



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

SÍLVIA MARIA FERNANDES ALVES DA SILVA COSTA

**A VIDA ESCRITA DO POETA ESCRAVO JUAN FRANCISCO MANZANO:
CAMINHOS, PEDRAS E VERSOS**

JOÃO PESSOA

2021

SÍLVIA MARIA FERNANDES ALVES DA SILVA COSTA

**A VIDA ESCRITA DO POETA ESCRAVO JUAN FRANCISCO MANZANO:
CAMINHOS, PEDRAS E VERSOS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras como requisito final para obtenção do título de Doutor em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica, realizada sob a orientação da professora Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio, segunda orientação do professor Dr. Manuel Alberca Serrano e coorientação da professora Dra. Belén Molina Huete, ambos da Universidade de Málaga.

JOÃO PESSOA

2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

C838v Costa, Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva.

A vida escrita do poeta escravo Juan Francisco Manzano
: caminhos, pedras e versos / Sílvia Maria Fernandes
Alves da Silva Costa. - João Pessoa, 2021.
204 f.

Orientação: Ana Cristina Marinho Lúcio, Manuel Alberca
Serrano.

Coorientação: María Belén Molina Huete.
Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Autobiografia. 2. Escravidão. 3. Identidade. 4.
Memória. 5. Oralidade. 6. Juan Francisco Manzano. I.
Lúcio, Ana Cristina Marinho. II. Serrano, Manuel
Alberca. III. Huete, María Belén Molina. IV. Título.

UFPB/BC

CDU 82-94(043)

SÍLVIA MARIA FERNANDES ALVES DA SILVA COSTA

**A VIDA ESCRITA DO POETA ESCRAVO JUAN FRANCISCO MANZANO:
CAMINHOS, PEDRAS E VERSOS**

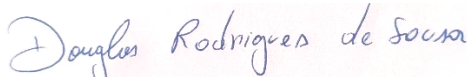
Esta tese foi julgada adequada para obtenção do grau de Doutora em Letras, da Universidade Federal da Paraíba, do Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

APROVADA EM 25 / 02 / 2021.

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Ana Cristina Marinho Lúcio (UFPB/PPGL) – Presidente



Prof. Dr. Douglas Rodrigues de Sousa (UEMA) – Membro Externo



Profa. Dra. Naiara Sales Araújo Santos (UFMA / PITT/USA) – Membro Externo



Profa. Dra. Liane Schneider (UFPB/PPGL) – Membro Interno



Profa. Dra. Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (UFPB/PPGL) – Membro
Interno

Profa. Dra. Moama Lorena Marques (UFPB) – Membro Suplente Externo

Profa. Dra. Sandra Amélia Luna Cirne de Azevedo (UFPB/PPGL) – Membro Suplente
Interno

*A Juan Francisco Manzano.
In memoriam.*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, sou por demais grata a Deus e às forças superiores por ter conseguido chegar até aqui e cumprido todos os objetivos planejados, e outros mais que se foram apresentando ao longo do caminho da minha escritura.

Em segundo lugar, agradeço ao carinho e à força da minha família para a realização deste sonho que me custou muitas ausências; sou grata especialmente aos meus três filhos, Marcus Filipi, Iwyson Henrique e André Wildsom, os quais se fizeram a sombra de seu pai, Wilson, que me instigou a continuar seguindo com meus estudos...

Também estou muito agradecida à Secretaria Estadual de Educação do Piauí (Seduc-PI) pela concessão de meu imprescindível afastamento funcional para cursar o doutorado nesses quatro anos de estudo na Universidade Federal da Paraíba e também por permitir afastar-me do Brasil por um ano para o estágio doutoral na Universidade de Málaga, na Espanha. Acrescento minha eterna gratidão às pessoas que fazem a Seduc-PI, sobretudo, do Setor de Afastamentos para Estudos *Stricto Sensu* na pessoa de Franciane Sousa e Joseane Mendes.

Paralelo a isso, estendo o meu sincero agradecimento a todos que fizeram o extinto Centro de Formação dos Profissionais da Educação Básica do Piauí, da Seduc-PI, local de minha última lotação como professora formadora de Letras, em particular, aos professore(a)s Gildete Milu, Zezé Sales, Socorro Carvalho, Elenice Nery, Evana Araújo, Maria José de Carvalho, Sebastião Gomes, Clayton Ferreira e Ribamar Carneiro por todo o apoio, carinho e torcida para a concretização do meu doutorado.

Agradeço muitíssimo a minha querida orientadora, professora Doutora Ana Marinho, pela paciência, atenção, olho clínico e observador durante todo o percurso que transitei na UFPB para a conquista desse rito de passagem.

Também agradeço aos professores do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), da UFPB, pelo empenho e dedicação ao serviço docente nota dez que encheram meus olhos de conhecimento durante as aulas, notadamente, as professoras doutoras Luciana Calado Deplagne, Luciane Alves Santos e Sandra Luna. A primeira, por conduzir-me ao medievo europeu na presença de mulheres que, apesar do tempo e condições, não ficaram esquecidas e/ou silenciadas juntamente com seu legado literário. A segunda, por transportar-me ao universo insólito do efeito do real, ao extraordinário mundo do realismo fantástico. A terceira, por aportar-me diante do teatro greco-romano e em suas reminiscências ao redor do mundo.

Um agradecimento especial à professora Dra. Liane Schneider, da UFPB, e ao professor Dr. Douglas de Sousa, da UEMA, pelas preciosas contribuições, sugestões e críticas que fizeram na ocasião da minha exitosa qualificação. Não tenho palavras para descrever...

Ademais, agradeço imensamente a oportunidade da bolsa do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE), da CAPES (processo nº 88881.189726/2018-01, referente ao Edital nº 47/2017, da Seleção de 2018), e ao PPGL/UFPB pela confiança durante o período (10/2018 a 09/2019) que passei na Espanha ampliando os horizontes da minha pesquisa.

Com isso, não poderia faltar um agradecimento infinito ao meu segundo orientador, professor Dr. Manuel Alberca, e à minha coorientadora, professora Dra. Belén Molina, assim como à *Universidad de Málaga*, como um todo, os quais me receberam com muita atenção e colocaram a minha disposição todo o instrumental possível para a pesquisa, assim como permitiram-me ter todo o acesso às dependências da Instituição que se fez necessário para o êxito do meu estudo.

Nessa etapa de estágio espanhol, quero deixar meu grandioso agradecimento às amigas que foram surgindo no convívio acadêmico na Residência Universitária Teatinos, a famosa e enlouquecedora RUT, que nos aproximou, criando laços grandiosos com essas mulheres guerreiras, particularmente, a peruana naturalizada americana Leslie Aparcana, a mexicana Celia Fausto e a russa Liliya Kazantseva.

Um agradecimento estupendo para minha pequena grande amiga Paula Fabrisia e sua dedicação e empenho na leitura de minha tese na busca de melhorias na língua de Camões, Pessoa e Florbela.

Agradeço, ainda, a dois amigos que conquistei nas aulas do doutorado, Aparecida Sousa e Rodolfo Farias, dois paraibanos que me ajudaram a situar-me nas disciplinas e na grandiosidade dos corredores da UFPB com a riqueza de informações que traziam no peito. Deixo aqui também o meu agradecimento à família que me acolheu na Paraíba com todo amor e carinho na figura de Ivan, Cleubia e Gabriel, minha eterna gratidão.

Assim como um agradecimento imenso às minhas amigas da época do Mestrado em Letras da UFPI que, de uma forma ou outra, ajudaram-me para essa caminhada, Elenice, Jandira, Luziane, Paulinha, Sueleny e Valdirene, minha eterna lembrança por onde passei...

Finalizo com meus familiares, que foram significativos em toda a minha caminhada, meus pais, Elias e Lúcia, o princípio de tudo, minhas irmãs, Sandra e Luciane, e meus irmãos, Evandro e Erlon que me impulsionaram sempre a seguir em frente. Não me esquecendo das minhas sobrinhas de luta, Juju, Carol e Clara, meus eternos amores.

*Essa existência, que se vive na desordem, no imprevisto, na agitação,
balançada por incontrolláveis acasos, espichada ao infinito flácido dos dias,
limitada por horizontes flutuantes, ei-la, de repente, densa, compacta,
coerente, em uma palavra, passada a limpo: preto no branco. [...]
Mais importante ainda, por escrito, nossa vida adquire sentido.
(Serge Doubrovsky)*

*Fui então colocado no mais horrível de todos os lugares,
O NAVIO NEGREIRO.
Seus horrores, ah! quem pode descrever?
Ninguém pode retratar seus horrores tão fielmente como o pobre desventurado,
o miserável desgraçado que tenha sido confinado em seus portais.
Oh! amigos da humanidade, tenham piedade do pobre africano,
alijado e afastado de seus amigos e de seu lar,
ao ser vendido e depositado no porão de um navio negreiro,
para aguardar ainda mais horrores e misérias em uma terra distante, [...]
Oh! a repugnância e a imundice daquele lugar horrível nunca serão apagados de minha
memória. Não: enquanto a memória mantiver seu posto nesse cérebro distraído,
lembrarei daquilo.
Meu coração até hoje adoece ao pensar nisto.
Que aqueles indivíduos humanitários,
que são a favor da escravidão, coloquem-se no lugar do escravo no porão barulhento de um
navio negreiro, apenas por uma viagem da África à América,
sem sequer experimentarem mais que isso dos horrores da escravidão;
se não saírem abolicionistas convictos,
então não tenho mais nada a dizer a favor da abolição. [...]
Se não disserem pare, basta! acho que devem ser feitos de ferro,
sequer possuindo corações ou almas.
(Mahommah G. Baquaqua)*

RESUMO

Esta tese apresenta um estudo sobre a composição da *Autobiografía de un esclavo*, do poeta cubano Juan Francisco Manzano (1797?-1853), para determinar os procedimentos criativos da obra e verificar a possibilidade do seu texto autobiográfico ser fundacional na América Latina, construindo uma identidade e memória do negro, logo uma subversão da escrita colonial. Para isto, utilizou-se uma metodologia de natureza básica, enfoque qualitativo, nível exploratório e procedimentos de investigação bibliográfica, que deu suporte teórico à discussão, elucidando o assunto em questão, no intento de explicar o *corpus* deste estudo e a fim de reconhecer o autorretrato (ou a imagem) de Manzano, tanto direto quanto indiretamente. O texto autógrafa de Manzano foi escrito em 1835 por incentivo do crítico literário Domingo del Monte (1804-1853) e publicado em Londres em língua inglesa em 1840, uma vez que a censura metropolitana espanhola não permitia a publicação de textos com fundo escravocrata em Cuba. Porém, a primeira publicação em língua espanhola aconteceu em Havana em 1937 com base no texto autógrafa. Foi também baseado nesse texto, o qual está na Biblioteca Nacional José Martí em Havana, que William Luis fez a sua publicação em 2007 com todas as emendas e correções que esse texto apresenta. É a partir dessa publicação que esta tese se desdobra, primeiramente, sob a perspectiva do “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune (1994), que se comprovou a autenticidade da autobiografia de Manzano ao cumprir esse pacto. Ademais, utilizou-se sete das cartas de Manzano a Del Monte para apoiar esta análise e revelar a sua imagem ou o seu autorretrato direto. Posteriormente, estabeleceu-se o espaço autobiográfico do poeta em um diálogo possível entre a sua única peça teatral publicada, *Zafira* (1842) – supostamente uma história de colonização africana – e sete poesias selecionadas de Manzano com teor antiescravagista, todas analisadas sob o viés pós-colonial para desprender a imagem indireta do poeta. Finalmente, este estudo examinou a autobiografia, de Manzano, sob a ótica da psicodinâmica da oralidade em relação a psicodinâmica da escrita que, segundo Walter Ong (1998), diferenciam-se, o que permitiu determinar o fundamento da escrita literária latino-americana, sendo Manzano e sua autobiografia de fundamental importância no papel de construção da identidade do negro nas Américas.

Palavras-chave: Autobiografia. Escravidão. Identidade. Memória. Oralidade. Juan Francisco Manzano.

RESUMEN

Esta tesis presenta un estudio sobre la composición de la *Autobiografía de un esclavo*, del poeta cubano Juan Francisco Manzano (1797?-1853), con el fin de determinar los procedimientos creativos de la obra y verificar la posibilidad de que su texto autobiográfico sea fundacional en América Latina, construyendo una identidad y una memoria del negro, luego una subversión de la escritura colonial. Para eso, se ha utilizado una metodología de naturaleza básica, enfoque cualitativo, nivel exploratorio y procedimientos de investigación bibliográfica, los cuales han brindado apoyo teórico a la discusión que resolvió el tema en cuestión, en un intento de explicar el *corpus* de este estudio y con el fin de reconocer el autorretrato (o la imagen) de Manzano, tanto directo como indirectamente. El texto autógrafo de Manzano fue escrito en 1835 por incentivo del crítico literario Domingo del Monte (1804-1853) y publicado en Londres en inglés en 1840, ya que la censura metropolitana española no permitía la publicación de textos con antecedentes esclavistas en Cuba. Sin embargo, la primera publicación en español tuvo lugar en La Habana en 1937 a partir del texto autógrafo. También fue basado a este texto, que se encuentra en la Biblioteca Nacional José Martí en La Habana, que William Luis realizó su publicación en 2007 con todas las enmiendas y correcciones que presenta ese texto. Es a partir de esa publicación que esta tesis se desarrolla, en primer lugar, bajo la perspectiva del “pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune (1994), la cual se ha demostrado la autenticidad de la autobiografía de Manzano al cumplir ese pacto. Además, siete de las cartas de Manzano a Del Monte han sido útiles para respaldar este análisis y revelar su imagen o su autorretrato directo. En segundo lugar, se ha establecido el espacio autobiográfico del poeta en un posible diálogo entre su única obra teatral publicada, *Zafira* (1842) – supuestamente una historia de colonización africana – y siete poemas seleccionados de Manzano con contenido antiesclavista, todos analizados bajo el punto de vista poscolonial para desprender la imagen indirecta del poeta. Finalmente, este estudio ha examinado la autobiografía, de Manzano, desde la óptica de la psicodinámica de la oralidad en relación con la psicodinámica de la escritura que, según Walter Ong (1998), se difieren, lo que permitió determinar el fundamento de la escritura literaria latinoamericana, siendo Manzano y su autobiografía de fundamental importancia en el rol de construcción de la identidad del negro en las Américas.

Palabras clave: Autobiografía. Esclavitud. Identidad. Memoria. Oralidad. Juan Francisco Manzano.

ABSTRACT

This thesis presents a study on the composition of the *Autobiografía de un esclavo* (*Autobiography of a Slave*), by the Cuban poet Juan Francisco Manzano (1797?-1853), in order to determine the creative procedures of the work and verify the possibility of his autobiographic text as a foundational work in Latin America, building a black identity and memory, thus becoming a subversive written document during colonial times. Therefore, we have used a basic nature methodology, a qualitative approach, an exploratory level and bibliographical investigation procedures, which have given theoretical support to the discussion, elucidating the issue in this study, aiming to explain the *corpus* of this study and to recognize Manzano's self-portrait (or image), both direct and indirectly. The autographical text of Manzano was written in 1835 with support of the literary critic Domingo del Monte (1804-1853) and was published in London in English in 1840, as the Spanish metropolitan censorship would not allow the publication of texts with slavery content in Cuba. However, the first publication in the Spanish language happened in Havana in 1937, based on the autographical text. It was also based on this text, which is at the National Library José Martí in Havana, that William Luis did its publication in 2007 with all the amendments and corrections that this text presents. It is based on Luis' publication that this thesis unfolds, firstly, from the perspective of "autobiographical pact", by Philippe Lejeune (1994), that the authenticity of Manzano's autobiography was proved, by fulfilling this pact. Furthermore, we have used seven of Manzano's letters to Del Monte to support this analysis and reveal his direct image. Furthermore, it has established the autobiographical space of the poet in a possible dialogue between his only published theatrical play, *Zafira* (1842) – supposedly a story of African colonization – and seven selected poems written by Manzano with antislavery background, all analyzed under the post-colonial bias to detach the poet's indirect image. Finally, this study has examined Manzano's autobiography under the optics of the psychodynamics of orality relative to the psychodynamics of writing which, according to Walter Ong (1998), diverge, what has allowed to determine the fundamentals of Latin American literary writing, being Manzano and his writing of significant importance in the role of constructing the identity of the black in the Americas.

Keywords: Autobiography. Slavery. Identity. Memory. Orality. Juan Francisco Manzano.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 AUTOBIOGRAFIA: “SER OU NÃO SER, EIS A QUESTÃO”	21
2.1 UMA APROXIMAÇÃO HISTÓRICA DA AUTOBIOGRAFIA	27
2.2 ESTUDOS AUTOBIOGRÁFICOS SEGUNDO PHILIPPE LEJEUNE	43
2.3 O PACTO AUTOBIOGRÁFICO: conceito(s) e limites da autobiografia	47
2.4 FUNÇÕES DA AUTOBIOGRAFIA	54
2.5 O TEXTO AUTO/BIOGRÁFICO EM ALGUMAS PARTES DAS AMÉRICAS	56
3 O PACTO EM MANZANO	71
3.1 A AUTOBIOGRAFIA DO POETA ESCRAVO: a imagem que se reflete	81
3.2 AS CARTAS A DEL MONTE	109
4 O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO DE MANZANO: O DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE SEU TEATRO E SUA POESIA	122
4.1. O TEATRO DE MANZANO EM <i>ZARIFA</i> E A ESCRAVIDÃO NA ÁFRICA	124
4.2 A POESIA DE MANZANO: influências e colaborações	141
5 ORALIDADE X CULTURA ESCRITA: O FUNDAMENTO DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE MANZANO	164
6 CONCLUSÃO	190
REFERÊNCIAS	195

1 INTRODUÇÃO

Desgracia y poesía únicamente los dones fueron q.^e encontré en mi cuna.¹
(Juan Francisco Manzano)

Es un cruel espectáculo la vista de la humanidad degradada, de hombres convertidos en brutos, que llevan en su frente la marca de la esclavitud y en su alma la desesperación del infierno.²
(Sab, Gertrudis Gómez de Avellaneda)

O destino é obra dos deuses; se eles fiaram a ruína dos homens, foi para proporcionar poemas à posterioridade.
(Odisseia, Homero)

Juan Francisco Manzano (1797?-1853), escravizado desde o nascimento na Ilha de Cuba, então colônia espanhola na América, foi poeta e, por permissão de seus senhores, publicou *Poesías líricas* (1821) e *Flores pasajeras* [sic] (1830). Essas obras situam o poeta como um dos primeiros da literatura cubana, visto que outros poetas tais como o cubano José María Heredia³ publicou suas *Poesías* em 1825 (LUIS, 2016).

As poesias de Manzano também foram publicadas em revistas e periódicos cubanos da época, de forma avulsa, no *Diario de la Habana* (1830; 1831; 1838; 1841, estas duas últimas após sua liberdade), *Diario de Matanzas* (1830), *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* (1831), *El Pasatiempo* (1834; 1835); e quando já estava livre, publicou no *El Aguinaldo Habanero* (1837), *El Álbum* (1838), *Faro Industrial de la Habana* (1843; 1849) e *La Prensa* (1842).

De acordo com William Luis (2016), Manzano conseguiu um êxito literário em um tempo e espaço de uma sociedade colonial branca que proibia ao escravizado negro qualquer possibilidade de publicação de seus escritos, logo uma exceção e subversão. Por outro lado, Alex Castro (2015) descreve como benção, privilégio e sorte a vida de Manzano, para ele, em suas próprias palavras:

¹ Nossa tradução: *Desgraça e poesia foram unicamente os dons q.^e encontrei em meu berço* (Juan Francisco Manzano).

² Nossa tradução: *É um espetáculo cruel, a vista da humanidade degradada, de homens transformados em brutos, que levam no seu rosto a marca da escravidão e em sua alma o desespero do inferno* (Sab, Gertrudis Gómez de Avellaneda).

³ José María Heredia (1803-1839) foi advogado, poeta e escritor branco cubano, que teve sua primeira publicação em versos nos Estados Unidos da América.

[...] dentro do sistema escravista industrial açucareiro⁴, um jovem escravizado, pajem da sinhá, morando em ambiente doméstico e urbano, com acesso a padrinhos e à proteção do Estado, fazendo aulas com os sinhozinhos e sinhazinhas, e indo ao teatro e a saraus etc., era a mais privilegiada de todas as pessoas escravizadas. O fato de estarmos hoje lendo a autobiografia é um testemunho de seus enormes privilégios. Qualquer outra pessoa escravizada cubana teria histórias que fariam a vida de Manzano parecer um paraíso de mil delícias. Talvez seja esse o aspecto mais aterrorizante do texto: ele é a história de *uma pessoa escravizada de sorte* [...] (CASTRO, 2015, p. 165, grifo do autor, em notas).

Benção, privilégio e sorte, parecem-nos palavras equivocadas para alguém que relata tantas desgraças sofridas dentro de um sistema cruel e degradante, e que, em nossa concepção, nenhuma forma de escravidão é motivo de sorte e/ou fortuna. Mas, para Castro (2015), Manzano era da elite, já que “[...] tanto criado-mor (chefe dos criados de uma casa-grande) quanto mucama pessoal da sinhá e ama-de-leite do sinhozinho eram atividades altamente prestigiosas. Os pais de Manzano estavam na elite das pessoas escravizadas, e ele também [...]” (CASTRO, 2015, p. 148, em notas). Então, qual leitura podemos fazer de Manzano, de sua história? Um conto de fadas de um escravizado? Um relato de resistência e subversão perante um sistema escravocrata desumano?

Sabemos que o êxito literário de Manzano foi possível por intermédio do crítico literário venezuelano Domingo del Monte⁵ (1804-1853), o qual patrocinava a literatura escrita e denunciava as injustiças da colônia e as práticas escravocratas, mesmo sendo da elite intelectual branca.

Del Monte organizava tertúlias (saraus), as quais resultaram no nascimento das narrativas antiescravagistas em Cuba. Além da Autobiografia (escrita em 1835), de Manzano, despontam o romance *Francisco* (escrito em 1839), do cubano Anselmo Suárez y Romero (1818-1878), a coleção de contos *Escenas de la vida privada en la Isla de Cuba* [*Cenas da vida privada na Ilha de Cuba*] (escrita em 1838), do colombiano naturalizado cubano Félix Tanco

⁴ Com o auge do cultivo açucareiro, Cuba se transforma, desde os finais do século XVIII, em uma colônia próspera que atrai a imigração e o contínuo tráfico em navios repletos de africanos para a escravidão. Nas primeiras décadas do século XIX, uma multidão de escravos negros e mulatos trabalham duramente nos engenhos (JÁCOME, 2008). Com o domínio do açúcar na economia cubana nesse período, e do café, em menor escala, a escravidão de negros foi considerada uma necessidade pelo sistema escravocrata colonial para a continuação da prosperidade da ilha (SCHULMAN, 1996). Na primeira metade do século XIX, em Cuba, havia mais negros do que brancos (ORTIZ, 2011) (nota nossa).

⁵ Aos cinco anos passou a viver com sua família em Cuba. Seu trabalho de crítica literária chama mais atenção do que sua obra lírica (JOSET, 1987). “[...] Del Monte se atribuiu como missão informar os cubanos sobre a evolução das literaturas estrangeiras. Faz mais do que isso, encoraja o nascimento de uma literatura cubana que seja a autêntica expressão da nação. Teve grande influência sobre a juventude literária da ilha, que ele reúne em torno da Revista bimestre cubana [...]” (JOSET, 1987, p. 27, grifo do autor).

y Bosmeniel (1797-1871), o conto *El ranchador*⁶, do cubano Pedro José Morillas (1803-1881) e o romance *Cecilia Valdés*⁷ (1882), do cubano Cirilo Villaverde (1812-1894), sendo Manzano o único negro desse grupo.

Segundo Luis (2016), Del Monte fundou, em 1829, com ajuda de Jesús Villariño, *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* e transformou, juntamente com outros intelectuais cubanos brancos, a *Revista Bimestre Cubana* (1831-1834) na publicação mais importante do mundo hispânico. Em 1842, foi nomeado como presidente da Comissão de Literatura, elevando-a, posteriormente, à categoria de Academia Cubana de Literatura.

Para as autoridades coloniais escravocratas, essa ascensão representava um desafio, dado que a literatura estava se transformando em uma arma cultural, introduzindo mudanças na percepção da estrutura social da colônia em meio a desenvolver uma identidade⁸ tipicamente cubana. Assim, os colonialistas, escravocratas e os inimigos dos intelectuais crioulos⁹ fecharam a Academia (LUIS, 2016).

Conforme Luis (2016), com o fechamento da Academia, os intelectuais cubanos passaram a frequentar a casa de Del Monte, ambiente das famosas tertúlias. Nessa casa, consultavam sua famosa biblioteca, liam trabalhos inéditos, recebiam conselhos literários e políticos. Ressaltamos que, com o fechamento da Academia, Del Monte não se intimidou, com seus próprios recursos econômicos, transformou a sua casa em um centro educativo, que, anos depois, tornou-se a representação máxima da cultura nacional cubana.

Essas tertúlias iniciaram em Matanzas (1834), localidade na qual o crítico literário vivia. No ano seguinte, elas continuaram em Havana até o seu exílio, provavelmente, entre 1842 e 1843. Del Monte incentivava os intelectuais a abandonarem a veia romântica e cultivarem a realista com o intuito de representar a sociedade colonial cubana, que certamente tocara no sistema escravagista, quando descrevesse a figura trágica do escravizado negro (LUIS, 2016).

Entretanto, a censura metropolitana espanhola não permitiu que as obras relacionadas à escravidão se publicassem nas colônias hispano-americanas, assim, muitas foram publicadas nos Estados Unidos da América ou em países europeus (Suárez y Romero publicou *Francisco*

⁶ Publicado com alterações e cortes devido à censura em 1856 na revista *Piragua* em Havana.

⁷ Essa obra foi publicada uma primeira parte em Cuba em 1839, mas censurada, sendo concluída em 1880.

⁸ Como sujeitos culturais, “[...] todos nós nos originamos e falamos a partir de ‘algum lugar’: somos localizados [...]” (HALL, 2003, p. 83, grifo do autor). Entendemos que “[...] a identidade é uma luta simultânea contra a dissolução e a fragmentação; uma intenção de devorar e ao mesmo tempo uma recusa resoluta a ser devorado [...]” (BAUMAN, 2005, p. 32), é uma construção constante no transcurso da formação do ser, ou seja, “[...] a identidade humana não é natural e estável, mas construída e de vez em quando inteiramente inventada [...]” (SAID, 2008, p. 442).

⁹ O glossário de termos de uso comum em Cuba no século XIX, escrito por Del Monte, traduzido e publicado na edição de Richard Madden (1840), informa que *criollo* (*creole* em inglês) é qualquer pessoa, branca ou negra, nascida na ilha.

(1880) e Villaverde, *Cecilia Valdés* (1882), nos Estados Unidos da América em língua espanhola, já a cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) publica *Sab* (1941) em Madri, sendo esses três romances com fundo antiescravocrata), outras ficaram inéditas até findar aquele sistema e serem resgatadas de seu silêncio tal como a primeira versão de *El ranchador*, de Morillas, sem cortes, que se publicou em Madri em 1991.

Com relação aos poetas negros de Cuba, além de Manzano, Schulman (1996) cita Plácido¹⁰ (1809-1844) (Gabriel de la Concepción Valdés), Ambrosio Echemendia¹¹, Agustín Baldomero Rodríguez, Antonio Medina y Céspedes (1824-1885), Juan Bautista Estrada, Vicente Silveira Arjona (1841-1928) e José del Carmen Díaz (1853-? ¹²). Desses sete citados, apenas este último e Echemendia foram escravizados. No entanto, todos evitaram mencionar sobre a escravidão em seus textos devido à censura colonial.

Censura, essa, que era incitada pelo grupo de Del Monte. Luis (2016) informa que Del Monte conheceu o poeta escravo, possivelmente, no início da década de 1830 e percebeu que ele era uma prova viva de seus propósitos antiescravagistas. De tal forma, Del Monte impulsionou a Manzano para a publicação de outras composições poéticas e, em 1835, solicita a escrita de sua autobiografia, a qual é entregue em dois cadernos, ainda nesse mesmo ano.

Conforme Luis (2016), em 1836, Del Monte convida Manzano a uma de suas tertúlias para ler seu poema, “Treinta años” [“Trinta anos”]. Desse episódio¹³, os intelectuais do grupo de Del Monte se encarregaram de arrecadar fundos para comprar a liberdade do poeta das mãos de Dona María de la Luz de Zayas, que ocorreu, provavelmente, em 1837¹⁴, sendo que a quantia paga varia de autor para autor, entre 800 até 968 dólares¹⁵, assim como a quantidade de doadores, chegando-se a mencionar que em Havana não ficou um só indivíduo amante das

¹⁰ Segundo o crítico literário Jacques Joret (1987), Plácido é considerado o verdadeiro poeta cubano da primeira metade do século XIX. Nasceu livre, era mulato, autodidata e de origem modesta. Sua poesia era popular, improvisada e circunstancial. Para ele, “[...] sua obra constitui o primeiro elemento de qualidade da poesia negra própria de Cuba [...]” (JOSET, 1987, p. 28).

¹¹ Entre seus poemas, foram autorizados a ser publicados *Al Damuji* e *Um incrédulo de mis versos* em 1843. A elite literária branca cubana comprou sua liberdade em 1865.

¹² Foi escravizado até 1879, quando sua liberdade foi comprada por subscrição (GALANES, 1991).

¹³ Segundo Alex Castro (2015, p. 144, em notas), Manzano “[...] literalmente, trocou uma poesia pela liberdade. Infelizmente, apesar de essa bela e inspiradora história de superação literária ser muito repetida, em todo o vasto e detalhado epistolário trocado pelos delmontinos não se conseguiu encontrar nenhuma referência concreta a esse evento por alguém que teria estado lá. A coleta foi real, e resultou na liberdade de Manzano, mas a tradição de que teria sido causada pela leitura do poema é provavelmente apócrifa [...]”. Ou, acreditamos que, com a censura mais acirrada na década de 1840 em Cuba, esse epistolário pode ter sido destruído, para eliminar possíveis provas contra os intelectuais envolvidos.

¹⁴ A publicação de Castro (2015, em notas) informa o ano da liberdade de Manzano como sendo 1836. Adriana Galanes (1991), Sylvia Molloy (1996) e Schulman (1996) também informam esse mesmo ano, 1836.

¹⁵ Castro (2015, p. 145, em notas) noticia o valor como sendo “[...] os caros 850 pesos [...]”, não em dólar. Calcagno (1878) comunica que foi 500 pesos, o preço maior que poderia alcançar um escravizado naquela época. Galanes (1991) e Schulman (1996), 800 pesos. Já Madden (1840), 800 dólares.

Letras, de qualquer classe ou condição, que não ofereceu sua cota para resgatar do cativeiro o poeta Juan Francisco Manzano (LUIS, 2016).

Segundo Luis (2016), o número de patrocinadores revela não só a necessidade das personalidades cubanas em participar de uma causa meritória, mas um compromisso em defender a postura abolicionista e apresentá-la diante dos senhores de escravos e das autoridades coloniais.

Francisco Calcagno¹⁶ (1827-1903), em seu livro *Poetas de Color* (1878, grifo nosso), informa que o círculo literário cubano, praticamente todo ele, conhecia a autobiografia, de Manzano, ou por ter lido ou por ter escutado comentários, tanto que quando se dizia “a autobiografia¹⁷”, por antonomásia, já se compreendia que se relacionava a de Manzano.

De acordo com Luis (2016), existem duas versões da autobiografia, do poeta escravo, o manuscrito original escrito por Manzano com todos os erros gramaticais decorrentes da proibição de instrução formal aos negros nas Américas, o qual se encontra na Biblioteca Nacional José Martí, em Havana (Cuba). É este manuscrito que José Luciano Franco utiliza para a primeira publicação em língua espanhola, em 1937, *Autobiografía, cartas y versos de Juan Francisco Manzano*, Luis publica em *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos* em 2007, em Madri, e Alex Castro publica, em português, *A autobiografia do poeta escravo* em 2015 no Brasil.

A outra versão é a copiada e corrigida pelo escritor Anselmo Suárez y Romero em 1839¹⁸. A partir dela, o juiz britânico dos tribunais mistos, abolicionista, médico e historiador, Richard Robert Madden¹⁹ (1798-1886) fez a tradução para a sua publicação em língua inglesa de 1840 em Londres (Reino Unido); e o cubano branco Nicolás Azcárate²⁰ (1828-1894) copiou de próprio punho, a partir da correção de Suárez y Romero. Esse caderno de Azcárate²¹ foi

¹⁶ Ensaísta, pedagogo, periodista, poeta e escritor cubano.

¹⁷ De acordo com John Beverley (2010), era usual, nas colônias, que os textos literários estivessem disponíveis apenas em cópias manuscritas, as quais circulavam de forma privada entre leitores individuais ou grupos de leitores especiais nas famosas tertúlias.

¹⁸ Conforme Castro (2015, p. 180, em notas, grifo do autor), esta versão encontra-se, também, “[...] na Biblioteca Nacional José Martí, tem como título: *Autobiografía e cartas do poeta Juan Francisco Manzano, chino escravo da ilha de Cuba* [...]”. Castro (2015, p. 180, em notas, grifo do autor) acrescenta que ‘chino’ ou ‘china’ era a designação cubana da época para filhos de pessoas mulatas com negras.

¹⁹ Passou de 1836 até 1840, em Cuba, como Superintendente dos Emancipados e Árbitro Interino da Comissão Mista Britânico-Espanhola, “[...] era um dos responsáveis por vigiar se a Espanha estava de fato cumprindo os tratados antitráfico impostos pela Inglaterra [...]” (CASTRO, 2015, p. 158, em notas).

²⁰ Depois de Del Monte, Azcárate foi outro difusor da literatura cubana após a segunda metade do século XIX. Foi um estudioso da política, literatura e direito, sendo um notável contribuidor do direito e da cultura em Cuba (LUIS, 2016).

²¹ De acordo com Castro (2015, grifo nosso), na capa dessa cópia, consta como título a palavra “autobiografia”.

encontrado na década de 1980 na Biblioteca de Sterling da Universidade de Yale (nos Estados Unidos da América) e é a versão corrigida que se publicou na edição de Luis (2016).

Luis (2016) explica que Roberto Friol, em seu estudo *Suite para Juan Francisco Manzano* (1977), traça a história do manuscrito original de Manzano que, primeiramente, esteve em poder de Del Monte. Com sua morte em 1853, passou para seu filho Leonardo e, posteriormente, para a biblioteca de Vidal Morales, até que foi destinado à Biblioteca Nacional José Martí. Além disso, Luis (2016) informa que parte da biblioteca de Del Monte foi vendida para a Biblioteca Sterling da Universidade de Yale, por Leonardo, entre os livros estava o caderno de Azcárate.

Concordamos que essa autobiografia, de Manzano, é duplamente significativa, tanto como um documento literário, como o único exemplo conhecido de tal escrito feito por um escravizado cubano (WILLIAMS, 1994). Segundo Castro (2015, p. 156, em notas), “[...] a única outra narrativa de uma pessoa escravizada cubana [...]” é a *Biografía de un Cimarrón* (no Brasil foi publicada como *Memórias de um Cimarrón – Testemunho* em 1986). Foi escrita em 1963 e publicada, em 1966, pelo antropólogo e escritor cubano Miguel Barnet (1940-), o qual sai como autor do livro. É um relato recolhido do ex-escravo cubano Esteban Montejo (1860-1973), quando tinha mais de cem anos. Ele viveu como *marrón* desde 1886.

De acordo com Castro (2015, p. 189, em notas), “[...] os relatos de Montejo e de Manzano são os únicos de pessoas escravizadas da América Latina que chegaram até nós²² – no Brasil, não existiu ou não sobreviveu nenhum [...]”. Castro (2015) explica que a diferença entre os dois textos reside no fato de Manzano ter escrito seu relato de próprio punho em 1835, quando ainda era escravizado, e Montejo ter dado seu testemunho ao antropólogo Miguel Barnet em 1963.

Por esta breve exposição, podemos dizer que muitos foram os caminhos da autobiografia, de Manzano, até chegar a nós. Uma obra rara, escrita por um negro escravizado dentro de um sistema colonial branco que não lhe permitia tal ato, portanto, é uma prova viva de resistência e de nossas motivações por este estudo, principalmente, por nosso interesse na literatura hispano-americana. Ademais, não encontrarmos outros estudos consistentes no Brasil sobre nossa temática.

Conhecemos a autobiografia, de Manzano, em uma busca por autores afrodescendentes na literatura hispano-americana para um trabalho de uma Especialização em Língua Espanhola, da Universidade Estadual do Piauí, em 2008 e, sem esgotar seu conteúdo, realizamos outro no

²² Posição também admitida por Schulman (1996) (nota nossa).

Mestrado em Letras, da Universidade Federal do Piauí, em 2010. Com uma maior maturidade e a preciosidade da autobiografia desse poeta cubano, abraçamos esse estudo autobiográfico, ainda carente em terras brasileiras, que se mostrava com uma infinidade de questionamentos, tais como: podemos afirmar que o poeta não dispõe de uma liberdade de expressão, e sim de uma subjugação? Até que ponto o ato da escrita, proibida ao negro nas Américas, pode ser considerado como ato de liberdade de expressão?

Em sua autobiografia e em suas cartas a Del Monte, Manzano conta uma infinidade de seus sofrimentos durante o seu caminho de escravizado. Poderíamos considerar que a vida escrita de Manzano concede a voz aos silenciados pelo terror? Como ele relata esses seus padecimentos? É criativo? É original? É ambíguo? Qual a imagem que se reflete por meio de seus textos? Que marca evidencia, a oralidade primária ou a secundária, segundo as concepções do filósofo e historiador norte-americano Walter Ong? De acordo com Ong (1998), o estudo entre oralidade e cultura escrita ainda necessita de avanços e muitas pesquisas, e diante do quadro que se esboça nos escritos de Manzano, também estudamos a sua autobiografia sob esse viés, em busca dos fundamentos da escrita literária latino-americana.

Assim, o nosso propósito geral, nesta tese, é fazer uma análise, de forma crítica, para determinarmos os procedimentos criativos dessa obra e verificarmos a possibilidade do texto autobiográfico de Manzano ser fundacional na América Latina, construindo uma identidade e memória do negro, logo uma subversão da escrita colonial.

Já como objetivos específicos, traçamos quatro: (1) apresentar o gênero autobiográfico, seus limites, funções, conceito(s), uma aproximação histórica e paradoxos como contribuição literária; (2) examinar a autobiografia, de Manzano, sob a perspectiva do “Pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, para identificar a imagem que se revela no espelho intertextual; (3) compor o “espaço autobiográfico” de Manzano a fim de reconhecer o seu autorretrato indireto em um diálogo possível entre sua peça e poesia; (4) verificar a composição do texto autobiográfico de Manzano pela ótica da psicodinâmica do modo oral de contar história, numa possível subversão da hegemonia colonial.

Para isso, utilizamos uma metodologia de natureza básica, enfoque qualitativo, nível exploratório, com procedimentos de investigação bibliográfica, que nos deu suporte teórico para a resolução das questões levantadas em temas relacionados à autobiografia, escrita literária, identidade, memória e oralidade, que podemos encontrar na literatura, teoria literária, teoria da literatura, crítica literária, história da literatura, nova historiografia, antropologia, filosofia, história, sociologia, psicanálise e estudos culturais com ênfase no *corpus* deste estudo, que é *Autobiografia de un esclavo*, de Juan Francisco Manzano, assim como sete cartas de

Manzano a Del Monte, sete de suas poesias com fundo antiescravagista selecionadas por nós e sua única peça teatral publicada, *Zafira* (1842).

Com isso, nossa tese estrutura-se em quatro capítulos, além desta introdução e uma conclusão. Primeiramente, apresentamos, no capítulo intitulado **Autobiografia**: “ser ou não ser, eis a questão²³”, por meio de vários estudiosos, o gênero autobiográfico, suas fronteiras e funções, conceito(s), paradoxos, uma breve aproximação histórica da autobiografia e alguns exemplos de escritos auto/biográficos registrados em algumas partes tanto da Europa quanto das Américas como contribuições dentro dos estudos literários. Apresentamos também as contribuições dos estudos autobiográficos desenvolvidos pelo francês Philippe Lejeune, bem como seu “Pacto autobiográfico”, que esboçamos, em detalhes, no intuito de compreendermos, segundo esse autor francês, o conceito de autobiografia para, assim, chegarmos à autobiografia, de Manzano.

A partir disso, no segundo capítulo, **O pacto em Manzano**, examinamos a autobiografia, de Manzano, sob a perspectiva do “Pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, com o fim de comprovarmos como essa escrita autobiográfica cumpre o pacto estabelecido por esse pesquisador francês, para, depois, identificarmos a imagem, ou o autorretrato, que se revela no espelho intertextual por meio dessa autobiografia e das sete cartas, de Manzano, escritas a Del Monte, para isso, dialogamos com alguns estudiosos da autobiografia, da identidade, da filosofia, da história, da memória, da psicanálise, da sociologia, que nos ajudaram a explicar nossa análise.

Após comprovarmos a autenticidade da autobiografia, de Manzano, no pacto de Lejeune, chegamos ao nosso próximo caminho, **O espaço autobiográfico de Manzano**: o diálogo possível entre seu teatro e sua poesia. Philippe Lejeune (2008, grifo nosso) informa, em seus estudos, que é permissível compor o “espaço autobiográfico” de um autor, a fim de que se reconheça o seu autorretrato indireto. Desse modo, nosso caminho foi a composição desse espaço de Manzano no terceiro capítulo, no qual fomos construindo sua identidade em um diálogo possível entre sua única peça teatral publicada, *Zafira* (1842), uma tragédia em cinco atos, em versos, em terras africanas, e sete de suas poesias de tom antiescravagista, selecionadas por nós. Assim, por meio da perspectiva pós-colonial, buscamos desvelar o silêncio da escrita autobiográfica em relação a identidade do negro em Cuba, visto que Manzano se resguarda ou tem dificuldades em dar voz às atrocidades sofridas, expor suas vicissitudes, revelando toda a fragilidade, silêncio e incapacidade de um homem perante seu meio. Além de

²³ Frase extraída da peça *Hamlet, Príncipe da Dinamarca* (Ato III, cena I), escrita provavelmente entre 1599 a 1602, do escritor inglês William Shakespeare (1564-1616) (SHAKESPEARE, 1994).

ressaltarmos, brevemente, o teor estético e a estruturação de algumas composições poéticas, buscando as possíveis influências e colaborações recebidas nas composições de Manzano selecionadas por nós, para desbravar os seus caminhos e alcançar a sua imagem oblíqua.

Por fim, no quarto capítulo, **Oralidade X cultura escrita**: o fundamento da escrita autobiográfica de Manzano, verificamos a composição da autobiografia, de Manzano, sob a ótica da psicodinâmica do modo oral de contar história, baseado nos estudos de Walter Ong (1998), para desvelar os fundamentos dessa escrita, numa possível subversão da hegemonia colonial.

Desse modo, por meio, principalmente, da autobiografia, de Manzano, mostramos como ela pode revelar a identidade do sujeito por trás de seu silêncio e de suas memórias. Com isso, fizemos alguns questionamentos, tais como: que outras vozes ecoam? Manzano se recria ou se esconde? Quem realmente é esse poeta escravizado que conquistou o círculo literário de Del Monte? Como a ideia de autobiografia chegou até Cuba? O que podemos dizer sobre a autobiografia? Por que estudá-la, ou mesmo, por que se escrevem? E por que se leem?

Em suma, depois desses questionamentos que articularam nosso estudo, encerramos, este breve momento, fazendo uma leitura da pesquisadora argentina Leonor Arfuch (2010) sobre a importância da escrita auto/biográfica, quando diz que todo relato de experiência é uma expressão de uma dada época, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade, e essa característica do coletivo, impressa por meio do singular, é que torna relevantes as histórias de vida.

2 AUTOBIOGRAFIA: “SER OU NÃO SER, EIS A QUESTÃO”

*A expressão autobiográfica é um fato de civilização,
imenso e ainda relativamente pouco explorado.
(Philippe Lejeune)*

A autobiografia, apesar da quantidade de obras publicadas e os vários estudos na área em um contexto universal, ainda tem sido abordada como algo sem importância, marginalizada pela sociedade, principalmente pela sociedade literária, que a considera com menosprezo e sem qualquer valor artístico. Um exemplo que ilustramos aqui, fazendo um pequeno recorte aos dois últimos séculos, sendo um do início do século XX, o da escritora, ensaísta e editora inglesa Virginia Woolf (1882-1941), em seu ensaio *Um teto todo seu* (publicado pela primeira vez em 1929), ao mencionar sobre a escrita autobiográfica, ela ventila se as escritoras do século XX esgotaram o ímpeto de escrever autobiografias, como as do passado, criticando que “[...] talvez a mulher esteja começando a usar a literatura como arte, não como um método de expressão pessoal [...]” (WOOLF, 1985, p. 99).

Outro exemplo que citamos, já do início do século XXI, é o do pesquisador espanhol Manuel Alberca (2017), o qual considera que a autobiografia continua sem o reconhecimento literário da crítica, da academia e dos próprios autobiógrafos espanhóis que a menosprezam, quando não a depreciam abertamente. Alberca (2017, p. 42, tradução nossa) acrescenta que, desde o passado, “[...] se considera que o autobiográfico é um gênero pseudoliterário, registrador de fatos históricos sem graça nem voo artístico. Enfim, uma literatura medíocre e vulgar, ao alcance de qualquer escriba notarial [...]”²⁴; sem mencionar a dicotomia que divide o ato literário entre um superior, o ficcional, e outro inferior, o histórico, resultando à autobiografia ser, hierarquicamente, uma escrita repetitiva, sem imaginação, nem interesse literário (ALBERCA, 2017).

Além disso, apresentamos também as afirmações do crítico literário belga Paul de Man (1991), no tocante à problemática da teoria da autobiografia, para ele, um dos problemas reside em tratá-la e defini-la como gênero literário, uma vez que ela não é: “[...] a autobiografia, então,

²⁴ No original: “[...] se considera que el autobiográfico es un género pseudoliterario, registrador de hechos históricos sin gracia ni vuelo artístico. En fin, una literatura mediocre y adocenada, al alcance de cualquier escribiente notarial [...]” (ALBERCA, 2017, p. 42).

não é um gênero ou um modo, mas uma figura de leitura e de entendimento que ocorre, até certo ponto, em todo texto [...]”²⁵ (DE MAN, 1991, 114, tradução nossa).

Com essa afirmação, De Man (1991) deixa claro que todo texto é autobiográfico. Uma afirmação meio contraditória ao examinarmos a literatura universal; por exemplo, a escritora inglesa Mary Shelley (1797-1851), na introdução da terceira edição (1831) de seu *Frankenstein*²⁶ (1818), afirma, em resposta a críticos de sua época, que essa obra não é autobiográfica: “[...] Escrevi então, ainda que em um estilo mais trivial. [...] Não me fiz heroína de minhas histórias. Quanto a mim mesma, a vida parecia um assunto bastante banal [...]” (SHELLEY, 2017, p. 25).

De Man (1991, p. 114, grifo nosso) informa, de modo duvidoso, que no instante em que “parece” que ele afirma que todo texto é autobiográfico, ele deveria dizer, pela mesma razão, que nenhum é ou pode ser. Meio que paradoxal, ou não? Além das questões de gênero, De Man (1991) apresenta outro problema, a busca dos teóricos da autobiografia por uma distinção entre a ficção²⁷ e a autobiografia, para ele, isto é indecível. Mais uma vez, algo paradoxal?

²⁵ No original: “[...] La autobiografía, entonces, no es un género o un modo, sino una figura de lectura y de entendimiento que se da, hasta cierto punto, en todo texto [...]” (DE MAN, 1991, p. 114).

²⁶ *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* foi escrita em 1816, tendo sua primeira publicação em três tomos em 1818 em Londres; com dedicação ao pai da autora, o escritor e filósofo político William Godwin (1756-1836), prefaciado por seu esposo, o poeta inglês Percy Shelley (1792-1822), em 500 cópias e anônima. Uma segunda, em 1823, em dois tomos com algumas modificações; uma tiragem entre 250 a 500 cópias, já com o crédito como autora a Mary Shelley. E uma terceira, em 1831, revisada, corrigida, ilustrada, com as alterações de 1823, um capítulo adicional, uma nova introdução da autora, em um único volume (BRITO, 2017).

²⁷ O realismo na criação artística passa pelos planos da observação, o qual resulta no realismo documental, e o da invenção (JOZEF, 2006). Segundo a crítica literária fluminense Bella Jozef (2006, p. 168), “[...] a realidade ficcional que daí se origina não se confunde com uma realidade física anterior e externa. [...] A linguagem como mediadora da realidade é veiculada ao nível da ficção ou apresentada metalinguisticamente. O autor comunica uma realidade representada através de sua própria arquitetura ficcional e verbal, na visão que possui dos fatos [...]”. Concordamos que “[...] na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real [mundo extratextual]: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios [atos intencionais], concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema [...]” (COMPAGNON, 2014, p. 132). Assim, para o crítico literário belga Antoine Compagnon (2014), a ficção utiliza os mesmos mecanismos referenciais da linguagem não ficcional para referir-se à mundos ficcionais considerados como mundos possíveis. Contudo, pode haver realidade (extratextual) no texto de ficção, sem que essa realidade seja ficção ou transforme-se nesta pelo fato de entrar na apresentação de textos ficcionais, e estes textos, ao referir-se à realidade, não se esgotam nessa referência (ISER, 2002). O escritor português Aguiar e Silva (2005) expõe que os referentes dos textos literários – personagens como Otelo, de Shakespeare, Mathilda, de Mary Shelley, ou Huckleberry Finn, do escritor norte-americano Mark Twain (1835-1910), ações como a loucura de Dom Quixote, do escritor espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616), a morte de Emma Bovary, do escritor francês Gustave Flaubert (1821-1880), ou o incesto de Carlos da Maia, do escritor português Eça de Queiroz (1845-1900), estados como a nostalgia, a angústia, a exaltação amorosa etc., dos falantes de poemas líricos – constituem objetos de ficção, ou seja, objetos que não existem no mundo real (extratextual), pois, não são factualmente verdadeiros. No entanto, com a possibilidade do mundo real (extratextual) em textos fictícios, podem figurar, também, objetos que têm, ou tiveram, existência nesse mundo, tais como a cidade de Lisboa n’*Os Maias*, a região da Califórnia em *O Zorro*, da escritora chilena e norte-americana Isabel Allende (1942-), Napoleão em *Anna Karenina*, do escritor russo Liev Tolstói (1828-1910), a batalha de Waterloo n’*A cartuxa de Parma*, do escritor francês Stendhal (1783-1842), a Inglaterra aristocrática do início do século XIX em *Orgulho e Preconceito*, da escritora inglesa Jane Austen (1775-1817), o poeta Juan Francisco Manzano em *Cecilia Valdés*, de Villaverde, Carlos V do Sacro Império Romano-Germânico em *Zafira*, de Manzano etc., que coexistem e convivem com personagens puramente

Ademais, para De Man (1991, grifo nosso), o que é interesse na autobiografia não reside em oferecer um conhecimento seguro de si mesmo, porque ela não o faz, o que vem a fazer é uma impossibilidade de totalização, ou seja, de “chegar a ser” de todos os sistemas textuais.

Apresentamos aqui, também, as palavras do maranhense, teórico da literatura, Luiz Costa Lima, em seu livro *Pensando nos trópicos* (1991), que comungam com esse pouco caso ou restrição da literatura autobiográfica:

[...] Solicitam-me que integre a esta reflexão um tom biográfico. Se bem entendo, interessam-se menos por um ensaio do que por uma certa memória. [...] A proposta é instigante porque esbarra em um escrúpulo que tenho mantido: a vida de cada um o máximo importa a seus amigos e familiares. A prática contrária apenas serve à indústria do efêmero, instrumento da sociedade do espetáculo. [...] Não se nega assim validade às autobiografias. Apenas seu interesse se restringe àqueles que tenham feito ou testemunhado algo de extraordinário. Fora deste circuito, a atenção à vida pessoal se justifica tão só como possível documento de algo mais [...] (LIMA, 1991, p. 14).

Diante disso, qual o motivo do uso da autobiografia, uma vez que é taxada como algo insignificante e/ou menor, ou mesmo algo que não se concretiza? Quando e como surgiu seu intento? Como se difundiu? O que podemos chamar de autobiografia? Como podemos identificá-la? Afinal de contas, ela é um gênero ou não?

Nosso objetivo, neste capítulo, é descrever os principais aspectos constitutivos da autobiografia, sua possível história, conceito(s), fronteiras, críticas, paradoxo(s), funções, exemplos e conexões com as esferas literária e cultural, observando seu avanço ao longo dos tempos e em algumas partes da América e da Europa sob uma perspectiva teórica e crítica. Ressaltamos que este capítulo é necessário, dado que dialoga com parte de nosso *corpus* de estudo no momento em que explica informações pertinentes sobre o mesmo.

De antemão, concordamos que “[...] cada homem é importante para o mundo, cada vida e cada morte; o testemunho que cada um dá de si mesmo enriquece o patrimônio cultural comum [...]”²⁸ (GUSDORF, 1991, p. 10, tradução nossa), seja homem, seja mulher, seja branco, seja negro, seja letrado ou não, e independente da condição socioeconômica, pois esperamos,

ficcionais no mundo possível da obra literária, entrecruzando-se e mesclando-se com ações também puramente ficcionais (SILVA, 2005), observando, para isso, a verossimilhança ou a coerência interna referente ao mundo imaginário das personagens e situações miméticas (ROSENFELD, 2005). Por fim, “[...] a ficção é um lugar ontológico privilegiado: lugar em que o homem pode viver e contemplar, através de personagens variadas, a plenitude da sua condição, e em que se torna transparente a si mesmo; lugar em que transformando-se imaginariamente no outro, vivendo outros papéis e destacando-se de si mesmo, verifica, realiza e vive a sua condição fundamental de ser autoconsciente e livre, capaz de desdobrar-se, distanciar-se de si mesmo e de objetivar a sua própria situação [...]” (ROSENFELD, 2005, p. 48).

²⁸ No original: “[...] cada hombre es importante para el mundo, cada vida y cada muerte; el testimonio que cada uno da de sí mismo enriquece el patrimonio común de la cultura [...]” (GUSDORF, 1991, p. 10).

conforme as ideias do historiador alemão Karl Weintraub (1991), que na autobiografia se rememora aspectos significativos da vida, partes importantes da experiência. E ao se contar esta vida, ela vai se manifestar para além de sua morte, a fim de que se conserve esse capital precioso que não deve desaparecer (GUSDORF, 1991). De acordo com o filósofo francês Georges Gusdorf (1991), a autobiografia, como expressão íntima do ser, tem o caráter criador e edificante, trazendo à luz um sentido profundo da verdade, mesmo que negligenciada, constitui, no entanto, uma das referências para o domínio humano.

Ora, sabemos que a base de todas as relações sociais é formada pela diferenciação entre verdade e mentira, em se dizer a verdade, mas alcançar esta verdade pode ser ilusório, em especial a verdade de uma vida humana, mas o desejo de atingi-la é que define a autobiografia no intuito de oferecer essa verdade aos outros (LEJEUNE, 2008) e, por extensão, ao mundo.

Acreditamos que é o pesquisador francês Philippe Lejeune que primeiro vai apresentar ideias mais contundentes sobre um conceito de autobiografia e traçar limites entre esse possível gênero e suas especificidades. De acordo com o estudioso norte-americano Paul Eakin (1994b), Lejeune, ao adotar uma perspectiva de historiador do discurso, analisa, paradoxalmente, que a referência documental dos textos autobiográficos populares não consiste na criação apurada de uma cópia fiel do real, mas na imitação inconsciente de formas narrativas comuns que estabelecem a língua franca da verossimilhança em um determinado momento da vida de uma cultura.

Outro ponto de vista que apresentamos sobre Lejeune é o de Alberca (2007). Ele considera que esse pesquisador francês simplificou ao máximo sua ideia de “pacto autobiográfico”, fixando pontos preciosos sobre a leitura e escrita autobiográficas, o que conseguiu acabar com a confusão de ideias equivocadas que igualavam romance e autobiografia (ALBERCA, 2007, grifo nosso).

Alberca (2007) explica que em comparação a outras teorias autobiográficas, o pacto de Lejeune é muito mais humilde e preciso, pois responde a um princípio duplo do autor: de identidade e veracidade.

[...] O primeiro é o compromisso ou o esforço do autor em convencer o leitor de que quem diz ‘eu’ em um texto explicitamente autobiográfico é a mesma pessoa que assina a capa e, portanto, é responsável pelo que esse ‘eu’ diz. O chamado ‘princípio de identidade’ consagra ou estabelece que o autor, o narrador e o protagonista são a mesma pessoa, visto que compartilham e respondem ao mesmo nome próprio, que assume o valor de signo textual e paratextual e de chave de leitura. Embora controverso por ser considerado uma concepção da identidade de caráter administrativo ou formal, o recurso à onomástica torna-se uma peça indispensável para ditar as diferenças entre a

autobiografia e o romance [...]”²⁹ (ALBERCA, 2007, p. 67-68, grifo do autor, tradução nossa).

Alberca (2007, grifo nosso) justifica que o nome próprio é a única forma de resolver a fantasmagoria do “eu” (conector discursivo sem significado próprio), dando-lhe um referente preciso. Além disso, o nome não é apenas uma etiqueta, mas um tema de grande importância, caso contrário, não existimos socialmente e isso está intimamente ligado à construção da nossa própria personalidade, individual, familiar e social (ALBERCA, 2007).

Já o segundo princípio, segundo Alberca (2007), é o compromisso do autor com o leitor sobre o referencial externo que o texto anuncia, ou seja, sua veracidade. Ele acrescenta que o autor pode se equivocar ou confundir-se, mas conta sua história convencido ou persuadido de sua veracidade, pois anunciou e prometeu isso ao leitor. Esse princípio é o que Lejeune (2008, grifo do autor) chama de *pacto referencial*.

Para Alberca (2007, grifo nosso), o esclarecedor regime contratual do “pacto autobiográfico” teve a virtude de acabar de vez com teorias confusas, tipo a do crítico literário canadense Northrop Frye, conforme a qual difundia que a autobiografia era apenas uma forma de ficção. Outras teorias mais ousadas decretavam a impossibilidade da autobiografia, já que não existia nem poderia haver sujeito estável, nem introspecção verdadeira, nem um eu unificado, pois nem a memória era confiável tampouco a linguagem (ALBERCA, 2007). Pelas palavras de Alberca, percebemos vários termos como “pacto autobiográfico” e “pacto referencial”, referentes às ideias de Lejeune (2008, grifo nosso) sobre a autobiografia, que explicaremos mais adiante neste capítulo.

Na visão de Gusdorf (1991, grifo nosso), a autobiografia é uma leitura que o “eu” presente faz do seu próprio “eu”, uma criação de arte, uma vez que recria a si próprio subjetivamente, longe do foco da história objetiva. De tal modo, esse tipo de texto não deveria ser uma cópia fiel da realidade? Então, estão permitidos os lapsos de memória em virtude da distância dos fatos ocorridos, das omissões do autor, daquilo que não se pretende revelar? Segundo o filósofo francês Michel Foucault (2004), quando realizamos o ato de escrever, estamos mostrando-nos, dando-nos a ver, fazendo aparecer o nosso próprio rosto para o outro,

²⁹ No original: “[...] El primero es el compromiso o el esfuerzo del autor para convencer al lector de que quien dice ‘yo’ en un texto explícitamente autobiográfico es la misma persona que firma en la portada y, por lo tanto, se responsabiliza de lo que ese ‘yo’ dice. El llamado ‘principio de identidad’ consagra o establece que autor, narrador y protagonista son la misma persona, puesto que comparten y responden al mismo nombre propio, que cobra el valor de signo textual y paratextual y de clave de lectura. Aunque controvertido por considerarse una concepción de la identidad de carácter administrativo o formal, el recurso a la onomástica se convierte en una pieza indispensable a la hora de dictaminar las diferencias de la autobiografía y la novela [...]” (ALBERCA, 2007, p. 67-68, grifo do autor).

e, de certa forma, para o mundo. Logo, por que escrever uma autobiografia ou outro texto autobiográfico se não queremos nos mostrar?

De acordo com Alberca (2017, grifo nosso), a autobiografia *é um gênero literário* caracterizado por estabelecer uns desafios específicos, distinto de outros gêneros, mas com exigências artísticas similares. “[...] O autobiógrafo que decide escrever sua vida sabe ou deve saber que esse ato vai colocá-lo à prova diante do passado, das outras pessoas e de si mesmo [...]”³⁰ (ALBERCA, 2017, p. 33, tradução nossa). Assim, o autobiógrafo tanto aposta e expõe seu prestígio literário quanto arrisca seu crédito pessoal; um desafio que não é para muitos, principalmente, quando entra em jogo a verdade e o pudor que estão por trás da história de uma vida (ALBERCA, 2017). À vista disto, entendemos quando Eakin (1994b, grifo nosso) considera a autobiografia como *uma arte referencial*.

Já Gusdorf (1991, grifo nosso) afirma que a autobiografia é um documento sobre uma vida e que um historiador tem o perfeito direito de comprovar este testemunho, mas também *se trata de uma obra de arte*, e um apreciador da literatura, por sua vez, é sensível à harmonia do estilo, à beleza das imagens. Contudo, é Lejeune (2008, grifo nosso) que nos assegura que esse é o paradoxo da autobiografia literária, seu jogo duplo fundamental, consiste em pretender ser ao mesmo tempo um discurso verídico *e uma obra de arte*. Diante do exposto, por esses quatro últimos autores, percebemos que a autobiografia pode ser também uma obra de arte.

Outro paradoxo que encontramos relacionado às questões autobiográficas é a afirmação da autobiografia ser ficção, no momento que a consideramos desde uma perspectiva genética, pois, com ela, o autor não pretende reproduzir, mas criar o seu “eu”, tal uma autoinvenção; porém, a autobiografia é verdadeira para o leitor, que faz dela, com maior facilidade que em qualquer outro texto narrativo, uma leitura intencionalmente realista (VILLANUEVA, 2013, grifo nosso).

Nessa perspectiva, o crítico espanhol Darío Villanueva (2013, grifo nosso) parte do ponto em que a ficção se caracteriza como invenção ou imaginação, a autobiografia, por sua vez, dispõe de um “eu”, narrador e personagem, que sustenta a sinceridade do que anuncia em uma estrutura de autenticidade com o real por meio da linguagem, e, por último, o leitor é seduzido pelas marcas de veracidade que o “eu” do autor de si usa, acreditando nessa sinceridade presente no texto. Por fim, para esse crítico espanhol, o fictício e o autobiográfico são linguagem e realidade. O que podemos desprender disto é que a ficção sempre terá realidade e a autobiografia, invenção ou imaginação, ambas por meio da linguagem, um tanto paradoxal,

³⁰ No original: “[...] El autobiógrafo que decide escribir su vida sabe o debe saber que ese acto le va a poner a prueba frente al pasado, frente a los demás y frente a sí mismo [...]” (ALBERCA, 2017, p. 33).

ou não? Com isso, a seguir, apresentamos uma possível aproximação histórica ao conceito e origem da autobiografia, de acordo com as concepções de alguns estudiosos de textos autobiográficos.

2.1 UMA APROXIMAÇÃO HISTÓRICA DA AUTOBIOGRAFIA

*Todos nós existimos e só existimos no círculo de histórias que contamos sobre nós: fora desse círculo os seres humanos não sabem nada e não podem saber de nada*³¹.
(James Olney)

A ideia de autobiografia como conhecemos, segundo a visão dos autores que apresentamos nesta seção, é típica da época moderna e fruto de um determinado momento cultural europeu que vai despontar a partir das *Confissões* (1782), do escritor e filósofo suíço Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), o qual expôs a história de sua vida pessoal, para confessar-se a si mesmo, trazendo à tona um “eu”, privado, que vai se revelar em público, ramificando-se, essa ideia, pelo ocidente.

Conforme Paul Eakin (1994, grifo nosso), no princípio, na Antiguidade ocidental, não existia uma noção do “eu” como indivíduo. Ele alega que

[...] Paul Veyne, por exemplo, no primeiro volume de [*The Roman Empire*] *A History of Private Life, From Pagan Rome to Byzantium* [1987] afirma categoricamente que ‘nenhum homem da antiguidade, nem mesmo os poetas, são capazes de falar deles mesmos’. ‘Falar de si mesmo’, continua, ‘dar testemunho pessoal... é uma ideia cristã, na verdade eminentemente protestante, que os antigos nunca se atreveram a praticar’ (231-32), e no primeiro capítulo de *La formación de la individualidad* [1978] Weintraub analisou os fatores culturais nas civilizações da Grécia e Roma que puseram obstáculos ao desenvolvimento de uma concepção da personalidade como individualidade [...] ³² (EAKIN, 1994a, p. 106-107, grifos do autor, tradução nossa).

³¹ No original: “[...] Todos nosotros existimos y sólo existimos en el círculo de las historias que contamos acerca de nosotros: fuera de ese círculo los seres humanos no saben nada y no pueden saber nada [...]” (James Olney).

³² No original: “[...] Paul Veyne, por ejemplo, en el primer volumen de *A History of Private Life, From Pagan Rome to Byzantium* afirma categóricamente que ‘ningún hombre de la antigüedad, ni siquiera los poetas, son capaces de hablar de ellos mismos’. ‘Hablar de uno mismo’, continúa, ‘aportar testimonio personal... es una idea cristiana, en verdad eminentemente protestante, que los antiguos nunca se atrevieron a practicar’ (231-32), y en el primer capítulo de *La formación de la individualidad* Weintraub ha analizado los factores culturales en las civilizaciones de Grecia y Roma que pusieron trabas al desarrollo de una concepción de la personalidad como individualidad [...]” (EAKIN, 1994a, p. 106-107, grifos do autor).

Eakin (1994a) afirma que no século XIV e início do século XVII, agregado ao protestantismo apareceu a ideia do homem como indivíduo, as vidas privadas, a autobiografia e “[...] um novo sentido da palavra *eu* como ‘isso que... em uma pessoa o constitui real e intrinsecamente (em contraste com aquilo que é acidental)’ (*Oxford English Dictionary*)³³ [...]” (EAKIN, 1994a, p. 107, grifos do autor, tradução nossa). De acordo com Eakin (1994a, p. 107), muitos autores investigaram a fundo o surgimento gradual do conceito de individualidade moderna entre os anos de 1500 a 1800, como o historiador francês Philippe Ariès (1914-1984), o psicólogo social norte-americano Roy F. Baumeister (1953-), Georges Gusdorf, o historiador britânico Lawrence Stone (1919-1999), o crítico literário norte-americano Lionel Trilling (1905-1975), o filósofo e historiador britânico Lancelot Law Whyte (1896-1972), Karl J. Weintraub, entre outros, e que podemos resumir e conceder ao filósofo, físico e matemático francês René Descartes (1596-1650) o descobrimento do eu “interior”, “oculto” ou “privado”, cuja história tem sido narrada na autobiografia.

Segundo o estudioso português Armindo Gameiro (2012, p. 18), “[...] o século XIX é um marco fulcral para a análise da problemática da autobiografia [...]”, uma vez que, de acordo com a pesquisadora portuguesa Clara Rocha (1992), é unânime a opinião dos historiadores no tocante à autobiografia ser de origem europeia, enraizando-se na cultura ocidental. Rocha (1992, p. 14, grifos da autora) afirma que “[...] o termo ‘autobiografia’ aparece em 1789 utilizado por Frederico Schlegel³⁴, em sua forma alemã *Autobiographie* [...], vulgarizando-se nas línguas europeias a partir de 1800 [...]”. Para ela, o neologismo resultou do reconhecimento do gênero, o qual teve como paradigma as *Confissões*, de Rousseau (ROCHA, 1992).

Essa afirmação de Rocha está conforme à ideia da estudiosa norte-americana Elisabeth W. Bruss (1991), a qual acredita que somente a partir do século XIX, quando a autobiografia se converte em uma denominação familiar na Inglaterra, depois do uso da palavra por Robert Southey³⁵ (1774-1843), inventada ou traduzida para a *Quarterly Review*³⁶, em 1809, ela passa a ser considerada como gênero ou subgênero literário, sendo, portanto, o ponto de visibilidade para os textos escritos em primeira pessoa, em ser ou não ser autobiográficos. Assim, para essa autora norte-americana, a autobiografia adquire seu significado mediante a participação em sistemas simbólicos que constituem literatura e cultura.

³³ No original: “[...] un nuevo sentido de la palabra *yo* como ‘eso que... en una persona lo constituye real e intrínsecamente (en contraste con aquello que es accidental)’ (*Oxford English Dictionary*) [...]” (EAKIN, 1994a, p. 107, grifos do autor).

³⁴ Karl Wilhelm Friedrich von Schlegel (1772-1829), poeta, crítico literário, filósofo e filólogo alemão (nota nossa).

³⁵ Escritor, historiador e poeta inglês.

³⁶ Jornal literário e político inglês que teve sua primeira edição em 1809.

Bruss (1991) diz que historiadores clássicos da Grécia e de Roma, mesmo tentando adotar uma primeira pessoa retórica temporária, não conseguiram encontrar um participante autobiográfico nos atos descritos. Da mesma forma, ela é de acordo que os *Salmos*, do Antigo Testamento, mesmo que pareçam implicar uma história pessoal, foram feitos para uso de qualquer pessoa, em ocasiões apropriadas, logo esses casos não são exemplos verídicos de autobiografia como um ato autônomo com suas responsabilidades peculiares próprias (BRUSS, 1991). Também, conforme Bruss (1991), a autobiografia de John Bunyan (1628-1688), escrita no século XVII, quando o gênero era muito novo na Inglaterra, é mencionada pelos críticos com uma aparência de pouco originalidade, diferenciando-se em poucos detalhes das narrativas de conversão de sua época.

Notamos que o pesquisador russo Mihail Bakhtin (2014), em seu livro *Questões de literatura e de estética*, ao abordar o ensaio sobre “Biografia e autobiografia antigas”, afirma que na Antiguidade se desenvolveu várias formas biográficas e autobiográficas notáveis que exerceram grande influência tanto para o desenvolvimento de biografias e de autobiografias europeias quanto do romance europeu. Para esse pesquisador russo, no classicismo grego, floresceu-se a autobiografia platônica (*A apologia de Sócrates*³⁷), baseada no diálogo, e a retórica (*enkomion*³⁸), sendo considerado o discurso de defesa de Isócrates³⁹ (436 a.C.- 338 a.C.) a primeira autobiografia (BAKHTIN, 2014).

Segundo Bakhtin (2014, p. 251), essas formas autobiográficas “[...] eram atos verbais cívico-políticos de glorificação ou autojustificação públicos [...]”, ou seja, tudo era um ato público, não existindo uma abordagem particular de si mesmo. Em relação à exemplos romanos, ele cita “[...] as autobiografias e os autorretratos amplamente conhecidos, irônicos e em verso, de Horácio [65 a.C.-8 a.C.], Ovídio [43 a.C.-17/18 d.C.] e Propércio [47 a.C.-14 a.C.], que continham também um elemento de paródia das formas público-heróicas [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 260). Bakhtin (2014) também cita as cartas de Cícero⁴⁰ (106 a.C.- 43 a.C.) a Atticus⁴¹ (110 a.C.-32 a.C.), (comentando que elas trazem aspectos públicos e retóricos), as cartas de Sêneca (4 a.C.-65 d.C.) etc. Apesar disso, acreditamos que Bakhtin se afaste da ideia de autobiografia que foi considerada na Europa do século XIX, pois, o antropólogo francês Joël Candau, em seu livro *Memória e identidade*, faz uma nota informando que “[...] a noção de

³⁷ Escrito por Platão (427 a.C.-347 a.C.) de um discurso de Sócrates (469/70 a.C.-399 a.C.) de cerca de 399 a.C. (PLATÃO, 2019).

³⁸ “[...] Discurso civil, fúnebre e laudatório, que substituiu o antigo lamento (*trenos*) [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 251, grifo do autor).

³⁹ “[...] Relato apologético e público da própria vida [...]” (BAKHTIN, 2014, p. 255) desse orador grego.

⁴⁰ Marco Túlio Cícero, filósofo romano.

⁴¹ Tito Pompônio Ático foi um cavaleiro romano e patrono das Letras.

indivíduo na cultura grega arcaica tende a distanciar ou mesmo ignorar a intimidade do Eu e não tem, portanto, a mesma significação que a ela damos nas sociedades modernas [...]” (CANDAU, 2019, p. 78). O que comunga com as palavras de Bruss (1991) sobre esse assunto.

Contudo, é Georges Gusdorf (1991) quem afirma, em 1948, em seu artigo “*Condiciones y límites de la autobiografía*⁴²”, que a autobiografia é um gênero literário firmemente estabelecido, com uma história balizada por uma série de obras-primas: das *Confissões* (397-400 d.C.), de Santo Agostinho⁴³ (354 d.C.- 430 d.C.), até *Si le grain ne meurt* [*Se o grão não morre*] (1926), do escritor francês André Gide⁴⁴ (1869-1951), passando pelas *Confissões*, de Rousseau, *Poesia e verdade* (1811-1833), do escritor e polímata alemão Wolfgang von Goethe (1749-1832), às *Memorias de ultratumba* (1849-1850), do escritor e diplomata francês Chateaubriand (1768-1848), ou à *Apología pro vita sua* [*Uma defesa da própria vida*] (1864), do Cardeal inglês Newman (1801-1890).

Nesse artigo, Gusdorf (1991) destaca que o gênero autobiográfico está limitado no tempo e no espaço, uma vez que não existiu sempre, nem existe em todos os lugares. Para ele, se as *Confissões*, de Santo Agostinho, marcam um ponto de referência inicial de um primeiro êxito fenomenal, ao mesmo tempo, revela um fenômeno tardio na cultura ocidental, que tem lugar no momento em que a contribuição cristã se enxerta nas tradições clássicas (GUSDORF, 1991). Gusdorf (1991) explica que a autobiografia é o espelho no qual a pessoa reflete a sua própria imagem, no entanto, ele acrescenta que o gênero aparece antes dos descobrimentos técnicos dos artesãos alemães e italianos, que ocorreram no fim da Idade Média. Ele diz que a atração física e material do reflexo no espelho se une e fortalece a ascese cristã do exame de consciência, no início da Idade Moderna (GUSDORF, 1991). Para Gusdorf, as *Confissões*, de Santo Agostinho, correspondem a essa nova orientação da espiritualidade:

[...] A antiguidade clássica mantinha, em suas grandes filosofias (a epicurista, por exemplo, ou a estoica), uma concepção disciplinar do ser pessoal, que tinha de buscar a salvação na adesão a uma lei universal e transcendente sem qualquer complacência dos ministérios, por outro lado desinteressada, da vida interior. O cristianismo fez prevalecer uma nova antropologia: cada destino, por mais humilde que seja supõe uma espécie de aposta sobrenatural. Tal destino se desenvolve como um diálogo com Deus, no qual, e até o fim, cada gesto, cada pensamento ou cada ato podem colocar tudo em questão [...]⁴⁵ (GUSDORF, 1991, p. 11, tradução nossa).

⁴² Originalmente publicado em *Formen der Selbstdarstellung. Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits*, em Berlim, por Duncker e Humblot.

⁴³ Filósofo e teólogo argelino.

⁴⁴ Ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1947.

⁴⁵ No original: “[...] La antigüedad clásica mantenía, en sus grandes filosofías (la epicúrea, por ejemplo, o la estoica), una concepción disciplinaria del ser personal, el cual debía buscar la salvación en la adhesión a una ley

Assim, segundo Gusdorf (1991), cada um é responsável pela sua própria existência, por seus atos e intenções, que contam da mesma forma, despertando o novo interesse pelos segredos da vida pessoal; com isso, a regra da confissão dos pecados confere ao exame de consciência um caráter sistemático e obrigatório. Consequentemente, a obra de Santo Agostinho provém dessa exigência dogmática, quando uma alma apresenta seu balanço de contas com toda humildade, mas também com toda retórica, perante Deus.

Gusdorf (1991) mostra, no trilhar de épocas, a individualidade renascentista, por meio dos *Ensaio*s (1580), de Montaigne⁴⁶ (1533-1592), com confissões impenitentes, que desembocam na individualidade romântica. Por sua vez, naquela época, ocorre o casamento da virtude da individualidade com a virtude da sinceridade, que Rousseau retoma de Montaigne no heroísmo de compreender e de dizer tudo; e naquele instante, encontramos o gosto pela autobiografia, um fruto do momento cultural.

Karl Weintraub (1991), em seu artigo “Autobiografía y consciencia histórica”, também discute sobre as condições culturais para a valorização da autobiografia. Ele supõe que embora o instinto autobiográfico possa ser tão antigo quanto a escrita, o homem ocidental começou a valorizar a autobiografia somente a partir de 1800, sendo resultado de determinadas condições culturais e da significativa relação entre a retórica e a consciência pública do homem clássico, a insignificância da tragédia sob a ótica de um mundo totalmente cristianizado, o desaparecimento da épica do mundo não aristocrático, ou a importante afirmação do romance na era da burguesia (WEINTRAUB, 1991). Para Weintraub (1991), a importância crescente da autobiografia ocorreu devido a uma parte da grande revolução intelectual caracterizada pelo aparecimento de uma determinada forma moderna de consciência histórica. Ele admite que a história da autobiografia mostra que essa maneira de expressão é a que melhor expõe o desenvolvimento que o homem ocidental tem sobre si mesmo (WEINTRAUB, 1991).

Weintraub (1991) afirma que antes do surgimento do termo autobiografia, usava-se outros termos mais antigos, porém um pouco distintos entre si, por exemplo, *hypomnemata*⁴⁷,

universal y transcendente sin complacencia alguna por los ministerios, por otra parte insospechados, de la vida interior. El cristianismo hizo prevalecer una antropología nueva: cada destino, por humilde que sea supone una suerte de apuesta sobrenatural. Tal destino se desarrolla como un diálogo con Dios, en el que, y hasta el fin, cada gesto, cada pensamiento o cada acto pueden ponerlo todo en entredicho [...]” (GUSDORF, 1991, p. 11).

⁴⁶ Michel de Montaigne foi um escritor, filósofo e humanista francês considerado como o inventor do ensaio pessoal.

⁴⁷ Termo grego para notas, comentários, lembretes, registros públicos, rascunhos etc. Segundo Foucault (2004, grifo do autor), este tipo de registro, mesmo pessoal, não deve ser entendido como um diário íntimo ou uma ‘narrativa de si mesmo’, mas algo com a função típica de uma agenda.

*comentarii*⁴⁸, *vita*⁴⁹, confissões ou memórias, como podemos citar a *Vida de Doña Leonor López de Córdoba*⁵⁰, *escrita por ella misma*, um texto autobiográfico breve e provavelmente escrito um pouco depois de 1401⁵¹, em que testemunha, sob juramento, dizer a verdade dos fatos narrados, em primeira pessoa, relacionados a uma parte de sua vida e ao seu meio social, tais como, vida aristocrática, casamento aos sete anos, prisão por quase dez anos em Sevilha e confisco dos bens da família após o assassinato do Rei D. Pedro I de Castela⁵², a quem a família apoiava, por D. Henrique II de Castela e Aragão. Além disso, expõe a época da peste que assola e a morte de seu primogênito em consequência da doença, tudo em um tom de muita fé religiosa diante de seus infortúnios, um típico relato memorialístico em que o testemunho autobiográfico de uma mulher se apresenta ainda na Idade Média, podendo ser uma obra matricial de autoria feminina. De acordo com a historiadora espanhola María-Milagros Garretas (1995, grifo nosso), essa é a primeira autobiografia conhecida em língua espanhola e que a autora se situa no centro do seu texto, sendo o “eu” de seu discurso.

Com relação à palavra “autobiografia”, Weintraub (1991) informa que ela aparece pela primeira vez um pouco antes de 1800 em alemão, enquanto o *Oxford English Dictionary* atribui sua primeira utilização a Southey em um artigo de 1809 sobre a literatura portuguesa. Já Lejeune (1994), em “O pacto autobiográfico (bis)”, publicado em *Moi aussi [Eu também]* em 1986, ao explicar os sentidos admitidos que utilizou para construir sua definição da palavra “autobiografia” em *El pacte autobiographique* (1975), expõe que essa palavra veio da Inglaterra no início do século XIX. Contudo, Lejeune (1998) observa que é a partir do século XVIII que a autobiografia se desenvolve pela descoberta do valor da pessoa e de uma certa concepção da pessoa, ou seja, ao escrever sua autobiografia, o ser apodera-se totalmente de sua pessoa, em um movimento em retrospecto da síntese do eu, explicando-se pela sua história, particularmente, pelas suas origens, infantil e juvenil.

Entretanto, Alberca (2007) considera que a presença do autor como protagonista em sua própria obra foi um traço inusitado antes do século XVIII, pois mesmo existindo, podemos encontrá-lo de forma reduzida se compararmos com a forte tendência que se registra

⁴⁸ Termo latino para comentários.

⁴⁹ Termo latino para vida.

⁵⁰ Era uma aristocrata espanhola, nascida talvez entre o final de 1362 e início de 1363, considerada a primeira autora conhecida em língua espanhola, que morreu em 1430.

⁵¹ Disponível em: <http://www.hs-augsburg.de/~harsch/hispanica/Cronologia/siglo15/Leonor/leo_mem1.html>. Acesso em: 13 maio. 2019.

⁵² Rei de 1350 até 1369, quando foi assassinado por seu irmão bastardo e seu sucessor, Henrique de Trastâmara, rei de Castela e Aragão de 1369 até 1379.

atualmente, como podemos citar a singularidade da escrita mística⁵³ da espanhola Santa Teresa de Jesus⁵⁴ (1515-1582), que escreveu sua autobiografia antes de 1567, além das inúmeras epístolas autobiográficas que deixou contando suas experiências. Por outro lado, de acordo com Alberca (2007), a partir da década de 1970, ocorreu uma expansão excepcional da literatura autobiográfica nas literaturas ocidentais, um avanço que se une aos intuitos de uma sociedade conduzida pelo predomínio e prestígio do individual.

Para Garretas (1995), os textos autobiográficos existiram, de fato, antes do século XVIII, muitos escritos por mulheres, mas a cultura ocidental masculina não permitiu sua visibilidade. Ela cita exemplos como *Las Memorias de Agripina*⁵⁵ no século I, as de Vibia Perpetua (182 d.C.- 203) no início do século III, os textos chamativos das místicas alemãs Hildegarda de Bingen⁵⁶ (1098-1179) e Christina de Stommeln (1242-1312), a autobiografia espiritual da mística inglesa Juliana de Norwich (1342-1416), que escreveu nos fins do século XIV, *Revelations of Divine Love* [*Revelações do Amor Divino*] (1393), sendo considerado o primeiro livro em inglês escrito por uma mulher, mas a primeira autobiografia escrita em inglês foi a da mística inglesa Margery Kempe (1373-1438), *The Book of Margery Kempe* (1432), já a da inglesa Margaret Cavendish (1623-1673), duquesa de Newcastle, *True Relation*, publicada em 1656, foi considerada como a primeira autobiografia laica importante escrita por uma mulher (GARRETAS, 1995).

Garretas (1995) também cita a história de parte da vida de Christine de Pizan⁵⁷ (1364-1430), escrita em *La Mutacion de Fortune* [*A mudança da fortuna*] (1404); as autênticas memórias de Leonor López de Córdoba Carrillo; o *Libro de la vida* (1562-65) e *Castillo interior* [*Castelo interior*] (1577), de Teresa de Ávila; o texto autobiográfico da religiosa espanhola Margarida Mas i Pujol, conhecida como sor Ana María del Santísimo Sacramento (1649-1700) e o da poeta norte-americana Anne Bradstreet (1612-1672) com seu texto *To My Dear Children* [*Para meus queridos filhos*].

Incluímos, a essa lista de Garretas, a *Biografía (Vita Beatricis)*, em neerlandês médio, da escritora mística e monja cisterciense belga Beatriz de Nazaret (1200-1268), os escritos (trinta e uma cartas, sessenta e um poemas e catorze descrições de visões místicas) em

⁵³ Segundo o teólogo alemão Josef Sudbrack (2007, p. 20, grifo do autor), “[...] foram Padres cristãos como Orígenes que introduziram no tesouro linguístico o adjetivo *mystikós* [místico, referente aos mistérios] (de *myein*, silenciar [no sentido de fechar, especialmente aplicado à boca e aos olhos]), antes quase nunca usado [...]”.

⁵⁴ Teresa Sánchez de Cepeda y Ahumada, também chamada de Teresa de Ávila, foi uma freira carmelita com relevantes obras sobre a vida contemplativa e espiritual.

⁵⁵ Júlia Agripina Menor (15 d.C.-59) foi uma imperatriz-consorte romana.

⁵⁶ Monja beneditina, teóloga e escritora.

⁵⁷ Foi considerada o primeiro autor da França, mesmo sendo mulher e ter nascido em Veneza. Foi morar em Paris aos três anos com seus pais.

neerlandês médio, da poetisa e beguina⁵⁸ belga Hadewijch de Antuérpia (1200?-1248), a escrita mística da monja cisterciense alemã Matilde de Magdeburgo (1207-1282), *Das fließende Licht der Gottheit* (*A luz que flui da divindade*), em baixo alemão médio ou saxão médio, os escritos da beguina mística francesa Marguerite Porete (1250-1310) (nascida no Condado de Hainaut, entre Bélgica e Holanda), *Le Miroir des âmes simples anéanties et qui seulement demeurent em vouloir et désir d'amour*⁵⁹ (*O Espelho das Almas Simples e aniquiladas e que permanecem somente na vontade e no desejo do Amor*), em francês antigo, e as cartas, como *O Diálogo* (1377), da filósofa e teóloga italiana Catarina de Siena (1347-1380), doutora da Igreja Católica.

Acrescentamos, ainda, sobre a palavra “autobiografia”, a leitura da pesquisadora brasileira Eurídice Figueiredo (2013, p. 26), em *Mulheres ao espelho*, ao afirmar que essa palavra “[...] aparece pela primeira vez em alemão, em 1779, e logo depois em inglês, em 1809. Na França seu uso acontece na primeira metade do século XIX [...]”.

Da mesma forma, encontramos em Cuba, ainda colônia espanhola, o uso da palavra “autobiografia” em uma carta escrita por Suárez y Romero a Domingo del Monte, datada de 20 de agosto de 1839, explicando o trabalho desempenhado ao “corrigir” a autobiografia do poeta Juan Francisco Manzano, como ilustramos a seguir em sua língua original, publicada na edição de William Luis:

[...] Muy señor mío: aunque desde que vine apesar de haberle escrito ya, no he recibido ni memorias suyas, yo no me he olvidado de V: y la prueba es que ahí le remito por conducto de nuestro amigo Valle la *Auto-biografía* [sic] de Manzano copiada y corregida. [...] – Lástima, Sor Del Monte, que esta *Autobiografía* no se publique [sic]; pero [sic] dónde y cómo...? [...] ⁶⁰ (apud LUIS, 2016, p. 50-51, grifo nosso).

De acordo com a crítica literária espanhola Anna Caballé (1991, p. 160, grifo nosso), o termo “autobiografia” é de origem recente, tratando-se de um neologismo que se incorpora, relativamente rápido, ao vocabulário técnico da crítica literária no século XIX. Em inglês, teria aparecido pelos anos de 1800, mas, ingleses e alemães disputam seu registro anteriormente

⁵⁸ Espécie de beata, uma mulher leiga católica, que se dedicava a cuidar dos pobres e dos doentes em alguns países da Europa medieval (atuais Holanda, Bélgica, França, Alemanha, Inglaterra etc.) desde a Baixa Idade Média.

⁵⁹ A Igreja da França, por causa dos escritos no livro de Porete, taxou-a de herege quando esta tinha sessenta anos. Em uma tentativa de silenciamento, a Inquisição ordenou queimá-la viva em uma fogueira acompanhada de seu livro em Paris em 1310.

⁶⁰ Nossa tradução: “[...] Prezado senhor: embora desde que vim, apesar de já lhe ter escrito, não recebi nada de sua parte, não me esqueci de vossa senhoria: e a prova é que lhe envio por nosso amigo Valle a *Auto-biografía* [sic] de Manzano copiada e corregida. [...] – Pena, Sr. Del Monte, que esta *Autobiografía* não se publique; mas onde e como...? [...]” (LUIS, 2016, p. 50-51, grifo nosso).

(CABALLÉ, 1991). Ela ressalta que em 1828, Thomas Carlyle⁶¹ (1795-1881) já usa o termo em *Quarterly Review*: “[...] O que não daríamos – pergunta-se Carlyle – pela autobiografia de Shakespeare? [...]”⁶² (CABALLÉ, 1991, p. 169, tradução nossa).

Caballé (1991, grifo nosso) informa que, a partir da primeira metade do século XIX, os ingleses e norte-americanos já dispõem de uma estimável produção autobiográfica originalmente com o título de “autobiografia”. Ela cita por exemplo a do norte-americano Benjamin Franklin (1706-1790), no entanto, ela equivoca-se, uma vez que esta obra foi publicada em 1791 (iniciada em 1771 na Inglaterra, em formato de carta ao seu filho e, em 1784 na França, retoma, escrevendo ao mundo, mas morre antes de concluí-la), originalmente com o título *Mémoires de la vie privée de Benjamin Franklin* [*Memórias da vida privada de Benjamin Franklin*] e somente em publicações posteriores o título é alterado para *Autobiografia de Benjamin Franklin*. Podemos citar para ilustrar, nesse caso, a Autobiografia, da inglesa Harriet Martineau⁶³ (1802-1876), em dois volumes, sendo o primeiro publicado em 1855, com o título *Harriet Martineau's Autobiography*.

Por outro lado, Caballé (1991, grifo nosso) diz que o vocábulo “autobiografia” teve começos difíceis na língua francesa, e na espanhola é ignorado a data exata de entrada na Espanha. Ela aponta um subtítulo do primeiro romance da escritora espanhola Emilia Pardo Bazán⁶⁴ (1851-1921) na obra *Pascual López. Autobiografía de un estudiante de Medicina* (1879) e, em 1886, na obra *Los pazos de Ulloa* é precedida por uns “Apuntes autobiográficos” [“Notas autobiográficas”] dessa autora (CABALLÉ, 1991, grifo nosso). Caballé (1991) acredita ser, na primeira obra, influência da literatura inglesa que a autora gozava e, na segunda, uma solicitação da editora ao estilo francês usado na época.

Por essas informações de Caballé, acreditamos que o uso em Cuba, antes da primeira metade do século XIX, provavelmente, é de influência britânica ou mesmo norte-americana, visto o contato frequente dos intelectuais cubanos, da época, com essas nações, sobretudo, pela censura em Cuba que proibia textos contra as ideias coloniais e escravocratas, pois, a liberdade concedida à imprensa em Cuba não se estendia a textos relacionados à escravidão (CALCAGNO, 1878); por exemplo, como citado na nossa introdução, Suárez y Romero publicou *Francisco* (1880) e Cirilo Villaverde, *Cecilia Valdés* (1882), ambos antiescravistas,

⁶¹ Escritor, ensaísta, historiador e professor escocês da Era Vitoriana.

⁶² No original: “[...] ¿Qué no daríamos – se pregunta Carlyle – por la autobiografía de Shakespeare? [...]” (CABALLÉ, 1991, p. 169).

⁶³ Jornalista, escritora e socióloga britânica.

⁶⁴ Foi uma nobre aristocrata (Condessa de Pardo Bazán), catedrática, conferencista, crítica literária, dramaturga, ensaísta, jornalista, poetisa, romancista, tradutora.

publicados em língua espanhola, nos Estados Unidos da América. Ademais, o próprio Romero em sua carta a Del Monte (conforme citação anterior de Luis), pergunta onde e como publicar a autobiografia, de Manzano, haja vista essa censura em Cuba.

Além disso, é o juiz Richard Madden, em atividades britânicas em Cuba, então colônia espanhola, ao regressar a Inglaterra, que leva uma cópia “corrigida” por Suárez y Romero do manuscrito da autobiografia, de Manzano, e outros textos em espanhol para publicação em Londres, em 1839, que aparece com o título, primeiramente: *Life of the Negro Poet* (1840) [*A vida do poeta negro*], depois esse título foi alterado em uma segunda publicação, mais extensa, com outros textos cubanos (poemas de Manzano, entrevistas com Del Monte etc.) e alguns textos de autoria de Madden, também publicada em 1840, ficando *Poems by a Slave in the Island of Cuba, Recently Liberated; Translated From the Spanish by R.R. Madden, M.D.; With the History of the Early Life of the Negro Poet, Written by Himself; To Which Are Prefixed Two Pieces Descriptive of Cuban Slavery and the Slave-Traffic* [*Poemas de um escravo na Ilha de Cuba, recentemente libertado; traduzido do espanhol por R.R. Madden, D.M., com a história do início da vida do poeta negro, escrito por ele mesmo; ao qual estão incluídos dois textos descritivos da escravidão cubana e do tráfico escravo*] (LUIS, 2016, grifo nosso).

Ademais, Francisco Calcagno (1878, grifo nosso) apresenta sua crítica literária aos poucos poetas negros de Cuba e quando se dedica a Juan Francisco Manzano, em quase vinte e três páginas do seu livro, informa sobre os “Apuntes autobiográficos” do poeta, mencionando que o manuscrito autógrafo encontra-se inédito, em espanhol, na biblioteca de Del Monte, existindo uma tradução em inglês feita por Madden, publicada em Londres (1840). Quando faz referência ao texto autobiográfico de Manzano, sempre se expressa usando a palavra autobiografia, como ilustramos em sua própria língua: “[...] dice la *Autobiografía*, y aunque no da fecha, la hemos deducido [...]. Cuenta la *Autobiografía* que [...]. con qué candorosa sinceridad habla el *autobiográfico* de estos primeros años, [...]”⁶⁵ (CALCAGNO, 1878, p. 24, grifo nosso).

Enquanto isso, do outro lado do Atlântico, a situação da mulher espanhola como escritora é bem similar aos escritores afrodescendentes daquela colônia hispânica. Caballé (1991) ressalta que na Espanha do século XIX, os exemplos de textos autobiográficos de mulheres são mínimos, assim como outros textos literários devido à opressão cultural que a mulher sofria no século XIX.

⁶⁵ Nossa tradução: “[...] a *Autobiografía* diz, e apesar de não dar uma data, nós a deduzimos [...]. A *Autobiografía* conta que [...] com que pureza sincera fala o *autobiográfico* desses primeiros anos, [...]” (CALCAGNO, 1878, p. 24, grifo nosso).

Segundo Garretas (1995), na Europa não islâmica, as mulheres escreveram sua vida, contudo, o lugar subordinado que elas ocuparam nas sociedades e nas culturas patriarcais marca fortemente a escrita autobiográfica de mulheres e, até mesmo em tempos mais recentes, tem marcado as leituras que os críticos literários têm feito, ou melhor, não fazem desses textos.

Caballé (1991) cita pouquíssimas autoras que tentaram e sofreram opressão no ofício da escrita como Gertrudis Gómez de Avellaneda (com umas cartas autobiográficas de 1839 e acrescentamos alguns poemas autobiográficos), Carolina Coronado (1820-1911), Rosalía de Castro (1837-1885) (encontramos alguns poemas autobiográficos em galego e em espanhol), Concepción Arenal⁶⁶ (1820-1893) (um poema autobiográfico, *Mi vida. ¿A quién importa?* 1880), Fernán Caballero⁶⁷ (1796-1877) e Emilia Pardo Bazán.

Em oposição, a produção autobiográfica masculina no século XIX espanhol é abundante, conforme as palavras de Caballé (1991), trata-se de um fenômeno de amplo alcance, pois torna-se comum em todo o domínio europeu e norte-americano, um cenário apoiado pelo documental e pelo histórico, com destaque ao memorialismo que impera com a aspiração de deixar para a posterioridade um testemunho de um tempo extraordinário. Ela afirma que grande parte dessa produção do século XIX só é publicada no século XX, aproximadamente até 1939.

Segundo Caballé (1991), uma parte desses textos é carente de pretensões literárias, com uma simples relação de fatos. Outros são mais individualistas e com um teor literário maior como *Recuerdos del tiempo viejo* [*Lembranças do tempo antigo*] (1879), do espanhol José de Zorrilla (1817-1893); *Memorias inmemoriales* [*Memórias imemoriáveis*] (1946), de Azorín⁶⁸ (1873-1967); *Recuerdos y olvidos* [*Lembranças e esquecimentos*] (1951), do espanhol Jacinto Benavente⁶⁹ (1866-1954); e com esse mesmo título, dois volumes de memórias de 1982 e 1983 do espanhol Francisco Ayala (1906-2009); *Desde el amanecer* [*Desde o amanhecer*] (1972), da espanhola Rosa Chacel (1898-1994), entre outros.

De acordo com Alberca (2017), houve um tempo em que se afirmava uma inexistência de obras autobiográficas espanholas, em distinção à abundância do gênero em outros países europeus, segundo ele, isto foi uma lenda. Essa afirmação é comprovada pelo estudo de Caballé (1991) em torno do memorialismo e da autobiografia na Espanha entre os séculos XIX e XX. Alberca (2017) explica que o ambiente de vigilância e perseguição da Igreja Católica, na

⁶⁶ Foi advogada e escritora, uma das primeiras defensoras do feminismo na Espanha, escreveu entre outras obras, *La mujer del porvenir* (*A mulher do futuro*) (1869), sua primeira obra que defendia os direitos da mulher.

⁶⁷ Pseudônimo da suíça Cecilia Böhl de Faber y Ruiz de Larrea, escritora naturalizada espanhola.

⁶⁸ Pseudônimo do espanhol José Augusto Trinidad Martínez Ruiz, foi jornalista, ensaísta, dramaturgo, crítico literário e escritor.

⁶⁹ Dramaturgo e crítico literário, ganhador do Prêmio Nobel de Literatura de 1922.

Espanha, até meados do século XIX, inibia qualquer um de escrever suas memórias. Assim, era a máscara da ficção que imperava, uma vez que o testemunho de uma vida estava eclipsado pelo pudor e medo da ideologia dominante.

Outro autor que afirma o dito por Caballé, sobre a expressão autobiográfica espanhola, é o estudioso espanhol José Castillo (1991). Ele expressa que as diversas manifestações autobiográficas (epistolas, diários, memórias, autobiografias etc.) tiveram um grande cultivo na Espanha, principalmente, no final do século XX, uma espécie de exercício de catarse, ampliando o espectro de sua literatura e oferecendo um arsenal para conhecermos a história da realidade espanhola (CASTILLO, 1991).

As obras elencadas por Caballé (1991) parecem ter despontado na época da literatura romântica, época de um exacerbado gosto pelo individualismo. Isso está conforme às palavras de Rocha (1992), quando afirma que as várias formas de expressão literária autobiográfica se desenvolvem a partir do Romantismo, uma espécie de abolição ao Classicismo francês, e que “[...] os criadores começam a interessar-se pelo testemunho pessoal à maneira de Rousseau, de Musset⁷⁰ (*Confessions d'un enfant du siècle* [*Confissões de uma criança do século* (1836)]) ou de Stendhal, para apenas citar exemplos franceses [...]” (ROCHA, 1992, p. 15).

Rocha (1992) indica sua afirmação por meio de três trabalhos, o primeiro do pesquisador francês Georges May, no ensaio *L'Autobiographie* [*A Autobiografia*] (1979), no qual mostra que a literatura autobiográfica se desenvolveu, especialmente, influenciada pelo individualismo e pelas formas específicas adotadas, resultado de sua eclosão numa cultura cristã. Depois, Rocha destaca o estudo do diário, da crítica literária francesa Béatrice Didier, *Le Journal intime* [*O Diário íntimo*] (1976), que foca a constituição e o desenvolvimento desse tipo de escrita autobiográfica, como gênero, decorrentes, na era moderna, desses dois fatores históricos (tradição cristã e individualismo romântico) juntamente com o surgimento da sociedade capitalista,

[...] do primeiro, o diário retém a atitude confessional, o desejo de purificação e absolvição, a regularidade da contrição que o aparenta à oração, o exame de consciência. Do segundo, a crença no indivíduo, o interesse pelo particular. E do terceiro, a sua forma de ‘balanço’, de livro de contas, visando preservar um capital de recordações, vivências, factos históricos, pessoas, lugares etc. [...] (ROCHA, 1992, p. 16, grifo da autora).

⁷⁰ Alfred de Musset (1810-1857) foi um dramaturgo, romancista e poeta francês (nota nossa).

Por último, ela cita o artigo do demógrafo e sociólogo francês Alain Girard, *Évolution sociale et naissance de l'intime* [Evolução social e nascimento da intimidade] (1976), em que o autor mostra alguns condicionalismos sociais que influenciaram na necessidade de afirmação pessoal, e em particular da produção de diários, na época romântica, tais como a revolução demográfica do final do século XVIII, que gerou uma alteração na escala de idades ao forçar os jovens a preencher as estruturas da vida social, o crescimento das cidades, resultando em relações essencialmente funcionais entre os indivíduos, os quais em solidão, sentem a necessidade de afirmar a sua presença no mundo, ocasionando o segundo condicionalismo, um certo tipo de relações interpessoais (ROCHA, 1992).

Já o terceiro vem com a mobilidade social, com a imagem clássica de sociedade imóvel e ordenada que se rompe e é alterada pela imagem de um mundo móvel, com a dessacralização da realidade social, “[...] o *eu* aparece como o único valor absoluto e a intimidade como único refúgio. E a afirmação individual torna-se mesmo contestação social, forma de marginalidade de a-socialidade [...]” (ROCHA, 1992, p. 17, grifo da autora). Por fim, a tentativa de formação de uma ciência do homem, com a declaração dos Direitos do Homem⁷¹ (1789) que levaria, de certa forma, a uma espécie de declaração dos direitos do “eu”, o fundamento do individualismo romântico (ROCHA, 1992, grifo nosso).

Rocha (1992) admite que mesmo essa escrita autobiográfica (diário, autobiografia etc.) se desenvolvendo, sobretudo, a partir da época moderna, podemos encontrar, em tempos mais recuados, textos que registram tanto a vontade de afirmação do eu, como a necessidade da atitude confessional.

Necessidade que levou para a expressão do *homo religiosus*, que buscava prestar contas de seus atos ou pedir conforto e absolvição a seu deus ou seus deuses. Assim, Rocha (1992) cita exemplos com as *Confissões* (397-400 d.C.), de Santo Agostinho (354 d.C.- 430 d.C.); a *Peregrinação* (1614), do explorador português Fernão Mendes Pinto (1509-1583); a *Autobiografia*, da freira portuguesa Antónia Margarida de Castelo Branco (1652-1717) e até mesmo as *Confissões*, de Rousseau.

Contudo, já Gameiro (2012) expõe que um recuo maior no tempo nos leva à *Bíblia*, que apresenta textos em primeira pessoa, exemplificando com o *Cântico dos Cânticos* e os *Salmos*, de David. Ademais, afirma que na Antiguidade há “[...] exemplos de memórias ou de discursos de carácter mais ou menos públicos ou oficiais que utilizam a primeira pessoa gramatical [...]” (GAMEIRO, 2012, p. 19). No entanto, Gameiro (2012) enfatiza que esses textos não atraem o

⁷¹ *Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen*, documento que culminou da Revolução Francesa (disponível em: <www.pfdc.pgr.mpf.mp.br>. Acesso em: 30 maio 2019).

estudioso atual em relação a essa problemática. Como mencionamos, conforme Bruss (1991), isto é um indicativo que não correspondam à casos verídicos de autobiografia, mesmo que estejam em primeira pessoa.

Gameiro (2012) também expõe que tampouco a vasta produção de textos que se encontrou na Inglaterra do século XVII atraiu esses pesquisadores. Textos esses que eram escritos em primeira pessoa e o seu autor ou pseudoautor declarava que ali estava contando a sua vida, que, na maioria das vezes, eram intitulados de “confissões” (GAMEIRO, 2012, grifo nosso).

Já para Leonor Arfuch (2010), é no século XVIII e, a partir de um certo consenso, que as *Confissões*, de Rousseau, marcam as especificidades dos gêneros literários autobiográficos (confissões, autobiografias, memórias, diários íntimos, correspondências), os quais esboçam um espaço de autorreflexão que consolida o individualismo, típico do Ocidente, em uma dualidade entre o público e o privado, o sagrado e o profano.

Entretanto, Arfuch (2010, grifos da autora) considera que houve uma infância da subjetividade, em arremedos da oralidade, em um momento de uma relação entre leitura autógrafa, escrita e conhecimento de si, concomitante às práticas de alfabetização e às novas formas de religiosidade, que propiciavam tanto à reserva interior do pensamento e da afetividade quanto ao espaço físico reservado (alcova, estúdio, biblioteca etc.), levando à solidão e à meditação, o que deu lugar às memórias, aos ‘livros de razão’ (*livres de raison*, cadernos de contas ou registros de tarefas que se transformam em narrações da vida cotidiana), aos diários íntimos confessionais – que além de registrar os acontecimentos da fé ou da comunidade, iniciam a dar conta do mundo afetivo de seus autores.

Dessa forma, as *Confissões*, de Santo Agostinho, do lado do sagrado, servem de modelo para o encontro de um “eu” que se conta por meio de uma história de vida, propiciando a afirmação do “[...] diário íntimo como ato privado de confissão e autoexame [...]” (ARFUCH, 2010, p. 42). Já do lado do profano, Arfuch (2010) cita o diário de Samuel Pepys (1660-1690) como quase uma invenção inglesa de teor privado, expondo praticamente os registros completos do cotidiano (amores, gostos, usos, costumes, viagens, relatos conjugal e extraconjugal).

Arfuch (2010, grifo da autora) esclarece que o diário privado, como relato da vida cotidiana, era propagado desde o fim do século XVI na Inglaterra, porém, com frequência reduzida em relação a realidade francesa, e que depois foi substituído pelos *livres de raison*. Ela informa que a quantidade de diários femininos é abundante, permitindo um maior conhecimento das atividades da mulher inglesa (ARFUCH, 2010). Na realidade francesa, Arfuch (2010) apresenta o *Diário de Gilles Gouberville* (1553-1563) como um caso singular

dessa escrita autobiográfica, que descreve detalhadamente a vida doméstica e comum de um meio rural (trânsitos, peregrinações, hábitos de hospitalidade etc.).

Outrossim, Arfuch (2010) aponta o século XVII como pródigo em narração ao testemunho biográfico de vidas ilustres, por exemplo o *Diário de Héroard* (1602-1629), médico que acompanhou, diariamente, durante 27 anos, Luís XIII⁷² (1601-1643). Um outro caso de relato íntimo apresentado por Arfuch (2010) é a narração de Sor Juana de los Ángeles, superiora do Convento das Ursulinas de Loudun, de 1644, a qual usa essa forma de escrita como recomendação de cura e exercício de autocontrole a problemas de possessão.

Por outro lado, Figueiredo (2013) afirma que o diário como gênero surgiu no final do século XVIII ao observar o estudo de Alain Girard (1986) na França. Para nós, esse é um dado contraditório, visto que há registros de diários em séculos anteriores que mencionamos aqui de acordo com Arfuch (2010) e Rocha (1992).

Já Philippe Lejeune (2008) questiona à introspecção da cultura cristã e sua totalidade, alegando a possibilidade do surgimento do diário espiritual ao século XVI. Ele acrescenta que este tipo de diário só poderia aparecer em uma época em que este tipo de escrita fosse possível (LEJEUNE, 2008). Além disso, Lejeune (2008) informa que a ideia de anotação de algo diário com datação, para um indivíduo, apenas surgirá no final da Idade Média.

De acordo com essa ideia da existência da escrita, Walter Ong (1998) afirma que o diário pessoal constitui uma forma literária muito tardia, de fato, desconhecida até o século XVII, uma vez que o tipo de devaneio solipsístico verbalizado que o diário envolve é um produto da consciência moldada pela cultura impressa.

Por alguns dos autores citados neste tópico, até aqui, percebemos que há uma discrepância entre as datas apresentadas em relação à origem da palavra autobiografia, tais como a de Figueiredo (2013), que aponta 1779 na Alemanha, e Rocha (1992), 1789, também na Alemanha, todavia, existe uma concordância que o gênero autobiográfico é cristão e cultural dos povos ocidentais da modernidade.

Com relação aos primeiros conceitos de autobiografia, vamos encontrar nos estudos de Lejeune (2008), ao selecionar dois dicionários, o primeiro foi do *Larousse* de 1866, que dizia “[...] vida de um indivíduo escrita por ele mesmo [...]”⁷³ (apud LEJEUNE, 1994, p. 129, tradução nossa), sendo uma espécie de confissão, o oposto de Memórias (que conta fatos que podem ser alheios ao narrador). Em um sentido mais amplo, designa como qualquer tipo de texto em que o autor pareça expressar a sua vida ou seus sentimentos.

⁷² Rei da França de 1610 até sua morte.

⁷³ No original: “[...] vida de un individuo escrita por él mismo [...]” (apud LEJEUNE, 1994, p. 129).

No segundo, o *Dictionnaire universel des littératures* [*Dicionário universal de literaturas*] de 1876, de acordo com Lejeune (1994), menos conhecido do que o primeiro, esclarece melhor ao apontar o tipo de texto em sua definição da palavra autobiografia, concebendo como uma “[...] obra literária, novela, poema, tratado filosófico etc., cujo autor teve a intenção, secreta ou confessa, de contar sua vida, expor suas ideias ou expressar seus sentimentos [...]”⁷⁴ (apud LEJEUNE, 1994, p. 129, tradução nossa).

Pela definição desse último, Lejeune (1994) diz que o sentido aponta para um novo tipo de escrita, que necessita de uma nova forma de leitura. No sentido estrito, esse dicionário comenta que “[...] a autobiografia abre um amplo caminho à fantasia, e o que a escreve, em absoluto, está obrigado a ser exato nos fatos, como nas Memórias, ou para ser totalmente sincero, como nas confissões [...]”⁷⁵ (apud LEJEUNE, 1994, p. 129, tradução nossa). Aqui, esse dicionário destaca tratar de um gênero moderno, citando como exemplos *La Nouvelle Heloïse* [*A nova Heloísa*] (1761), de Rousseau; *Les nuits* [*As noites*] (1835-1837), de Alfred de Musset; algumas novelas da francesa George Sand⁷⁶ (1804-1876); *Les pensées*⁷⁷ [*Pensamentos*], do pensador francês Blaise Pascal (1623-1662) e *Le discours de la méthode* [*Discurso sobre o Método*] (1637), de Descartes.

Para Lejeune (1994), na atualidade, os dois sentidos da palavra autobiografia, amplo e restrito, continuam sendo os dois polos do seu uso e o êxito dessa palavra está unido à tensão entre esses dois polos, à ambiguidade ou à indecisão que permite, ao novo espaço de leitura e de interpretação que se faz possível, às novas estratégias de escrita que pode designar.

Para o estudo dessa literatura, Eakin (1994b) afirma que Lejeune realizou suas pesquisas, sobre a autobiografia como gênero, em um momento muito pouco favorável para a teoria dos gêneros nos Estados Unidos da América, quando os estudiosos não acreditavam nessa questão, tal qual De Man e outros, e que Lejeune se dedicou em numerosos trabalhos em favor do tema como poderemos conhecê-los sob o relato do próprio Lejeune.

⁷⁴ No original: “[...] obra literaria, novela, poema, tratado filosófico etc., cuyo autor tuvo la intención, secreta o confesada, de contar su vida, exponer sus ideas o expresar sus sentimientos [...]” (apud LEJEUNE, 1994, p. 129).

⁷⁵ No original: “[...] la autobiografía abre un amplio camino a la fantasía, y el que la escribe en absoluto está obligado a ser exacto en los hechos, como en las Memorias, o para ser totalmente sincero, como en las confesiones [...]” (apud LEJEUNE, 1994, p. 129).

⁷⁶ Pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, romancista e memorialista francesa.

⁷⁷ Publicada postumamente em 1670.

2.2 ESTUDOS AUTOBIOGRÁFICOS SEGUNDO PHILIPPE LEJEUNE

*O “eu” apenas é um pequeno lampejo.
(Philippe Lejeune)*

Foi em 1968, na França, que Philippe Lejeune (2013) deu destaque a um objeto de estudo menosprezado e de valor inacreditável, a autobiografia. Ele acrescenta que devido a esse menosprezo, ela foi inexplorada, uma vez que

[...] toda a crítica estava persuadida de que [o francês] Albert Thibaudet [1874-1936] tinha tido razão, em 1935, ao determinar isto: ‘A autobiografia é a arte dos que não são artistas, o romance dos que não são romancistas’. Ainda hoje, o prestigioso *Monde des livres*, o suplemento literário de *Le Monde*, continua a fuzilar a autobiografia à queima-roupa: é narcisista e insossa. Se uma autobiografia tiver um interesse, não é verdadeiramente uma autobiografia pois a autobiografia é inútil [...] (LEJEUNE, 2013, p. 538, grifos do autor).

Lejeune (2013) informa que, ao contrário da França com um único artigo crítico de umas vinte páginas de Georges Gusdorf (1912-2000), no contexto anglo-saxão ou alemão o estudo crítico da autobiografia já era algo clássico. Com isso, ele “aventurou-se na ideia da investigação” e partiu para uma definição baseando-se em um dicionário e em um *corpus*, sendo usado como modelo Rousseau, quando finalmente chegou ao seu conhecido “Pacto autobiográfico”, um compromisso de um autor real assumido com o leitor (com a sua recepção) do que está sendo dito no texto como verdade (LEJEUNE, 2013, grifos nossos).

Para Lejeune (2013), o pacto autobiográfico produz efeitos excitantes como curiosidade, credulidade, compromisso direto, mas também efeitos esquisitos, explicados por parte dos preconceitos que seguem o gênero na França. Ademais, tanto ele aborrece, já que o autor espera uma resposta positiva do seu público que nem sempre é correspondida (amor, amizade, estimação, admiração), como é contagioso, não no grau de sugerir uma reciprocidade embaraçosa, tal fez Rousseau, em suas *Confissões*, ao pedir ao público para antes de ousar julgá-lo, despir-se como ele, haja vista a reserva das pessoas em falar de si próprio.

L'autobiographie en France [*A autobiografia na França*] (1971), livro inicial de Lejeune, traça pela primeira vez o cenário autobiográfico francês. Segundo Eakin (1994b), para essa tarefa tão útil, não era apenas ajuizada, mas também necessária, já que em 1971 não havia nenhum estudo sobre a história da autobiografia na França. Então, nesse livro, Lejeune (2013) vai mostrar um prospecto de definição, para ele, com um uso demasiado normativo de uma definição, fruto do pecado da juventude, entretanto, como disse, desenhando um centro,

arredores e fronteiras, necessários ao principiar um trabalho desse porte para o estudo da autobiografia.

Já em seu segundo livro, *Le pacte autobiographique* [*O pacto autobiográfico*] (1975), a definição do gênero torna-se um objeto de estudo, algo mais metódico, realizado de forma analítica, inspirado nas leituras que Lejeune fez do estudioso francês Gérard Genette, do pensador russo Roman Jakobson e, posteriormente, dos formalistas russos. Assim, Lejeune (2013) distingue todos os parâmetros que entram em sua definição, tais como pacto, enunciação, forma de linguagem, temporalidade, conteúdo temático etc., dando um leque de soluções possíveis ao cruzar em quadros de dupla entrada, observando a hierarquia dos traços.

Foi ao deixar uma casa vazia, em um dos seus quadros, como disse Lejeune (2013, p. 539), “imprudentemente”, o que despertou ao escritor francês Serge Doubrovsky (1928-2017) a invenção da mistura que denominou de “autoficção⁷⁸” com o texto *Fils* (*Fios*) (1977). Com isso, Lejeune passou a explorar as zonas fronteiriças, buscando tanto os traços comuns como os incompatíveis na mistura de dois gêneros, tais como autobiografia em terceira pessoa, autoficções, memórias imaginárias, entre outras.

Após isso, ele avançou para “[...] as metamorfoses da enunciação autobiográfica quando se abandona a escrita, no autorretrato pictural, no cinema em primeira pessoa ou quando, ficando na escrita, se muda de meio de comunicação e se passa para a Internet [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 539). Aqui se chega ao tema de um dos seus últimos livros, *Cher écran* [*Caro ecrã*] (2000), no qual mostra as interferências entre diário, correspondência e imprensa periódica, em relação aos *blogs*.

Concordamos com Lejeune (2013) quando ele revela que não crê na eternidade dos gêneros e justifica-se por meio da história uma série de transformações, que podem ser relatadas, dependendo do estado de espírito do narrador, sendo submetidas às suas regras. Para seguir com seus propósitos, ele parte por questionamentos tipo: “[...] existia a autobiografia na antiguidade? É fácil encontrar certos traços da autobiografia moderna nalgum tipo de textos antigos. Mas a sua função era a mesma? [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 539).

Desse modo, Lejeune (2013) confessa seu deslumbramento pelas *Confissões*, de Rousseau, e, por isso, adota a data de sua publicação como marco decisório a sua empreitada (fins do século XVIII), em detrimento da origem antiga. No entanto, esse estudioso francês

⁷⁸ O pesquisador chileno Alfonso de Toro (2007, grifo nosso), em *‘Meta-autobiografía’ / ‘Autobiografía transversal’ postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona*, considera a “autoficção” como um tipo de “meta-autobiografia”, uma concepção da “nova autobiografia”, que põe em xeque, dentre outros, a “verdade” de um “eu” autobiográfico, voltando ao conflito entre ficção e realidade, limites que não se definem, mas que se fragmentam e se reúnem constantemente na subjetividade da escritura.

admite que, para o caso da história, ela tem de ser escrita de outra forma. Para Lejeune (2013, p. 539), “[...] um dos dramas dos estudos sobre a escrita pessoal radica no facto de a atenção se concentrar nas raras obras publicadas que tiveram sucesso e que sobreviveram – enquanto antes de se converter em gênero literário, a escrita autobiográfica é uma prática imensa [...]”. Ele acrescenta a imprudência em mencioná-la apenas por meio do filtro da sua recepção. Lejeune (2013) admite que seus primeiros estudos foram reservados às obras-primas que admirava (Rousseau, Stendhal, Gide⁷⁹, Sartre⁸⁰ e Michel Leiris⁸¹). Todavia, após críticas, redime-se e escreve *Le moi des desmoiselles [O eu das damas]* (1993), dedicado a 115 diários femininos.

Ao libertar-se do cânone literário entre 1977 e 1986, Lejeune (2013) realiza um inventário completo das autobiografias escritas de 1789 até 1914 na França, com um foco central no século XIX, “[...] a partir da produção impressa e dividindo o trabalho por categoria e condição social [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 540) (comerciantes, industriais ou financeiros, professores, criminosos). A ideia “[...] era fazer uma espécie de ‘história social dos discursos’ [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 540, grifo do autor), ao mostrar “[...] o leque de maneiras de *contar* a sua vida numa dada situação [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 540, grifo do autor).

Foi ao dedicar-se às autobiografias dos delinquentes e homossexuais que Lejeune (2013, p. 540) descobre “[...] a primeira autobiografia homossexual publicada em França pelo próprio autor [...]”, *Si le grain ne meurt*, de Gide. Foi naquele meio criminal, que ele abandona a produção impressa e lança-se na exploração dos arquivos devido ao número e riqueza dos textos encontrados. Outro achado de Lejeune (2013), naquela época, na verdade um fato curioso em suas pesquisas, foi a quantidade imensa de autobiografias contemporâneas comuns publicadas por conta do autor e que não são consumidas pelo público. Logo, sem o polo estético, uma vez que o leitor não realizou a leitura.

Com esse tipo de pesquisas, afastando-se do cânone acadêmico e da poética, Lejeune (2013, p. 541, grifo do autor) dedica-se “[...] a autobiografia em colaborações, quando um mesmo ‘eu’ cobre duas pessoas, é o produto de um diálogo [...]” (entrevista jornalística em rádio e televisão, práticas da história oral de alguns historiadores e sociólogos contemporâneos, livros populistas que dão a palavra a desconhecidos). Assim chega a publicar *Je est un autre [Eu sou outro]* (1980) “[...] (frase tomada indiretamente de Rimbaud⁸²...), com o subtítulo de

⁷⁹ André Paul Guillaume Gide (1869-1951), escritor francês, ganhador do Nobel de Literatura de 1947.

⁸⁰ Jean-Paul Sartre (1905-1980), filósofo, escritor e crítico francês.

⁸¹ Michel Leiris (1901-1990), escritor, etnólogo e crítico de arte francês.

⁸² Jean-Nicolas Arthur Rimbaud (1854-1891), poeta francês (nota nossa).

*L'autobiographie, de la littérature aux médias*⁸³ e, sobretudo, em 1986, *Moi aussi [Eu também]*, sem subtítulo que atenua esta reivindicação [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 541).

Entre 1986 e 1987, Lejeune (2013) muda o rumo do seu objeto e lança-se ao estudo do diário, fora da universidade, contudo, na sociedade francesa, para que se reconhecesse o valor da escrita autobiográfica. Esse estudioso francês revela que, ao contrário da autobiografia, na França, “[...] três grandes livros de referência existiam (de Michèle Leleu⁸⁴, Alain Girard, Béatrice Didier). Mas esses livros apenas consideravam o diário como um gênero literário, baseavam-se em livros publicados [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 541). Entretanto, Lejeune (2013) discorda, pois um livro não consegue abranger a grandeza e a profundidade de uma obra de arte em seus pormenores, tais como o papel, a escrita, as decorações, os documentos acessórios. Além do mais, “[...] se escrevem milhões de diários e que se publicam todos os anos apenas uma pequena parte, que se conta em França por dezenas. Podemos estar certos de que a parte publicada é uma imagem fiel do conjunto? Não [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 541), e tampouco se sabe do contrário, conforme sua afirmação.

Conforme Lejeune (2013, p. 541), na França, “[...] 85% dos diários publicados foram escritos por homens, quando sabemos que são mulheres as que, maioritariamente, escrevem diários [...]”. Também, ele afirma que os diários publicados, na sua maioria, ou são de escritores ou de personalidades renomadas ou de testemunhas de guerra e que a vida das pessoas comuns tem uma representação irrelevante, nessa “[...] série de traços datados [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 542). Em suas investigações, a leitura de diários de adolescentes contemporâneos franceses lhe causou assombro “[...] pela profissionalidade, pela linguagem cuidada, pela sua beleza. Desmentiam os preconceitos que em França rodeiam uma prática frequentemente considerada infantil, narcisista e esteticamente infantil [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 542).

No livro *Un journal à soi [Um diário para si]* (2003), Lejeune conseguiu publicar, em forma de um ensaio ilustrado, 150 diários em reprodução fac-símile, oferecendo “[...] uma panorâmica da prática do diário em França [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 542), uma espécie de ensaio da exposição realizada na Biblioteca municipal de Lion, em 1997, que mostrou 250 diários originais de celebridades e de pessoas desconhecidas.

Paralelo ao estudo sobre o diário, Lejeune (2013) funda uma associação militante, não acadêmica, ao despertar para uma necessidade indiferente à sociedade francesa: “[...] a vontade de transmitir seus escritos autobiográficos [...]” (LEJEUNE, 2013, p. 542-543). Essa associação foi criada em 1992, sendo denominada de *Association pour l'Autobiographie* (APA,

⁸³ A autobiografia, da literatura aos meios de comunicação.

⁸⁴ Crítica literária francesa (nota nossa).

Associação para a Autobiografia), com o fim de catalogar os textos recolhidos que datam desde meados do século XIX, disponíveis para leituras de historiadores, sociólogos e curiosos em uma vila nas proximidades de Lyon, Ambérieu-en-Bugey.

Segundo Lejeune (2013, p. 544, grifo do autor), os catálogos da associação devem ser lidos como romances, “[...] as *Mil e uma vidas*: todo um leque de variadas e imprevisíveis histórias [...]”. Lejeune (2013) afirma que o espaço da associação é aberto e recebe visitas constantes, para intercâmbio de uma prática que ainda provoca, na França, muitas reservas ou zombarias. Apesar disso, ele assegura avanços e debates sobre os escritos autobiográficos, notadamente, desde 2001, com a introdução da autobiografia como um dos cinco temas de literatura, de estudo obrigatório, na educação secundária francesa.

Por fim, Lejeune (2008, grifo nosso) anuncia que a palavra “autobiografia” vem suportando outras expressões abrangentes e flexíveis, como “relato de vida”, que apareceu no final dos anos de 1970, com um tom mais interdisciplinar, comum aos literatos e aos especialistas de ciências humanas, englobando a narrativa oral. Outras formas que despontaram, desde o início dos anos de 1980, foram “escritas do eu” e depois “escritas de si”, numa perspectiva da literatura ficcional. Lejeune (2008, grifo do autor) desconfia que a mudança dessas duas expressões do ‘eu’ para o ‘si’ seja um reflexo do pudor cristão, ele acrescenta que “[...] Pascal disse isso: ‘o eu é detestável’. O ‘si’ tem um lado búdico, geral, altruísta – é mais aceitável [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 82, grifo do autor).

Depois desta incursão pelos estudos autobiográficos que Lejeune realizou na França, despertando progressos visíveis no século XXI, resta-nos chegar ao âmago da autobiografia, ao observarmos como ela se conceitua e estabelece as fronteiras do gênero por meio do “pacto autobiográfico”, de Lejeune (2008, grifo nosso).

2.3 O PACTO AUTOBIOGRÁFICO: conceito(s) e limites da autobiografia

*Uma autobiografia não é apenas um texto no qual alguém diz a verdade sobre si próprio,
mas um texto em que alguém real diz que a diz.
(Philippe Lejeune)*

Philippe Lejeune (2008), em *O pacto autobiográfico*, apresenta uma definição de autobiografia, depois de muitas críticas recebidas ao tentar traçar uma definição em *L'autobiographie en France* (1971). Então, empenha-se em sanar alguns problemas teóricos,

próprios da problemática do gênero, principalmente no que se refere aos gêneros fronteirços, como a biografia e o romance. Ele deixa claro que sua definição cobre apenas dois séculos, contados a partir de 1770, e em estudos da literatura europeia, destacando que isso não implica uma não existência de uma literatura pessoal antes desse ano ou fora da Europa, ou seja, seria pouco pertinente pensarmos a autobiografia na forma que conhecemos hoje antes desse contexto (LEJEUNE, 2008). Aqui ressaltamos o fato da autobiografia, de Manzano, ter sido escrita nas Américas.

Para sua definição, Lejeune (2008) parte da posição de leitor, uma posição que o possibilita a captar com mais clareza o funcionamento dos textos, já que é, segundo ele, a nossa leitura que faz esse funcionamento ao observarmos suas diferenças. Assim, para Lejeune (2008, p. 14), a autobiografia é uma “[...] narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade [...]”. Com essa definição, Lejeune (2008) põe em jogo elementos de quatro categorias distintas que definirá se uma obra é ou não uma autobiografia, isso quando contemplar todas essas categorias de uma só vez. São elas:

[...] 1. *Forma da linguagem*:

- a) narrativa;
- b) em prosa.

2. *Assunto tratado*: vida individual, história de uma personalidade.

3. *Situação do autor*: identidade do autor (cujo nome remete a uma pessoa real) e do narrador.

4. *Posição do narrador*:

- a) identidade do narrador e do personagem principal;
- b) perspectiva retrospectiva da narrativa [...] (LEJEUNE, 2008, p. 14, grifo do autor).

Em caso contrário, teremos os gêneros fronteirços como as memórias (que não contemplam a categoria dois), a biografia (que se exclui com a categoria quatro, letra a), o romance pessoal (que não preenche a categoria três), o poema autobiográfico (que não satisfaz à categoria um, letra b), o diário (que não cumpre a categoria quatro, letra b) e o autorretrato ou ensaio (que não observam as categorias um, letra a, e quatro, letra b) (LEJEUNE, 2008).

Lejeune (2008) enfatiza que essas categorias não são totalmente rigorosas e algumas condições podem não ser preenchidas em absoluto. Ele assegura que

[...] o texto deve ser *principalmente* uma narrativa, mas sabe-se a importância do *discurso* na narração autobiográfica; a perspectiva, *principalmente* retrospectiva: isto não exclui nem seções de autorretrato, nem diário da obra ou do presente contemporâneo da redação, nem construções temporais muito

complexas; o assunto deve ser *principalmente* vida individual, a gênese da personalidade: mas a crônica⁸⁵ e a história social ou política podem ocupar um certo espaço [...] (LEJEUNE, 2008, p. 15, grifo do autor).

De tal forma, ele adverte que se trata de hierarquia, estabelecendo-se zonas naturais de transição com “[...] os outros gêneros da literatura íntima (memórias, diário, ensaio) e uma certa latitude é dada ao classificador no exame de casos particulares [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 15).

Lejeune (2008) afirma a existência da autobiografia (e, em geral, literatura íntima) a uma necessidade de coincidência entre a identidade do autor, do narrador e do personagem, que aqui chamamos de identidade tripartida. Contudo, em “O pacto autobiográfico (bis)”, publicado em *Moi aussi*, de 1986, Lejeune (2008, grifo do autor) rever alguns problemas de seu método sobre alguns pontos sensíveis, tais como a definição, o vocabulário, o contrato, o ‘estilo’ e a ideologia autobiográfica. Desses pontos, Lejeune (2008) sustenta a questão da identidade tripartida no pacto, só que admite posições intermediárias que podem figurar, tal o caso da autoficção, a qual pode existir ou não a identidade tripartida. Ele também admite a possibilidade do poema autobiográfico, raro, mas existente quando se identifica o “[...] emprego do ‘eu’ claramente autobiográfico, garantido pelo nome próprio do autor, em lugar do ‘eu’ lírico tradicional [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 64, grifo do autor), assegurando a identidade no pacto.

A identidade que chamamos tripartida, suscita numerosos problemas conforme Lejeune (2008), entre eles estão a forma de expressão do narrador e do personagem no texto (eu, tu, ele/ela). Geralmente, o uso da primeira pessoa do discurso (eu) é assumido nas autobiografias clássicas para a identidade do narrador e do personagem principal, seria a narração “autodiegética” estabelecida por Gérard Genette em sua classificação das vozes da narrativa ao considerar as obras de ficção (LEJEUNE, 1991, grifo nosso). No entanto, Lejeune (2008) esclarece que menos frequente, mas possível de ocorrer, é o caso da autobiografia em terceira pessoa, empregado por razões diversas e produzindo efeitos diferentes, já que, de acordo com Lejeune (2008), falar de si mesmo na terceira pessoa

[...] pode implicar tanto um orgulho imenso (é o caso dos *Comentários*⁸⁶ de César, ou de textos como os do general De Gaulle⁸⁷), quanto uma certa forma de humildade (é o caso de certas autobiografias religiosas antigas, nas quais o autobiógrafo se denomina ‘o servidor de Deus’). Nos dois casos, o narrador

⁸⁵ De acordo com Rocha (1992, p. 42), “[...] outros gêneros literários podem abranger conteúdos autobiográficos [...]”, tais como as cartas, as crônicas e os relatos de viagem (nota nossa).

⁸⁶ Escrito por volta de 50 a.C. por Júlio César, relatando campanhas militares na Gália (hoje corresponde ao território da França, parte da Alemanha, Bélgica e Itália) (nota nossa).

⁸⁷ Charles de Gaulle (1890-1970), general e político francês, atuou nas forças francesas livres na Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Foi presidente da quinta república francesa de 1959 até 1969 (nota nossa).

assume, em relação ao personagem que foi, seja o distanciamento do olhar da história, seja o distanciamento do olhar de Deus, isto é, da eternidade, e introduz, em sua narrativa, uma transcendência com a qual, em última instância, se identifica [...] (LEJEUNE, 2008, p. 16-17, grifos do autor).

Lejeune (2008, p. 17) explica que outros efeitos podem ser imaginados do mesmo caso, como de “[...] contingência, de desdobramento ou de distanciamento irônico [...]”, como *The education of Henry Adams* [*A educação de Henry Adams*] (1907), de Henry Adams (1838-1918), em que, em terceira pessoa, o autor conta a busca quase socrática de uma educação por um jovem norte americano, sendo, ele próprio, Henry Adams, esse jovem.

Além disso, Lejeune (2008) admite que esses exemplos citados usam a terceira pessoa em toda a obra, mas há casos de autobiografias que parte do texto designa o personagem principal em terceira pessoa e, na outra parte,

[...] o narrador e o personagem principal se confundem na primeira pessoa: é o caso de *Le traître* [1958] (*O traidor*), no qual os jogos de voz de André Gorz⁸⁸ traduzem sua incerteza quanto a sua identidade. Claude Roy⁸⁹, em *Nous* [1972] (*Nós*), utiliza este procedimento, para se distanciar com pudor de um episódio de sua vida amorosa [...] (LEJEUNE, 2008, p. 17, grifo do autor, tradução do tradutor).

Lejeune (2008, grifo nosso) informa que nessas autobiografias em terceira pessoa, a questão da identidade que chamamos tripartida, identidade entre autor, narrador e personagem, embora não faça uso do “eu” no texto, “[...] é estabelecida indiretamente, mas sem nenhuma ambiguidade, através da dupla equação: autor = narrador e autor = personagem, donde se deduz que narrador = personagem, mesmo se o narrador permanecer implícito [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 16). Assim, para Lejeune (2008), isto está de acordo, ao pé da letra, com o sentido primário da palavra autobiografia: “[...] é uma biografia, escrita pelo interessado, mas escrita como uma simples biografia [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 16).

Já no tocante ao registro pessoal (1^a/2^a pessoa), Lejeune (2008) cita dois exemplos, no caso da ficção, escritos em segunda pessoa, *La modification* (1957) [*A modificação*], do escritor francês Michel Butor (1926-2016), e *Un homme qui dort* (1967) [*Um homem que dorme*], do escritor francês Georges Perec (1936-1982). Também, há casos de mesclas de pessoas gramaticais no texto como “[...] nos *discursos* do narrador endereçados ao personagem que foi,

⁸⁸ André Gorz (1923-2007), filósofo austro-francês (nota nossa).

⁸⁹ Claude Roy (1915-1997, poeta e ensaísta francês (nota nossa).

seja para reconfortá-lo quando está em situação difícil, seja para repudiá-lo ou passar-lhe um sermão [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 16, grifo do autor), tais como,

[...] ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Confissões*, Livro IV; ‘Pobre Jean-Jacques, naquele momento cruel, tu não esperavas muito que um dia...’. Cf. também ROY, Claude. *Moi je*. Paris: Gallimard, 1970. p. 473, quando Roy se imagina conversando com aquele que foi: ‘Acredita em mim, meu filho, tu não deverias... Tu não deverias ter...’. Nessa página, Claude Roy, contrapondo o narrador (atual) ao personagem (passado), emprega pra falar deste último, ao mesmo tempo, a segunda e a terceira pessoas [...] (LEJEUNE, 2008, p. 369, grifos do autor).

Entretanto, ele acrescenta que são raros os casos de autobiografia em segunda e terceira pessoas. Mas, por seu tradutor, Ángel Loureiro (1991, em nota), sabemos de duas autobiografias que a narrativa em segunda pessoa gramatical ocupa um lugar fundamental (escritas depois do *Pacto autobiográfico*, de Lejeune), *Coto Vedado* (1985) e *En los reinos de taifa* (1986), do escritor espanhol Juan Goytisolo (1931-2017). No entanto, a crítica classifica estas duas obras como memórias, uma das fronteiras da autobiografia, segundo Lejeune (1991). Já Caballé (1991) cita a *Autobiografía* (1922), do político e escritor espanhol Emilio Castelar⁹⁰ (1832-1899), como um exemplo em terceira pessoa, mas sabemos pela própria Caballé (1991) que também é um caso de memórias do século XIX espanhol.

Outro problema que Lejeune (2008, grifo nosso) buscou solucionar em seu *Pacto autobiográfico* foi a questão de como é estabelecida a identidade do autor e do narrador-personagem em autobiografias clássicas, as que usam a primeira pessoa do discurso – “eu” – ou seja, como saber “[...] quem diz ‘Quem sou eu?’ [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 19, grifo do autor) nesse tipo de texto, por exemplo: “[...] na idade de deis [sic] anos *eu* sabia de cor os mais compridos sermões do Frei Luis de Granada⁹¹ [...]”⁹²” (MANZANO, 2016, p. 301, grifo nosso). Lejeune (2008) esclarece que é

[...] em relação ao *nome próprio* que devem ser situados os problemas da autobiografia. Nos textos impressos, a enunciação fica inteiramente a cargo de uma pessoa que costuma colocar seu *nome* na capa do livro e na folha de rosto, acima ou abaixo do título. É nesse nome que se resume toda a existência do que chamamos de *autor*: única marca no texto de uma realidade extratextual indubitável, remetendo a uma pessoa real, que solicita, dessa forma, que lhe seja, em última instância, atribuída a responsabilidade da

⁹⁰ Foi presidente da Espanha de 1873 até 1874, durante a Primeira República.

⁹¹ Luis Sarria (1504-1588), religioso dominicano espanhol que viveu mais de 40 anos em Portugal, onde morreu. “[...] Escreveu vários livros de sermões e orações [...]” (CASTRO, 2015, p. 149, em notas) (nota nossa).

⁹² No original: “[...] a la edad de dies [sic] años daba yo de memoria los mas [sic] largos sermones de Frai [sic] Luis de Granada [...]” (MANZANO, 2016, p. 301, grifo nosso).

enunciação de todo o texto escrito [...] (LEJEUNE, 2008, p. 23, grifo do autor).

Desse modo, Lejeune (2008, p. 26, grifos do autor) estabelece o seu “pacto autobiográfico”, com a afirmação da identidade do “nome”, do autor-narrador-personagem, no texto, “[...] remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro [...]”. Em outras palavras, podemos compreender que, segundo Lejeune (2008), a definição de autobiografia, para o leitor, reside, antes de tudo, em um contrato de identidade selado pelo nome próprio. Logo, em caso contrário, quando não encontramos essa identidade do nome do autor e do personagem, estamos diante do *pacto romanesco* (LEJEUNE, 1991, grifo do autor), no terreno da ficção.

Um terceiro problema que Lejeune (2008) apresenta uma solução no livro *O pacto autobiográfico* é sobre a noção de identidade e semelhança, afirmando a distinção entre os dois termos, o que nos auxilia na diferenciação entre autobiografia e biografia. Como seria isso então? Ele esclarece que “[...] a identidade é um *fato* imediatamente perceptível – aceita ou recusada, no plano da enunciação; a semelhança é uma *relação*, sujeita a discussões e nuances infinitas, estabelecida a partir do enunciado [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 35, grifo do autor). E aqui, mais uma vez, é afirmado a identidade tripartida, autor, narrador e personagem, sendo que

[...] narrador e personagem são as figuras às quais remetem, no texto, o sujeito da anunciação. O autor, representado na margem do texto por seu nome, é então o referente ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação. Já quando se trata de *semelhança*, vemo-nos obrigados a inserir um quarto termo simétrico ao enunciado, um referente extratextual que poderia ser chamado de *protótipo*, ou melhor, de *modelo* [...] (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo do autor).

Pelas palavras de Lejeune (2008), percebemos que ambos os textos, autobiografia e biografia, são referenciais, como os textos científicos e/ou históricos, porém, em oposição às formas de ficção, ou seja, seu fim não é a verossimilhança, e sim, a semelhança com o real, “[...] não ‘o efeito do real’, mas a imagem do real [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 36, grifo do autor), o que Lejeune (2008, grifo nosso) chama de “pacto referencial”, sendo no caso da autobiografia, geralmente, coextensivo ao “pacto autobiográfico”, não ficando fácil dissociá-los.

Dessa forma, podemos compreender, conforme Lejeune (2008), que na biografia há uma exatidão da narrativa, já na autobiografia, o autobiógrafo vai contar somente o que ele pode dizer, contanto que o valor referencial do texto não se esvaneça. Ambos os textos utilizam um modelo, ou seja, “[...] o real ao qual o enunciado pretende *se assemelhar* [...]” (LEJEUNE,

2008, p. 39, grifo do autor). Na biografia, o autor pode ser ou não o narrador, e o personagem se parece ao modelo, por outro lado, na autobiografia, o narrador é o personagem, assim como o autor é o modelo (LEJEUNE, 2008).

Lejeune (2008, grifos do autor) afirma que a análise para esclarecer esses problemas autobiográficos o conduziram a dois outros pontos, o ‘espaço autobiográfico’, no qual encontramos os *fantasmas* que revelam um indivíduo, nesse caso, um autor em outros textos desse autor, por exemplo, em romances, o que seria considerado como uma forma indireta do pacto autobiográfico, o que Lejeune (2008) denominou de *pacto fantasmático*. Por sua vez, esse tipo de pacto criou “[...] novos hábitos de leitura [...]”, definindo, assim, a autobiografia “[...] tanto como um modo de leitura, quanto um tipo de escrita [...]”, sendo “[...] um *efeito contratual* historicamente variável [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 46, grifo do autor).

Manuel Alberca (2013, grifo do autor) explica que para se estabelecer um ‘espaço autobiográfico’ é preciso que exista, pelo menos, um texto fundado no ‘pacto autobiográfico’, dado que

[...] o conceito de ‘espaço autobiográfico’ não se corresponde com o que se chama às vezes de inspiração autobiográfica, mas uma estratégia orientada a construir um jogo, plural e cambiante, de imagens fictícias, nas quais é possível reconhecer a representação do próprio autor, o seu autorretrato oblíquo [...] ⁹³ (ALBERCA, 2013, p. 451, grifo do autor, tradução nossa).

Outrossim, em seu “Pacto autobiográfico (bis)”, Lejeune (2008) denomina a autobiografia como pertencendo

[...] a dois sistemas diferentes: um sistema referencial ‘real’ (em que o compromisso autobiográfico, mesmo passando pelo livro e pela escrita, tem valor de ato) e um sistema literário, no qual a escrita não tem pretensões à transparência, mas pode perfeitamente imitar, mobilizar as crenças do primeiro sistema [...] (LEJEUNE, 2008, p. 57, grifo do autor).

Segundo Lejeune (2008), esta instabilidade pode causar fenômenos de ambiguidade ou de mal-entendido. Todavia, ele assegura que, dependendo da configuração escolhida ou possível, o essencial permanece sendo o pacto, a verdade que se certificou cumprir desde o princípio.

⁹³ No original: “[...] el concepto de ‘espacio autobiográfico’ no se corresponde con lo que se llama a veces inspiración autobiográfica, sino una estrategia orientada a construir un juego, plural y cambiante, de imágenes ficticias, en las que es posible reconocer la representación del propio autor, su oblicuo autorretrato [...]” (ALBERCA, 2013, p. 451, grifo do autor).

Após esta exposição, resta-nos entender as funções, ou mesmo, a função da autobiografia, qual seria então o seu papel tanto para o autor quanto para o leitor?

2.4 FUNÇÕES DA AUTOBIOGRAFIA

Escrevendo uma obra tirada de minha história, eu me criaria a mim mesma de novo e justificaria minha existência. Ao mesmo tempo serviria a humanidade; que melhor presente lhe podia dar de que livros?
(Simone de Beauvoir)

Apresentamos a seguir um fragmento, meio que cômico, do texto autobiográfico do escritor espanhol José Estrañi (1840-1919), dando-nos um indicativo da função de sua autobiografia:

[...] Para que as futuras gerações saibam quem eu era e o que fiz neste mundo, bem como minha psicologia, minha fisionomia, minha antropologia, minha filosofia, minha fantasia e minha má sorte na Loteria, escrevo minha autobiografia [...] ⁹⁴ (ESTRAÑI, 1916 apud CABALLÉ, 1991, p. 163, tradução nossa).

Segundo Gameiro (2012, p. 33), a partir do século XIX, uma das funções da autobiografia é “[...] a de satisfazer a curiosidade dos leitores sobre um autor. Ou, então, a de satisfazer a vontade de um autor que, julgando-se incompreendido ou injustiçado, tenta repor a sua verdade junto de seus hipotéticos leitores, presentes ou futuros [...]”.

Já Rocha (1992, p. 33-34, grifos da autora) considera que a autobiografia, assim como outras literaturas do *eu*, tem certas funções, como a catártica, quando alivia da volúpia da autocontemplação à humildade da confissão cristã. Ela acrescenta também sete outras funções, tais como (1) a manutenção do mito do autor, ao responder à expectativa do leitor que anseia conhecer uma figura pública na intimidade (nessa primeira, observamos que as palavras de Gameiro concordam com a ideia de Rocha); (2) a retificativa, no instante que vem a desmentir ou corrigir opiniões erradas de que foi ou pode vir a ser vítima; (3) a exposição de forma corajosa de ambos os lados, ‘bom’ e ‘mau’; (4) a súplica de um perdão; (5) a realização de uma crônica pessoal de um tempo, transformando sua autobiografia em um testemunho; (6) a

⁹⁴ No original: “[...] Para que las generaciones venideras se enteren de quién fui yo y de lo que hice en este mundo, así como también de mi psicología, de mi fisonomía, de mi antropología, de mi filosofía, de mi fantasía y de mi mala suerte en la Lotería, escribo mi autobiografía [...]” (ESTRAÑI, 1916 apud CABALLÉ, 1991, p. 163).

recuperação do passado por meio da memória; (7) a expressão de uma angústia pelo futuro, ao ver o escoamento do tempo. Ela acrescenta que a autobiografia apazigua o ressentimento de transitoriedade da vida pela duração individual e pela gestão recuperadora dessa mesma duração.

Com relação ao ato de leitura, Rocha (1992, p. 34, grifo da autora) informa que a função da autobiografia é a curiosidade, o ‘voyeurismo’ (um consumo de bom grado à confissão vergonhosa e erótica), a identificação com o autor e seus problemas, desejos e anseios, a busca de uma consolação ao ler a história do outro, a admiração por um herói. Ela ainda afirma que há uma proximidade maior do leitor pela pessoa verídica que está por trás da história.

Para Lejeune (1994, grifo do autor), os relatos autobiográficos servem tanto para transmitir a memória quanto para elaborar, reproduzir e transformar uma identidade coletiva, às ‘formas de vida’ próprias das classes dominantes. Já Gusdorf (1991) simplifica dizendo que as funções da autobiografia são, basicamente, a literária, a artística e a histórica. Outra informação que temos é de Anna Caballé (1991), ao mencionar sobre o memorialismo espanhol do século XIX, ela afirma que ele desempenha, ingenuamente, uma função social, almejando um proveito utilitarista, uma vez que é um misto de discurso e história.

No início do século XXI, Caballé (2013), citando Eakin, em seu texto “What Are Reading When We Read Autobiography?” [“O que estamos lendo quando lemos a autobiografia?”] (2004), informa que a autobiografia pode cumprir uma função autorreguladora, ao preservar ou restaurar a estabilidade emocional e, por extensão, a corporal, no indivíduo, em momentos de crise ou trauma.

Essa autora espanhola aponta que há estudos da neurociência relacionando à autobiografia ao funcionamento da memória, identidade e danos cerebrais (CABALLÉ, 1991). Na verdade, esta ideia é similar ao que ocorreu no século XVII, na escrita do *Diário de Héroard* e do relato íntimo de Sor Juana de los Ángeles, ambos na França, citados por Arfuch (2010).

Diante disso, concordamos com Alberca (2013) ao considerar que a autobiografia nos ajuda a compreender melhor como é a vida dos outros, como também, a nossa, de forma oblíqua, mostrando-nos como enfrentar as exigências da vida e administrar as frustrações e contrariedades. Com isso, seguiremos ao próximo ponto, dando uma espiada nos textos autobiográficos que surgiram em uma parte das Américas.

2.5 O TEXTO AUTO/BIOGRÁFICO EM ALGUMAS PARTES DAS AMÉRICAS

*Ainda assim eu me levanto
Você pode me riscar da História
Com mentiras lançadas ao ar.
Pode me jogar contra o chão de terra,
Mas ainda assim, como a poeira, eu vou me levantar.
(Maya Angelou)*

*A melhor fórmula literária é sempre a verdade.
(Gabriel García Márquez)*

Lejeune (2008) expõe que no século XIX houve nos Estados Unidos da América uma prática de relatos de escravos fugidos, escritos por eles ou por brancos abolicionistas do Norte, o que, nesse segundo caso, caracteriza a autobiografia em colaboração, segundo Lejeune (2008), o que conhecemos por coautoria. Todavia, em autobiografia, isso seria algo paradoxal, uma vez que subverte os conceitos de autor e de pessoa unitária, desvelando a ideologia individualista (EAKIN, 1994b). Entretanto, Lejeune (2008) explica a relatividade cultural desse conceito em uma perspectiva sociológica, argumentando que, em tal caso, nem sempre quem escreve vai ser o autor do que será publicado ou que reclame uma autoria.

Do primeiro caso, citamos como exemplos a autobiografia do muçulmano da África Ocidental Omar Ibn Said (1770?-1863), única escrita em árabe em 1831 e depois traduzida ao inglês; a autobiografia do norte-americano Frederick Douglass (1818-1895), *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave. Written by Himself* [Narrativa de vida de Frederick Douglass, um escravo americano. Escrita por ele mesmo] (1845); da norte-americana Harriet Ann Jacobs (1813-1897), publicada em forma definitiva em 1861, *Incidents in the Life of a Slave Girl* [Incidentes na vida de uma menina escrava] com o pseudônimo de Linda Brent, com nomes fictícios para evitar retaliações, o que levaria a um romance autobiográfico.

Do segundo caso, ilustramos com a autobiografia do mulçumano da África Central Mahommah Gardo Baquaqua (1824-?), que ditou sua história para o escritor norte-americano Samuel Moore (1774-1861), sendo esse revisor e editor da publicação de 1854 com o título *An interesting narrative. Biography of Mahommah G. Baquaqua* [Uma narrativa interessante. Biografia de Mahommah G. Baquaqua], que na primeira parte menciona a escravidão no Brasil e depois a fuga para os Estados Unidos da América, sendo partes em primeira e terceira pessoas (BAQUAQUA, 2009).

Desses casos de relatos de escravizados nos Estados Unidos da América mencionados por Lejeune, a pesquisadora brasileira Danielle Silva, em sua Tese, *Maternagens na diáspora Ameفرicana* (2017), apresenta o surgimento de narrativas de escravos (*slave narratives*) escrita por ex-escravizados entre 1770 e 1780, com um foco histórico pessoal e coletivo, subjetivo e representativo de um grupo, escritos em colaboração. Sendo a primeira delas publicada em inglês, em Boston (EUA), em 1760, *A Narrative of the Most Uncommon Sufferings and Surprizing Deliverance of Briton Hammon, a Negro Man* [Uma narrativa dos sofrimentos mais incomuns e da surpreendente libertação de Briton Hammon, um homem negro], do africano Briton Hammon (SILVA, 2017).

Já a primeira a atingir uma repercussão internacional foi *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself* [Uma narrativa das particularidades mais notáveis da vida de James Albert Ukawsaw Gronniosaw, um príncipe Africano, conforme relatado por ele mesmo], de James Albert U. Gronniosaw, publicada em Bath (Inglaterra), em 1772 (SILVA, 2017).

Silva (2017) destaca que há cerca de seis mil relatos autobiográficos de afrodescendentes sobre a escravidão nos Estados Unidos da América, ou escrito por eles, ou por terceiros. Mas ressaltamos que é um volume considerável em relação a América Latina, que consta um de cada caso, a autobiografia, de Manzano, escrita por ele mesmo, e a biografia, de Montejo, escrita por Barnet, ambos, cubanos.

Além das questões paradoxais que envolvem a autobiografia e suas fronteiras, romance e biografia, conhecemos pela pesquisadora argentina Sylvia Molloy (1996) que, na América Hispânica, a autobiografia também tem sido descuidada por leitores e pela crítica. Não que ela seja frequente, mas que poucos expõem sua vida por escrito. O seu pouco caso, segundo ela, converte os textos autobiográficos em objeto ideal de estudo (MOLLOY, 1996). De acordo com Molloy (1996), os textos em primeira pessoa são abundantes na literatura colonial hispano americana, como as crônicas do descobrimento e conquista, por exemplo, *Naufraios* (1542), do conquistador espanhol Alvar Núñez Cabeza de Vaca (1490-1559); *Comentarios reales* [Comentários reais] (1609), do Inca Garcilaso de la Vega⁹⁵ (1539-1616); e textos mais posteriores, tais como, *Respuesta* [Resposta] (1691), da mexicana Sor Juana Inés de la Cruz⁹⁶

⁹⁵ Gómez Suárez de Figueroa, cronista e escritor peruano, sendo a sua obra uma das primeiras genuinamente hispano-américa.

⁹⁶ Religiosa católica, poetisa e dramaturga, foi uma autodidata, considerada a voz lírica mais importante da literatura hispano-americana colonial (CAMINOS, 1996).

(1651-1695) al Obispo de Puebla; *Autobiografía de un esclavo* (1840), do poeta cubano Juan Francisco Manzano, entre outros.

Ademais, incluímos aqui os seguintes textos autobiográficos do descobrimento e conquista da América: *Diario de a bordo* [*Diário de bordo*] (1594), do genovês Cristóbal Colón (1451-1506); *Brevísima relación de la destrucción de las Índias* [*Brevíssimo relato da destruição das Índias*] (1542), do Frei espanhol Bartolomé de Las Casas⁹⁷ (1478-1566); *Cartas de Relación* (1519-1526), do conquistador espanhol Hernán Cortés⁹⁸ (1485-1547); *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* [*História verdadeira da conquista da Nova Espanha*] (1632), do soldado espanhol Bernal Díaz del Castillo⁹⁹ (1492?-1584) e *La Argentina*, escrita entre 1610 e 1612, do paraguaio Ruy Díaz de Guzmán (1558?-1629). Textos riquíssimos de um cenário americano que foi usurpado pelo europeu, que vão relatar, em primeira pessoa, todo o conflito do contato cultural entre os povos desses dois mundos.

Do mesmo modo, há muitos relatos em primeira pessoa tanto do possível descobrimento quanto da colonização do Brasil, tais como a *Carta a D. Manuel I*¹⁰⁰ (1469-1521), do escrivão português – da Armada do navegante português Pedro Álvares Cabral (1467/1468-1520) – Pero Vaz de Caminha (1450-1500), datada de primeiro de maio de 1500, com publicação em 1817, contando suas impressões sobre a terra que chamaram, posteriormente, de Brasil. *Diário de Navegação* (1530), do militar português Pero Lopes e Sousa (1497-1539), escrivão do primeiro grupo colonizador do militar e nobre português Martim Afonso de Sousa¹⁰¹ (1490-1564) (seu irmão) (BOSI, 2001). Esse diário foi publicado apenas em 1839 em Lisboa. *Cartas do Brasil*, do jesuíta português Manuel da Nobrega (1517-1570), relatando a seus superiores as histórias testemunhadas na colônia portuguesa da América e a missão jesuíta em terras portuguesas no Brasil, no século XVI, porém, foram publicadas em 1886 (MOISÉS, 2000). *Carta*, de 1565, ao Padre português Diogo Mirão, do jesuíta espanhol José de Anchieta (1534-1597), testemunhando os fatos da fundação do que seria, futuramente, a cidade do Rio de Janeiro, vindo a publicação apenas no século XX. *História da Província de Santa Cruz a que Vulgarmente Chamamos de Brasil* (1576), do cronista e historiador português Pero de Magalhães Gândavo (1540-1580) (BOSI, 2001). *Narrativa Epistolar*, escrita entre 1583 até 1590 em missão jesuítica em algumas capitanias do Brasil colonial, do jesuíta português Fernão

⁹⁷ Primeiro sacerdote ordenado na América.

⁹⁸ Dom Hernando Cortés foi governador e capitão geral da Nova Espanha, recebendo depois o título de Marquês del Valle.

⁹⁹ Soldado que participou de várias expedições da conquista espanhola desde Cuba até as terras do México.

¹⁰⁰ Rei de Portugal de 1495 até 1521.

¹⁰¹ Primeiro Donatário da Capitania de São Vicente no Brasil Colônia.

Cardim (1549?-1625), publicada em 1847 em Lisboa. *História do Brasil*, escrita em 1627, pelo Frei brasileiro Vicente do Salvador¹⁰² (1564-1636/1639), sendo publicada em 1889, relatando os primeiros momentos da colônia portuguesa na América e suas riquezas (BOSI, 2001) etc.

Sabemos por Molloy (1996), que há uma rica tradição autobiográfica no Brasil, contudo, Eurídice Figueiredo (2013) afirma que o Brasil é pobre em autobiografia e seus aparentados, para esta autora, “[...] decididamente, não temos confissões no Brasil [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p. 29). Segundo ela, seria o oposto da realidade francesa, principalmente, no tocante aos escritores e poetas (FIGUEIREDO, 2013). Conforme essa pesquisadora brasileira, até o século XIX o legado é muito pouco no país. O único exemplo que cita é *Como e porque sou romancista* (1893), do escritor cearense José de Alencar (1829-1877), uma tentativa de autobiografia, “[...] mas não passou de poucas páginas. Em formato de carta a um amigo [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p. 28).

Em formato de carta autobiográfica, também citamos aqui, uma raridade, a “Carta” da escrava Esperança Garcia ao Governador da Província do Piauí, na então colônia portuguesa do Brasil, sendo o manuscrito autógrafo¹⁰³ de 06 de setembro de 1770, e podemos dizer, de acordo com o escritor, pesquisador e poeta piauiense Elio Ferreira (2008, p. 98, grifo nosso), que essa “[...] *Carta é um dos textos fundadores da escrita feminina afro-brasileira*, considerando o tom reivindicatório, os ornamentos estéticos e a memória autobiográfica recorrentes nesse tipo de escrita literária [...]”.

Já o historiador norte-americano Robert Krueger (2001), em sua apresentação *Brazilian Slave Texts: Abolition, Literature and Criticism*, [*Textos de escravos brasileiros: Abolição, literatura e crítica*] no *XXIII International Congress of the Latin American Studies Association (LASA2001)*, informa que os textos autobiográficos sobre a escravidão são mínimos no Brasil em relação aos Estados Unidos da América. Ele indica, entre 1700 e 1888, 120 textos, entre cartas, entrevistas, memórias, petições ou outras formas legais, poemas, testemunhos, compondo, aproximadamente, 700 páginas, produzidas por 126 autores escravos ou ex-escravos, escritas ou ditadas por eles; citando autores como Santa Rosa¹⁰⁴ (1718-1765),

¹⁰² Vicente Rodrigues Palha.

¹⁰³ Citamos aqui dois parágrafos da *Carta* autógrafa: “[...] Eu Sou hua escrava de V.S. da administração do Cap^{am} Ant^o Vieira de Couto, cazada. Desde que o Cap^{am} p^a Lá foi adeministrar, q. me tirou da fazd^a dos algodois, aonde vevia com meu marido, para ser cozinheira da sua caza, onde nella passo mt^o mal. [...] A Primeira hé q. há grandes trovadas de pancadas enhum Filho meu sendo huã criança q lhe fez estrair sangue pela boca, em mim não poço explicar q Sou hú colcham de pancadas, tanto q cahy huã vez do Sobrado abacho peiada; por mezericordia de Ds escapei. [...] de V. S^a sua escrava / EsPeranCa garcia [...]” (GARCIA apud FERREIRA, 2008, p. 95).

¹⁰⁴ Rosa Maria Egípcíaca, africana trazida ao Brasil em 1725, primeira mulher negra a aprender a ler e escrever no Brasil. Finalizou um livro de 250 folhas em 1752, *Sagrada Teologia do Amor de Deus Luz Brilhante das Almas Peregrinas*, porém nunca foi publicado, tendo sido queimado em quase a sua maioria durante a Inquisição. Foi

Esperança Garcia, Mahomah Baquaqua, Luiz Gama¹⁰⁵ (1830-1882), entre outros (KRUEGER, 2001).

Outra informação que temos sobre um possível cenário da literatura autobiográfica no Brasil vem da pesquisadora brasileira Sheila Maciel (2013), quando contesta o baiano e crítico literário Afrânio Coutinho, em seu livro *a Literatura no Brasil* (1969), o qual afirma a não existência de uma tradição escrita memorialista no país em comparação a Inglaterra e a França.

Maciel (2013) defende que há uma significativa amostra de obras memorialistas brasileiras do século XX, tais como *Memórias* (1948), de Visconde de Taunay¹⁰⁶ (1843-1899); *Memórias do cárcere* (1953, póstuma), do escritor e político alagoano Graciliano Ramos (1892-1953); *Um homem sem profissão* (1954), do escritor paulista Oswald de Andrade (1890-1954); *Meus verdes anos* (1956), do escritor paraibano José Lins do Rego (1901-1957); *Solo de Clarineta* (1973-1976¹⁰⁷), do escritor gaúcho Érico Veríssimo (1905-1975); *Navegação de cabotagem* (1992), do escritor baiano Jorge Amado (1912-2001) e *Quase memória: quase-romance* (1995), do escritor fluminense Carlos Heitor Cony (1926-2018).

Figueiredo (2013) informa que muitos romances canônicos brasileiros utilizam o termo memórias, desviando o uso desse vocábulo para denominar um estilo de romance em que as memórias narradas não são do autor, mas da personagem, como *Memórias de um sargento de milícias* (1852), do escritor fluminense Manuel Antônio de Almeida (1830-1861); *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), do escritor fluminense Machado de Assis (1839-1908); *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), de Oswald de Andrade, entre outros. Ela comenta, ainda, que *A quase memória*, de Heitor Cony, mistura personagens reais com irreais e a linguagem alterna entre a crônica, a ficção e a reportagem (FIGUEIREDO, 2013).

Apesar disso, de acordo com Maciel (2013, p. 552, grifo da autora), “[...] é Visconde de Taunay quem inaugura a escrita de memórias no Brasil. Por volta de 1890, Taunay inicia os escritos de suas reminiscências, que culminam com a elaboração de *Memórias* [...]”. Ela comenta que a primeira edição, embora seja um texto do século XIX, só acontece em meados do século XX.

acusada de idolatria e heresia em 1762, Sendo conduzida a Portugal, em 1763, para responder à processo de Inquisição até 1765 (SILVA, 2017).

¹⁰⁵ Nascido em Salvador, Bahia, filho de africana livre. Foi advogado, escritor e abolicionista. Feito escravo pelo pai aos 10 anos. Escreveu um breve relato, com extensão de mais ou menos uma folha, sobre sua vida a pedido de um amigo em 1880, contento os dados de seu nascimento, seu batismo, seu pai, sua mãe e o desaparecimento desta no Rio de Janeiro (SILVA, 2017).

¹⁰⁶ Alfredo Maria Adriano d’Escagnolle Taunay, engenheiro militar, escritor, historiador, músico, político, professor, sociólogo e nobre fluminense, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

¹⁰⁷ Em 1973, publica o volume 1 e, em 1976, é publicado o volume 2, póstumo (nota nossa).

Acrescentamos também ao cenário brasileiro de textos auto/biográficos o *Diário do Exército*, de 1869 a 1870, que Taunay escreveu quando em campanha à guerra do Paraguai de 1864 a 1870, como engenheiro militar. E o *Ano biográfico brasileiro* (1876), em três volumes, do escritor, médico, político e professor fluminense Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882).

Entretanto, o pesquisador brasileiro Daniel Moreira, em sua dissertação *A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação* (2011), faz um panorama histórico da auto/biografia no Brasil¹⁰⁸, apresentando seus principais expoentes do final do século XIX ao XX. Moreira (2011) cita *Minha formação* (1900), do pernambucano Joaquim Nabuco¹⁰⁹ (1849-1910); *O barão de Goiana e sua época genealógica* (1922), com o perfil biográfico do político pernambucano João Joaquim da Cunha Rego Barros (1796-1874); *História de um pintor contada por ele mesmo* (1926), do pintor fluminense Antônio Diogo da Silva Parreiras (1860-1937); *O meu próprio romance* (1931), do escritor e diplomata maranhense Graça Aranha (1868-1931); *Memórias, Primeira parte, 1886-1900, Tomo I* (1933) e *Memórias inacabadas* (1935, póstuma), do escritor e político maranhense Humberto de Campos (1886-1934); *Minha vida, volume I* (1933), *Minha vida, volume II* (1934) e *Quando eu era vivo... memórias, 1867 a 1934* (1942, póstuma), do escritor, professor e político pernambucano Medeiros e Albuquerque (1867-1934); *Canudos (diário de uma expedição)*, escrito em 1897, mas publicado em 1939, do escritor fluminense Euclides da Cunha (1866-1909); *Minha vida de menina* (1942), sob pseudônimo de Helena Morley, da escritora mineira Alice Dayrell Caldeira Brant (1880-1970); *Infância* (1945), de Graciliano Ramos; *O galo branco* (1948), do poeta fluminense Augusto Frederico Schmidt (1906-1965) e *Segredos da Infância* (1949), do escritor gaúcho Augusto Meyer (1902-1970).

Moreira (2011) informa que, em 1944, foi publicado *Testamento de uma Geração*, uma coletânea com quarenta autobiografias curtas de intelectuais, tais como Afonso Arinos de Melo Franco¹¹⁰ (1905-1990), João Alphonsus¹¹¹ (1901-1944), Jorge de Lima¹¹² (1893-1953), Oswald de Andrade, Tristão de Ataíde¹¹³ (1893-1983) etc. Entretanto, Moreira (2011) expõe que várias personalidades recusaram o pedido do organizador da coletânea, Edgar Cavalheiro, para *O Estado de São Paulo*, como o escritor mineiro Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), a

¹⁰⁸ Destacamos que aqui serão apresentados desde autobiografias até os seus gêneros fronteiriços, tais como autoficções, autorretratos, biografias, confissões, diários, ensaios, memórias, poemas autobiográficos etc. Todos de nacionalidade brasileira (nota nossa).

¹⁰⁹ Diplomata, historiador, jornalista, jurista e político (nota nossa).

¹¹⁰ Crítico, ensaísta, historiador, jurista, político e professor brasileiro, nascido em Minas Gerais (nota nossa).

¹¹¹ Advogado e escritor brasileiro, nascido em Minas Gerais (nota nossa).

¹¹² Biógrafo, escritor, médico, pintor, político e tradutor brasileiro, nascido em Alagoas (nota nossa).

¹¹³ Pseudônimo do escritor fluminense Alceu Amoroso Lima (nota nossa).

escritora, pintora e professora fluminense Cecília Meireles (1901-1964), o escritor, professor e tradutor pernambucano Manuel Bandeira (1886-1968), o escritor paulista Monteiro Lobato (1882-1948), entre outros.

Já da segunda metade do século passado ao final, ocorre um aumento significativo na publicação de textos autobiográficos no Brasil, em relação à primeira (MOREIRA, 2011). Moreira (2011) apresenta *Manhãs de São Lourenço* (1950), de Alceu Amoroso Lima; em 1954, além do de Oswald de Andrade, já mencionado por Maciel (2013), publica-se *São Paulo de meus amores*, do escritor paulista Afonso Schmidt (1890-1964); *As amargas não... (lembranças)*, do escritor gaúcho Álvaro Moreyra (1888-1964); *História da Minha Infância*, do diplomata, escritor e político sergipano Gilberto Amado (1887-1969); *Diário secreto*, de Humberto de Campos; *Olhando para trás*, do escritor fluminense Luis Edmundo (1878-1961); *Itinerário de Pasárgada*, de Manuel Bandeira; *Da forja à Academia (memórias dum filho de ferreiro)*, do escritor paraense Oswaldo Orico (1900-1981) e *O menino e o palacete*, do advogado, escritor e professor fluminense Thiers Martins Moreira (1904-1970). *Viagem da minha vida (memórias)* (1955), do pintor e caricaturista fluminense Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976); *Minha formação no Recife* (1955), de Gilberto Amado (MOREIRA, 2011).

Em 1956, das publicações existentes, além do livro de José Lins do Rego, já mencionado por Maciel (2013), Moreira (2011) cita *Bom tempo*, de Afonso Schmidt; *Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa*, de Gilberto Amado; *Diário íntimo e Diário do hospício*¹¹⁴, do escritor fluminense Lima Barreto (1881-1922); *Um burro e sua sombra*, do escritor, padre e professor mineiro Orlando Vilela (1914-1989) e *Episódios de minha vida*, do advogado e escritor paulista René Thiollier (1882-1968).

Em 1958, publica-se *Havia uma oliveira no jardim*, de Álvaro Moreyra; *Presença na política*, de Gilberto Amado; *Memórias*, do escritor, historiador e político pernambucano José Maria Bello (1885-1959); *De um livro de memórias*, de Luis Edmundo; *Um rei da valsa*, do poeta e tradutor fluminense Onestaldo de Pennafort (1902-1987) e *Reflexões dos trinta anos*, do embaixador e escritor sergipano Raimundo de Souza Dantas (1923-2002) (MOREIRA, 2011).

Moreira (2011) cita, de 1959, *As florestas: páginas de memórias*, de Augusto Frederico Schmidt; *Auto-retrato intelectual e Minhas memórias*, de Jorge de Lima; *Minhas memórias do Modernismo: sintomas e discordâncias*, do advogado, escritor, filósofo e historiador

¹¹⁴ Segundo Figueiredo (2013), *Diário do hospício* só pode ser considerado parcialmente como um diário, pois não tem compromisso com a verdade ao autor usar um nome fictício e citar uma esposa morta, quando se sabe que ele nunca se casou.

paranaense Valfrido Pilotto (1903-2006) e *Todos contam sua vida: memórias de infância e adolescência*, do engenheiro e escritor fluminense Vivaldo Coaracy (1882-1967).

De acordo com Moreira (2011), na década de 1960, o cenário brasileiro de escritos autobiográficos já estava se consolidando e começaria o interesse pela história oral das pessoas comuns, despontando *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960), da escritora mineira Carolina Maria de Jesus (1914-1977), maior êxito editorial no Brasil naquele momento. Também saíram em 1960, livros de personalidades como *Depois da política*, de Gilberto Amado; *Quando eu era menino*, do escritor paulista Nelson Palma Travassos (1903-1984); *De ontem, de hoje, de sempre; recordações com devaneios. Volume I*, do escritor, pintor, sociólogo e tradutor paulista Sérgio Milliet (1898-1966) (MOREIRA, 2011).

Em 1961, saem *A alma do tempo; memórias (formação e mocidade)*, de Afonso Arinos de Melo Franco; *Casa de Alvenaria: diário de uma ex-favelada*, de Carolina Maria de Jesus; *Quando havia província*, do crítico literário e historiador paulista José Brito Broca (1903-1961); *O cemitério dos vivos; memórias* (póstuma), de Lima Barreto e *Diário, Volume I*, do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968) (MOREIRA, 2011).

Em 1962, publica-se *Literatura e vida literária; notas de um diário de crítica*, do advogado, crítico literário, jornalista e professor pernambucano Álvaro Lins (1912-1970); *De ontem, de hoje, de sempre; recordações com devaneios. Volume II*, de Sérgio Milliet; *Encontros com a vida (memórias)*, de Vivaldo Coaracy; *Diário I; difícil é o reino*, do escritor e crítico literário e de arte gaúcho Waldir Ayala (1933-1991) (MOREIRA, 2011).

Moreira (2011) ainda apresenta *Explorações no tempo* (1963)¹¹⁵, do advogado, escritor e professor Cyro dos Anjos (1906-1994); *Os seres* (1963), de Thiers Martins Moreira; *O visível amor; diário II*, de Waldir Ayala; *Reminiscência de um perfeito carioca* (1964), de Di Cavalcanti; *A escalada; memórias* (1965), de Afonso Arinos de Melo Franco; *Como e porque sou escritor* (1965), do escritor, historiador, pintor e sociólogo pernambucano Gilberto Freyre (1900-1987); *A palavra e o tempo; 1937; 1945; 1950* (1965), do advogado, escritor, político, professor e sociólogo paraibano José Américo de Almeida (1887-1980); *No tempo da flor* (1966), de Augusto Meyer; *Memórias. I – A menina sem estrela* (1967), do escritor pernambucano Nelson Rodrigues (1912-1980).

Já em 1968, saem *Planalto (memória)*, de Afonso Arinos de Melo Franco; *Rememórias. Volume I*, do escritor mineiro Carmo Bernardes (1915-1996); *Como e porque sou e não sou sociólogo*, de Gilberto Freyre; *O ano do nêgo (memórias)*, de José Américo de Almeida;

¹¹⁵ Moreira (2011) apresenta “Exploração do tempo”, publicado em 1952, aqui corrigimos o título para *Exploração no tempo*, sendo publicado apenas em 1963.

Memórias, de José Brito Broca; *O tempo e eu; confidências e proposições*, do advogado, antropólogo, historiador e jornalista potiguar Luís Câmara Cascudo (1898-1986); *A idade do serrote*, do escritor mineiro Murilo Mendes (1901-1975); *Se não me falha a memória* (póstuma), do diplomata, poeta e político pernambucano Olegário Mariano (1889-1958); *Eu, não – o outro*, do crítico literário, escritor e professor mineiro Wilson Castelo Branco (1918-?) (MOREIRA, 2011). Em 1969 sai *Chacrinha é o desafio (memórias)*, do apresentador de televisão pernambucano Abelardo Barbosa (1917-1988) (MOREIRA, 2011).

Conforme Moreira (2011), a década de 1970 continua frutífera em textos autobiográficos publicados no Brasil, destacando-se no primeiro ano *O nariz do morto*, do escritor e tradutor fluminense Antônio Carlos Villaça (1928-2005); *Viagem no tempo e no espaço (memórias)*, do escritor paulista Cassiano Ricardo (1894-1974); *Diário completo*, de Lúcio Cardoso; *Diário intemporal*, do escritor, jornalista, crítico e historiador literário paulista Mário da Silva Brito (1916-?); *A longa viagem*, do advogado, escritor, pintor e político paulista Menotti del Pichia (1892-1988); *Memórias de um escritor*, do historiador e militar fluminense Nelson Werneck Sodré (1911-1999).

Em sequência, despontam *Na ronda do tempo (diário de 1969)* (1971), de Luís da Câmara Cascudo; *Bau de Ossos* (1972), do escritor e médico mineiro Pedro Nava (1903-1984); “*Bopp passado a limpo*” por ele mesmo (1972), do diplomata e escritor gaúcho Raul Bopp (1898-1984); *Memórias improvisadas. Diálogos com Medeiros Lima* (1973), de Alceu Amoroso Lima; *Menino antigo (Boitempo II)* (1973), de Carlos Drummond de Andrade; *Oito décadas* (1973), da escritora e tradutora fluminense Carolina Nabuco (1890-1981); *Balão Cativo* (1973), de Pedro Nava; *Samburá (notas de viagens & saldos literários)* (1974), de Raul Bopp; *Tempo morto e outros tempos; trechos de um diário de adolescência e primeira mocidade. 1915-1930* (1975), de Gilberto Freire; *Chão de Ferro* (1976) e *Beira-mar* (1978), ambos de Pedro Nava e *Diário do pernambucano Sebastião Antônio de Acióli Lins* (1829-1891), barão de Goicana, publicado apenas em 1978 (MOREIRA, 2011).

Moreira (2011) revela que na década de 1980 sobressai *Galo das Trevas* (1981), de Pedro Nava; *Em liberdade*¹¹⁶ (1981), do escritor mineiro Silviano Santiago (1936-); *O Círio*

¹¹⁶ Figueiredo (2013) explica que essa obra de Santiago apresenta-se como um diário escrito por Graciliano Ramos após sua saída da prisão, transpondo a vida e a crítica desse autor. Ademais, ela menciona que há uma definição de gênero abaixo do título do livro: “[...] uma ficção de Silviano Santiago [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p. 55). O que ela classifica como sendo uma ficção biográfica de escritor, tendo duas formas, “[...] a variação romanesca sobre biografias de autores reais e seu reverso, a biografia ficcional de autores imaginários [...]” (FIGUEIREDO, 2013, p. 52). Ela cita como exemplo da segunda forma, o conto do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), *Pierre Menard, Autor Del Quijote* (1939), em que ficcionaliza Menard como o pretense autor de Dom Quixote (1605; 1615), de Cervantes. Acrescentamos, aqui, *Fernando Pessoa, o Cavaleiro de Nada* (2014), da atriz, cantora e escritora capixaba Elisa Lucinda (1958-), como exemplo da primeira forma, pois, além da capa

Perfeito (1983), de Pedro Nava e *O tabuleiro de Damas* (1988), do escritor mineiro Fernando Sabino (1923-2004).

Incluimos, aqui, *Gato preto em campo de neve* (1941), *A volta do gato preto* (1946), *O escritor diante do espelho* (1966¹¹⁷) e *Um certo Henrique Bertaso*¹¹⁸ (1972), todos de Érico Veríssimo; *Confissões de Minas* (1944) e *O observador no escritório* (1985), ambos de Drummond; *O menino grapiúna* (1981), de Jorge Amado; *Um artista aprendiz* (1989), do advogado e escritor mineiro Autran Dourado (1926-2012); *Como e por que me fiz escritor* (1989), do escritor piauiense O. G. Rego de Carvalho (1930-2013); *Degustação: Memórias* (1994), de Antônio Carlos Villaça; *Gaiola aberta* (2000), de Autran Dourado; *Pedaço de mim* (2002), do escritor e tradutor paulista João Silvério Trevisan (1944-); *O falso mentiroso: memórias*¹¹⁹ (2004), de Silviano Santiago; *Cera das almas* (2006, incompleta e póstuma), de Pedro Nava; *Memória e aprendizado, Ensaio autobiográfico* (2011), do escritor piauiense Assis Brasil (1932-); *Espírito da prosa – uma autobiografia literária* (2012), do escritor catarinense Cristóvão Tezza (1952-); *Pai, pai* (2017), de João Silvério Trevisan.

Diante desse panorama auto/biográfico, podemos dizer que são Joaquim Manuel de Macedo e Visconde de Taunay que iniciam a escrita auto/biográfica brasileira, ficando a cargo de Esperança Garcia, possivelmente, os primeiros registros autobiográficos publicados de autoria afrodescendente encontrados na história do Brasil. Ressaltamos a escassez desses registros tanto por afrodescendentes quanto por indígenas. Destes últimos, adicionamos *Memórias de índio: uma quase autobiografia* (2016), do escritor e professor paraense Daniel Munduruku (1964-) e *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (2016), do escritor e xamã amazonense Davi Kopenawa Yanomami (1956-).

Também constatamos que é mínima a participação da mulher brasileira em textos auto/biográficos publicados, ou, possivelmente, a invisibilidade desses textos, como mencionou Garretas (1995) em relação à escrita de mulheres. Conforme Moreira (2011), em seu panorama histórico da autobiografia no Brasil do final do século XIX até fins do século XX, apenas três autoras são listadas, Helena Morley, Carolina Maria de Jesus e Carolina Nabuco, por ordem de publicação.

Acrescentamos a essa lista, *Jornadas pela Infância* (1940), da escritora piauiense Amélia Beviláqua (1860-1946); *Hospício é Deus: Diário I* (1965), da escritora mineira Maura

informar abaixo do título com a palavra “Romance”, o texto recria a biografia do escritor português Fernando Pessoa (1888-1935), tornando-o em narrador-personagem (LUCINDA, 2014).

¹¹⁷ Na publicação *Ficção completa* em cinco volumes.

¹¹⁸ Biografia.

¹¹⁹ Segundo Figueiredo (2013), o autor considera essa obra como autoficcional.

Lopes Cançado (1929-1993); *Anarquistas Graças a Deus* (1979), da escritora e pintora paulista Zélia Gattai (1916-2008); *A Teus Pés* (1982), da escritora, professora e tradutora fluminense Ana Cristina Cesar (1952-1983); *Graciliano Ramos: outros heróis e esse Graciliano* (1983), da escritora e jornalista pernambucana Marilene Felinto (1957-); *Vintém de Cobre – Meias Confissões de Aninha* (1983), da escritora goiana Cora Coralina¹²⁰ (1889-1985); *Um chapéu para viagem* (1982), *Senhora Dona do Baile* (1984), *Reportagem Incompleta* (1987), *Jardim de Inverno* (1988), *Chão de Meninos* (1992), os cinco de Zélia Gattai; *Tantos anos, autobiografia* (1998), da escritora Maria Luiza de Queiroz Salek (1926-2016) e da escritora e tradutora cearense Raquel de Queiroz¹²¹ (1910-2003); *A Casa do Rio Vermelho* (1999), *Città di Roma* (2000), *Códigos de Família* (2001), *Um Baiano Romântico e Sensual* (2002), *Memorial do Amor* (2004) e *Vacina de Sapo e outras lembranças* (2005), os seis da grande memorialista brasileira Zélia Gattai; *Metade cara, metade máscara*¹²² (2004), da ativista indígena, escritora e professora fluminense Eliane Potiguara (1950-); *Paixão Pagu: A autobiografia precoce de Patrícia Galvão* (2005, póstuma), da desenhista, escritora, jornalista e tradutora paulista Patrícia Rehder Galvão (1910-1962); *Becos da memória*¹²³ (2006), da escritora mineira Conceição Evaristo (1946-); *A chave da casa*¹²⁴ (2007), da escritora luso-brasileira Tatiana Salem Levy (1979-); *Coração Andarilho* (2009) e *O Livro das Horas* (2012), da escritora fluminense Nélida Piñón (1937-); *Minha guerra alheia* (2010), da escritora ítalo-brasileira Marina Colasanti (1937-); *Rita Lee: uma autobiografia* (2016) e *FavoRita* (2018), da atriz, cantora, compositora e escritora paulista Rita Lee (1947-); *Autobiografia de uma escrita de ficção – Ou: por que as crianças brincam e os escritores escrevem* (2019), de Marilene Felinto e *Uma Furtiva Lágrima* (2019), de Nélida Piñón.

¹²⁰ Pseudônimo de Anna Lins dos Guimarães Peixoto Bretas.

¹²¹ Comentado também por Moreira (2011), depois de seu panorama histórico, agradecendo às colaborações de familiares para a publicação de textos autobiográficos.

¹²² Para Figueiredo (2013), esse livro de Potiguara é uma narrativa de cunho autobiográfico, híbrida, variando de uma narrativa mítica da história atemporal do casal Jurupiraca e Cunhataí, passando por poemas e depoimentos pessoais da autora; estes informam, ainda, dados biográficos sobre a sua genealogia. Dentre os poemas desse livro, destacamos “Eu não tenho minha aldeia”, no qual essa oração se repete na primeira linha das quatro primeiras estrofes do poema, retomando a ideia traumática da expulsão da terra natal, mas também, expressa resistência em ter a sua aldeia em sua casa espiritual, em um coração que arde a sua ancestralidade e mostra-lhe o caminho, para que possa brotar mentes “[...] despossuídas de racismo e preconceito [v. 40] [...]” (POTIGUARA, 2019, p. 152).

¹²³ Evaristo (2013) revela, prefaciando esse livro em “Da construção de Becos”, que foi o seu primeiro experimento em construir um texto ficcional con(fundindo) escrita e vida, ou seja, escrita e vivência, a sua famosa “escrevivência”. Livro que, segundo ela, deve ser lido como “[...] ficções da memória [...]” (EVARISTO, 2013, p. 13). Conforme Figueiredo (2013), essa obra de Evaristo se aproxima do memorialístico, embora a própria Evaristo se refira a essa obra como um romance, podendo ser classificada como um relato de infância. Ou supomos que seja uma “meta-autobiografia” dentro da concepção da “nova autobiografia” (TORO, 2007, grifo nosso).

¹²⁴ De acordo com Figueiredo (2013), esse livro de Levy tem um caráter autoficcional e a própria autora a considerou como uma autoficção.

Apesar das obras auto/biográficas brasileiras mencionadas pelos autores aqui citados, discordamos de Figueiredo (2013), sobre o fato de não ter confissões no Brasil, principalmente por poetas e escritores, sendo que o panorama que aqui expomos, concorda com as palavras de Molloy (1996) e Maciel (2013) referentes à significativa e rica tradição de textos auto/biográficos (confissões, memórias, diários, autobiografias, biografias, autorretratos, cartas, ensaios, testemunhos, poemas autobiográficos, autoficções etc.) de nacionalidade brasileira.

Acrescemos aqui, ainda, um registro testemunhal que vem despontando desde os anos de 1960, principalmente na América Latina¹²⁵, e, segundo John Beverley (2010), é um modelo de uma nova forma de política e um novo modo de imaginar a identidade da nação. Para ele, esses textos narrativos existiram desde muito tempo à margem da literatura, são vozes silenciadas ou excluídas (o nativo, a mulher, o louco, o criminoso, o trabalhador, o menino) das representações autorizadas (BEVERLEY, 2010).

De acordo com Beverley (2010), as raízes do testemunho se estendem à importância que tiveram, na literatura latino-americana prévia, uma série de textos narrativos não ficcionais, como as crônicas coloniais, o ensaio nacional (*Facundo*¹²⁶, *Os Sertões*¹²⁷), os diários de guerra (como de Bolívar¹²⁸), a biografia romântica, os relatos de militância revolucionária (*Recuerdos de la guerra revolucionaria cubana*¹²⁹) etc. Sendo que a palavra testemunho¹³⁰ conota o ato de testificar ou ser testemunha num sentido jurídico ou religioso (BEVERLEY, 2010).

Mas esse sentido distingue o testemunho da narração gravada do participante de um evento, como a história oral, uma vez que a intenção de quem grava, como um científico social, é a dominante e o resultado é uma sorte de dados (BEVERLEY, 2010). Ao contrário, no testemunho, a intenção do narrador é de suma importância, ela envolve uma urgência por comunicar algo, tais como, problema de repressão, pobreza, subalternidade, encarceramento, luta por sobrevivência. Já a posição do leitor do testemunho é parecida ao de um membro de um jurado na corte (BEVERLEY, 2010).

¹²⁵ Aqui só faremos menção ao contexto das Américas, excluindo, pois, outros testemunhos que se firmaram ao redor do mundo, como os escritos sobre a *Shoah* ou Holocausto da Segunda Guerra Mundial.

¹²⁶ *Facundo – Civilización y Barbarie – Vida de Juan Facundo Quiroga* (1845), escrito pelo argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888).

¹²⁷ Livro publicado em 1902, por Euclides da Cunha, tratando sobre a Guerra de Canudos, no interior baiano.

¹²⁸ Simón Bolívar (1783-1830), militar e líder político venezuelano, considerado como o primeiro ilustrado a apoiar de fato a descolonização na América Hispânica.

¹²⁹ De 1963, escrita pelo argentino Ernesto Che Guevara (1928-1967).

¹³⁰ Para Jeanne Gagnebin (2018, p. 57), “[...] testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos, [...] a testemunha direta. Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro [...]”.

Ademais, Beverley (2010) afirma que o testemunho difere do romance por sua preocupação à sinceridade e não ao literário. Já a posição de seu narrador deve ser representativa de um grupo ou classe social, evocando uma polifonia ausente de outras vozes, ou seja, uma afirmação individual em modo coletivo. Assim,

[...] por testemunho refiro-me a uma narração com a extensão de um romance ou um romance curto, em forma de livro ou panfleto (isto é, impressa e não acústica), contada em primeira pessoa por um narrador que é também o verdadeiro protagonista ou testemunha dos fatos relatados, e cuja unidade narrativa é no geral uma ‘vida’ ou uma experiência significativa de vida [...] ¹³¹ (BEVERLEY, 2010, p. 22, grifo do autor, tradução nossa).

Beverley (2010, grifo do autor) pondera, recordando as palavras do alemão Karl Marx (1818-1883), que o testemunho aspira não somente a interpretar o mundo, mas também, transformá-lo, com um ‘eu’ que exige ser reconhecido e aspira a nossa atenção. Essa voz real é a marca de um desejo de não ser silenciado ou derrotado, um desejo de se impor a uma instituição de poder, como é a literatura canônica (BEVERLEY, 2010).

Com as palavras de Beverley (2010), compreendemos que o testemunho tem a função de dá voz, por meio da literatura, a um sujeito popular coletivo, anteriormente anônimo e sem voz, mantendo a prática dos movimentos de direitos humanos e de solidariedade. Também é um modo de incluir problemas de pobreza e opressão na lista de exigências de um país, uma forma cultural própria para processos de rápida transformação social e histórica.

Beverley (2010, p. 32, tradução nossa) explica que a linha divisória entre testemunho e autobiografia (“[...] forma central de relato não fictício narrado em primeira pessoa [...]” ¹³²) nem sempre é exata, assim, resume de forma geral que

[...] Inclusive nas memórias do século XIX de mulheres ou ex-escravos (isto é, textos em que o narrador escreve sem lugar a dúvidas desde uma posição de subalternidade) encontramos usualmente uma ideologia implícita de individualismo na convenção mesmo da forma autobiográfica, uma ideologia que se constrói sobre a noção de um sujeito coerente, transparente a si mesmo, autoconsciente e dono de si, que utiliza a literatura precisamente como um meio de autoexpressão e quem, a sua vez, constrói textualmente para o leitor o imaginário liberal de um ego único, ‘livre’ e autónomo como forma natural

¹³¹ No original: “[...] por testimonio me refiero a una narración con la extensión de una novela o una novela corta, en forma de libro o panfleto (esto es, impresa y no acústica), contada en primera persona por un narrador que es también el verdadero protagonista o testigo de los sucesos relatados, y cuya unidad narrativa es por lo general una ‘vida’ o una experiencia significativa de vida [...]” (BEVERLEY, 2010, p. 22, grifo do autor).

¹³² No original: “[...] forma central de relato no ficticio narrado en primera persona [...]” (BEVERLEY, 2010, p. 32).

do ser e o êxito público [...] ¹³³ (BEVERLEY, 2010, p. 32, grifo do autor, tradução nossa).

Ao contraste disso, o testemunho não reside em seu caráter único, mas em sua capacidade de representar a experiência de toda sua comunidade, ou seja, ele constitui uma afirmação do sujeito individual, assim como seu crescimento e transformação, porém, sempre em relação com uma situação de grupo ou classe marcada pela marginalização, pela opressão e pela luta. Se ele perde essa conexão, deixa de ser um testemunho e se converte em autobiografia (BEVERLEY, 2010). Podemos ilustrar com o fragmento a seguir de *Me llamo Rigoberta Menchú* ¹³⁴ y así me nació la conciencia [*chamo-me Rigoberta Menchú e assim nasceu minha consciência*]:

[...] Me chamo Rigoberta Menchú. Tenho vinte três anos. Gostaria de dar este testemunho vivo que não aprendi em nenhum livro e que tampouco aprendi só já que tudo isso aprendi com meu povo e é algo que eu gostaria de enfocar. Me custa muito recordar-me de toda uma vida que vivi, [...] porém, o importante é, eu creio, que quero fazer um enfoque que não sou a única, pois muita gente tem vivido e é a vida de todos. A vida de todos os guatemaltecos pobres e tratarei de dar um pouco de minha história. Minha situação pessoal engloba toda a realidade de um povo [...] ¹³⁵ (MENCHÚ, 1988, p. 21, tradução nossa).

Pelas palavras de Beverley (2010), Se Menchú, ativista da comunidade dos indígenas de língua quiché das montanhas ocidentais da Guatemala, tivesse se convertido em escritora, em vez de continuar sendo ativista, seu relato teria sido uma autobiografia. Da mesma forma, observamos em “*Se me deixam falar...*” Domitila: depoimento de uma mineira boliviana, (1978), da educadora, escritora e pesquisadora social gaúcha Moema Viezzer ¹³⁶ (1938-), ao

¹³³ No original: “[...] Incluso en las memorias decimonónicas de mujeres o ex esclavos (es decir, textos en los que el narrador escribe sin lugar a dudas desde una posición de subalternidad) encontramos a menudo una ideología implícita de individualismo en la convención misma de la forma autobiográfica, una ideología que se construye sobre la noción de un sujeto coherente, transparente a sí mismo, autoconsciente y dueño de sí que utiliza la literatura precisamente como un medio de autoexpresión y quién, a su vez, construye textualmente para el lector el imaginario liberal de un ego único, ‘libre’ y autónomo como forma natural del ser y el éxito público [...]” (BEVERLEY, 2010, p. 32, grifo do autor).

¹³⁴ Nascida em 1959, recebeu o Prêmio Nobel da Paz em 1992, por sua campanha pelos direitos humanos, principalmente, a favor dos povos indígenas. Vencedora do Prêmio Príncipe das Astúrias de Cooperação Internacional em 1998.

¹³⁵ No original: “[...] Me llamo Rigoberta Menchú. Tengo veintitrés años. Quisiera dar este testimonio vivo que no he aprendido en un libro y que tampoco he aprendido sola ya que todo esto lo he aprendido con mi pueblo y es algo que yo quisiera enfocar. Me cuesta mucho recordarme toda una vida que he vivido, [...] pero lo importante es, yo creo, que quiero hacer un enfoque que no soy la única, pues ha vivido mucha gente y es la vida de todos. La vida de todos los guatemaltecos pobres y trataré de dar un poco de mi historia. Mi situación personal engloba toda la realidad de un pueblo [...]” (MENCHÚ, 1988, p. 21).

¹³⁶ A presença de Domitila Chungara na Tribuna do Ano Internacional da Mulher, em 1975, organizada pelas Nações Unidas no México, concedeu a Moema Viezzer a ideia desse depoimento em 1976 (VIEZZER, 1983).

relatar o testemunho de Domitila Barrios de Chungara (1937-2012), em primeira pessoa, focando a experiência pessoal dessa boliviana, bem como a experiência com a sua classe marginalizada em contexto de luta pelo seu coletivo oprimido:

[...] quero esclarecer que este relato de minha experiência pessoal e da experiência de meu povo, que está lutando pela sua liberação – no que eu me incluo –, quero que chegue aos mais pobres, às pessoas que não podem ter dinheiro, mas que necessitam de alguma orientação, de algum exemplo que lhes possa servir em sua vida futura. É para eles que aceito que se escreva o que vou relatar [...] (VIEZZER, 1983, p. 11).

Ao contrário de Rigoberta Menchú e Domitila Chungara, percebemos na autobiografia, de Manzano, uma presença marcante ao individualismo, um ser que busca sua ascensão ao tentar libertar-se do cruel sistema escravocrata e a vida de traumas, almejando, com sua liberdade, sua forma de expressão como homem e como poeta. Ele não tem preocupação ou manifesta uma posição de luta para com sua classe, negra escravizada, exceto para com a sua família, sua mãe e seu irmão, Florencio, logo ele não escreve um testemunho, mas outra forma de relato autobiográfico.

Com isso, seguimos ao próximo capítulo, mergulhando na autobiografia do poeta cubano Juan Francisco Manzano sob um olhar crítico-analítico, apresentando as várias versões do texto autógrafa desde sua publicação em Londres (1840) até Cuba (1937). Além disso, sendo um texto autobiográfico, mostramos como ele cumpre o “Pacto autobiográfico”, de Lejeune e qual a imagem que se desprende de seus textos autobiográficos.

3 O PACTO EM MANZANO

*Pedras no caminho?
Guardo todas, um dia vou construir um castelo...
(Fernando Pessoa)*

*O que vale na vida não é o ponto de partida e sim a caminhada.
Caminhando e semeando, no fim terás o que colher.
(Cora Coralina)*

Compreendemos pelas palavras de Philippe Lejeune (1994, grifo do autor), em *O pacto autobiográfico*, que o conjunto de vários textos de um autor pode compor o seu ‘espaço autobiográfico’, desde que exista um texto desse autor que cumpra com o ‘pacto autobiográfico’ estabelecido por Lejeune, observando a identidade que chamamos aqui de tripartida, ou seja, identidade entre autor, narrador e personagem, condição fundamental, conforme Lejeune (2008), para que possamos classificar um texto como uma autobiografia.

Na nossa concepção, uma autobiografia que contempla, totalmente, essa identidade tripartida, o pacto referencial da verdade que o autobiógrafo pode contar, sendo toda em primeira pessoa, peculiar da autobiografia clássica, além de observar o conceito e as quatro categorias definidas por Lejeune (2008) em seu *Pacto autobiográfico*, todos de uma só vez, cumpre o que acreditamos ser uma autobiografia autêntica ou tradicional.

Desse modo, nosso objetivo, neste capítulo, é analisar a autobiografia do poeta cubano Juan Francisco Manzano sob uma perspectiva crítico-analítica, observando nas várias versões sofridas pelo texto autógrafa do poeta, desde sua publicação em Londres (1840) até Cuba (1937), para, primeiramente, classificá-la como uma autobiografia autêntica ou tradicional, observando as concepções do *Pacto autobiográfico*, de Lejeune (2008), e, posteriormente, encontrarmos a imagem que se desprende do texto autobiográfico de Manzano. Além disso, lançamos mão de sete cartas publicadas de Manzano a Del Monte, para apoiar nossa análise.

Para isso, o caminho inicial é estabelecer a identidade tripartida, a identidade do autor e do narrador-personagem, conforme as concepções de Lejeune (2008). Nesse intento, verificamos que o texto autógrafa, publicado na edição de William Luis, de 2007 e reimpresso em 2016, dá a conhecer em sua capa a autoria a Juan Francisco Manzano e intitula como *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Entretanto, de antemão, escolhemos essa

edição de Luis por estar mais acessível a nossa análise, além de ser a mais próxima do texto autógrafo de Manzano em espanhol, o qual está na Biblioteca Nacional José Martí em Havana. Nessa publicação de Luis (2016), percebemos o rigor do trabalho, principalmente, na riqueza de notas (apontando as divergências na grafia do texto original para as outras publicações existentes), assim como uma extensa introdução sobre o contexto do manuscrito de Manzano, das várias versões e seus copistas. Apresenta, também, as duas versões do texto autobiográfico em espanhol, cartas, poesias e a peça de Manzano, entre outros. O texto dessa edição, segundo Luis (2016), contempla todos os ‘erros e correções’ do manuscrito original, os quais usaremos também em nossa análise.

Seguimos as orientações de Luis (2016), ao transcrevermos os fragmentos desse texto, utilizando entre parênteses alguma mudança na linha, sendo que com a fonte normal foi o riscado pelo autor e, em negrito, o acrescentado; parênteses vazios indicam uma palavra ilegível no texto; entre chaves, alguma mudança sobre a linha, significando, com fonte normal o que foi suprimido ou riscado e, em negrito, o que foi emendado (LUIS, 2016). Esses acréscimos sobre a linha são duvidosos, pois, de acordo com Luis (2016), alguns deles podem ser do autor e outros de um possível corretor, o que compromete a individualidade do texto e, por conseguinte, nossa análise. Sobre esse texto de Manzano, Luis (2016) informa que:

[...] o manuscrito autógrafo de Juan Francisco Manzano que apresento aqui é uma transcrição da que se encontra na Biblioteca Nacional José Martí. O original está escrito com a letra e punho do poeta escravo, com acréscimos e correções, e é o mesmo que José Luciano Franco consultou e publicou em sua *Autobiografía, cartas y versos de Juan Francisco Manzano* [Autobiografía, cartas e versos de Juan Francisco Manzano], em 1937, e depois reproduzido em *Obras* [com contribuição de Israel Moliner], em 1972. Entretanto, o texto que apresento no apêndice [dessa publicação] não se baseia na transcrição de Franco, que por certo contém alguns erros, nem na de Israel Moliner, que introduz outros, mas de uma reconstrução fiel do manuscrito que se encontra na Biblioteca Nacional de Havana [...] ¹³⁷ (LUIS, 2016, p. 293, grifo do autor, tradução nossa).

Pelas palavras de Luis (2016), percebemos a autoria da autobiografia ao poeta Manzano, que teve a primeira publicação do texto em espanhol nessa versão de Franco de 1937 em Cuba.

¹³⁷ No original: “[...] El manuscrito autógrafo de Juan Francisco Manzano que doy a conocer aquí es una transcripción del que se encuentra en la Biblioteca Nacional José Martí. El original está escrito con la letra y puño del esclavo poeta, con adiciones y correcciones, y es el mismo que consultó José Luciano Franco y publicó en su *Autobiografía, cartas y versos de Juan Francisco Manzano*, en 1937, y se reprodujo luego en *Obras* [con contribución de Israel Moliner], en 1972. Pero el texto que presento en apêndice no se basa en la transcripción de Franco, que por cierto contiene algunos errores, ni en la de Israel Moliner, que introduce otros, sino en una fiel reconstrucción del manuscrito que se halla en la Biblioteca Nacional de La Habana [...]” (LUIS, 2016, p. 293, grifo do autor).

E acrescentamos que na primeira publicação do texto, em inglês, na versão de Richard Madden de 1840, na capa consta *Poems by a Slave in the Island of Cuba, Recently Liberated; Translated From the Spanish by R.R. Madden, M.D.; With the History of the Early Life of the Negro Poet, Written by Himself; To Which Are Prefixed Two Pieces Descriptive of Cuban Slavery and the Slave-Traffic* [*Poemas de um escravo na Ilha de Cuba, recentemente libertado; traduzido do espanhol por R.R. Madden, D.M., com a história do início da vida do poeta negro, escrito por ele mesmo; ao qual estão incluídos dois textos descritivos da escravidão cubana e do tráfico escravo*], sendo omitido ou resguardado o nome completo do poeta na capa e no interior da obra, todavia, indicando que foi “escrito por ele mesmo” (“Written by Himself”), ou seja, o próprio poeta.

Da mesma forma, os nomes dos personagens, quando aparecem, são abreviados ou seguidos por um traço reto: “[...] a esposa de Dom Juan M—— [...]”¹³⁸ (MANZANO, 1840, p. 55, tradução nossa). Aqui o sobrenome do suposto escravocrata e proprietário de Manzano é cortado, uma vez que os escravos levam os sobrenomes dos donos (CALCAGNO, 1878), inferimos ser o “M” de Manzano.

Já na edição fac-símile de 2018, dessa publicação de Madden, consta o nome de Juan Francisco Manzano apenas na capa. Mas, no prefácio da edição de 1840, Madden informa que

[...] foi-me apresentada uma coleção de poemas escrita por um escravo recentemente libertado na ilha de Cuba, no ano de 1838, por um cavalheiro de Havana, um crioulo, altamente ilustre, não somente em Cuba, mas também na Espanha, por seus feitos literários. Alguns desses textos, felizmente, encontraram o caminho para Havana, e atraíram a atenção do grupo literário de lá, enquanto o pobre escritor era escravo nos arredores de Matanzas [...]”¹³⁹ (MADDEN, 1840, p. 1, tradução nossa).

Pela história de Manzano, sabemos que ele também viveu nos arredores de Matanzas durante alguns anos de sua vida (era a localização das propriedades rurais, engenhos *El Molino* e *San Miguel*, de seus primeiros amos) e que o ilustre cavalheiro mencionado é o crítico literário e escritor Domingo del Monte, o responsável pelas tertúlias na ilha de Cuba, publicando, divulgando textos literários, enfim, contribuindo com a literatura cubana. Ademais, como mencionamos em nossa introdução, ao conhecer o poeta escravo, possivelmente no princípio

¹³⁸ No original: “[...] the wife of Don Juan M—— [...]” (MADDEN, 1840, p. 55).

¹³⁹ No original: “[...] A Collection of Poems written by a slave recently liberated in the Island of Cuba, was presented to me in the year 1838, by a gentleman at Havana, a Creole, highly distinguished, not only in Cuba, but in Spain, for his literary attainments. Some of these pieces had fortunately found their way to the Havana, and attracted the attention of the literary people there, while the poor author was in slavery in the neighbourhood [sic] of Matanzas [...]” (MADDEN, 1840, p. 1).

da década de 1830 (LUIS, 2016), Del Monte interessa-se pelo seu trabalho literário e solicita a escrita da história de sua vida em 1835, enquanto faz uma coleta entre os membros de sua tertúlia para obter a liberdade do poeta, que ocorre entre 1836 e 1838. O que podemos constatar no prefácio de Madden quando informa que

[...] seu nome, por motivos óbvios, acho aconselhável não publicar, mas para não deixar dúvidas sobre a autenticidade desses poemas, eu depusitei os originais em língua espanhola nas mãos do secretário da ‘British and Foreign Anti-slavery Society’ [Sociedade Antiescravagista Britânica e Estrangeira]. [...] Ele tem 42 anos agora, nasceu em Cuba. Seus pais viveram e morreram na escravidão, também, em Cuba. [...] Ele tinha uns 38 anos quando conseguiu sua liberdade. O preço pago para isso foi de 800 dólares. [...] O cavalheiro que foi o pivô para a obtenção de sua libertação, induziu-o a escrever a sua história [...] ¹⁴⁰ (MADDEN, 1840, p. 3-4, grifo do autor, tradução nossa).

Outro indício da autoria dos poemas e da história de vida publicados nessa edição de Madden ser de Juan Francisco Manzano, averiguamos por meio da transcrição de um trecho de uma carta que consta no final desse prefácio, indicando as três letras iniciais do nome do poeta cubano, assim como um valor crítico aos seus versos: “[...] Meu querido Amigo, esta carta será entregue a você, *o poeta J. F. M.* de quem falei a você, e *cujos versos e excelente engenhosidade atraíram a atenção*, mesmo neste país de todas essas pessoas despreocupadas e boas [...] ¹⁴¹” (MADDEN, 1840, p. 5, grifo nosso, tradução nossa).

Além disso, pela edição de Luis (2016), sabemos que essa versão inglesa de 1840, concretizou-se quando “[...] terminadas as correções, Del Monte entregou, junto com outros escritos antiescravocratas, uma cópia do manuscrito [de Manzano] a Richard Madden, antiescravagista britânico e juiz dos Tribunais Mistos, que na época estava em Havana [...] ¹⁴²” (LUIS, 2016, p. 18, tradução nossa).

Desse modo, podemos dizer que são claras as alusivas à autoria de Manzano, bem como às publicações espanholas que indicam o nome do poeta na capa da obra, uma marca

¹⁴⁰ No original: “[...] his name, for obvious reasons, I think it advisable not to publish, but to leave no doubt of the authenticity of these Poems, I have deposited the originals in the Spanish language in the hands of the secretary of the ‘British and Foreign Anti-slavery Society’. [...] He is now in his forty-second year. He was born in Cuba. His father and mother lived and died in slavery in Cuba. [...] He was about thirty-eight years of age when he obtained his liberty. The price paid for it was 800 dollars. [...] The gentleman who was manly instrumental in obtaining his liberation from slavery, induced him to write his history [...]” (MADDEN, 1840, p. 3-4, grifo do autor).

¹⁴¹ No original: “[...] Mi querido Amigo [sic] esta carta se la entregara [sic] a v, *el poeta J. F. M.* de quien hable [sic] à [sic] v, y *cuyos versos y exelente [sic] ingenio han llamado la atencion [sic]*, aun en esta [sic] pais [sic] de todas las personas despreocupadas y buenas [...]” (MADDEN, 1840, p. 5, grifo nosso).

¹⁴² No original: “[...] terminadas las correcciones, Del Monte entregó junto a otros escritos antiesclavistas una copia del manuscrito a Richard Madden, antiesclavista británico y juez árbitro en las Cortes Mixtas, quien se encontraba por aquel entonces en la Habana [...]” (LUIS, 2016, p. 18).

extratextual que, segundo Lejeune (2008), é incontestável, haja vista que remete a uma pessoa real que responde pela enunciação de todo o texto escrito.

Ressaltamos que as correções feitas no texto autógrafo não invalidam a sua essência. Porém, as versões que dele partiram nos dão uma ideia múltipla, cada texto oferece sua própria interpretação (LUIS, 2016), o de Manzano e o dos corretores¹⁴³. Entretanto, esclarecemos que nosso objetivo, aqui, é apenas com o texto autógrafo publicado na edição de Luis (2016).

Assim, partimos em busca de “[...] quem diz ‘Quem sou eu’ [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 19, grifo do autor) no texto propriamente dito de Manzano, procurando encontrar a identidade tripartida, identidade entre autor e narrador-personagem. De antemão, ao examinarmos o relato autobiográfico de Manzano, percebemos que o texto está todo na primeira pessoa do discurso, típico das autobiografias clássicas, como ilustramos no fragmento a seguir:

[...] eu trancado esperava um doloroso amanheser minha mãe já vivia tão desconfiada q^e. quando eu não chegava na ora um poco mais ou menos saía de seu casebre e () se aprosimava da porta da enfermaria qe. era antes dos homens onde estava a esquerda o tronco () pra ver se eu estava lá me chamava ‘Juan’ e eu respondia gemendo [...] ¹⁴⁴ (MANZANO, 2016, p. 311, grifo do autor, parênteses do editor, tradução nossa).

Nesse fragmento, encontramos a identidade do narrador, o qual conta a sua história e, também, é o personagem principal, “Juan”, o primeiro nome do poeta Manzano. Outra passagem que apresentamos aqui, é quase do final da primeira parte de relato (o que foi publicado), no momento em que o narrador conta vários fatos ocorridos de um fortuito sábado até a segunda-feira seguinte, nisso nos deparamos, outra vez, com o nome do narrador-personagem. Vejamos, o primeiro deles, antes do almoço do sábado, ao estar se banhando, foi chamado por ordem de sua senhora, o que o deixou sobressaltado. Ao recebê-lo, perguntou-lhe,

¹⁴³ Conforme Luis (2016), o suposto original reproduzido por Franco, o fragmento que Calcagno cita, a versão corregida por Suárez y Romero, a tradução de Madden, a modernização de Schulman e a de Azougarh, e a própria reconstrução que apresenta, seguindo as indicações de Manzano, cada qual pintam a um escravizado diferente. Luis (2016) afirma que sua versão e a de Franco são as que mais se aproximam da maneira verídica em que Manzano viveu, dado que as alterações introduzidas por Suárez y Romero realçam, notavelmente, seus castigos e sofrimentos, reduzindo a oscilação entre os momentos de agonia e de felicidade, agrupando aqueles repletos de tormentos e horrores. Já na versão de Azcárate, não há nenhum consolo ou alívio para o poeta, exceto, no final do relato, quando vai para Havana viver com o filho de sua segunda ama temporariamente e quando foge (LUIS, 2016). Segundo Castro (2015, p. 170, em notas), o texto que Madden publica em Londres é apenas para “[...] servir aos fins ideológicos abolicionistas [...]”. Trechos são completamente cortados, outros, reduzidos, “[...] o afeto de Manzano por sua sádica senhora é um entre tantos elementos da autobiografia [...]” (CASTRO, 2015, p. 184, em notas) da tradução inglesa de 1840 que não é contemplado.

¹⁴⁴ No original: “[...] yo encerrado esperaba un doloroso amanecer ya vivia mi madre tan recelosa q^e. cuando no llegaba a la ora poco mas o menos bajaba desde su bojio y () asercandose a la puerta de la enfermaria qe. era antes de los hombres donde estaba el sepo hacia la izquierda () p^r. ver si estaba allí me llamaba ‘Juan’ y yo le contestaba gimiendo [...]” (MANZANO, 2016, p. 311, grifo e parênteses do editor).

o que fazia no banheiro: “[...] lhe respondi q^o. me aseava p^a. vestir, con q^o. lisença fizeste? com nenhuma respondi. e p^r. q^o. foste? p^a. me asear, esa sena foi entre a sala de jantar e a porta da rua, ali mesmo meu nariz se rompeu [...]”¹⁴⁵ (MANZANO, 2016, p. 337, tradução nossa) e foi parar dentro da sala com o nariz ensanguentado, além de envergonhado e aflito, pois do outro lado da rua vivia uma mocinha de sua idade, que pela primeira vez correspondeu a sua afeição, dando-lhe fruta ou doce seco, a qual Juan havia dito que era livre e sua mãe morrera um pouco antes. Além disso,

[...] não bastando o que já foi dito cerca de deis oras minha ama me fez *tirar os sapatos*¹⁴⁶ *me pelaram o cabelo*¹⁴⁷, mesmo q^o. iso fose muito frequente, desa vez foi a pior mortificação, e me fez pegar um barril me mandou carregar agua p^a. a casa o arroio ficava uns trinta pasos da frente da casa [...] com o peso do barril e minhas forças nada ezercitadas pizei em falso e caí no chão [...]”¹⁴⁸ (MANZANO, 2016, p. 337, grifo nosso, tradução nossa).

Dessa queda, o barril quebrou-se e Juan foi ameaçado por sua ama a sair dos trabalhos domésticos e voltar ao trabalho árduo do engenho nas mãos do administrador, Dom Saturnino, pois ela acreditava que esse fato foi mal-intencionado e isso era uma afronta grave aos olhos dos senhores, o que lhe rendeu uma grande perda de sangue até o anoitecer. Na segunda-feira, às onze da manhã,

[...] vi chegar a D^m Saturnino apeou e receberam seu cavalo, desde o momento em q^o. ese senhor chegou toda a minha vida se encurralou meu coração batia com incesante ajito e todo o meu sangue estava em um estado de efervescência q^o. não me deixava acalmar [...], assim estando nela [na latrina¹⁴⁹] umas quatro horas ouvi q^o. falavam dois uma criada da casa e outro criado e perguntando este sobre a vinda do arministrador; aquela respondeu com intensidade a q^o. há de vir, para levar *Juan Fran.*^{co} me compadesi daquilo e eu fiquei ciente de minha má sorte; não poso ‘pintar’ minha amarguisima situação nese instante,

¹⁴⁵ No original: “[...] le contesté q^o. me aseaba pa. bestir, (¿) con q^o. lisenia lo has hecho? con ninguna contesté. (¿) y p^r. q^o. fuiste? p^a. asearme, esta esena fue en el comedo o colgadiso puerta de calle, allí mismo mis narises se rompieron [...]” (MANZANO, 2016, p. 337).

¹⁴⁶ “[...] Sapatos eram importantes símbolos de status e objeto de desejo para as pessoas escravizadas que geralmente não podiam usá-los [...]” (CASTRO, 2015, p. 173, em notas). Castro (2015, p. 154, em notas) informa que “[...] nas propriedades rurais cubanas, sapatos não faziam parte da roupa dada às pessoas escravizadas [...]” (nota nossa).

¹⁴⁷ Segundo Calcagno (1878, em nota), pelar ou cortar o cabelo era um castigo que se considerava degradante, mas isso não excluía o açoite, era, no entanto, mais um complemento à punição (nota nossa).

¹⁴⁸ No original: “[...] no bastando lo ya dicho como a las dies me iso mi ama *quitar los sapatos me pelaron*, aun q^o. esto era muy frecuente, esta vez me sirvio de la mayor mortification, y asiendome tomar un barril me mandó cargarse agua p^a. la casa el arrollo distaba del frente de la casa unos treinta pasos [...] con el peso del barril y mis fuerzas nada ejersitada faltóme un pie caí dando en tierra [...]” (MANZANO, 2016, p. 337, grifo nosso).

¹⁴⁹ Manzano (2016, grifo nosso), em sua autobiografia, chama o espaço utilizado para as necessidades fisiológicas como “lugar comum”, o que adaptamos aqui por uma possível espécie de “latrina” para uma melhor compreensão dessa passagem do seu texto. Molloy (1996, grifo nosso), em suas observações sobre esse texto do poeta cubano, utiliza a palavra “retrete” (nota nossa).

um tremor geral se espalhou p^r. todo meu corpo¹⁵⁰ [...] ¹⁵¹ (MANZANO, 2016, p. 338, grifos nossos, tradução nossa).

Por essa última citação, encontramos os dois nomes do narrador-personagem no texto autobiográfico, de Manzano, “Juan Francisco”, os dois nomes do poeta Juan Francisco Manzano, o que estabelece assim a identidade tripartida, a identidade entre autor e narrador-personagem segundo as concepções de Lejeune (2008).

Na versão de Madden, nessa passagem, os nomes do poeta aparecem: o primeiro de forma normal e o segundo, abreviado: “[...] e lá [do meu quarto¹⁵²] ouvi os servos conversando, um perguntava ao outro o motivo da vinda de dom Saturnino. ‘Por que’, diz o outro, ‘para levar Juan F.’ [...] ¹⁵³” (MANZANO, 1840, p. 91, grifo do autor, tradução nossa). Embora essa versão de Madden omita ou preserve o nome de Manzano, como autor na capa e na folha de rosto, ele faz a seguinte indicação no fim do relato: “[...] mas ninguém criou qualquer dificuldade a minha fuga. *Juan* —. [...] ¹⁵⁴” (MANZANO, 1840, p. 92, grifo nosso). Madden atribui ao narrador-personagem, Juan, a autoria desse relato a alguém de mesmo nome, Juan, ao colocar o primeiro nome de Manzano quando finaliza o texto.

Pela nossa exposição, acreditamos que a autobiografia, de Juan Francisco Manzano, cumpre, até aqui, parte do “pacto autobiográfico” estabelecido por Lejeune (2008), selando, assim, por meio do nome próprio do autor, um contrato de identidade com o leitor, quando nos deparamos com a identidade tripartida, o mesmo nome atribuído ao autor, narrador e personagem. Além do mais, todos estes fragmentos relacionados à autoria não são comprometidos com as possíveis alterações de um corretor no texto.

¹⁵⁰ Por esse fragmento e outros da autobiografia, de Manzano, ressaltamos o comentário de Luis (2016) sobre a sintaxe do texto do poeta em poucas pausas, o que aparenta representar o fluxo da consciência, pois reúne várias ideias soltas sem interesse de organizá-las em parágrafos diferentes. Conforme Luis (2016), essa técnica se encontra já próximo ao *Ulisses* (1922), do escritor irlandês James Joyce (1882-1941). Também utilizaram essa técnica: Virginia Woolf, o escritor norte-americano William Faulkner (1897-1962), a escritora ucraniana-brasileira Clarice Lispector (1920-1977) etc. (nota nossa).

¹⁵¹ No original: “[...] vi llegar a Dⁿ Saturnino apeóse y le tomaron el caballo, desde el momento en q^e. este señor entró se me asivaró toda la vida el corazon me latia con incesante ajitasion y mi sangre toda en un estado de eferbesencia no me dejaba sosegar [...], así estando en el [lugar comun] como a las cuatro hoí q^e. ablaban dos una embra y otro criado esta de manos y preguntando aquel a qué bendría el arministrador; esta respondió con viveza a q^e. á de benir, a llevarse a *Juan Fran.*^{co} compadesiome aquel y yo quedé enterado de mi mala suerte; no me es dado ‘pintar’ mi situasion amarguisima en este instante, un temblor general cundió todo mi cuerpo [...]” (MANZANO, 2016, p. 338, grifos nossos).

¹⁵² Molloy (1996, grifos nossos) critica Madden (1840) por cometer um erro notável ao traduzir o “lugar comum” (“retrete” para ela) por *room* (“quarto”) (nota nossa).

¹⁵³ No original: “[...] and there [of my room] I heard the servants talking together, one was inquiring of the other the reason of the coming of Don Saturnino. ‘Why’, said the other, ‘to take away Juan F.’ [...]” (MADDEN, 1840, p. 91, grifo do autor).

¹⁵⁴ No original: “[...] but nobody offered any impediment to my flight. *Juan* —.” (MADDEN, 1840, p. 92, grifo nosso).

Com parte de nosso caminho percorrido, a percepção aceita da identidade no plano da enunciação, buscamos, neste instante, a questão do ‘pacto referencial’, segundo Lejeune (1994, grifo do autor). Isto é, a prova de verificação da realidade do texto, a qual podemos observar pela autobiografia, de Manzano, como sendo o próprio sujeito, o autor real, com seu nome próprio, narrando o seu tempo e o seu espaço em meio a uma colonização escravocrata do século XIX em Cuba, então colônia espanhola, em que o autor, como modelo, distanciado pelo seu tempo de infância e juventude, é o narrador que “pinta”, como o próprio Juan conta, de forma “exata”, as amarguras, traumas e pedras da escravidão:

[...] Se eu tratase de fazer *um rezumo ezato da istoria de minha vida* seria uma repetição de fatos todos semelhantes entre(s) si pois desde minha idade de treze a catorze anos minha vida foi uma consecuencia de penitencia prisão açoites e aflições assim determinei descrever as pasagens mais notáveis q^e. me acarretaram uma opinião tão terrível quanto nociva. Sei q^e. nunca p^r. mais q^e. *me esforce com a verdade* nos labios ocuparei o lugar de um homem perfeito ou de bem [...] ¹⁵⁵ (MANZANO, 2016, 319-320, grifo nosso, tradução nossa).

Percebemos o compromisso de Juan com o seu leitor na exatidão em contar e selecionar a traumática história de sua vida, de forma resumida, porque tem noção da impossibilidade de contar a totalidade mergulhada nas sucessivas repetições de infortúnios sofridos, sem mencionar os lapsos de memória em decorrência do tempo transcorrido e os esquecimentos da infância. Tal quando menciona, em uma determinada parte de sua história, lembrando que a passagem do episódio que sofreu por colher uma folha de gerânio de sua senhora, já narrada por ele bem antes, tinha acontecido depois do fato que acabara de contar, estando no engenho *El Molino* (MANZANO, 2016), indicando sua preocupação sobre a cronologia que tenta seguir em sua história.

Conforme esclarece o historiador e sociólogo austríaco Michael Pollak, em seu texto *Memória e identidade social* (1992, p. 203, grifo do autor), “[...] a *memória é seletiva*. Nem tudo fica gravado [...]”, ou seja, não há registro de tudo. Logo Manzano não conseguiria essa totalidade. Já o escritor e químico italiano Primo Levi¹⁵⁶ (1919-1987), em seu livro *Os afogados e os sobreviventes* (1990, p. 9), afirma que “[...] as recordações que jazem em nós não estão

¹⁵⁵ No original: “[...] Si tratara de aser *un esacto resumen de la istoria de mi vida* seria una repetision de sucesos todos semejantes entre(s) sí pues desde mi edad de trece a catorce años mi vida a sido una consecuencia de penitencia ensierro azotes y aflisiones así determino describir los sucesos mas notables q^e. me han acarreado una opinion tan terrible como nosiva. Sé q^e. nunca p^r. mas q^e. *me esfuere con la verdad* en los lavios ocupare el lugar de un hombre perfecto o de bien [...]” (MANZANO, 2016, 319-320, grifo nosso).

¹⁵⁶ Foi um dentre os judeus, enviado a um dos campos de concentração nazista, em 1944, na Segunda Guerra Mundial, que conseguiu retornar vivo à Itália em 1945. Escreveu suas lembranças desse episódio. Publicou testemunhos, ensaios, ficção e poesia (LEVI, 1988).

escritas em pedra; não só tendem a apagar-se com os anos, mas muitas vezes se modificam ou mesmo aumentam, incorporando elementos estranhos [...]”.

Por outro lado, Lejeune (2008) explica que o autobiógrafo vai relatar apenas o que consegue dizer, desde que o valor referencial do texto permaneça. Um dos corretores de Manzano, Suárez y Romero, em uma carta a Del Monte, a do dia 20 de agosto de 1839 (após concluir a “correção” do texto do poeta), expõe que a história de Manzano, em sua autobiografia, foi:

[...] escrita sem pretensões de brilhar, sem exclamações que ferem o amor próprio dos brancos, *em toda ela não se vê mais que a pura e limpa verdade*. Que cenas tão domésticas, tão próprias de nossa vida privada! como [sic] corrige [sic] Manzano só com a força dos fatos a tirania dos amos! [...] ¹⁵⁷ (apud WILLIAMS, 1994, p. 27, grifo nosso, tradução nossa).

Observamos que esta “pintura realista” do autor-narrador da autobiografia do poeta escravizado de Cuba comunga, além das palavras de Suárez y Romero, com as de Madden no prefácio de sua versão:

[...] Não hesito em dizer que é a *imagem mais perfeita da escravidão cubana* que já foi dada ao mundo, e tão completa e fiel em seus detalhes, que é difícil imaginar, que a parte que foi perdida pode trazer qualquer luz maior do que a primeira parte fez sobre os males desse sistema [...] ¹⁵⁸ (MADDEN, 1840, p. 4-5, grifo nosso, tradução nossa).

Pela leitura da autobiografia, de Manzano, e os comentários feitos por Suárez y Romero e Madden, juiz britânico que passou uns quatro anos na ilha de Cuba averiguando o sistema colonial escravista ¹⁵⁹, compreendemos a semelhança com o real, aquilo que Lejeune (2008, p. 36, grifo do autor) chamou de “[...] a imagem do real [...]”, sendo esse ‘pacto referencial’ da autobiografia uma coextensão do ‘pacto autobiográfico’.

¹⁵⁷ No original: “[...] escrita sin pretensiones de lucir, sin exclamaciones que picaran el amor propio de los blancos, *en toda ella no se ve mas [sic] que la pura y limpia verdad*. ¡Qué escenas tan domésticas, tan propias de nuestra vida privada! cómo [sic] corrige [sic] Manzano solo con la fuerza de los hechos la tirania [sic] de los amos! [...]” (apud WILLIAMS, 1994, p. 27, grifo nosso).

¹⁵⁸ No original: “[...] I have no hesitation in saying, it is *the most perfect picture of Cuban slavery* that ever has been given to the world, and so full and faithful in its details, that it is difficult to imagine, that the portion which has been suppressed, can throw any greater light on the evils of this system, than the first part has done [...]” (MADDEN, 1840, p. 4-5, grifo nosso).

¹⁵⁹ No apêndice da publicação de Madden, constam diversos outros textos, alguns de sua autoria, em um deles, chamado “Condition of Slave in Cuba” (“Condição do escravo em Cuba”), ele revela que ao visitar os engenhos, de surpresa, testemunhou as terríveis atrocidades de um sistema escravocrata extremamente assassino (MADDEN, 1840).

Isso leva-nos a lembrar o conceito de autobiografia, muito criticado, de Lejeune (2008, p. 14), ao deparar-nos com a autobiografia, de Manzano, uma autêntica “[...] narrativa retrospectiva em prosa [...]” que Juan Manzano, como “[...] pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade [...]”, toda em primeira pessoa, contando, nessa primeira parte que foi publicada, desde as proximidades de seu nascimento, provavelmente em 1797, até a sua fuga, aos vinte anos, da casa de sua segunda ama, a Marquesa de Prado-Ameno, tudo numa perspectiva individualizada, que notamos a partir das três fases de sua vida que são narradas.

A primeira delas foi a sua infância com todas as satisfações e regalias recebidas de sua primeira ama, a Marquesa de Jústiz de Santa Ana, desde a ida à escola na casa de sua madrinha, na qual recebe instruções do catecismo e sabe todo de cor, assiste missa aos domingos, recita sermões de memória, assiste loas, entremez e ópera francesa com os amos, recita os primeiros versos de memória, até aprender o ofício de coser etc. Logo ele mergulha na adolescência, fase em que percebemos as suas habilidades adquiridas como a facilidade para desenhar, coser e compor de memória; assiste, como pajem do filho da ama, peças teatrais, tertúlias e romarias, assim como emerge nos dissabores, torturas, castigos e desgraças. Finalmente, no início de sua fase adulta, quando está a serviço do filho da ama em Havana, espia os livros de retórica do amo, aprende sozinho a escrever, cobrindo algumas cartas desse amo (enquanto todos estavam dormindo), faz as ocupações domésticos (costura, limpeza e organização da casa), ajuda enfermos à noite e toma notas do desenvolvimento do quadro do doente, apresentando ao médico no dia seguinte; ao regressar a Matanzas com a sua segunda ama, retorna todo o seu antigo vale de lágrimas com a enxurrada de mais sofrimentos e mortificações que culminam com a sua fuga.

Diante disso, contemplamos, no texto de Manzano, as quatro categorias distintas que Lejeune (2008) menciona em seu *Pacto autobiográfico* como definidoras de uma autobiografia. A primeira delas está bem evidente na autobiografia, de Manzano, dado que o texto usa a “forma de linguagem” narrativa, sendo todo em prosa. A segunda, como já mencionamos, todo o “assunto tratado” é a vida individual de Manzano e a construção da história de sua personalidade desde a infância até o início de sua idade adulta. Com relação a terceira categoria, a “situação do autor”, que também já comentamos no início deste capítulo, relacionada à identidade do autor, Juan Francisco Manzano (que remete a uma pessoa real vivida em Cuba dos fins do século XVIII a meados do século XIX), com a identidade do narrador, Juan, que conta, por sua vez, a história de sua vida desde as proximidades de seu nascimento até seus vinte anos. A quarta e última categoria, “posição do narrador”, no tocante à identidade do

narrador, Juan, é a mesma do personagem principal Juan Francisco, que igualmente ilustramos, anteriormente, neste capítulo. E por fim, como também já especificamos, a autobiografia, de Manzano, segue, basicamente, uma perspectiva em retrospectiva da sua narrativa. Portanto, podemos afirmar que essa obra de Manzano é uma autêntica autobiografia, já que contempla todos os pontos elencados por nós.

Assim, cumprimos parte do caminho, cientes que estamos diante de uma autobiografia autêntica ou tradicional, ao observarmos as concepções do *Pacto autobiográfico*, de Lejeune (2008). Sendo uma autobiografia escrita por um escravizado cubano em 1835, nos alvares do surgimento da palavra autobiografia no ocidente, ao tempo que Manzano faz uma imagem real de seus padecimentos e das pedras que encontrou e carregou, cravando marcas profundas e irreversíveis física e psicologicamente, e isso é o que vamos constatar por meio de sua autobiografia e cartas.

3.1 A AUTOBIOGRAFIA DO POETA ESCRAVO: a imagem que se reflete

*A identidade é o ponto de partida real da autobiografia.
(Philippe Lejeune)*

*Toda pedra do caminho
Você pode retirar
Numa flor que tem espinho
Você pode se arranhar
Se o bem e o mal existem
Você pode escolher
É preciso saber viver
(Erasmão Carlos; Roberto Carlos)*

Antes de tudo, queremos deixar claro que “[...] escrever e publicar a narrativa da própria vida foi por muito tempo, e ainda continua sendo, em grande medida, um privilégio reservado aos membros das classes dominantes [...]” (LEJEUNE, 2008, p. 113), pura e simplesmente porque, como disse Lejeune (2008, p. 113), “[...] a autobiografia não faz parte da cultura dos pobres [...]”, eles não se silenciaram, tentaram silenciá-los com a própria condição imposta.

Acrescemos que o negro escravizado nas Américas não está fora dessa linha de pobreza, em verdade, está numa casta abaixo dela e Juan Francisco Manzano não se intimidou com essa condição, mesmo recebendo a proibição expressa de seus amos, o que foi em vão, pois ele resistiu e “[...] todos aviam de dormir e então eu asendia meu toquinho de vela e me compensava

a meu gosto copiando [...]”¹⁶⁰ (MANZANO, 2016, p. 326, tradução nossa). Dessa forma, a luz de vela, com um caderno, pena e tinta, sem opção de rascunho, Manzano escreve sua autobiografia sob encomenda de Domingo del Monte. Apesar disso, ele seleciona as memórias que compõem a sua imagem para o seu público, então, como a engendra? Segue os propósitos abolicionistas de sua encomenda ou não? Acreditamos que não, pois escreve fatos que são suprimidos ou alterados, como apontaremos por meio das várias versões que se produziram a partir do texto autógrafa, como a versão de Richard Madden e a de Nicolás Azcárate, que partem da versão corrigida por Suárez y Romero, conforme veremos adiante.

Também, pela carta deste a Del Monte, de vinte de agosto de 1839, ao concluir as “correções” da autobiografia, de Manzano, Romero afirma que a vida do poeta foi uma cadeia de infortúnios e que “[...] *era preciso que ao escrevê-los o fizesse tristemente* quem já enriquecia o dom inestimável da poesia, que regularmente nasce no meio das misérias [...]”¹⁶¹ (apud WILLIAMS, 1994, p. 27, grifo nosso, tradução nossa). Observamos pelas palavras de Romero, a necessidade, que o grupo de Del Monte buscava no texto do poeta, como sendo uma lista de infortúnios narrada de forma triste, sem mescla com momentos “felizes”. Com isso, seguiremos para verificar como engendrou seu texto.

Ao abrir a autobiografia, de Manzano, averiguamos que ela inicia, como a grande maioria constatada por Lejeune (1994), de cada dez, nove iniciam pelo relato de nascimento, numa tentativa de seguir uma ordem cronológica. Entretanto, quais os sucessos que Manzano escolhe para essa ordem? Qual a sua forma de contar a sua história? Como Manzano agrupa os fatos? Privilegia o sentido, ou a cronologia ou outra categoria? O que o ajuda a lembrar o passado? E o relato de infância, como ocorre em Manzano? Diante dessas indagações, vamos para o início do texto autógrafa a fim de buscar nossas respostas:

[...] A S^{ra}. D^a. Beatriz de Justiz Marqueza Justiz de Sta. Ana, esposa do S^r. Dn Juan Manzano, tinha gosto (de) cada vez q^e. ia a sua famosa fazenda el Molino {de} leva(va)(r) as mais bonitas crioulas, quando tinham de deis a onse anos; as trazia consigo e dando lhes uma educação conforme a sua classe e condição, [...] entre as elejidas foi uma M^a. del Pilar Manzano, minha mãe, [...] era uma das criadas de *distinsão* ou de *estimasão* ou de *razão* como queira q^e. se chame [...] quando {se} verifico(se) o matrimonio (De) de Toribio de Castro com M^a. del Pilar a quem devo o ser saindo a Luz no ano de () [...]”¹⁶² (MANZANO, 2016, p. 299-300, grifo e parênteses do editor, tradução nossa).

¹⁶⁰ No original: “[...] todos se abian de acostar y entonces ensendia mi cabito de vela y me desquitaba a mi gusto copiando [...]” (MANZANO, 2016, p. 326).

¹⁶¹ No original: “[...] *preciso era que al escribirlos lo hiciese tristemente* quien ya atesoraba el inestimable don de la poesía, que por lo regular nace en medio de las miserias [...]” (apud WILLIAMS, 1994, p. 27, grifo nosso).

¹⁶² No original: “La S^{ra}. D^a. Beatriz de Justiz Marqueza Justiz de Sta. Ana, esposa del S^{or}. Dn Juan Manzano, tenia gusto (de) cada vez q^e. iba a su famosa asienda el Molino {de} toma(ba)(r) las mas bonitas criollas, cuando eran

Até chegar em seu nascimento, Manzano faz uma longa introdução sobre a sua primeira ama, a Sra. Dona Beatriz Agustina de Jústiz y Zayas-Bazán (1733-1803), tecendo-lhe inúmeros elogios, como selecionava as escravizadas mais bonitas no engenho, *El Molino*, na zona rural de Matanzas, e levava para os seus serviços pessoais na casa-grande, “[...] pois eram três grandes casas reunidas em uma [...]”¹⁶³ (MANZANO, 2016, p. 300, tradução nossa), separadas apenas por portas, nas proximidades do porto de Havana¹⁶⁴, na qual viviam a marquesa e as famílias de suas duas filhas, a terceira Marquesa de Jústiz de Santa Ana e Condesa de Buenavista, por matrimônio, María de la Luz Josefa Aparicio del Manzano y Jústiz (1758-1819), e a Marquesa de Prado-Ameno, por matrimônio, María de la Concepción Aparicio del Manzano y Jústiz (1769-1853) (MANZANO, 2016).

Manzano conta que sua primeira ama se esmerava com a educação e trato com as suas criadas, dava inclusive a alforria se chegassem a casar com uma pessoa livre¹⁶⁵, ajudando com o enxoval como se fossem suas próprias filhas, e mantinha a proteção até depois do casamento, a qual se estendia também aos filhos e esposos. Inclusive, acrescenta que há muitos exemplos a citar desses casos. Podemos dizer que é uma pintura distinta dos demais senhores de escravos da época. Será se isto é apenas o olhar de uma criança inocente? Ou uma ficção de infância?

Sabemos que esta senhora foi escritora¹⁶⁶, autora do *Memorial a Carlos III* (1762), prima e esposa do segundo Marquês de Jústiz de Santa Ana, Manuel José Aparicio del Manzano y Jústiz (1721-1796), que herdou o título de seu tio, Juan José Jústiz y Umpiérrez, morto em

de dies a onse años; las traia consigo y dando les una educacion conforme a su clase y condision, [...] entre las escojidas fue una M^a. Del Pilar Manzano, mi madre, [...] era una de las criadas de *distinsion* o de *estimasion* o de *razón* como quiera q^o. se llame [...] quando {se} berifico(se) el matrimonio (De) de Toribio de Castro con M^a. del Pilar a quienes debo el ser saliendo a Luz el año de () [...]” (MANZANO, 2016, p. 299-300, grifo e parênteses do editor).

¹⁶³ No original: “[...] pues eran tres grandes casas reunidas en una [...]” (MANZANO, 2016, p. 300).

¹⁶⁴ Luis (2016), em nota, diz que a edição de Ivan Schulman de 1975 se equivoca ao dizer que a casa da marquesa é no porto de Matanzas.

¹⁶⁵ Na versão de Castro (2015, p. 147, em notas), tem vários questionamentos relacionados a mãe de Manzano não receber a alforria após o casamento (“[...] Por que então isso não acontece com a mãe de Manzano? Por que Maria del Pilar se casa com Toribio de Castro... e continua escravizada? [...] Será essa sua recompensa por ter sido a última criada que sobrou à marquesa? [...]”), mas acreditamos que ele saltou a parte, do texto, que isso só acontecia quando a escravizada se casava com uma pessoa livre, que não é o caso do pai de Manzano. Tampouco Manzano relata que sua mãe foi a última criada que sobrou à velha marquesa, mas que sua mãe era a criada mais confiável dessa marquesa. Com isso, é sugerido, na nota, que Manzano esteja contando, sorrateiramente, inverdades em sua autobiografia, o que comprometeria o “pacto referencial” (“[...] o episódio é característico da prosa de Manzano: depois de tecer mil elogios à pretensa bondade de uma pessoa branca, ele sorrateiramente sugere que as coisas não eram bem assim [...]”).

¹⁶⁶ Tornou-se a primeira escritora cubana com esse poema escrito aos vinte e nove anos de idade, o que lhe rendeu fama na ilha pelo texto transgressor e polêmico, principalmente, vindo de uma mulher ao criticar, severamente, às autoridades de Havana pela derrota, lamentando a rendição da cidade, na tomada pelos ingleses em 1762 (CASTRO, 2015).

1759, assim, o título passou para seu sobrinho em 1761 por ordem de Carlos III (1716-1788), Rei da Espanha (LUIS, 2016).

Compreendemos que esses dados introdutórios escritos por Manzano são informações passadas por terceiros, depositados na memória coletiva, logo, percebemos alguns equívocos como o nome do esposo da marquesa, de Manuel para Juan, o primeiro Marquês de Jústiz de Santa Ana, ambos mortos antes de Manzano nascer. Pois, ao observarmos as palavras do sociólogo francês Maurice Halbwachs (2015, p. 93), em sua obra *A memória coletiva*, quando aborda sobre a memória da primeira infância, ele explica que as lembranças, desse período, “[...] só são conservadas pela memória coletiva¹⁶⁷ porque no espírito da criança estavam presentes a família e a escola [...]”.

Com relação ao ano de nascimento de Manzano, é uma incógnita, pois no texto autógrafo consta: “[...] o matrimonio (De) de Toribio de Castro com M^a. del Pilar a quem devo o ser saindo a Luz no ano de () [...]”¹⁶⁸ (MANZANO, 2016, p. 300, parênteses do editor, grifo nosso, tradução nossa), sendo que os parênteses vazios, como mencionamos antes, indicam uma marca ilegível no texto, que em outras versões como a de Ivan Schulman (que a fez com correções a partir da de José Luciano Franco de 1937¹⁶⁹) usa reticências: “[...] se verificó el matrimonio de Toribio de Castro con María del Pilar, a quienes debo el ser, saliendo a luz el año **de...** [...]” (MANZANO, 1996, p. 46, grifo nosso).

Schulman (1996, em nota) admira-se por Manzano não lembrar da data de seu nascimento, visto que se recorda de outras datas e os detalhes de muitos contratempos de sua vida. Já Luis (2016) esclarece que a informação está borrada, ou seja, ilegível, por isto usa parênteses vazios; adotamos também essa nomenclatura, como mencionamos. Igualmente à versão de Schulman, verificamos que o caderno manuscrito do cubano Nicolás Azcárate, copiado da versão corrigida por Suárez y Romero (publicado também na edição de William

¹⁶⁷ Segundo Halbwachs (2015, p. 41), “[...] se pode falar de memória coletiva quando evocamos um fato que tivesse um lugar na vida de nosso grupo e que víamos, que vemos ainda agora no momento em que recordamos, do ponto de vista desse grupo [...]”.

¹⁶⁸ No original: “[...] el matrimonio (De) de Toribio de Castro con M^a. del Pilar a quienes debo el ser saliendo a Luz el año de () [...]” (MANZANO, 2016, p. 300, parênteses do editor, grifo nosso).

¹⁶⁹ Schulman (1996) explica que a autobiografia, de Manzano, não informa sua data de nascimento. Contudo, na cronologia que apresenta em sua introdução, consta, expressando dúvidas, “[...] 1797? [...]” (SCHULMAN, 1996, p. 31). Ele revela que Franco atribui como sendo o nascimento de Manzano em agosto de 1797. Para ele, Calcagno se contradiz e expõe em *Poetas de Color* uma data e em seu *Diccionario biográfico cubano* (1878) dá a conhecer 1793, no mesmo ano do nascimento de D. Nicolás de Cárdenas (SCHULMAN, 1996). Acrescentamos que a pesquisadora Carmen Cosme (2008), em *La narrativa en la Autobiografía de un esclavo de Juan Francisco Manzano*, se equivoca duas vezes ao supor que Manzano é mulato por ser filho ilegítimo de seu primeiro amo, Dom Juan Manzano; primeiro, este não era seu amo, mas Manuel del Manzano (um equívoco da autobiografia, de Manzano) e, segundo, por Dom Manuel morrer em setembro de 1796 não poderia ser pai de Juan Francisco Manzano se este nasceu em agosto de 1797 (dados que não constam na autobiografia do poeta).

Luis) utiliza as reticências, “[...] cuando se casó Toribio de Castro con M.^a del Pilar, saliendo yo a luz el año **de...** [...]” (MANZANO, 2016, p. 83, grifo nosso).

Com relação à versão de Alex Castro, que seguiu o texto autógrafo, na tradução usa reticências, “[...] e se verificou o casamento de Toribio de Castro com María del Pilar, a quem devo meu ser, saindo eu à luz no ano... [...]” (MANZANO, 2015, p. 32, grifo nosso) e na transcrição aportuguesada informa entre colchetes que contém uma “rasura ilegível”: “[...] quando se verificou o casamento de Toribio de Castro com M.^a del Pilar á quem devo meu ser sahindo á Luz no anno de **[rasura ilegível]** [...]” (MANZANO, 2015, p. 92, grifo nosso).

Na versão de Richard Madden apenas diz: “[...] In this situation she married Toribio de Castro, and in due time, I was ushered into the world [...]”¹⁷⁰ (MANZANO, 1840, p. 55), sem fazer qualquer referência à palavra ano ou ao próprio ano. Já na versão em inglês de Schulman, permanecem as reticências: “[...] the marriage of those to whom I owe my existence, Toribio de Castro and María del Pilar, came about, as I was born in the **year...** [...]”¹⁷¹ (MANZANO, 1996, p. 47, grifo nosso).

No meio do parágrafo seguinte do texto autógrafo, Juan Francisco Manzano apenas diz “[...] com diferença de oras p.^a um e dias p.^a outro, nasí contemporaneo com {do} o Sr. Dm. Miguel de Cárdenas y Manzano e com {do} o S.^r. D.^m. Manuel Oreylli hoje conde de Buena vista e Marques Justis de S.^{ta}. Ana [...]”¹⁷² (MANZANO, 2016, p. 300, grifo do editor, tradução nossa). Mas conferimos por informações de Luis (2016), em nota, que esses dois senhores nasceram em 1797 em Havana, sendo que Manzano se equivoca com o nome do filho da Marquesa de Prado-Ameno, de Francisco Manuel de Cárdenas y Manzano para Miguel, seu irmão. No entanto, segundo Nieto y Cortadellas (1954), Manuel O’Reilly nasceu em 1797, sendo bisneto da marquesa e neto de sua primeira filha, María de la Luz Aparicio del Manzano y Jústiz; já como filhos da Marquesa de Prado-Ameno não consta nenhum Miguel, salvo se nasceu em 1797 e morreu na infância.

Acrescentamos que o esposo da marquesa é o segundo Marquês de Prado-Ameno, Miguel de Cárdenas y Chacón (1770-1833)¹⁷³, e seus filhos Concepción de Cárdenas y Aparicio del Manzano (1790-?), Manuel de Cárdenas y Aparicio del Manzano (1792-1843), Nicolás de

¹⁷⁰ Nossa tradução: “[...] Nessa situação, ela casou com Toribio de Castro, e no devido tempo, fui trazido ao mundo [...]” (MANZANO, 1840, p. 55).

¹⁷¹ Nossa tradução: “[...] o matrimônio daqueles a quem devo minha existência, Toribio de Castro e María del Pilar, surgiu cerca, quando nasci no **ano...** [...]” (MANZANO, 1996, p. 47, grifo nosso).

¹⁷² No original: “[...] con diferençia de oras p.^a uno y dias p.^a otro, nasí temporaneo con {del} el Sor. Dn. Miguel de Cárdenas y Manzano y con {del} el S.^{or}. D.ⁿ. Manuel Oreylli hoy conde de Buena vista y Marquez Justis de S.^{ta}. Ana [...]” (MANZANO, 2016, p. 300, grifo do editor).

¹⁷³ Nesse mesmo ano, apenas um mês após a sua morte, a marquesa de Prado Ameno se casou novamente, aos 64 anos, com José Arango y Núñez del Castillo (Castro, 2015, em notas).

Cárdenas y Aparicio del Manzano (1793-1841¹⁷⁴), Francisco de Cárdenas y Aparicio del Manzano (1794-1870) e Beatriz de Cárdenas y Aparicio del Manzano (1795-1834) (NIETO Y CORTADELLAS, 1954), portanto, todos nascidos antes de 1797, não existindo uma pessoa chamada Francisco Manuel, mas duas pessoas, Manuel e Francisco, que nasceram em datas distintas de 1797, como já expomos.

Além de tudo, Manzano relata que não havia nascido na casa nenhum desses senhores, então, podemos desprender que eles nasceram em Havana e Manzano em Matanças. Também nos certificamos disso quando ele diz, em dois outros momentos: que estando em Havana, partiram para Matanças, indo residir na casa-grande de *El Molino*, onde mostraram-lhe suas obrigações “[...] e em poco tempo *me encontré à frente dos q^e. me viram naser [...]*”¹⁷⁵ (MANZANO, 2016, p. 329, grifo nosso, tradução nossa) e que sua segunda ama o pintava sempre como “[...] o pior de todos os nascidos em *el molino* [...]”¹⁷⁶ (MANZANO, 2016, p. 334-335, grifo nosso, tradução nossa).

Entretanto, Calcagno (1878, p. 23, grifo nosso) assegura que Manzano não nasceu nas fazendas de seus senhores, mas em Havana, na casa de seus amos, Dom Juan Manzano e Dona Beatriz Jústiz, e garante “[...] *com melhores dados [...]*”¹⁷⁷ que foi em “[...] Agosto de 1804 [...]”¹⁷⁸ por ser contemporâneo por diferença de dias de Dom Nicolás de Cárdenas. Pelo que dissemos anteriormente, acreditamos que Calcagno se equivoca, primeiro, porque o nome do segundo marquês e o esposo de Dona Beatriz é Dom Manuel e não Dom Juan; Juan é o nome que figura na autobiografia, de Manzano; segundo, por essa autobiografia é dito que Dom Nicolás nasceu logo depois de Dom Manuel, seu irmão (o que confere com a data de seu nascimento, 1793 e 1792, respectivamente), nisso ocorreu o casamento de seus pais; terceiro, Dona Beatriz já estaria morta nesta data (1803).

¹⁷⁴ Em seu falecimento, Manzano publica um poema em sua homenagem no *Jornal Diario de la Habana* (CASTRO, 2015, em notas). “En la muerte del señor Don Nicolás de Cardenas y Manzano” [“Na morte do senhor Dom Nicolás de Cardenas y Manzano”]. “[...] Cada cual en el camino / que hasta la tumba nos lleva / coge en el reino de Dios / el fruto de lo que siembra. [...]” (MANZANO, 2009, p. 93). “[...] Cada qual no caminho / que até a tumba nos leva / colhe no reino de Deus / o fruto do que semeia. [...]” (MANZANO, 2009, p. 93, tradução nossa).

¹⁷⁵ No original: “[...] y en poco tiempo *me allé al frente de los q^e. me vieron naser [...]*” (MANZANO, 2016, p. 329, grifo nosso).

¹⁷⁶ No original: “[...] el mas malo de todos los nascidos en el molino [...]” (MANZANO, 2016, p. 334-335).

¹⁷⁷ No original: “[...] *con mejores datos [...]*” (CALCAGNO, 1878, p. 23, grifo nosso).

¹⁷⁸ Galanes (1991) expõe, em nota, que as datas de nascimento dadas a Manzano variam muito, José Fornaris e Joaquín Lourenzo Luaces, em *Cuba Poética*, escrevem como 1806 ou 1807, F. Calcagno estabelece que foi em 1797 [dado que consta na introdução de Calcagno da peça *Zafira*, de Manzano, em uma publicação de 1862 em Cuba (SCHULMAN, 1996)], Madden dá a entender que ocorreu entre 1797 e 1798, Schulman cita aos anos anteriores e deixa no ar e ela, com atenção às datas erráticamente referidas na autobiografia, de Manzano, apresenta como os últimos anos do século XIX [sic] como época de seu nascimento. Vemos que ela erra em relação ao século nessa nota, pois no corpo do texto, ela menciona como em “[...] finales del siglo XVIII [fins do século XVIII] [...]” (GALANES, 1991, p. 32, tradução nossa).

Observamos que há fontes não confiáveis que informam a morte dessa senhora em 1807 e, conforme Nieto y Cortadellas (1954), ela teria morrido em 1802. Mesmo assim, para qualquer uma dessas datas, Manzano não poderia lembrar de sua primeira ama se tivesse nascido em 1804. Por fim, Manzano não relata que nasceu com diferença de dias ou horas de Dom Nicolás de Cárdenas e, sim, de Dom Miguel de Cárdenas e Dom Manuel O'Reilly, como citamos antes.

Manzano também conta que sua mãe, María del Pilar, criou Manuel de Cárdenas, o filho de sua segunda ama, uma vez que sua ama de leite adoeceu, ela criou-o com todas as dificuldades que afetam quando “[...] uma criança q^e dexa um peito e não quer tomar outro [...]”¹⁷⁹ (MANZANO, 2016, p. 300, tradução nossa). Depois acrescenta que nasceu o Sr. D. Nicolás, irmão de Manuel de Cárdenas, como já especificamos, então se verificou o casamento de seus pais e que

[...] minha ama a S^{ra} Marqueza Justi(z), já senhora de idade, me tomo como um genero de entretenimento e dizem q^e. mais estava em seus braços q^e. nos de minha mãe [...] e dado a sua senhora (e) um crioulo q^e. ela chamava, o menino¹⁸⁰ de sua velhice. Ainda vivem algumas testemunha(s) desa verdade cresi ao lado de minha senhora sem me separar dela mais q^e. p^a. dormir, pois nem ao campo viajava sem mim {**levar-me**} na carruagem [...]”¹⁸¹ (MANZANO, 2016, p. 300, grifo, parênteses e chaves do editor, tradução nossa).

Por essa passagem, percebemos que Manzano é tratado como uma “criança de estimação” por sua senhora e ressalta ainda testemunhas de sua verdade de infância, uma tentativa de manter a credibilidade de seu leitor sobre a veracidade do que está contando, já que relata fatos que outros disseram, ou seja, os quais foram construídos na memória de terceiros. Sabemos que as escravas, quando eram destinadas a cuidar dos filhos dos seus amos, não lhes sobravam tempo e, às vezes, permissão, para cuidar ou mesmo amamentar seus próprios filhos. Dessa realidade, é possível entender porque Manzano afirma que passava mais momentos com a sua ama do que com a sua mãe.

Na sequência, Manzano acrescenta a liberdade que tinha na casa, brincando com os netos da marquesa e recebendo os favores dela, “[...] a quem eu também chamava de *minha*

¹⁷⁹ No original: “[...] un niño q^e deja un pecho y no quiere tomar otro [...]” (MANZANO, 2016, p. 300).

¹⁸⁰ “[...] Termos como ‘senhor’, ‘senhora’, ‘senhorita’, ‘dom’, ‘dona’, ‘cavalheiro’, ‘menino’ (‘niño’) e ‘menina’ (‘niña’) eram exclusivamente para pessoas brancas. Ou seja, Manzano era tratado como uma criança branca [...]” (CASTRO, 2015, p. 148, em notas, grifo do autor).

¹⁸¹ No original: “[...] mi ama la S^{ra} Marqueza Justi(z), ya señora de edad, me tomo como un genero de entretenimiento y disen q^e. mas estaba en sus brazos q^e. en los de mi madre [...] y dado a su señora (y) un criollo q^e. ella llamaba, el niño de su bejez. Aun viven algunos testigo(s) de esta verdad cresi al lado de mi señora sin separarme de ella mas q^e. p^a. dormir, pues ni al campo viajaba si mi {**llevarme**} en la bolante [...]” (MANZANO, 2016, p. 300, grifo, parênteses e chaves do editor).

mãe [...] ¹⁸²” (MANZANO, 2016, p. 300, grifo nosso, tradução nossa). Ele conta que aos seis anos sua mãe só saía de casa à tarde, depois que ele chegasse da escola (que frequentava pela manhã na casa de sua madrinha de batismo, na qual recebia instruções do catecismo), caso contrário, colocava “[...] a casa abaixo, chorando e gritando [...]” ¹⁸³” (MANZANO, 2016, p. 301, tradução nossa), e não se podia castigá-lo, nem seus pais estavam autorizados. Uma vez quando seu pai o repreendeu e a marquesa soube, ela passou vários dias sem vê-lo, até que o padre intercedeu para que se voltasse as boas graças ao criado-mor da casa.

Notamos que Manzano, até os seis anos, conta apenas bons momentos, pois “[...] vou correndo uma série de felicidades [...]” ¹⁸⁴” (MANZANO, 2016, p. 301, tradução nossa). De fato, ele literalmente corre, apressando a narrativa, já que a história de sua vida, nessa primeira parte publicada, em quase quarenta e duas páginas, tem somente umas seis que estão dedicadas a sua infância, talvez porque essas lembranças são pouquíssimas e borradas ou misturadas em relação às da fase juvenil e adulta, as quais permaneceram marcadas pela quantidade de pedras que cravaram o seu caminho. Halbwachs (2015, p. 43) afirma que “[...] não nos lembramos de nossa primeira infância porque nossas impressões não se ligam a nenhuma base enquanto ainda não nos tornamos um ser social [...]”. O que existe é apenas uma imagem flutuante, incompleta, reconstruída ou forjada (HALBWACHS, 2015).

De acordo com Lejeune (1994), no relato autobiográfico clássico, a voz do narrador adulto domina e organiza o texto, não dando a palavra à criança, visto que esta somente aparece por meio da memória do adulto, se por acaso lhe der a palavra, será indiretamente, caso contrário, com a função de narração se está abandonando o código natural da verossimilhança autobiográfica e assim se entra no espaço de ficção, ao criar-se essa voz infantil, que deixa de ser propriamente uma lembrança. Com isso, afirmamos que o narrador de Manzano cumpre o código natural da autobiografia clássica, além de tentar seguir uma cronologia que, às vezes, falha.

Apesar disso, mesmo a autobiografia seguindo uma ordem cronológica, Lejeune (1994) explica que inevitavelmente o relato de infância experimenta uma certa dificuldade para respeitar a ordem, porque as lembranças não se adequam, as épocas se confundem, os registros em documentos comprovam a inexatidão do dito, o que resta ao narrador é relatar ao leitor essas dificuldades e, com isso, consegue uma dupla vantagem, parecer sincero e preocupado com a

¹⁸² No original: “[...] a quien yo también llamaba mama mia [...]” (MANZANO, 2016, p. 300).

¹⁸³ No original: “[...] la casa abajo, llorando y gritando [...]” (MANZANO, 2016, p. 301).

¹⁸⁴ No original: “[...] voy corriendo una serie de felicidades [...]” (MANZANO, 2016, p. 301).

exatidão, e pôr, em relevo, a riqueza e o caráter poético de sua vida íntima. Fato que constatamos na autobiografia, de Manzano, tal qual explicitamos.

Essas palavras de Lejeune e de Halbwachs são facilmente compreendidas quando fazemos a leitura do texto “Lembranças encobridoras”, de Sigmund Freud¹⁸⁵ (1996), em relação às memórias de infância, pois “Freud (1996) explica” que nossas lembranças infantis são falsificadas, ou seja, o que vemos são lembranças da época em que foram despertadas, e não da época em que ocorreram, assim, elas são formadas nesse segundo momento, no despertar, não como uma invenção, mas como uma transposição para um lugar em que o evento não aconteceu, seria como uma fusão de uma com os dados da outra que completaria essa lembrança, portanto, algo sem precisão histórica, uma combinação de dois fatos que é perceptível pela recordação de um adulto que conheceu esses mesmos fatos.

Esse esclarecimento de Freud (1996) ajuda-nos a compreender o início da autobiografia, de Manzano, porque depois que ele conta os sucessos de seus seis anos, apresenta eventos de quando tinha dez anos, relatando como dizia de cor os mais longos sermões de Frei Luis de Granada, sabia todo o catecismo, remendava algumas partes da opera francesa que assistiu (ao regressar para casa) etc. Em seguida, pinta a celebração de seu batismo ao som de flauta, clarinete e harpa (essa última tocada por seu pai), estando vestido com o mandrião da neta da marquesa (Beatriz de Cárdenas y Manzano, nascida em 1795¹⁸⁶) e que seus pais receberam a generosidade de ser “coartado¹⁸⁷” pela sua primeira ama, por trezentos pesos cada um como presente simbólico do acontecimento.

Nessa sequência de eventos dos dez anos de Manzano, cremos que as datas não conferem, já que a sua primeira ama morreu em 1803, quando ele deveria ter uns seis ou sete anos, então, ela não poderia participar de seu batizado aos dez anos, se ele de fato nasceu no mesmo ano dos dois cavalheiros citados em 1797. Logo, aqui não existe uma precisão histórica, e sim, há uma mistura de dados de um evento com outro posterior, ou tudo indica que esse evento ocorreu quando a marquesa ainda estava viva, antes de seus dez anos. Na continuidade desses fatos narrados da infância, notamos que Manzano não está seguro quanto às datas ou às memórias, porque o próximo parágrafo diz que ele tinha “onze”, essa informação foi riscada e sobre a linha está escrito “sete ou oito” anos (“[...] Tinha (eu onse) {sete ou oito} anos [...]”¹⁸⁸)

¹⁸⁵ Nascido no antigo império austríaco em 1856. Foi médico neurologista e psiquiatra. Morreu em 1939.

¹⁸⁶ De tal forma, por essa passagem, Manzano deve ter nascido depois de 1795.

¹⁸⁷ Pré-fixar o preço do escravo para não se exigir além desse valor tanto para a sua venda a outros quanto para a sua própria alforria (LUIS, 2016).

¹⁸⁸ No original: “[...] Tenia (yo onse) {siete u ocho} años¹⁸⁸ [...]” (MANZANO, 2016, p. 302, grifo, parênteses e chaves do editor).

(MANZANO, 2016, p. 302, grifo, parênteses e chaves do editor, tradução nossa)) quando perguntaram qual era o seu ofício, então ele respondeu que tudo ele sabia fazer, naquele momento, estava aprendendo a costurar.

Por essa última passagem, o narrador informa que o “menino Juan” não imaginava que essa era a carreira de sua vida e que sua primeira ama foi se desprendendo dele para que ele se dedicasse a um ofício, como de fato ocorreu, “aos dez anos” ele era aprendiz com seus padrinhos em Havana (“[...] com dez anos me colocaram como aprendiz de meus padrinhos [...]”¹⁸⁹) (MANZANO, 2016, p. 302, tradução nossa)).

Naquela passagem, que se corrigiu a idade, não temos como precisar de quem é a correção sobre a linha, se de Manzano ou do possível corretor do texto, dado que um pouco adiante é mencionado ter “dez anos” sem emendas. Ou Manzano refez o texto quando estava escrevendo, tentando atingir uma cronologia, e percebeu que não poderia ser “onze” no início, ou o corretor viu o equívoco de datas e supôs “sete ou oito”.

Entretanto, antes desse momento da correção da data sobre a linha, Manzano relatou fatos com seus dez anos sem qualquer indicativo de correções também. O que poderia levá-lo a iniciar o parágrafo seguinte aos “onze” anos, seguindo uma ordem cronológica. Assim, o que podemos afirmar é a inexatidão com relação às datas dos eventos e à falta de sequência cronológica para ordenar os fatos, lembrando, ainda, que o rascunho não lhe estava disponível.

Na sequência desse relato de dez anos como aprendiz, Manzano afirma que sua ama viajava com frequência para o engenho, em Matanzas, no qual seus pais agora viviam cuidando da casa, sua mãe estava grávida de gêmeos, que já tinha dois irmãos mais novos, Florencio e uma irmã (que morreu por complicações de um impetigo); como esta nasceu livre (ele não sabe por qual motivo) e morreu, e o seguinte bebê também não vingou, ele conta que a “[...] bondosísima senhora fonte inesgotável de grasas [...]”¹⁹⁰) (MANZANO, 2016, p. 302, tradução nossa) voltou a renovar um documento de ventre livre para qualquer criança que nascesse de sua mãe, de tal modo, os gêmeos (um casal) nasceram livres, acrescentando que, naquela época do nascimento, a velha marquesa já havia morrido.

Para compreendermos esse encadeamento de fatos e datas da infância de Manzano, recorreremos mais uma vez a Freud (1996), pois ele explica que é só a partir de seis ou sete anos, e, em inúmeros casos, somente depois dos dez anos, que nossa vida pode se reproduzir na memória como uma cadeia concatenada de eventos, porém, nem tudo é retido, apenas o que parecer importante é recordado e o que for julgado desnecessário é esquecido. Ele explana que

¹⁸⁹ No original: “[...] como diez años se me puso a pupilo con mis padrinos [...]” (MANZANO, 2016, p. 302).

¹⁹⁰ No original: “[...] bondadosísima señora fuente inagotable de grasias [...]” (MANZANO, 2016, p. 302).

quando nos lembramos de um fato muito antigo é uma prova de que ele nos causou, naquela época, uma profunda impressão. Com essas palavras de Freud (1996), entendemos também o próximo evento que Manzano relata, os últimos dias da velha senhora, quando

[...] na mesma fazenda todos os seus filhos vieram com a notícia e a assistiram até o ultimo momento, eu me encontrava nesta epoca como aprendiz em Havana, mas (com a) enviaram a S^{ra}. D^a. Joaquina Gutierrez y zayas em uma carruagem q^e. se apresentou na casa de minha madrinha e me pediu por parte de minha senhora e no momento se pôs a caminho comigo p^a. Matanzas onde chegamos no segundo dia como a uma da tarde esa epoca pr. remota não está bem fixa em minha memoria só me recordo q^e. minha mãe e a S^{ra}. D^a. Joaquina e (e) o pai estavam em fila em seu quarto ela tinha a mão no meu ombro minha mãe e D^a. Joaquina choravam, (ao) do q^e. falavam não sei saímos dali eu fui jogar e só me lembro q^e. na manhã seguinte a ví estendida na sua cama grande q^e. gritei e me levaram ao fundo da casa onde estavam as demais criadas enlutadas na noite toda a negrada {da fazenda} soluçando rezaram o rosario eu chorava baldes e me separaram me entregando a meu pai [...]¹⁹¹ (MANZANO, 2016, p. 302-303, grifo, parênteses e chaves do editor, tradução nossa).

Nesse fragmento, observamos que Manzano (2016, p. 303, tradução nossa) se inclui como um dos filhos da marquesa quando diz “[...] todos os seus filhos [...] e a assistiram até o ultimo momento [...]”, como mencionamos, anteriormente, ela só teve duas filhas (NIETO Y CORTADELLAS, 1954), mas em outro momento, que já citamos, ele diz que costumava chamá-la de “[...] minha mãe [...]” (MANZANO, 2016, p. 300, tradução nossa).

Notamos que Manzano tem uma memória borrada ou, como Freud (1996) informou em seu texto, misturada. Ele não recorda, como ressalta por três vezes nesse episódio da morte da marquesa, “[...] não está bem fixa em minha memória [...]”, “[...] do q^e. falavam não sei [...]”, “[...] e só me lembro [...]” (MANZANO, 2016, p. 302, tradução nossa) do que é importante lembrar, como ressaltou Freud (1996) (em seu texto), aquilo que nos causa uma profunda impressão, como o último toque de carinho e despedida da sua senhora, uma vez que “[...] ela tinha a mão no meu ombro [...]” (MANZANO, 2016, p. 302, tradução nossa), desse modo, inferimos que essa partida marcou a infância de Manzano, porque essa senhora representou

¹⁹¹ No original: “[...] en la misma asienda todos sus hijos vinieron a la novedad y la asistieron hasta el ultimo momento, yo me allaba a la sazón a pupilo en la Habana, pero (con la) se le enbió una bolante a la S^{ra}. D^a. Joaquina Gutierrez y zayas la q^e. se presento en casa de mi madrina y me pidió de parte de mi señora y el momento se puso en camino conmigo p^a. Matanzas donde llegamos al segundo dia como a la una del dia esta epoca pr. lo remota no está bien fija en mi memoria solo me acuerdo q^e. mi madre y la S^{ra}. D^a. Joaquina y (y) el padre estuvimos en fila en su cuarto ella me tenia puesta la mano sobre un hombro mi madre y D^a. Joaquina lloraban, (al) de lo q^e. ablavan no se salimos de alli yo me fui a jugar y solo me acuerdo q^e. a la mañana siguiente la ví tendida en su gran cama q^e. grite y me llebaron al fondo de la casa donde estaban las demas criadas enlutadas en la noche toda la negrada {de la asienda} sollozando resaron el rosario yo lloraba a mares y me separaron entregandome a mi padre [...]” (MANZANO, 2016, p. 302-303, grifo, parênteses e chaves do editor).

uma referência de bons momentos em sua memória, uma infância “feliz” (em relação aos anos subsequentes), uma “mãe” presente, uma afeição significativa e necessária à criança, um elo de identificação com um mundo estranho que ele começou a descobrir na fase juvenil. Pois “[...] a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar *identidade* [...]” (LE GOFF, 2005, p. 469, grifo do autor).

Um pouco depois da morte da velha senhora, Manzano conta que volta para Havana, para casa de seus padrinhos, levado pela mesma pessoa que foi buscá-lo para a despedida da marquesa. Ele informa, ainda, que viveu uns cinco anos sem ver seus pais e sem saber se tinha amo ou não; até que é levado para uma visita na casa da segunda filha da velha marquesa, a marquesa de Prado-Ameno, a qual não lhe permitiu mais retornar para a casa de seus padrinhos. Então ele conta que

[...] dos meus doze anos dou um salto aos catorze dexando algumas pasajens pelo meio em q^º. *se verifica a instabilidade da minha fortuna. se notará no escrito anterior q^º. não ha épocas fixas pois era muito novo e só tenho algumas ideas vagas mas a verdadera istoria de minha vida comesa a partir de 189 em q^º. a fortuna comesa a se desdobrar contra mim a um grau de extrema perseguição como veremos [...]*¹⁹² (MANZANO, 2016, p. 304, grifos nossos, tradução nossa).

Mais uma vez, Manzano expõe a falta de nitidez em suas memórias de infância, aquilo que Freud (1996) considera como fundidas e também, como ele disse, só retemos o que tem alguma importância. Entretanto, na sua fase juvenil, Manzano assegura contar a sua verdadeira história e as perseguições sofridas, que devem acontecer depois dos seus doze anos, por isso, compreendemos, assim como os corretores de Manzano, que com ‘189’ o poeta queria dizer 1809 (se nascido realmente em 1797, são doze ou treze anos), talvez por desconhecimento da grafia dos anos, usando o zero entre outros números.

Schulman (1996) escreve 1809, em nota informa que na edição de Franco diz ‘189’, mas se calcular o que Manzano afirma um pouco adiante sobre as amarguras desde os treze ou quatorze anos poderá ser 1809 ou 1810. Madden e Calcagno suprimem esse dado. Luis (2016) informa que Azougarh e Schulman esclarecem, em nota, que deve tratar-se de 1809, e a cópia de Azcárate, que é contemplada nessa edição de Luis (2016), traz 18..9. A edição traduzida de Castro (2015) apresenta 1809 na versão corrigida e 189 na transcrição a portuguesa.

¹⁹² No original: “[...] desde mis dose años doi un salto hasta la de catorce dejando en su inter medio algunos pasajes en q^º. *se berifica lo instable de mi fortuna. se notará en la relasión esta dicha q^º. no ai épocas fijas pero era de masiado tierno y solo conservo unas ideas bagas pero la verdadera istoria de mi vida empiesa desde 189 en q^º. empeso la fortuna a desplegarse contra mi hasta el grado de mayor encarnizamiento como beremos [...]*” (MANZANO, 2016, p. 304, grifos nossos).

Assim, seguiremos com os relatos de Manzano, depois de seus doze anos, como ele informa, quando a verdadeira história de sua vida inicia, a vida amargurada de escravizado:

[...] Sofria pela mais leve maldade propria de rapaz, enserrado em uma carvoeira sem mais tabua nem com q^e. me cubrir mais de vinte e quatro oras eu era medroso em extremo e gostava de comer minha prizão como se pode ver no mais claro do meio dia ainda se necesita de uma vela p^a. distinguir nela algum objeto aqui depois de sofrer fortes asoites era enserrado com ordem e pena de grande castigo ao q^e. me dese una gota de água, o q^e. ali sofria torturado pela fome, e pela sede, atormentado de medo, num lugar tão soturno quanto longe da casa, em um quintal junto a uma cavalalisa, e um lixão fedorento e evaporante, contigua a uma latrina infesta umida e sempre pestífera q^e so estava separada p^r. umas paredes todas esburacadas, guarida de ratas deformes q^e. sem cesar pasavam p^r. sima de mim [...] quando saiam um bando de ratas fazendo ruido me paresia ver aquele porão cheio de fantasmas e dava tantos gritos¹⁹³ [...] esta penitencia era tão frequente q^e. não pasava semana em q^e. não sofresse deste genero de castigo duas ou três vezes [...] ¹⁹⁴ (MANZANO, 2016, p. 304-305, tradução nossa).

Essa citação apresenta a divisão que Manzano comentou, a separação de sua “afortunada” infância para seu “vale de lágrimas” juvenil e prenúncio de seu “calvário” adulto, o que resulta em sua alteração de humor: “[...] desde a idade de treze a catorze anos a alegria e vivacidade de meu **genio** *o falador de meus labios chamados bico de oro* se tornou tudo em uma certa melancolia [...] ¹⁹⁵” (MANZANO, 2016, p. 306, grifos nossos, tradução nossa).

De acordo com a filosofa norte-americana Judith Butler (2019, p. 55), em *Relatar a si mesmo*, não podemos estar presente em uma temporalidade que precede nossa própria

¹⁹³ Luis (2016), ao comentar as variações realizadas na autobiografia, de Manzano, pelos seus diversos editores, corretores e copistas, ressalta a atenuação da dimensão psicológica necessária para avaliar os padecimentos do poeta nessa prisão, descritos nesse fragmento, revelando um quadro impressionista, no qual o seu martírio é percebido pelos cinco sentidos: Manzano sente o odor infecto da carvoeira, escuta e sente o bando de ratas fazendo ruido e passando sobre seu corpo, sofre a escuridão da prisão e anseia faminto um pedaço de pão que levasse a boca. Por exemplo, Luis (2016) afirma que Schulman rompe o efeito pictórico sensorial ao dividir essas descrições em parágrafos (nota nossa).

¹⁹⁴ No original: “[...] Sufria p^r la mas leve maldad propia de muchacho, enserrado en una carbonera sin mas tabla ni con q^e. taparme mas de beinte y cuatro horas yo era en extremo medroso y me gustaba comer mi carcel como se puede ber todavia en lo mas claro de medio dia se necesita una bela p^a. distinguir en ella algun objeto aqui despues de sufrir resios azotes era enserrado con orden y pena de gran castigo al q^e. me diese ni una gota de agua, lo q^e. alli sufria aquejado de la ambre, y la sé, atormentado del miedo, en un lugar tan soturno como apartado de la casa, en un traspatio junto a una caballeriza, y un apestoso y ebaporante basurero, contigua a un lugar comun infesto umedo y siempre pestífero q^e solo estaba separado p^r. unas paredes todas agujereadas, guarida de diformes ratas q^e. sin cesar me pasaban p^r. en sima [...] cuando salian un trapel de ratas asiendo ruido me parecia ber aquel sotano lleno de fantasmas y daba tantos gritos [...] esta penitencia era tan frecuente q^e. no pasaba semana en q^e. no sufriese de este genero de castigo do o tres veces [...]” (MANZANO, 2016, p. 304-305).

¹⁹⁵ No original: “[...] desde la edad de tres a catorce años la alegria y viveza de mi **genio** *lo parlero de mis lavios llamados pico de oro* se trocó todo en sierta melancolia [...]” (MANZANO, 2016, p. 306, grifos nossos).

capacidade de autorreflexão, portanto nossa narrativa começa *in medias res*¹⁹⁶, “[...] quando já aconteceram várias coisas que me fazem possível na linguagem e fazem possível minha história na linguagem [...]”. Ou seja, faremos um “relato parcial”, pois existe um limite ao qual o “eu” pode contar, ou melhor, só a partir de um determinado momento de nossa vida, é que podemos conceber uma história definitiva (BUTLER, 2019, grifo nosso).

Com isso, entendemos o narrador, quando ele correu com “[...] uma serie de felicidades [...]” (MANZANO, 2016, p. 301, tradução nossa), porque na verdade, estava contando sonhos de uma “criança feliz”, que se recorda quando brincava com os netos de sua primeira ama, era tratado como branco e que não lhe era permitido se relacionar com os outros negrinhos (“[...] me tratava como a um menino branco ela me vestia penteava e cuidava para q^e. não me rosase com os otros negrinhos [...]”¹⁹⁷) (MANZANO, 2016, p. 304, tradução nossa)), então, a sua concepção inicial é a do mundo branco, pois, “[...] a identidade é relacional [...]” (WOODWARD, 2014, p. 9) e ela se marca pela diferença (WOODWARD, 2014). Por isso, Manzano vai despertar em meio ao estigma da cor, tem consciência que é um mulato (“[...] mulato e entre negros [...]”¹⁹⁸) (MANZANO, 2016, p. 339, tradução nossa)), entre brancos e negros, em um caminho de pedras, sem sapatos (pois não os calçava, apenas quando saia como pajem), sem nada para abrandar ou facilitar o seu caminhar.

Ao contrário, apenas intensificá-lo, pois Manzano literalmente caminhava com as pedras, como podemos observar no seguinte fragmento: “[...] *como não conseguia caminhar me tiraram uma pedra*¹⁹⁹ e teriam retirado todas si não temesen q^e. eu fugise [...]”²⁰⁰” (MANZANO, 2016, p. 324, grifo nosso, tradução nossa). Conforme Manzano, nem toda pedra poderia ser retirada, a condição de escravizado não lhe permitia escolher o caminho, do bem ou do mal. Acreditamos que, para ele, era difícil saber viver no meio de tantos tormentos.

A partir daqui, Manzano está de olhos abertos, sem máscaras ou qualquer ficção, sem qualquer tábua para cobrir seu corpo, no qual ficará escrito, em sangue, a sua história. Esse será seu modelo a seguir, tal qual o modelo que Lejeune (1994, grifo nosso) menciona em suas concepções, como sendo “o real que o enunciado quer se assemelhar”.

¹⁹⁶ Do latim, no meio das coisas. É quando a história inicia no meio da trama, revelando os eventos iniciais por meio de analepses ou *flashbacks* ou pequenas narrativas dentro da própria história, seria uma espécie de recuo no tempo.

¹⁹⁷ No original: “[...] me trataba como a un niño ella me bestia peinaba y cuidaba de q^e. no me rosase con los otros negritos [...]” (MANZANO, 2016, p. 304).

¹⁹⁸ No original: “[...] mulato y entre negros [...]” (MANZANO, 2016, p. 339).

¹⁹⁹ As pedras eram uma espécie de castigo, “[...] serviam para adicionar peso e dificultar ainda mais os movimentos e uma eventual fuga [...]” (CASTRO, 2015, p. 166, em notas).

²⁰⁰ No original: “[...] *como no podia andar se me quito una roca* y todas se me ubiera quitado si no temieran q^e. fugara [...]” (MANZANO, 2016, p. 324, grifo nosso).

Assim, percebemos que o seu propósito é revelar, mas o que, dentre tantas desgraças, ele pode mostrar? Um resumo, já que os castigos e humilhações se repetem, faça ou deixe de fazer, como ele diz?

[...] meus delitos comuns eram, não ouvir na primeira vez q^e. me chamasem se no momento de me dar um recado eu deixava alguma palavra p^r. ouvir, como eu levava uma vida tão atormentada sofrendo quase q^e. diariamente quebraduras de nariz até escorrer p^r. ambos os lados baldes de sangue quebras sobre quebras, o mesmo acontecia se me chamasem me dava um tremor tão grande q^e. quase não podia me segurar sobre minhas pernas, não foram poucas as vezes q^e. sofri nas mãos de um negro vigorosos asoites p^r. acreditar que eu estava apenas fingindo em uma situação [...] ²⁰¹ (MANZANO, 2016, p. 305, tradução nossa).

A filósofa suíça Jeanne Gagnebin (2018, p. 99), ao falar dos testemunhos do Holocausto ou *Shoah*, menciona que “[...] é próprio da experiência traumática essa impossibilidade do esquecimento [...]”. Percebemos, em Manzano, essa impossibilidade, quando treme só em ser chamado. Um chamado era sinal de castigos e, com eles, a dor física e psicológica, as marcas no corpo que reavivam sua memória traumática constantemente.

Notamos também que Manzano não tem credibilidade com a sua segunda ama, suas palavras não têm valor nenhum, como ele diz em uma de suas cartas a Del Monte, “[...] o escravo é um ser morto diante de seu senhor [...]” ²⁰² (MANZANO, 2016, p. 125, tradução nossa), talvez isso seja outro motivo que acarrete o estado taciturno que se instala em seu ser.

Mesmo assim, continua a sua lida, tentando alternar os sofrimentos narrados com resquícios mínimos de “percepção de felicidade”, como quando saía de pajem, com sapatos, indo a teatros, passeios, tertúlias, romarias, bailes etc. “[...] me faziam a vida alegre e nada sentia aberdexado a casa de minha madrinha onde só rezava, cosia com meu padrinho e os domingos jogava [...]” ²⁰³ (MANZANO, 2016, p. 304, tradução nossa).

Igualmente ele conta que tinha uns quinze ou dezesseis anos ao ser levado, outra vez, para Matanças, quando abraçou seus pais e irmãos, assim como conheceu estes que nasceram depois dele, passando a viver na zona rural dessa cidade por alguns anos.

²⁰¹ No original: “[...] mis delitos comunes eran, no oír a la primera vez q^e. me llamasen si al tiempo de darsese un recado dejaba alguna palabra p^r. oír, como llevaba una vida tan angustiada sufriendo casi diariamente rompeduras de narises hasta hechar p^r. ambos conductos los caños de sangre rompedura sobre rompedura, lo mismo era llamarseme cuando me entraba un temblor tan grande q^e. apenas podia tenerme sobre mis piernas, no pocas veses he sufrido p^r. la mano de un negro vigorosos asotes p^r. se me suponía esto un fingimiento [...]” (MANZANO, 2016, p. 305).

²⁰² No original: “[...] el esclavo es un ser muerto ante su señor [...]” (MANZANO, 2016, p. 125).

²⁰³ No original: “[...] me asian la vida alegre y nada sentia aberdejado la casa de mi madrina donde solo resaba, cosía con mi padrino y los domingos jugaba [...]” (MANZANO, 2016, p. 304).

Manzano relata, na sequência, as descobertas na aula de desenho com os três filhos da marquesa, Nicolás, Manuel e Concepción, e ela própria, quando um desses filhos, ele não lembra qual deles, lhe deu um pedaço de papel e um lápis já gasto. Ao passar das aulas, que espiava num canto da sala, recebe o reconhecimento do orientador, *Mr. Godfria*, ao avaliar o seu desenho, comentando que ele poderia ser um grande retratista.

Desse episódio, ele salta para uma pescaria, a melancolia que se instala, despertando a alma do poeta, que começa a compor de memória, haja vista ainda não saber escrever. Esse clima o conduz a recitar e contar suas composições para as crianças e os criados antigos da casa quando lhe era oportuno, todavia, em uma das vezes, estava sendo espionado pela sua segunda ama sem ele saber:

[...] sempre tinha um caderno de versos na minha memoria e a qualquer coisa improvisava soube minha senhora q^e. eu (f) falava muito p^r. {q^e.} os criados velhos da minha caza me rodeavam quando eu estaba de umor e gostavam de ouvir tantas desimas q^e. não eram nem divinas nem amorosas como proprio produto da ignosensia *se deu ordem espresa na caza q^e. ninguem falase comigo* pois ninguem sabia esplicar o genero de meus versos [...] *eu compunha [na cabeça] p^r. careser da escrita [...] quando eu podia me juntar com os meninos lhes dizia muitos versos e lhe contava contos de encantamentos q^e eu compunha de cor [...] minha ama q^e. não me perdia de vista nem mesmo dormindo p^r. q^e. até sonhava comigo* [...] me fizeram repetir um conto uma noite de inverno rodeado de muitos meninos e () criadas, e *ela se mantinha oculta em outro quarto detras de umas persianas ou romanas*; ao dia seguinte [...] em seguida [recebi] o meu bom castigo [...] ²⁰⁴ (MANZANO, 2016, p. 308, chaves e parênteses do editor, tradução nossa).

Isso lhe ocasionou uma grande punição, pois, foi amordaçado durante todo o dia seguinte, em pé sobre um tamborete, sem que pudesse comer, beber ou falar com alguém, em caso contrário, o chicote entrava em ação. Esse castigo durou até a madrugada, quando lhe liberaram a regressar para o casebre de seus pais, umas doze quadras de distância, em uma noite muito chuvosa. Aqui observamos que a lei do silêncio foi imposta em Manzano desde cedo, para obrigá-lo a seguir a subserviência de escravizado. Essa lei lembra uma fábula dos fins da Antiguidade citado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2016), em seu livro *Ideia da prosa*,

²⁰⁴ No original: “[...] siempre tenia un cuaderno de versos en la memoria y a cualquier cosa improvisaba supo mi señora q^e. yo (ch) charlaba mucho p^r. {q^e.} los criados biejos de mi casa me rodeaban cuando estaba de umor y gustaban oir tantas desimas q^e. no eran ni divinas ni amorosas como propio producto de la ignosensia *se dió orden espresa en casa q^e. nadie me ablase* pues nadie sabia esplicar el genero de mis versos [...] *yo componia [de memoria] p^r. careser de escritura [...] cuando me podia juntar con los niños les desia muchos versos y le contaba cuentos de encantamientos q^e yo componia de memoria [...] mi ama q^e. no me perdia de vista ni aun dormiendo p^r. q^e. hasta soñaba conmigo* [...] me isieron repetir un cuento una noche de imbierno rodeado de muchos niños y () criadas, y *ella se mantenía oculta en otro cuarto detras unas persianas o romanas*; al dia siguen [...] en seguida [recibí] a mi buena monda [...]” (MANZANO, 2016, p. 308, chaves e parênteses do editor, grifo nosso).

[...] Os atenienses tinham por hábito chicotear a rigor todo candidato a filósofo, e, se ele suportasse pacientemente a flagelação, poderia então ser considerado filósofo. Um dia, um dos que tinham se submetido a essa prova exclamou, depois de ter suportado os golpes em silêncio: ‘Agora já sou digno de ser considerado filósofo!’ Mas responderam-lhe, e com razão: ‘Tê-lo-ias sido, se tivesses ficado calado’ [...] (AGAMBEN, 2016, p. 110).

Agamben (2016, p. 110) arremata, afirmando que o silêncio não é a palavra secreta ou definidora da filosofia, mas “[...] a sua palavra cala perfeitamente o próprio silêncio [...]”. Aqui notamos que Manzano passa por duros flagelos para ser um escravizado mudo e servil, mas a sua resistência quebra esse silêncio.

Também por essa cena de Manzano e alguns comportamentos seus, verificamos que são bem parecidos à situação analisada pela pesquisadora maranhense Naiara Santos (2015) em *The Representation of Slavery in Rubens Teixeira Scavone’s O Menino e o Robô (The Boy and the Robot, 1961) (A representação da escravidão em O menino e o robô de Rubens Teixeira Scavone*²⁰⁵, 1961), quando ela afirma que o robô de Scavone representa o escravo na sociedade brasileira, desde uma perspectiva servil, similar ao escravo doméstico, que é, frequentemente, descrito como dócil, amigável e submisso e que quase sempre demonstra afeição por seus mestres. Todas as características que encontramos em Manzano, sem exceção, pois também relata que amava sua segunda ama, “[...] apesar da dureza com q^ª. me tratava [...]”²⁰⁶ (MANZANO, 2016, p. 335, tradução nossa).

Ademais, por essa penúltima cena de Manzano, citada por nós, sabemos que ele também compunha contos na memória, os quais não alcançaram a publicação, talvez possam ter sido as sementes de sua peça *Zafira*, que se publicou em 1842. Ressaltamos que por “encantamento”, podemos entender como o germe dos contos fantásticos²⁰⁷, fabulosos²⁰⁸, maravilhosos, ou até

²⁰⁵ Escritor paulista (1925-2007).

²⁰⁶ No original: “[...] apesar de la dureza con q^ª. me tratava [...]” (MANZANO, 2016, p. 335).

²⁰⁷ Para Adolfo Bioy Casares (2011, p. 11, grifo do autor, tradução nossa), “[...] velhas como o medo, as ficções fantásticas são anteriores às Letras. As aparições povoam todas as Literaturas: estão no *Zendavesta*, na *Bíblia*, em Homero, em *As mil e uma noites*. Talvez os primeiros especialistas no gênero foram os chineses. [...] a literatura fantástica aparece no século XIX e no idioma inglês. Por certo, há precursores; citaremos: no século XIV, ao Infante Dom Juan Manuel; no século XVI, a Rabelais; no século XVII, a Quevedo; no XVIII, a De Foe e a Horace Walpole; já no XIX, a Hoffmann [...]”. Essa ideia do fantástico ser de todas as épocas e de todas as nações é compartilhada por alguns teóricos do fantásticos como Dorothy Scarborough (1917), Montague Summers (1969), Louis Vax (1970), Eric S. Rabkin (1976) etc. A segunda escola teórica do fantástico defende o seu nascimento, seguindo a raiz da literatura gótica, que se originou na Inglaterra, ou até mesmo um paralelismo entre o Romantismo e o fantástico, nascendo entre os séculos XVIII e XIX: H. Mathey (1915), P. G. Castex (1962), Roger Caillois (1967), Tzvetan Todorov (1970), Jean Bellemin-Noël (1971), Joseph Restinger (1973), M. J. Lefèbvre (1974), Irène Bessière (1974), J. B. Baronian (1977), Jacques Finné (1980), entre outros (FINNÉ, 1980; RODRIGUES, 1988).

²⁰⁸ Sobre o assunto, ver a tese *Lojas de Canela: Fabulismo em Bruno Schulz* (SÁ, 2019) que apresenta possibilidades teóricas para uma nova categoria estética chamada lá de fabulismo. A autora mostra, por meio dos

mesmo, estranhos²⁰⁹.

Por outra passagem, quando Manzano foi aprisionado, por um castigo, aos doze anos em uma carvoeira, referida anteriormente por nós, ele relata que gritava muito nesse espaço escuro e ruidoso, pois, “[...] tinha a cabeça cheia dos contos de coisa má de otros tempos, das almas aparecidas neste [mundo] da outra vida e dos encantamentos dos mortos, q^e. quando saiam um bando de ratas fazendo ruido me paresia ver aquele porão cheio de fantasmas [...]”²¹⁰ (MANZANO, 2016, p. 305, tradução nossa).

Por essa descrição, notamos que a sua imaginação era muito fértil, tinha o dom da criação, que foi amputada pelo sistema colonial em que vivia, privando-nos de possíveis contos cubanos insólitos ficcionais²¹¹ que poderiam ter despontado como os da peruana Amalia Puga de Losada (1866-1963), do inglês Charles Dickens (1812-1870), do norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849), do espanhol Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870), do francês Guy de Maupassant (1850-1893), da argentina Juana Manuela Gorriti (1816-1892), do argentino Leopoldo Lugones (1874-1938), do russo Nikolai Leskov (1831-1895) e muitos outros do século XIX dentro desse gênero.

Constatamos que Manzano quer relatar minuciosamente os fatos, as pessoas envolvidas nas cenas, seus sentimentos, mas a deficiência de sua escrita, o tempo que não lhe é permitido a essa tarefa como escravizado, a falta de recursos para o papel, o lápis e a vela, uma vez que escreve na calada da noite e tendo que estar disponível para o trabalho escravo durante todo o dia, tudo isso termina prejudicando a sua expressão e como fazê-la. Clara Rocha (1992) explica que o autobiógrafo se atormenta ao perceber que não consegue colocar toda a sua vida em um papel, e o que selecionar é um dos impasses, para ela, sem solução, porque por mais que se dilate o que se quer contar, jamais se chegará na totalidade do vivido.

Na leitura da autobiografia, de Manzano, percebemos esse tormento na forma de sua escrita. Por várias vezes ao longo do texto, ele tenta fazer resumos, ao mesmo tempo que quer

contos do autor polonês Bruno Schulz (1892-1942), as características desses contos fabulosos no século XX, os quais comungam características que se ligam ao maravilhoso, ao fantástico, ao grotesco, ao sublime. Segundo a autora, os contos fabulosos trazem, de forma imagética, um diálogo particular com a memória, como um retorno à essência, ao princípio, ao mito.

²⁰⁹ Tzvetan Todorov (2014) em seu livro, *Introdução à Literatura Fantástica*, faz uma explanação do gênero fantástico e suas fronteiras, o maravilhoso e o estranho, limitando-se aos contos do século XIX, a uma época clássica ou tradicional do Fantástico.

²¹⁰ No original: “[...] tenía la cabeza llena de los cuentos de cosa mala de otros tiempos, de las almas aparecidas en este de la otra vida y de los encantamientos de los muertos, q^e. cuando salian un trapel de ratas asiendo ruido me paresia ver aquel sotano lleno de fantasmas [...]” (MANZANO, 2016, p. 305).

²¹¹ Contos que despertam, no leitor, um sentido de impossível, sobrenatural, inverossímil, extraordinário, incrível etc., a partir de textos que transgridam o comum do real, o que vem a subverter a realidade ficcional, tais como os contos fantásticos, estranhos, maravilhosos etc. (SILVA, 2013).

se estender, adianta-se e, depois, volta ao tempo passado, de forma circular, como se não tivesse um plano de escrita, ou tentasse seguir uma cronologia que não funciona com seu vai e vem no tempo, ligada às lembranças que vão emergindo no momento da escrita, tal qual um ser perdido no labirinto de suas recordações, por exemplo, quando afirma que “[...] nesta época meu pai [ainda] vivia *pois foi este caso muito mais anterior ao pasado* [...]”²¹² (MANZANO, 2016, p. 317, grifo nosso, tradução nossa) que terminara de relatar. Butler (2019) explica que aqueles que se narram em primeira pessoa encontram uma dificuldade comum, não conseguir contar a história em linha reta, o que faz o narrador perder o fio da meada e, então, vai em busca da possibilidade de uma cronologia.

Lejeune (1994) esclarece que muitas vezes, até escritores mais experientes, deixam-se levar por suas memórias sem encontrar a ordem que a estrutura, haja vista que a ordem não é tão natural assim, pois nos vemos obrigados a transgredi-la, a fim de mostrar o sentido da vida, e, conseqüentemente, como diz Lejeune (1994, p. 197, grifo do autor), “[...] até na ordem cronológica, é finalmente o *sentido* o que organiza o relato [...]”²¹³, no intuito de poder descrever essas memórias.

Já para Rocha (1992, p. 48, grifo da autora), o *eu* revela-se, a si próprio, tecido ou estrutura ao tomarmos como construção textual. Ela explana que não devemos menosprezar a relação de diálogo que o sujeito autobiográfico cultiva com o intertexto, uma vez que “[...] o *eu* é afectado pelo *outro* de muitas maneiras, e uma delas é sem dúvida a influência que nele exercem os modelos de identidade que a tradição cultural oferece [...]” (ROCHA, 1992, p. 50, grifo da autora). Essa autora considera que esses modelos oriundos da narrativa mítica ou de ficção ajudam a compreender a articulação identidade-alteridade, e assim reconhecer o sujeito que se escreve no espelho intertextual.

Ao passar em revista alguns dos modelos que Rocha (1992) apresenta (mito de Narciso²¹⁴, Centro do Mundo, Criação do Mundo, mito do labirinto, novelo de Ariadne²¹⁵ etc.), não acreditamos que Manzano seguiu algum deles em sua autobiografia de caso pensado, como já dissemos, ele parece não ter planos em sua escrita, ademais de cumprir a solicitação de Del Monte e contar as marcas de sua vida, as pedras pisadas e carregadas, mantendo uma certa

²¹² No original: “[...] en esta época vivia mi padre *pues fue este caso mucho mas anterior al pasado* [...]” (MANZANO, 2016, p. 317, grifo nosso).

²¹³ No original: “[...] hasta en el orden cronológico, es finalmente el *sentido* el que organiza el relato [...]” (LEJEUNE, 1994, p. 197, grifo do autor).

²¹⁴ Na Antiguidade, era o auto admirador, reconhecido por sua beleza e orgulho, que definhou até morrer ao ficar contemplando seu reflexo na água (BULFINCH, 2018).

²¹⁵ Na mitologia grega, foi uma princesa de Creta (filha do rei Minos), a qual ajudou Teseu (herói ateniense) na façanha de matar o Minotauro (um ser com cabeça de touro e corpo de homem que vivia no labirinto de Creta), dando-lhe uma espada e um fio de lã para que não se perdesse na sua aventura (BULFINCH, 2018).

prudência quanto a não desonrar a imagem de sua segunda ama, ou melhor, ele não revela qualquer indicação de vingança ou sentimento parecido para com ela, portanto, sendo um escravizado, só lhe restava respeitar, temer e obedecer cegamente, ao contrário, duras eram as penas sofridas, principalmente, porque ela ainda vivia quando ele escreveu.

Contudo, podemos observar o “eu” que se revela por trás da escrita, um “eu”, talvez, perdido em meio a uma enxurrada de lembranças, que avançam e regressam na escrita, o que Rocha (1992, p. 54, grifo nosso) chama de percurso de labirinto, isto é, o “eu” que se move tateando nos “[...] corredores da sua intimidade, do seu psiquismo ou da sua vida, *avança e volta atrás* e procura na escrita o fio de Ariane [sic] da salvação. Escrever sobre si é procurar reencontrar-se dentro do seu próprio labirinto, ou situar-se no labirinto do mundo [...]”. Vejamos um exemplo parecido na autobiografia, de Manzano:

[...] Mas vamos saltar a partir dos anos de *1810 11 e 12 (dexam) até o presente de 1835* dexando em seu meio um vastísimo campo de (vivi) visisitudes *escolhendo dele os graves golpes com q^e. a sorte me obrigou a dextrar a caza paterna ou nativa p^a. provar os diversos covis q^e. o mundo me esperava p^a. devorar minha inesperiente e fraca juventude. Em 1810 se bem me lembro, como eu era o sabujim de minha senhora pois assim se pode diser p^r. q^e. era minha obrigação lhe seguir sempre a menos q^e. fose a seu quarto p^r. q^e. então eu ficava na porta impedindo a entrada de todos ou chamando a quem ela chamase ou fasendo silencio se considerava q^e. ela dormia [...]*²¹⁶ (MANZANO, 2016, p. 320, parênteses do editor, grifo nosso, tradução nossa).

Umas seis páginas antes dessa citação, Manzano já relatava eventos dos seus dezesseis anos, até chegar nesse momento que citamos por último, resumindo nesse passado, depois adianta para seu tempo presente, época da escrita, 1835, e outra vez retorna para 1810, quando volta a contar casos de seus treze ou quatorze anos. Uma probabilidade que poderia estar perdido nos labirintos de suas memórias, necessitando do fio de Ariadne para ordenar a sua história e seguir.

No entanto, percebemos que Manzano ora está preso no emaranhado de lembranças, ora busca se libertar e emergir até o seu presente ou mesmo no momento de sua fuga, retomado várias vezes antes de chegar ao final da primeira parte de sua história, talvez uma tentativa para sair da vastidão de sangue que vai se pintando ao longo do seu caminho (retornaremos a essa

²¹⁶ No original: “[...] Pero vamos a saltar desde los años de *1810 11 y 12 (dejan) hasta el presente de 1835* dejando en su intermedio un bastísimo campo de (vivi) visisitudes *escojiendo de él los graves golpes con q^e. a fortuna me obligó a dejar la casa paterna o nativa p^a. probar las diversas cavidades con q^e. el mundo me esperaba p^a. deborar mi inesperta y devil juventud. En 1810 si mal no me acuerdo, como yo era el falderillo de mi señora pues asi puede desirse p^r. q^e. era mi obligación seguirla siempre a menos q^e. fuese a sus cuartos p^r. q^e. entonces me quedaba a las puertas impidiendo la entrada a todos o llamando a quien llamase o asiendo silencio si consideraba q^e. dormia [...]*” (MANZANO, 2016, p. 320, parênteses do editor, grifo nosso).

discursão sobre a forma da narrativa de Manzano no nosso último capítulo, quando teremos mais subsídios para essa análise), ou, como lemos sobre esse aspecto em Lejeune (1994), procurando dar sentido a sua vida. Então, qual seria esse sentido para Manzano? A liberdade? A vida de homem digno e respeitado? O mundo branco que assimilou? A vida de poeta?

Sabemos que Teseu não teria conseguido êxito em sua façanha para encontrar a saída do labirinto sem o novelo de Ariadne. Assim, segundo Rocha (1992, p. 55, grifo da autora), “[...] associado ao mito do labirinto, está o do novelo de Ariane [sic]. Todo o autobiógrafo se preocupa com o ‘fio da escrita’. A imagem de Ariane atravessa [...] a escrita do eu: tanto pode figurar uma saída para o labirinto das palavras como uma saída para o labirinto da vida [...]” que é narrada. Assim vemos a imagem de Manzano como alguém que está tentando encontrar a liberdade, mudar o rumo de suas desgraças, ser um homem digno e de bem. Desse modo, busca se agarrar na poesia, principalmente, quando percebe que é o fio que deve segurar para sair do labirinto da escravidão. À vista disso, vamos seguir esse fio.

Manzano (2016, p. 304, tradução nossa) conta, em sua autobiografia, que aos doze anos “[...] já avia composto muitas desimas de cabeça causa p^r. q^º. meus padrinhos não queriam q^º. eu aprendese a escrever. mas eu as ditava de cor em particular a uma jovem morena chamada Serafina [...]”²¹⁷. Podemos dizer que nessa época em que vivia em Havana, seus padrinhos tentavam protegê-lo das transgressões escravocratas, pois não era permitido aos negros ler ou escrever.

Entretanto, Manzano conta que foi à escola na casa de sua madrinha, acreditamos que ele aprendeu apenas a ler, visto que alega que seus padrinhos não queriam que ele aprendesse a escrita. Em outro momento, diz que compõe de memória, pois não sabia escrever e falava até com as paredes, encenando e fazendo gestos para memorizar suas composições. Da mesma forma, diz que deve a educação muito distinta que recebeu de sua ama e que

[...] eu tinha desde bem novo o costume de ler o quanto era legível em meu idioma e quando eu ia pela rua sempre andava apanhando pedasinhos de papel impreso e se estava em verso até q^º. eu aprendese tudo de cor, não rezava assim sabia a vida de todos os santos mas milagrosos e os versos de suas rezas os das novena de Sⁿ. Antonio [...] em fim todos os santos p^r. q^º. era os q^º. chegavam a meza de minha senhora em todos os dias de comidas q^º. eram quase diários q^º. a coroavam regularmente tres ou quatro poetas improvisadores os q^º. ao concluir a comida me dexavam bastantes versos pois

²¹⁷ No original: “[...] ya abia compuesto muchas desimas de memorias causa p^r. q^º. mis padrinos no querian q^º. aprendiese a escribir. pero yo las dictaba de memorias en particular a una joven morena llamada Serafina [...]” (MANZANO, 2016, p. 304).

tinha minha casca de ovo²¹⁸ e minha caneta e mal acabavam entretanto outros aplaudiam outros transbordavam a taça eu atrás de alguma porta *copiava os pedasos q^e. ficava na minha memoria [...]*²¹⁹ (MANSANO, p. 335-336, grifo nosso, tradução nossa).

De tal modo, pelas palavras de Manzano, podemos dizer que, sorrateiramente, ele usufruiu dos versos que emanavam da mesa de sua ama e ele não poderia apenas ficar armazenando os fragmentos na memória. Também não perdia a oportunidade de escutar, ler e compor poemas na cabeça.

Um pouco depois, em Matanças, já com seus quinze ou dezesseis anos, encontramos Manzano acompanhando sua segunda ama em uma pescaria, enquanto descreve como a melancolia consumia sua alma e se externava pelo seu corpo. Nisso se deleitava sob a copa de uma árvore “[...] cujas raízes formava uma espedie de pedestal ao q^e. *pescava em compor alguns versos na memoria e todos eram sempre tristes os quais não escrevia p^r. ignorar ese ramo p^r. isso sempre tinha um caderno de versos na memória e qualquer coisa improvisava [...]*”²²⁰ (MANZANO, 2016, p. 307-308, grifo nosso, tradução nossa). Nesse trecho, encontramos o poeta cercado por toda a sua sensibilidade, contemplando e despindo-se para a sua composição, apesar de todas as adversidades que lhe rodeavam, e a luta abusiva de sua ama para mantê-lo em silêncio.

Depois de uma sequência de cruéis castigos em Matanças, em muitos deles, Manzano conta que era totalmente inocente, mas a sua palavra não tinha valor, de tal modo, era sempre duramente castigado e o seu sangue era brutalmente derramado. Em um dos castigos mais desumanos que relata ter sofrido, por conta de um frango desaparecido que ele não sabia onde estava, sofreu um grande estrago em seu corpo por chicotadas em mão dupla (um torturador de cada lado, alternando os açoites), além da prisão em um tronco por muitos dias.

²¹⁸ De acordo com Castro (2015, p. 184, em notas), “[...] casca de ovo é um tipo de porcelana, muito utilizada em tinteiros [...]” (nota nossa).

²¹⁹ No original: “[...] tenia yo desde bien chico la costumbre de leer cuanto era leible en mi idioma y cuando iba p^r. la calle siempre andaba recojiendo pedasitos de papel impreso y si estaba en verso hasta no aprenderlo todo de memoria no resaba así sabia la vida de todos los santos mas milagrosos y los versos de sus resos los de las nobena de Sⁿ. Antonio [...] en fin todos los santos p^r. q^e. era los q^e. alcanzaba la mesa de mi señora en todos los dias de comidas q^e. eran casi diarios la coronaban regularmente tres o cuatro poetas improvisadores los q^e. al concluirse la comida me dejaban bastantes versos pues tenia mi cascara de huevos y mi pluma y apenas acababan inter otros aplaudian otros rebotaban la copa yo detras de alguna puerta *copiaba los trosos q^e. me quedaba en la memoria [...]*” (MANSANO, 2016, p. 335-336, grifo nosso).

²²⁰ No original: “[...] cuyas raices formaba una espedie de pedestal al q^e. *pescaba en componer algunos versos de memoria y todos eran siempre tristes los cuales no escribia p^r. ignorar este ramo p^r. esto siempre tenia un cuaderno de versos en la memoria y a cualquier cosa improvisaba [...]*” (MANZANO, 2016, grifo nosso, p. 307-308).

A intenção desse castigo era o que se chamava de “novenário”, para forçar Manzano a confessar, porém, ele não sabia o que dizer, já que não sabia do frango desaparecido, e o momento cruel só lhe incitava a contar mais mentiras numa tentativa de findar esses castigos, como ele dizia sempre: “[...] pasemos *em silencio* o resto dessa sena dolorosa [...]”²²¹ (MANZANO, 2016, p. 312, grifo nosso, tradução nossa). Mais uma vez o silêncio é o escape a não rememorar a sua vida de sofrimentos, torturas e traumas.

Até a descoberta de sua inocência, dez dias depois, o estrago em seu corpo esculpiu marcas que ele sentia sequelas mesmo já passado uns vinte e quatro anos. Foi preciso seu irmão pedir a intercessão ao filho da marquesa para que o levassem a Havana. Nisso, Manzano conta que, pela primeira vez, viu compaixão em sua segunda ama e assim a fortuna lhe sorriu, mesmo passando um longo período, para se curar de parte dos males sofridos nesse castigo.

Então, será mesmo que Manzano estava perdido nos labirintos de sua memória, ou apenas necessitava de objetos ou situações as quais lhe fariam voltar ao seu passado e mergulhar em suas memórias, como fez o escritor francês Marcel Proust (1871-1922), em sua obra *Em busca do tempo perdido*, precisamente, no primeiro livro, *No caminho de Swann* (1913), quando o narrador-personagem come uma *madeleine*²²² acompanhada de chá²²³? Acreditamos que as pedras encontradas no caminho de Manzano e as marcas impressas no seu corpo, oriundas dos castigos da escravidão, que lhe fazem sangrar a cada lembrança, restabelecem o fio da escrita, que ele vai resistindo em seu intento e seguindo em sua caminhada. Isso concorda também com a leitura de Halbwachs (2015, p. 55), referente à recondução da “[...] sensação de familiaridade que temos quando um objeto visto ou evocado determina em nosso corpo os mesmos movimentos de reação que tivemos no momento em que anteriormente o percebemos [...]”.

²²¹ No original: “[...] pasemos *en silencio* el resto de esta exena dolorosa [...]” (MANZANO, 2016, p. 312, grifo nosso).

²²² Ou Madalena, são biscoitos provenientes, provavelmente, do nordeste da França.

²²³ “[...] Fazia já muitos anos que, de Combray, tudo que não fosse o teatro e o drama do meu deitar não existia mais para mim, quando num dia de inverno, chegando eu em casa, minha mãe, vendo-me com frio, propôs que tomasse, contra meus hábitos, um pouco de chá. [...] levei à boca uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço da *madeleine*. Mas no mesmo instante em que esse gole, misturado com os farelos do biscoito, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem a noção de sua causa. [...], enchendo-me de uma essência preciosa, ou antes, essa essência não estava em mim, ela era eu. [...], o que palpita desse modo bem dentro de mim deve ser a imagem, a lembrança visual, que, ligada a esse sabor, tenta segui-lo até mim. [...] E de súbito a lembrança me apareceu. [...] Aquele gosto era do pedacinho de *madeleine* que minha tia Léonie me dava aos domingos pela manhã em Combray (porque nesse dia eu não saía antes da hora da missa), quando ia lhe dar bom-dia no seu quarto, depois de mergulhá-la em sua infusão de chá ou de tília. A vista do pequeno biscoito não me recordara coisa alguma antes que o tivesse provado; [...] o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, [...] o imenso edifício das recordações. [...], assim todas as flores do nosso jardim e as do parque do sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas residências, e a igreja, e toda Combray e suas redondezas, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, de minha xícara de chá [...]” (PROUST, 2016, p. 54-57, grifo do autor).

Já em Havana, ao identificar-se com os estudos do novo amo, Nicolás de Cárdenas (filho da segunda ama), Manzano aproveitou para estudar sozinho nos livros de retórica daquele, mas, ao perceber que estava sendo apenas um papagaio, resolveu aprender a escrever, o que também foi dificultoso, visto que não sabia como começar ou usar a pena, tampouco queria gastar as de seu senhor; com as gorjetas que ganhava de seu novo amo, ele foi comprando pena, tinta e papel fino para colocar sobre algum escrito desse amo para cobrir as suas letras. Ele expõe que com menos de um mês já conseguia fazer a forma das letras sobre a linha.

Foi cobrindo as cartas do amo e depois “[...] *copiando as letrilhas mais bonitas de Arriaza*²²⁴ *a quem imitava sempre me considerava q^e. ao me parecer a ele já era poeta ou sabia faser versos, [...] o S^r. D^m. coronado foi o primeiro q^e. prognosticou q^e. eu seria poeta [...]*²²⁵” (MANZANO, 2016, p. 326-327, grifo nosso, tradução nossa). Isso é um indicativo que as posições que vamos assumindo, ao longo de nossa vida, e com as quais nos identificamos vão constituindo nossas identidades e que elas vão se construindo socialmente, podendo mudar ao longo do tempo (WOODWARD, 2014).

Embora Manzano recebesse oposição de muitos, inclusive a de seu amo, que lhe impôs para se ocupar de uma atividade de sua classe, como a costura, ele continuou a guardar todas as moedas que ganhava, em gratificações, para comprar papel, pena e tinta. Passados uns três anos de uma vida que lhe parecia “feliz”, já aos dezoito anos, a marquesa vai a Havana e o leva de volta à vida agoniada de Matanzas. Até essa época, ele escreveu

[...] muitos cadernos de desimas ao pé forçado q^e. vendia Arriaza a quem sabia de cor era meu guia; *a poesia quer um objeto a quem se dedicar, o amor regularmente nos inspira* eu era escesivamente ignosente e ainda não amava pr. conseguinte minhas composições eram imitações frias [...]”²²⁶ (MANZANO, 2016, p. 336, grifo nosso, tradução nossa).

Aqui vemos o poeta consciente das necessidades da arte poética, com isso, o narrador se transporta ao seu presente, transbordando toda a experiência e dificuldades que encontrou no seu fazer poético, sem considerar sua vida de desgraças, apenas a sua vida sem amor. Contudo, não temos como precisar quais foram os seus escritos dessa época, pois, sem uma data fixa em

²²⁴ Juan Bautista Arriaza (1770-1837), poeta espanhol que escreveu, principalmente, poesias líricas e patrióticas (ARRIAZA, 1811).

²²⁵ No original: “[...] *copiando las mas bonitas letrillas de Arriaza a quien imitando siempre me figuraba q^e. con parecerme a él ya era poeta o sabia aser versos, [...] el S^{or}. D^a. coronado fue el primero q^e. pronostico q^e. yo seria poeta [...]*” (MANZANO, 2016, p. 326-327, grifo nosso).

²²⁶ No original: “[...] *muchos cuadernos de desimas al pie forzado q^e. bendia Arriaza a quien tenia de memoria era mi guia; la poesia quiere un objeto a quien dedicarse, el amor regularmente nos inspira* yo era demasiado ignosente y todavia no amaba de consiguiente mis composiciones eran frias imitaciones [...]” (MANZANO, 2016, p. 336, grifo nosso).

muitos de seus manuscritos e se, realmente, os compostos antes de 1814 foram escritos em papel e sobreviveram, não saberemos a validade da autocrítica de Manzano como fazedor de “imitações frias”.

Ressaltamos que apenas existe o que foi publicado, com a permissão de seus amos em 1821 (visto que os escravos não poderiam publicar nada), *Poesías Líricas*, também chamado de “Cantos á Lesbia”, um volume com mais de quinze folhas (CALCAGNO, 1878). Com uma ideia possível de data, somente a recomposição da ode “A la Luna” [“Ode à Lua”] é que podemos dizer que foi composta antes de 1820, porque Luis (2016), em nota desse poema, informa que no manuscrito há sete notas do poeta a essa ode anterior, sendo a sétima: “[...] VII. Esta ode é um fragmento do original extraviado em 1820, que foi escrito por alguns fragmentos, trazidos à memória e alguns pedaços de borrões [...]”²²⁷ (MANZANO apud LUIS, 2016, p. 199, tradução nossa).

Para Calcagno (1878, grifo nosso), a história de Manzano é uma prolongada nota de agonia, um poema de dor e lágrimas, uma longa série de padecimentos ocultos, de soluços afogados em misterioso silêncio, que comove e faz chorar. Ele admira-se desse *escravo*, cujo talento superou os obstáculos da mais miserável das condições e, graças a seu *engenho*, fez soar seu nome em outras línguas e nações.

De acordo com Lejeune (1994), quando alguém da classe dominada ascende à prática da escrita e, em especial, ao relato de vida, será quase que voluntariamente um ato de ascensão social e de assimilação da cultura dominante. Isso é o que vemos em Manzano, esse seu ímpeto em querer constituir essa identidade, o ser poeta, o agregar a leitura e a escrita em sua vida, atribuições que entram em conflito, na sociedade colonial escravista, com a sua classe, como mencionou o filho de sua segunda ama, não são atividades para a classe de Manzano, atraindo todo o foco para a sua redução e subserviência.

Assim, com essa nova identidade, Manzano subverte a ideologia dominante, sai detrás da porta, ele já não espia, ele é espiado, e para um negro, no sistema colonial escravocrata em Cuba do século XIX, isto é uma ofensa digna de punição, não é à toa que ele vive vigiado e perseguido pela sua segunda ama, a qual não lhe perde de vista nem em seus sonhos, como ele relatou. Isso tudo provoca a sua senhora, que lhe devolve mais pedras para o seu caminhar.

Percebemos que, por muitas vezes, Manzano se impossibilita de contar a sua história, principalmente, quando são os episódios mais cruéis que passam com ele e com sua mãe. Como em 1810, quando acompanhava sua ama ao jardim em um final de tarde invernal e colheu uma

²²⁷ No original: “[...] VII. Esta oda es un fragmento del original extraviado en 1820, que se ha escrito por algunos trozos, traídos a la memoria y algunos pedazos de borradores [...]” (MANZANO apud LUIS, 2016, p. 199).

folha de gerânio, ao apertá-la na mão quase chegando na casa, ela percebeu pelo odor emanado, e perguntou o que ele trazia nas mãos; ele deixou a folha esmagada cair, suas pernas tremeram e o silêncio lhe condenou; foi o suficiente para o seu nariz se romper e, mais uma vez, o seu sangue descer. O administrador foi chamado para levá-lo ao tronco, no qual passou a noite toda sozinho, escutando todos os ruídos do vento frio que soprava, despertando o medo pela lembrança aos contos de terror. Todavia, ao amanhecer, o administrador e o seu auxiliar chegam ao local,

[...] amarra minhas mãos *se atam como as de Jesus cristo* [...] também meus pés se atam ¡oh Deus! *corramos* [...] *pelo resto desta sena* meu sangue foi derramado eu perdi o sentido e *quando voltei a mim me encontrei na porta do oratorio nos brasos da minha mãe* [...] minha S^{ra}. foi sua primeira diligencia para se impor e se avia me tratado bem o arministrador q^e. a esperava me chamou e me apresentou, me perguntou si eu queria outra vez tomar umas folhas de seu geranio como não quis responder p^r. pouco me susede outro tanto e tive por bem diser q^e. não, [...] fui posto em um quarto, tres dias sem intervalo estive nese estado com banhos e untos [...] quando me encontrei com minha mãe [...] me encontrou e me dise [...] Juan cuidado [...] *uma torrente de lagrimas foi minha unica resposta* [...] ²²⁸ (MANZANO, 2016, p. 321-322, grifo nosso, tradução nossa).

Manzano dizia que passava parte da noite pedindo a Deus para suavizar seus trabalhos do outro dia, “[...] rezando serto numero de padre nosos e ave marias a todos os santos da corte celestial p^a. q^e. o dia seguinte não fose tão nosivo como o q^e. passava [...] ²²⁹” (MANZANO, 2016, p. 318, tradução nossa). Mas sempre acontecia outro evento e outro castigo, assim sobrevivia “[...] quase sempre chorando [...] ²³⁰” (MANZANO, 2016, p. 325, tradução nossa).

O silêncio, as lágrimas, o sangue derramado e a melancolia, decorrentes das torturas da escravidão, estruturam o relato da juventude até parte da sua vida adulta, quando culmina com a sua fuga, quase dois anos depois de retornar de uma vida “tranquila” em Havana, para uma vida “impiedosa” e recheada com castigos em Matanças, sendo os eventos chave que marcam

²²⁸ No original: “[...] amarra mis manos *se atan como las de Jesucristo* [...] también mis pies se atan ¡oh Dios! *corramos* [...] p^r. *el resto de esta exena* mi sangre se ha derramado yo perdi el sentido y *cuando bolví en mí me alle en la puerta del oratorio en los brasos de mi madre* [...] mi S^{ra}. fue su primera diligencia imponerse de si se me avia tratado bien el arministrador q^e. la esperaba me llamó y me le presentó, me preguntó si queria otra vez tomar unas ojas de su geranio como no quise responder p^r. poco me susede otro tanto y tuve abien desir q^e. no, [...] se me puso en un cuarto, tres dias sin intermision estube en este estado asiendoseme banos y untos [...] cuando me encontré con mi madre [...] me encontró y me dijo [...] Juan cuidado [...] *un torrente de lagrimas fue mi unica respuesta* [...]” (MANZANO, 2016, p. 321-322, grifo nosso).

²²⁹ No original: “[...] resando sierto numero de padrenuestros y ave marias a todos los santos de la corte celestial p^a. q^e. el dia siguiente no me fuese tan nosibo como el q^e. pasaba [...]” (MANZANO, 2016, p. 318).

²³⁰ No original: “[...] casi siempre llorando [...]” (MANZANO, 2016, p. 325).

o drama da escravidão para alguém que se originou em um “conto de fadas infantil” e busca encontrar na sua poesia um meio de evasão.

Evadir-se, sair do caminho de lágrimas e de sangue, parece ser sua meta, mesmo já estando com o corpo fragilizado e raquítico por conta dos constantes golpes da servidão, mas ele ainda tem algo que pode usar em seu benefício, seu nome e sobrenome. Juan Francisco Manzano é um exemplo claro de sua identificação, pois, “[...] o nome é sempre uma questão identitária e memorial [...]” (CANDAU, 2019, p. 68). De acordo com Candau (2019, p. 69, grifo do autor), “[...] *fazer o nome* é agir para a posterioridade, ter a esperança estéril de não desaparecer no esquecimento [...]”. Para Manzano, observamos que isso é um estímulo para a fuga de uma realidade típica do negro escravizado em Cuba, para seguir um fio que poderá gravar seu nome ao lado de Heredia e Avellaneda, como sugeriu Calcagno (1878), que lamentou o fator instrução para essa elevação.

Entretanto, o texto de Manzano revela por sua escrita a imagem de sua identidade, usando as palavras de Lejeune (2008, p. 165), “[...] uma espécie de estado selvagem da língua [...]”, no tocante à proximidade da fala. Manzano não escolheu essa forma, essa é a sua forma real e verdadeira. Isso mostra o espanhol de alguém que foi privado dos estudos, o fruto do que conseguiu com seus próprios esforços subversivos, uma vez que a um escravizado não lhe era permitido o direito ao estudo ou à escrita. O espanhol era a sua língua, como ele mencionou, “eu lia no meu idioma” (MANZANO, 2016, grifo nosso); as muitas correções feitas em seus textos, ao tentar torná-lo legível de certa forma, extraem a sua essência, a sua forma, o seu eu, a sua identidade, a imagem do real que se reflete em seu espelho autobiográfico, como poderemos verificar mais adiante com as suas cartas, a sua peça e as suas poesias.

Além disso, percebemos que o espelho autobiográfico de Manzano revela, por determinadas situações, algo parecido, em alguns pontos, a um Narciso. Pois é objeto de seu desejo (ROCHA, 1992). Não que fique se contemplando passivamente, ou queira se exhibir. Entretanto, Manzano preocupa-se com a sua imagem, com o que pensam dele e o que ele mesmo quer parecer, físico, moral e intelectualmente. Há uma preocupação em ser livre, não somente para sair do caminho de lágrimas, sofrimentos e traumas, mas porque a liberdade lhe permitiria usar os cabelos, trajes, sapatos e demais ornamentos a seu gosto, os quais poderiam esconder o seu corpo magro, fraco, abatido e chagado, pois levava continuamente em seu semblante a palidez de um convalescente (MANZANO, 2016), assim, tais ornamentos poderiam lhe dar uma elevação, permitindo compor e ser ouvido dignamente, ou melhor, concordamos com Molloy (1996), que a roupa e os ornamentos conferem uma nova identidade a Manzano, de escravo braçal, para escravizado doméstico e vice-versa, dado que, com a sua constante troca

de fortuna da vida traumática de negro escravizado, essa identidade é extremamente frágil e cambiante.

Com tudo isso, Manzano se vê como pessoa de bem, melhor que certos brancos que cruzam seu caminho, mostrando-se capaz de fazer todos os serviços e atividades de forma esmerada, tal que os outros destilam elogios como ser um “grande retratista”, um “bico de ouro”, um “poeta”, mesmo que às vezes ele aponte humildade e insegurança quanto aos versos que compõe, em suma, um “mulatinho fino”:

[...] um criado livre da casa me chamou e estando a sós com ele me disse; homem q^e. tu não tem vergonha p^a. estar pasando tanto trabalhos qualquer negro bozal é melhor tratado q^e. tu, *um mulatinho fino com tantas habilidades como tu* ao momento encontrará quem te compre [...] ²³¹ (MANZANO, 2016, p. 338, grifo nosso, tradução nossa).

Rocha (1992, p. 50) afirma que “[...] o mito de Narciso é naturalmente a representação mais evocada a propósito da escrita autobiográfica [...]”. Vemos que Manzano não foge dessa acepção, visto que ele se mostra real e se vê iludido, como se fosse um duplo, consequência da vida traumática que leva dentro do mundo escravocrata branco.

Para Alberca (2007), se a autobiografia pudesse ser resumida em uma frase, seria a pronunciada por Narciso quando se contempla no reflexo das águas, *Iste ego sum* (Este sou eu), pois, por mais que o autobiógrafo esconda-se ou confunda-se, mesmo que se comprometa em explicitar sua intenção autobiográfica, ele termina definindo-se ou retratando-se com seus equívocos e mentiras, como uma imagem falsa, decorrente do não reconhecimento da distância entre o sujeito real e o idealizado, resultando no engano de si mesmo e, às vezes, dos demais.

Assim, entendemos quando Lejeune (2008) afirma que o autobiógrafo vai narrar aquilo que consegue dizer. No caso de Manzano, notamos que ele conta somente o que pode dizer perante o sistema escravista em que sobrevive. Então, aqui encontramos a significação de sua escrita, a prudência, a humildade e o silêncio, os quais entrecortam quase sempre a narrativa e poderiam livrá-los de novos castigos, o que remete a alguém que se esconde com ponderação devido ao caminho traumático em que vivia.

²³¹ No original: “[...] me llamó un criado libre de la casa y estando a solas a con él me dijo; hombre q^e. tu no tienes verguenza p^a. estar pasando tanto trabajos cualquiera negro bozal está mejor tratado q^e. tú, *un mulatico fino con tantas habilidades como tú* al momento hallará quien lo compre [...]” (MANZANO, 2016, p. 338, grifo nosso).

3.2 AS CARTAS A DEL MONTE

Faze o que fazes com doçura, e, mais do que a estima dos homens, ganharás o afeto deles. Quanto mais fores elevado, mais te humilharás em tudo, e perante Deus acharás misericórdia; (Eclesiástico 3, 19-20)

Porquanto qualquer que a si mesmo se exaltar será humilhado, e aquele que a si mesmo se humilhar será exaltado (Lucas 14, 11).

De acordo com William Luis (2016), as cartas de Juan Francisco Manzano foram publicadas em várias edições, além da sua, a de Luciano Franco, *Autobiografía cartas y versos de Juan Francisco Manzano* (1937); em *Obras* (1972), de Franco com participação de Israel Moliner; no estudo de Roberto Friol, *Suite para Juan Francisco Manzano* (1977); em *Juan Francisco Manzano: Esclavo poeta en la isla de Cuba* (2000), de Abdeslam Azougarh.

No entanto, Luis (2016) acrescenta que, na sua publicação, utiliza as cartas do caderno de Nicolás Azcárate, logo, as correções sintáticas e ortográficas que estas cartas sofreram são atribuídas possivelmente a Anselmo Suárez y Romero e/ou ao próprio Azcárate. Utilizaremos, para nossa análise, essa versão corrigida que está publicada nessa edição de Luis (2016) devido ao não acesso às outras edições anteriormente citadas na íntegra, mas estamos cientes da dificuldade de análise diante das correções realizadas ao texto original, o que poderá comprometer esta análise e seus resultados.

Estão contempladas, nessa edição de Luis (2016), sete cartas datadas de abril de 1834 até outubro de 1835, sendo três de 1834 e quatro de 1835. Todas da época em que o poeta ainda era escravizado em Cuba, precisamente em Havana (local de todas essas cartas), em atenção a Domingo del Monte e aos cuidados de pessoas da confiança deste literato cubano.

Entretanto, como podemos comprovar que essas cartas são de Manzano? Qual o seu conteúdo? O que tanto tratava? Em que momento escrevia, uma vez que era escravizado? Se são realmente de Manzano, qual a imagem do poeta que podemos encontrar? Podemos assegurar, por nossa análise, que as cartas publicadas na edição de Luis (2016) são de Manzano e com teor autobiográfico, dado que identificamos traços similares com a sua autobiografia e também pelo próprio conteúdo descrito, como mostraremos a seguir.

Ao final da primeira delas, com a data de 15 de abril de 1834 (Luis (2016) observa que as outras versões transcrevem com a data do dia 13), na carta original de Manzano, Luis (2016, p. 120, grifo nosso, tradução nossa) informa que está escrito algumas linhas, cuja letra é

reconhecida como do Dr. Manuel González del Valle²³² (1802-1884), dizendo: “[...] *Domingo: Manzano* acabou de me entregar a que segue junto para você, com pesar, por conter borrões [...]”²³³. Nesse fragmento, descobrimos pela nota do mensageiro, Manuel del Valle, o remetente, Manzano, e o destinatário, Del Monte. Na carta, Manzano se surpreende por saber que Del Monte não vivia mais no seu mesmo bairro, que se casara há mais de um mês e lamentava não ter servido, em tal ocasião, ao seu benfeitor, desejando-lhe um feliz sucesso e estendendo a sua nova família. Por essa carta, notamos a causa dessa sequência epistolar, seu benfeitor havia se mudado de Havana, onde o poeta vivia como escravizado.

Na segunda delas, com data de 16 de outubro de 1834, Manzano se desculpa pelo longo silêncio por não ter encontrado a Dom Manuel, a quem ele confiava a segurança da entrega das cartas. Também comenta que escreveu cinco cartas até essa e não as enviou por acreditar que todas eram inoportunas, apenas esperanças e lamentações, pela possibilidade de sua liberdade e pela impossibilidade dessa. Além de acrescentar que só não perdeu o juízo, porque não chegou a sua hora, consolando-se em Deus, que apesar de suas desgraças, tem uma alma que se sente superior a alguns que zombam dele. Agradece por Del Monte “polir” os seus versos, amenizando-os em algumas partes, o que fazia sentir-se como meio poeta. A seguir, transcrevemos um fragmento extenso dessa carta para que possamos fazer alguns comentários:

[...] *Eu tenho algumas composições amorosas entre elas um poema*, não sei se é didático ou descritivo (a verdade é que ele tem uma certa analogia com aquele), dedicado a uma jovem parda no piano ‘a *D...* no piano’. Queria mandá-lo a sua mercê mas como *não sei o que determinará dos que estão em seu poder*, só espero as suas ordens para preparar a todas. Entre as brincadeiras de mal gosto que sofri com paciência foram duas: uma aquela *oda a la luna*, [*ode a lua*] que abraçava desde a Criação, a queda de Adão, as instabilidades das coisas e o fim dos tempos: veio um com cara de amigo, ele me pediu e não quer me dá-la: *outro levou uma ode e um soneto* em honra ao Sr. Dom Francisco Martínez de la Rosa, e *para minha maior alegria vi o soneto esvaziado em outro molde e publicado de forma muito breve*, vá com Deus!... Tudo isso acontece comigo por não ter meu Senhor Dom Domingo por perto e não querer incomodar aos Senhores *Dom Manuel* nem Dom Ignacio, a quem não sei há quanto tempo que não os vejo: tal é o meu estado atual de ocupações. Assim imploro a sua mercê a bondade com que sempre me tem favorecido; desculpe-me esses períodos de silêncio, são consequências de outros cuidados que não me permitem tréguas para conseguir alguma folga para a escrita como eu gostava de fazer em outro tempo quando Deus queria [...]”²³⁴ (MANZANO, 2016, p. 121, grifo do autor, itálico nosso, tradução nossa).

²³² Professor, escritor, redator de jornais e revistas de Cuba, doutor em Filosofia e em Direito.

²³³ No original: “[...] *Domingo: Acaba de entregarme Manzano la adjunta para V. con pena de que lleve borrones [...]*” (LUIS, 2016, p. 120, grifo nosso).

²³⁴ No original: “[...] *Tengo algunas composiciones amatorias entre ellas un poema*, no sé si didáctico o descriptivo (lo cierto es que guarda cierta analogía con aquello), dedicado a una joven parda en el piano ‘a *D...* en el piano’.

Percebemos nessa carta a escrita metafórica do poeta, a facilidade ao descrever suas composições como a “Oda a la luna”, a qual ele informa, em nota do poema, que é apenas um fragmento da composição original de 1820, extraviada e refeita por algumas lembranças e pedaços de borrões (MANZANO, 2016). Entretanto, observamos que há divergências entre as várias publicações, algumas trazem dezessete oitavas, outras, dezenove, ademais de várias alterações em versos inteiros ao longo da composição, mantendo-se a descrição do conteúdo citado por ele na carta, desde a criação do mundo ao fim dos tempos.

Também menciona, na carta, um poema composto para sua futura esposa, María del Rosario de Rojas, que a denomina, nos seus poemas, como “Delia” (LUIS, 2016, grifo nosso), na carta aparece abreviado apenas “[...] ‘a D... en el piano’ [...]” (MANZANO, 2016, p. 121, grifo do autor), talvez para evitar perseguições e, até mesmo, por privacidade, já que ela, como ele dirá na sua próxima carta, é uma parda livre (MANZANO, 2016).

Observamos que a carta é dirigida a Del Monte, o qual já dispõe de vários poemas de Manzano e que os corrige a seu gosto e ao agrado do poeta. Ademais, há dois mensageiros das cartas enviadas a Del Monte, o Dom Manuel da primeira carta e um segundo mensageiro, o Sr. Dom Ignacio Valdés²³⁵ (1792-1851). Além disso, notamos que outras pessoas exploram Manzano para adquirir poemas para publicações, que terminam sendo adaptados e/ou corrigidos sem o aval do poeta. Por fim, ele lamenta a falta de tempo como escravizado para dedicar-se a sua escrita.

Manzano termina essa carta se despedindo de Del Monte e de sua esposa, pede, se por acaso vier a lhe escrever, que mande por Dom Manuel, noticiando sobre os seus cadernos de versos e quando poderá vê-lo, já que Del Monte permanece como secretário da Comissão de Literatura e não está vivendo em Havana.

Quise mandárselas a su merced pero como *no sé lo que determinará de las que están en su poder*, sólo espero sus órdenes para disponer de ellas. Entre las malas chanzas que he llevado con paciencia fueron dos: una aquella *oda a la luna*, que abrazaba desde la Creación, la caída de Adán, las inestabilidades de las cosas y postrimero fin de todo: vino uno con faz y visita de amigo, me la pidió y no quiere dárme la: *otro se llevó una oda y un soneto* en loor del Sr. Don Francisco Martínez de la Rosa, y *para más gozo mío he visto el soneto vaciadito en otro molde y publicado a la mayor brevedad*, ¡vaya con Dios!... Todo esto me sucede por no tener cerca a mi Señor Don Domingo y no querer molestar a los Señores *Don Manuel* ni Don Ignacio, a quienes no sé que tiempo hace que no veo: tal es mi presente estado de ocupaciones. Así suplico a la bondad con que siempre me ha su merced favorecido; me dispense estos períodos de silencio, como consecuencias de otros cuidados que no me permiten treguas para holgarme algún rato con la pluma como gustaba hacerlo en otro tiempo cuando Dios quería [...]” (MANZANO, 2016, p. 121, grifo do autor, *itálico* nosso).

²³⁵ Escritor cubano que colaborou em vários jornais (*El Americano libre*, *Diario de la Habana*, *La Cartera Cubana*, *El Indicador Constitucional*, *Diario del Gobierno de La Habana* etc.), foi redator chefe de *La Moda* e membro do grupo de Del Monte.

Em um pós-escrito dessa carta, ele acrescenta: “[...] Comecei esta carta no dia 16 e ela foi concluída no dia 21 às 10 e 1/2 da noite escrevendo de vez em quando; assim perdoe sua mercê tantas quantas falhas tenha [...]”²³⁶ (MANZANO, 2016, p. 122, tradução nossa). Nesse último momento, notamos que Manzano é consciente da precariedade da sua escrita, dado que lamenta as suas falhas e borrões, tal qual mencionou na carta anterior, o que nos leva a crer que Manzano não está satisfeito com a privação dos estudos atribuída à vida de escravizado, tampouco, à dedicação que não consegue dar a vida de poeta. Todavia, não desiste, resistindo, já que vê, nesse caminho, uma forma de subir a escala social, igualar-se aos demais cubanos brancos, assim, continua esperando sua liberdade que poderá vir por intermédio de Del Monte.

A última carta de 1834 vai com data de 11 de dezembro e repleta de gratidão a Del Monte, de forma quase poética, por enxugar as lágrimas de sua vida atormentada de escravizado, dando-lhe esperanças de publicações além-mar, precisamente no velho mundo. Talvez Del Monte já estivesse ciente da vinda do juiz britânico, Richard Madden, e de seu interesse à causa abolicionista, utilizando os escritos de um poeta negro como comprovação de que o afrodescendente poderia usar a inteligência como qualquer branco:

[...] Não posso pintar a sua mercê a grande surpresa que me causou quando soube por sua mercê mesmo a direção que pensa dar a minhas pobres rimas: quando as considero navegando para climas tão distantes para ver a luz pública no empório da ilustração europeia, onde tantos poetas com justiça pleiteiam a primazia. Tudo parece um sonho para mim. Nascidos na Zona tórrida sob a escuridão do meu destino, eles voam do seio de meus infortúnios, levando o nome de seu infeliz autor, além de onde ele merece ser ouvido [...]”²³⁷ (MANZANO, 2016, p. 122, tradução nossa).

Percebemos a forma humilde que Manzano utiliza para falar de seus versos e suas “[...] pobres rimas [...]” (MANZANO, 2016, p. 122, tradução nossa), do mesmo modo que faz em sua autobiografia, não acreditando que ele mereça ser ouvido ou mesmo ter seus poemas lidos diante dos grandes nomes europeus. Na sequência, Manzano revela o que supomos que estaria

²³⁶ No original: “[...] Esta carta la empecé el 16 y se concluyó el 21 a las 10 y 1/2 de la noche escribiendo de rato en rato; así perdone su merced tantas cuantas faltas tiene [...]” (MANZANO, 2016, p. 122).

²³⁷ No original: “[...] No puedo pintar a su merced la grande sorpresa que me causó cuando supe por su merced mismo la dirección que piensa dar a mis pobres rimas: cuando las considero navegando a climas tan distantes para ver la luz pública en el emporio de la ilustración europea, donde tantos vates con razón se disputan la primacía. Todo me parece un sueño. Nascidos en la Zona tórrida bajo la oscuridad de mi destino, vuelan desde el seno de mis infortúnios, llevando el nombre de su infeliz autor, más allá de donde merece ser oído [...]” (MANZANO, 2016, p. 122).

contido na segunda parte de sua autobiografia, a qual foi destruída²³⁸, estando aos cuidados do escritor cubano Ramón de Palma²³⁹ (1812-1860) para as correções a gosto de Del Monte:

[...] Depois do Sr. Dom Tello Mantilla, amo, que chorarei por toda minha vida com o tempo mal aproveitado em que fui seu [escravo], minha escravidão nada mais foi do que um conjunto de calamidades e amarguras: tais são os versos que inspirava minha triste situação. Por fim vim enxugar minhas lágrimas à sombra da benéfica e nunca bem elogiada Sra. Doña María de la L. de Z. [...] quando dou uma olhada para o grande acúmulo de atribulações que marcaram com golpes terríveis os dias mais preciosos de minha juventude, tremo não por causa do passado mas por causa do que ainda misteriosamente permanece na caixa do destino. Um Engenho uma chicotada, isto tem para mim um certo grau tão importante que só a ideia dele me estremece. O mesmo me faz lamentar tanto a morte de minha querida Senhora. Mas já que nos mares da vida o Senhor tomou o leme deste barco que flutuava à mercê da sorte, deixo-o em suas mãos: pois já cansado de manejar, e nunca chegar ao porto, espero que sua mercê o conduza aonde possa seu pobre marinheiro se encher de bênçãos [...]²⁴⁰ (MANZANO, 2016, p. 123, tradução nossa).

Diante do exposto nesse resumo, o qual Manzano conta em sua carta a Del Monte sobre a sua vida de escravizado, julgamos que seja a chama que inflama esse senhor a ter a ideia de pedir a Manzano que escrevesse a história de sua vida. Sabemos por Luis (2016), que Dom Tello é o amo de Manzano em 1821, depois de sua fuga, em 1817, da fazenda de sua segunda ama, a Marquesa de Prado-Ameno, momento quando ele interrompe a história de sua

²³⁸ Galanes (1991) revela, em nota, que as duas partes do texto autógrafa da autobiografia, de Manzano, depois de enviadas pelo poeta a Del Monte, circularam para criticar-se e corrigir-se em 1839, quando alguém se apoderou da segunda parte e impediu que Madden publicasse fora de Cuba. Ela sugere que Nicolás de Cárdenas y Manzano (filho da segunda ama de Manzano), que também pertencia ao grupo de Del Monte, possa ter destruído essa segunda parte.

²³⁹ Sabemos, por uma carta, datada de 20 de agosto de 1839, de Suárez y Romero a Del Monte, que Palma estava responsável pelas “correções” do segundo caderno autobiográfico de Manzano: “[...] ‘á [sic] la causa más noble del mundo y á [sic] nuestra escasa literatura’. – Para enmendar el esquisito [sic] cuidado de Palma, [sic] no pudiera V pedirle á [sic] Manzano que escribiera de nuevo la segunda parte de su historia? – Yo me comprometo á [sic] copiarla – el caso es completar los diamantes de tan rica joya [...]” (apud LUIS, 2016, p. 51, grifo do autor). “[...] ‘à causa mais nobre do mundo e a nossa escassa literatura’. – Para reparar o cuidado extraordinário de Palma, não poderia V.S. pedir a Manzano para reescrever a segunda parte de sua história? – Eu me comprometo a copiá-la – o caso é completar os diamantes de uma joia tão rica [...]” (apud LUIS, 2016, p. 51, grifo do autor, tradução nossa). Observamos, pelas palavras de Romero, a preciosidade do texto autobiográfico de Manzano para a literatura cubana e, como mencionou Luis (2016), nessa autobiografia, encontra-se a gênese da narrativa cubana, fruto do movimento literário associado a Del Monte.

²⁴⁰ No original: “[...] Después del Sr. Don Tello Mantilla, amo, que lloraré toda mi vida con el mal aprovechado tiempo en que fui suyo, mi esclavitud no ha sido más que un conjunto de calamidades y desabrimientos: tales son los versos que me inspiraba mi triste situación. Al fin vine a enjugar mis lloros bajo la sombra de la benéfica y nunca bien loada Sra. Doña María de la L. de Z. [...] cuando echo una ojeada sobre el grande cúmulo de vicisitudes que marcado con golpes terribles los más preciosos días de mi juventud, tiemblo no por lo pasado sino por lo que misteriosamente aun queda en la urna del destino. Un Ingenio un foetazo, esto tiene para mí cierto grado tan importante que su idea sólo me estremece. Esto mismo me hace temer tanto el fallecimiento de mi querida Señora. Más ya que en los mares de la vida habéis tomado, Señor, el timón de esta barca que flotaba a merced de la suerte, en sus manos la dejo: pues ya cansado de bogar, y nunca llegar a puerto, espero que su merced la conduzca a donde pueda su pobre marinero colmaros de bendiciones [...]” (MANZANO, 2016, p. 123).

autobiografia, prometendo contar o que lhe aconteceu na segunda parte, a qual foi extraviada. Ainda, no ano de 1821, quando D. Tello falece, Manzano fica como escravizado da senhora María de la Luz de Zayas; é justamente nesse mesmo ano que é publicado o seu primeiro livro de poemas, *Poesías líricas* (LUIS, 2016), presumimos que foi sob a liberação dessa senhora que essa publicação se efetivou, já que foi quem ele afirma não ter elogiado como merecia e a chamava de benfeitora.

Notamos que Manzano expõe suas lágrimas estando nas mãos de outro amo, tal como pintaria com a Marquesa de Prado-Ameno em sua autobiografia em 1835, o que resultaria em um fundo melancólico em parte de suas composições poéticas por esses dois momentos, conforme declara, nessa carta, que sua escravidão foi um “conjunto de calamidades e amarguras”, o que lhe inspirou versos decorrentes dessa “triste situação” (MANZANO, 2016, grifo nosso). Outrossim, ressaltamos que, ao mencionar lamentando-se da morte de sua querida senhora, Manzano estaria se referindo a sua primeira ama, a Marquesa Jústiz de Santa Ana, o que principia o início de seus infortúnios, repletos com castigos e chibatadas. Contudo, é outra ama que lhe dá muitas alegrias, segundo seus relatos autobiográficos.

No fim desse trecho, constatamos que Manzano apela mais uma vez a Del Monte por sua vida, ou melhor, por sua liberdade e pela vida de poeta, já que escreve metaforicamente, sonhando em velejar por águas tranquilas, mesmo sendo um humilde marinheiro, tentando livrar-se de caminhos traumáticos e das pedras carregadas. Ele finaliza essa carta avisando a Del Monte que está sofrendo com as lutas para seu casamento com sua “Delia”, filha de branco, com dezenove anos e “linda como um grão de oro dos pés a cabeça”, e comenta que não sabe o motivo desse disparate atribuído a sua pessoa (MANZANO, 2016, grifo nosso), visto que é um escravo de trinta e sete anos, já viúvo da morena Marcelina Campos²⁴¹, possivelmente essa seja a musa Lesbia de suas poesias anteriores (LUIS, 2016). Em seguida, despede-se de Del Monte, na carta, e de toda a família de seu novo benfeitor de forma muito amável. Assim, verificamos que nessa última carta de 1834, ele já revela o nome da musa do piano, “Delia”.

A primeira carta de Manzano do ano seguinte, data de 25 de fevereiro, momento que se aproxima ao seu matrimônio com Delia (fato que desagrada a família da sua musa, segundo ele) e a desesperança de não ter Del Monte nesse evento, visto que afirma, nessa carta, a residência de seu benfeitor em Matanzas. Informa ainda que ela agradece o sincero reconhecimento de Del Monte para com seu noivo. Novamente, Manzano lembra a Del Monte

²⁴¹ Galanes (1991, p. 99, grifo nosso) acredita que quando Manzano chama a Lesbia de “consorte” (companheira) não significa que estivesse casado com ela. Tampouco que essa musa seja a Marcelina Campos, pois, ignora-se a falta de dados que comprovem esse período de vida conjugal (GALANES, 1991).

que jamais será feliz se não for livre: “[...] Não se esqueça sua mercê de que J. F. não será de nenhum modo feliz, se não for L: e agora com mais razão; desejo que assim como as musas tenham me dado uma jovem, que dizem que eu não a mereço [...]”²⁴² (MANZANO, 2016, p. 125, grifo do autor, tradução nossa).

Nessa carta, encontramos as iniciais do nome de Manzano, J. F., que correspondem a Juan Francisco. Inclusive vemos claramente seu maior desejo de forma abreviada e em destaque com a letra “L”, que vem a representar a “liberdade” do seu caminho de escravidão. Supomos que os abreviados são indicativos de segurança, visto que ele está sendo subversivo ao sistema que faz parte por escrever e por aspirar à liberdade. Observamos, também, que seu desejo por uma vida livre aumenta com o seu casamento, uma vez que muitos estão contra a sua futura condição. Então, ele despede-se, ao final da carta, desejando o bem a Del Monte, sua esposa, assim como para ele mesmo e a sua futura esposa, e informando-lhe que está a sua disposição.

A segunda carta de 1835, segue com data de quatro meses depois da primeira, no dia vinte e cinco de junho, a qual copiamos a seguir um fragmento inicial considerável, para nossas observações posteriores:

[...] Meu querido e Sr. Dom Domingo: *recebi a notável [carta] de sua mercê, com data de 19 do corrente [mês]; e fiquei surpreso que nela sua mercê me disse que faz três ou quatro meses que me pediu a história, eu não poderia lhe dizer menos que eu não recebi tal aviso com tanta urgência; pois no dia mesmo que recebi a [carta] do dia 22 eu comecei a buscar o espaço de tempo que preenche a passagem da minha vida e quando pude eu comecei a escrever, crendo que me bastaria um real de papel, mas já havia escrito algo mais, apesar de pulando às vezes quatro anos e até cinco, não cheguei ainda em 1820: mas espero concluir em breve, limitando-me apenas aos eventos mais interessantes. Estive por mais de quatro vezes por não continuá-la. Uma imagem com tantas calamidades só parece um volumoso protocolo de fraudes; e mais quando desde uma idade tão terna, os açoites cruéis me fizeram conhecer minha humilde condição. Eu tenho vergonha de contar isso e não sei como demonstrar os fatos, deixando a parte mais terrível no tinteiro e desejaria ter outras para preencher a história de minha vida, sem lembrar o rigor excessivo com que a minha antiga ama me tratou, obrigando-me ou colocando-me na necessidade forçada de apelar a uma fuga arriscada para aliviar meu triste corpo das mortificações contínuas que eu já não podia mais sofrer!* [...]”²⁴³ (MANZANO, 2016, p. 125, grifo nosso, tradução nossa).

²⁴² No original: “[...] No se olvide su merced de que J. F. no será de ningún modo feliz, si no siendo L: y ahora con más razón; ¡ojalá que así como las musas me han dado una joven, que dicen no la merezco [...]” (MANZANO, 2016, p. 125, grifo do autor).

²⁴³ No original: “[...] Mi querido y Sr. Don Domingo: *recibí la apreciable de su merced, fecha 19 del corriente; y sorprendido de que en ella me dice su merced que hace tres o cuatro meses me pidió la historia, no pudo menos de manifestarle que no he tenido tal aviso con tanta precipitación; pues el día mismo que recibí la del 22 me puse a recorrer el espacio que llena la carrera de mi vida y cuando pude me puse a escribir, creyendo que me bastaría un real de papel, pero teniendo ya escrito algo más aunque saltando a veces por cuatro y aun por cinco años, no he llegado todavía a 1820: pero espero concluir pronto, ciñéndome únicamente a los sucesos más interesantes. He*

Por esse último fragmento, percebemos que Del Monte enviou mais de duas cartas solicitando a Manzano que escrevesse a história de sua vida, a do dia dezenove de junho, uma anterior com data do dia vinte e dois, que não sabemos o mês, e outra que Manzano não recebeu. Ele confirma que já estava escrevendo, e pelo dito, uma quantidade considerável, em virtude de ter ultrapassado o que calculara em uso de papel, mesmo saltando vários anos, não atingiu o ano de 1820, sinal que pretendia chegar até a atualidade de 1835, como menciona na parte da autobiografia que se publicou. Acreditamos que ele poderá ter conseguido na parte que foi perdida ou destruída. A publicada alcança até 1817, data de sua fuga, como vimos realmente ocorrer na sua autobiografia que chegou até nós.

Notamos na autobiografia, de Manzano, esses saltos de vários anos que ele faz na tentativa de resumir sua vida, selecionando o que ele chama de “eventos mais interessantes”, alegres e cruéis, principalmente quando viveu como escravizado de sua segunda ama, a Marquesa de Prado-Ameno, o que usa para justificar o ato da fuga. Ademais, expõe que foi justamente naquela época em que teve a consciência de sua humilde condição. Percebemos que, até para ele, os eventos relatados parecem fazer parte de uma engenhosa ficção pelo nível de castigos e tormentos sofridos em sua vida juvenil e adulta.

Na continuação dessa carta, Manzano se lamenta em desapontar a Del Monte em sua totalidade, dado que relataria, com “prudência”, a sua vida, justificando-se ao seu benfeitor que é um escravizado, ou seja, sabe quando silenciar, quando chorar, quando suportar as adversidades, rogando a Del Monte que não perca o apreço conquistado, pois

[...] os infinitos açoites que mutilaram minha carne, ainda não formada jamais desonraram a vosso afetuossíssimo servo que, confiado na prudência que o caracteriza, *não se atreve a dizer uma palavra sobre esse assunto: e ainda mais quando vive quem me deu tantos momentos que gemer*. Minha mulher e eu lhe acompanhamos em sua satisfação; e eu sinto muito que essa não seja a ama de leite [...] ²⁴⁴ (MANZANO, 2016, p. 125-126, grifo nosso, tradução nossa).

estado más de cuatro ocasiones por no seguirla. *Un cuadro de tantas calamidades no parece sino un abultado protocolo de embusterías; y más cuando desde tan tierna edad, los crueles azotes me hacían conocer mi humilde condición. Me abochorna el contarlos y no sé cómo demostrar los hechos, dejando la parte más terrible en el tintero y ¡ojalá tuviera otras con que llenar la historia de mi vida, sin recordar el excesivo rigor con que me ha tratado mi antigua ama, obligándome o poniéndome en la forzosa necesidad de apelar a una arriesgada fuga para aliviar mi triste cuerpo de las continuas mortificaciones que no podía ya sufrir más!* [...]” (MANZANO, 2016, p. 125, grifo nosso).

²⁴⁴ No original: “[...] los infinitos azotes que han mutilado mis carnes, aún no formadas jamás envilecieron a vuestro afectísimo siervo que, fiado en la prudencia que os caracteriza, *se atreve a chistar una palabra sobre esta materia: y más cuando vive quien me ha dado tan largos ratos que gemir*. Mi mujer y yo le acompañamos en sus contentos; y yo sólo siento que ésta no sea la ama de leche [...]” (MANZANO, 2016, p. 125-126, grifo nosso).

Nessa passagem da carta, compreendemos o silêncio sensato de Manzano em mostrar-se como um “manso cordeiro”, aquele que se deixa humilhar nas mais graves expiações em mãos de qualquer capataz por onde passou, como ele mesmo disse na sua autobiografia, contando todos os flagelos sofridos que selecionou, mas não desrespeitando ou vingando-se de sua segunda ama, no caso de sua autobiografia. O que mostra um tipo de pessoa prudente e tolerante, como ele escreve na carta, então, jamais correria o risco de desonrar sua imagem para alimentar o brio de Del Monte, quando se despede afetuosamente. Por outro lado, por esses dois fragmentos, percebemos que Manzano se faz sujeito de seu texto autobiográfico ao afirmar que contará “os eventos mais interessantes” a sua percepção e “não dirá nada que não queira ou não possa compartilhar”.

Notamos que Manzano diz a sua verdade e oculta fatos, “[...] o fato de ocultar é também a sua verdade [...]” (CANDAU, 2019, p. 72). Candau (2019) explica que, nas narrativas autobiográficas, ocorrem uma escolha sutil entre as lembranças aceitáveis e as que, aos olhos do autobiógrafo, tornam o passado insuportável psicologicamente e, às vezes, fisicamente. Aqui compreendemos o silêncio de Manzano, aquilo que ele se nega a contar, omitindo em sua escrita autobiográfica. “[...] Na relação que mantém com o passado, a memória humana é sempre conflitiva, dividida entre um lado sombrio e outro ensolarado: é feita de adesões e rejeições, consentimentos e negações, aberturas e fechamentos, aceitações e renúncias, luz e sombra [...]” (CANDAU, 2019, p. 72), ou resumindo tudo em “[...] lembranças e esquecimentos [...]” (CANDAU, 2019, p. 72), ou seja, o narrador pode iluminar acontecimentos de sua vida, como deixar outros na sombra, movido pelo esquecimento temido, pela amnésia ignorada e pelas omissões desejadas.

A penúltima carta de 1835, datada de vinte e nove de setembro, Manzano escreve mostrando-se feliz pela carta recebida de Del Monte, a qual responde de forma afirmativa ao estar cumprindo o solicitado, furtando horas de sua noite para a escrita de sua história. Ainda acrescenta nas entrelinhas a tão sonhada liberdade ao dizer que escreverá, um dia, um romance tipicamente cubano, quando estiver tranquilo com a sua sorte e a sua subsistência assegurada.

Depois, comenta que encontrou o Sr. Dom Dionisio na rua, o qual lhe disse que teria interesse que seus escritos chegassem a Europa, visto que vem de um servo poeta que recitava versos de cor e que algumas pessoas duvidavam que procedia de alguém sem estudo, tecendo elogios e credibilidade. Ao mesmo tempo, admira-se por uma de suas cartas ter se extraviado.

A seguir, Manzano conta que a liberdade tão esperada parece que não iria acontecer na casa na qual estava, que sua esposa, grávida de sete meses e com risco de abortar já por três

vezes, também era poeta, e com os desassossegos só escrevia melancolia, acrescentando que percebia isso, porque “a alma de um poeta se vê em suas rimas” (MANZANO, 2016, grifo nosso). Além disso, diz que “escreve com franqueza”, pensou em calar, mas ao escrever já se comprometia, principalmente quando “deixou a sua honra triunfante”, desmerecendo o conceito de sua ama (MANZANO, 2016, grifo nosso). Imediatamente finaliza, comunicando que o estado de sua esposa dificultava a conclusão de sua escrita, despedindo-se afetuosamente.

A última das cartas, a de dezesseis de outubro de 1835, tem duas versões, uma reduzida que Manzano informa sobre uma viagem de mais de quatro meses que fez com seus amos, fora de Havana, e que regressando não mais encontrou o mensageiro das cartas em sua antiga residência. Prontamente, ele recorreu ao Sr. Dom Dionisio Mantilla para que lhe ajudasse a encontrar um novo amo, o que não foi possível. Contudo, soube, por esse, de uma subscrição que estava sendo realizada por Del Monte para coletar fundos para auxiliar o poeta.

Nessa carta, Manzano suplica a Del Monte por ajuda, já que teve gastos para produzir os textos, “[...] minha situação atual é capaz de prostrar o coração mais firme; a sensibilidade e o amor-próprio lutam em meu coração, e o silêncio de minhas expiações é o melhor partido que me resta mas recorro à bondade com a qual eu fui favorecido por sua mercê [...]”²⁴⁵ (MANZANO, 2016, p. 128, tradução nossa).

Ressaltamos que Manzano insistentemente se humilha para conseguir o seu sonho, outrossim, depois da afetuosa despedida, acrescenta um pós-escrito, informando que em outra ocasião, se vier a ocorrer, espera escrever a Del Monte com mais informações: “[...] e verá sua mercê como se burlam os grandes de sua palavra dada ao infeliz que deles depende mas tudo isto não é nada entretanto a esperança mantém o coração [...]”²⁴⁶ (MANZANO, 2016, p. 128, tradução nossa). Desse modo, vemos Manzano sendo silenciado, iludido e humilhado, todavia, segue esperançoso de que Del Monte lhe tire de seu cativeiro e de seu longo caminho de pedras e lágrimas.

Luis (2016) informa que essa última carta na edição de Luciano Franco apresenta mais dois parágrafos, em que Manzano implora o auxílio de Del Monte a seu irmão em Matanças, o qual padece nas mãos de um amo colérico e ele, impotente diante da situação, nada podendo fazer, exceto pedir por seu socorro, “[...] é meu irmão e q^e. seu equivoco a prosedido de uma

²⁴⁵ No original: “[...] mi actual situación es capaz de postrar el corazón más firme; la sensibilidad y el pundonor luchan en mi corazón, y el silencio de mis pesares es el mejor partido que me queda inter recorro a la bondad con que me he visto favorecido de su merced [...]” (MANZANO, 2016, p. 128).

²⁴⁶ No original: “[...] y verá su merced cómo se burlan los grandes de su palabra dada al infeliz que de ellos depende pero todo esto no es nada inter la esperanza sostiene el corazón [...]” (MANZANO, 2016, p. 128).

esperança q^e. ele não soube fundar bem; assim espero dextar a sm. toda a sua influencia em favor de seu servo J. Fr^{co}. Manzano [...]”²⁴⁷ (MANZANO, 2016, p. 129, tradução nossa).

Nesse acréscimo da carta, encontramos uma escrita similar ao do manuscrito autógrafa de Manzano, além da assinatura completa do poeta que não é contemplada nas transcrições das demais cartas corrigidas. Observamos que as súplicas e humilhações a Del Monte prosseguem, inclusive pedindo uma resposta para o dia seguinte por qualquer via, pois a sorte de seu irmão dependia disso para que o caso não se agravasse ainda mais.

Percebemos que o “eu” de Manzano, que se desprende de suas cartas autobiográficas, é um sujeito consciente de sua real condição social em meio a um sistema colonial escravocrata branco, o qual não lhe deixa escolha perante a sucessão de desgraças e golpes sofridos nas mãos de amos bárbaros para com os negros. Também, ele é ciente que grande parte dos brancos que passaram por seu caminho se comportaram de forma a excluí-lo do seu meio social, quase sempre zombando ou criticando, negativamente, qualquer intento de ascensão.

No entanto, Manzano sempre procurou se portar de forma cordial em sua vida de tormentos e traumas, observando seu meio e procurando servir com humildade e paciência diante das atrocidades sofridas, fosse com lágrimas ou em silêncio. Apesar de sentir-se superior em determinados casos: “[...] me consolo quando considero que Deus me deu as desgraças: e também uma alma, que me faz superior a alguns que, sem o menor cuidado, riem de mim [...]”²⁴⁸ (MANZANO, 2016, p. 121, tradução nossa).

Realçamos essas suas características, presumindo que Manzano parece que queria se espelhar na vida dos santos católicos que conhecia a fundo, dado que sucessivamente metaforizava seus martírios como penitência a uma vida que o considerasse “um homem perfeito ou de bem” (MANZANO, 2016, grifo nosso), como ele relatou em sua autobiografia. Até mesmo comparando suas amarras como as de Jesus Cristo, no evento de sua Paixão, quando foram injustamente julgados, assim como foi segurado, desfalecido, nos braços de sua mãe, Maria del Pilar, após o momento do castigo, imitando a cena de Maria, Nossa Senhora das Angústias, na retirada de Jesus da sua cruz: “[...] *amarra minhas mãos se atam como as de Jesus cristo* [...] eu perdi o sentido e quando voltei a mim me encontrei na porta do oratório

²⁴⁷ No original: “[...] es mi hermano y q^e. su equibocasion a prosedido de una esperanza q^e. el no supo fundar bien; así espero derrame smd. todo su influjo en favor de su criado J. Fr^{co}. Manzano [...]” (MANZANO, 2016, p. 129).

²⁴⁸ No original: “[...] me consuelo cuando considero que Dios me ha dado las desgracias: y también una alma, que me hace superior a algunos que, sin el menor cuidado, se rien de mí [...]” (MANZANO, 2016, p. 121).

*nos brazos da minha mãe inundada em lagrimas [...]*²⁴⁹” (MANZANO, 2016, p. 321-322, grifo nosso, tradução nossa).

O que vemos, é um sujeito que, continuamente, estava preocupado com a sua imagem, tentando seguir os preceitos divinos, demonstrando um temor a Deus e buscando ser superior na verdade e no sentir, sem menosprezar a ninguém, mas humilhando-se constantemente para aproximar-se desse Deus, como deve ter escutado ou lido nas aulas de catecismo, nos sermões e nas escrituras sagradas, conforme relatou em sua autobiografia.

Ademais, por diversas vezes, Manzano se mostra capaz e solícito a fazer qualquer intento, evidenciando os seus méritos conquistados, ainda que fosse uma subversão ao mundo branco que vivia, como ser poeta e fazer uso da escrita em uma sociedade colonial escravocrata do século XIX; além de sempre estar a postos para servir de forma muito gentil, mesmo que estivesse perante a situações adversas, como ele tanto relata em suas cartas e na sua autobiografia, fato que também corrobora com a proximidade da vida dos santos, ou seja, entregar-se de corpo e alma.

No entanto, ele igualmente se mostra como um pecador e ser merecedor das atribuições padecidas por não observar com atenção as suas orações e aos santos negligenciados nesses seus momentos de reflexão e “[...] a minha falta de devosão() ou a raiva de algum santo q^e. avia esquecido p^a. o dia seguinte, [...] pois tomava o almanaque e todos os santos daquele mes eram rezados pr. mim diariamente [...]²⁵⁰” (MANZANO, 2016, p. 319, tradução nossa), como contou em sua autobiografia. Um claro exemplo da assimilação da cultura cristã do seu colonizador e total apagamento da memória cultural religiosa de matriz africana²⁵¹, sendo que

²⁴⁹ No original: “[...] *amarra mis manos se atan como las de Jesucristo [...]* yo perdí el sentido y cuando bolví en mí me alle en la puerta del oratorio *en los brazos de mi madre anegada en lagrimas [...]*” (MANZANO, 2016, p. 32, grifo nosso).

²⁵⁰ No original: “[...] a mi falta de debosion() o a enojo de algun santo q^e. abia hechado en olvido p^a. el dia siguiente, [...] pues tomaba el almanaque y todos los santos de aquel mes eran resados p^f. mi diariamente [...]” (MANZANO, 2016, p. 319).

²⁵¹ O autor e Obá cubano Raúl Canizares (2001, grifo nosso) explica, em seu livro *Santería cubana*, que a religião chamada *santería* cubana nasceu na África, no Vale do Nilo, de raiz dos povos *twas*, que, posteriormente, dividiu-se em quatro ramos, no norte foi chamado *ta-merrianos* ou egípcios, no sul, *amazulus*, no leste, *agikuyus*, no oeste, *yorubas* (*yorubás*). Ele acrescenta que durante o tráfico de escravos africanos, muitos *yorubas* foram arrancados de sua terra natal e vendidos como bens móveis no norte, no centro e no sul do continente americano (CANIZARES, 2001, grifo nosso). Para Canizares (2001, grifo nosso), em algumas partes do novo mundo, o povo *yoruba* preservou importantes elementos de sua fé, tendo êxito especial na conservação de sua cultura em Cuba, conhecidos como *lucumies*, e no Brasil, por *nagos* (nagôs). A palavra *yoruba* se refere, originalmente, ao povo da cidade-estado de Oyo; segundo a fé *yoruba*, a cidade de Ife, chamada Ile-Ife, é o berço de sua criação (CANIZARES, 2001, grifo nosso). Canizares (2001, grifo nosso) revela que a religião *yoruba* sofreu as adaptações necessárias para sobreviver no hostil ambiente cubano até chegar a conhecer-se como *santería*. Ele assegura que as autoridades espanholas toleraram, em Cuba, que os escravizados tocassem seus tambores e cantassem sem perceberem que eles estavam celebrando um poderoso ritual religioso, em caso contrário, teriam proibido o ritual e a *santería* não teria se desenvolvido na ilha (CANIZARES, 2001, grifo nosso). Canizares (2001, grifo nosso)

“[...] a perda de memória é, portanto, uma perda de identidade [...]” (CANDAU, 2019, p. 59). Elio Ferreira (2006), em sua Tese *Poesia negra das Américas*, comenta sobre esse tipo de situação que aconteceu com o africano e o afrodescendente escravizados nas Américas, quando foram forçados em situações de violência física e psicológica, resultando na sua autoinferiorização, no apagamento da memória, da cultura e da religião ancestral.

A escritora e filósofa paulista Marilena Chaui (2017), em seu livro *Sobre a violência*, explica que a violência possui três dimensões, a física, a psíquica e a simbólica²⁵². Além de cinco sentidos, (1) desnaturar, (2) coagir/constranger/torturar, (3) violar, (4) espoliar e (5) oprimir. E que a violência se realiza pela força, pela opressão, pela intimidação, pelo medo e pelo terror. Pelas palavras de Chaui, por nossa leitura e exposição dos textos autobiográficos de Manzano, verificamos que ele sofreu a violência em todos os sentidos e dimensões, não só física e psicológica, mas simbólica também. Ele foi tratado como coisa, ou seja, um ser mudo, irracional, passivo, insensível; foi abusado tanto por seus amos quanto pelos seus administradores, ao exercerem a crueldade pelo força, pela opressão, pela intimidação, pelo medo e pelo terror. Desde os castigos físicos, os tremores e a melancolia decorrentes da tortura psicológica, até a proibição de seu amo Nicolás ao estudo de Manzano, com a indicação que isto não era atividade de sua classe, simbolicamente, também o violentava.

Diante disso, por esses textos autobiográficos de Manzano, em que a violência impera, resultando em um silêncio que oculta um pouco a sua identidade, mesmo assim, ele mostrou uma parcela dela aos nossos olhos, isso se explica pela leitura de Butler (2019) devido à dificuldade que se tem em relatar a si mesmo, principalmente, por não nos conhecermos de forma completa diante do mundo que nos molda. Entretanto, para conhecer melhor esse poeta, além de sua autobiografia e cartas, lançamos mão, no próximo capítulo, de sua peça *Zafira* (1842) e sete poemas antiescravistas que selecionamos de sua poética que perduram.

completa que a *santería* começou como religião dos escravizados, agora é praticada por todas as classes sociais e todas as ocupações.

²⁵² Segundo o antropólogo e sociólogo francês Pierre Bourdieu (2014, p. 12), violência simbólica é uma espécie de “[...] violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. Essa relação social extraordinariamente ordinária oferece também uma ocasião única de aprender a lógica da dominação, exercida em nome de um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado, de uma língua (ou uma maneira de falar), de um estilo de vida (ou uma maneira de pensar, de falar ou de agir) e, mais geralmente, de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, dos quais o mais eficiente simbolicamente é essa propriedade corporal inteiramente arbitrária e não preditiva que é a cor da pele [...]”.

4 O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO DE MANZANO: O DIÁLOGO POSSÍVEL ENTRE SEU TEATRO E SUA POESIA

*¡Triste y miserable estado,
triste esclavitud amarga,
donde es la pena tan larga
cuan corto el bien y abreviado!
¡Oh, purgatorio en la vida,
infierno puesto en el mundo,
mal que no tiene segundo,
estrecho do no hay salida,
cifra de cuanto dolor
se reparte en los dolores,
daño que entre los mayores
se ha de tener por mayor,
necesidad increíble,
muerte creíble y palpable,
trato misero intratable,
mal visible e invisible,
toque que nuestra paciencia
descubre si es valerosa,
pobre vida trabajosa,
retrato de penitencia!*²⁵³

(Miguel de Cervantes, *Los tratos del Argel*)

O espanhol Miguel de Cervantes (1547-1616) é um bom exemplo de um autor que traz em suas obras literárias – poesia, romance e teatro – um toque autobiográfico. As obras de Cervantes estão repletas de memórias de seu cativeiro, quando foi prisioneiro pelos turcos na Argélia por cinco anos, tal qual o poema da epígrafe deste capítulo. Sua escrita literária seguidamente utiliza esses dados autobiográficos desse cativeiro por meio de distintas estratégias, combinando a propaganda e a lembrança (SÁEZ, 2019).

Após a vitória na batalha em Lepanto (1571), Cervantes parte de Nápolis, na Itália, rumo a Espanha, juntamente com outras embarcações militares espanholas. Entretanto, o destino desse soldado foi outro, em 1575, a sua galera dispersou-se das demais devido a uma tormenta,

²⁵³ Nossa tradução: “Triste e miserável estado, / triste escravidão amarga, / onde é a pena tão larga / quão curto o bem e abreviado! / Oh, purgatório na vida, / inferno posto no mundo, / mal que não tem segundo, / estreito onde não há saída, / cifra de quanta dor / se reparte nas dores, / dano que entre os maiores / se tenha por maior, / necessidade incrível, / morte crível e palpável, / trato misero intratável, / mal visível e invisível, / toque que nossa paciência / descubra se é valerosa, / pobre vida trabalhosa / retrato de penitência!”

depois disso, os tripulantes lutam com os corsários turcos, são aprisionados nas proximidades das costas catalãs e levados como escravos para a Argélia (CERVANTES, 2019). No fim desse cativeiro, em 1580, Cervantes, antes de voltar para Espanha (liberado após o pagamento de um resgate), providencia uma comprovação de sua lisura perante aos cristãos e de seu heroísmo por meio da *Información de Argel*²⁵⁴ [Informação de Argélia] (1580), escrevendo vinte e cinco perguntas discursivas que foram respondidas oralmente por doze testemunhas, transcritas por um escrivão e atestadas a sua veracidade por um frei religioso, revelando a imagem de um bom cristão e soldado capturado ao serviço de Deus e do Rei da Espanha.

Esse episódio transformou a vida de Cervantes, dado que ele entrou em contato com outras culturas (pois Argélia era um caldeirão cultural²⁵⁵), teve um apreço pela liberdade, respeito ao outro, ademais, suas obras espelham ambiguidades, opiniões e passagens moldadas pela memória do trauma (SÁEZ, 2019), uma após outra trazem resquícios autobiográficos desse seu testemunho escravo.

Talvez como se questionou Primo Levi (1988, p. 86), ao relatar sua experiência testemunhal em Monowitz²⁵⁶, após acordar de seu sonho²⁵⁷, “[...] por que o sofrimento de cada dia se traduz, constantemente, em nossos sonhos, na cena sempre repetida da narração que os outros não escutam? [...]” Quiçá isso revele o trauma que vai e vem na memória e o horror que insiste em ser desvendado e que não se concretiza, perpetuando-se em repetições narradas.

Assim, é fácil compreendermos essa atitude de Cervantes (que citamos como exemplo) por meio das palavras de Clara Rocha (1992), pois ela considera a atividade autobiográfica como um incessante recomeço do dizer, tal qual a condenação de Sísifo²⁵⁸, o que vem a anuir

²⁵⁴ A *Información de Argel* está sob custódia do Arquivo Geral das Índias, disponível em: <<http://pares.mcu.es>>. Mesmo sendo escrito por várias pessoas, leva o nome de Cervantes como autor. Esse texto foi descoberto em 1808 e publicado em 1819 em uma biografia de Cervantes (SÁEZ, 2019).

²⁵⁵ Argélia era uma sociedade aberta com uma variedade étnica entre mouros, turcos, judeus e prisioneiros cristãos. A grande parte dos prisioneiros eram compostos por russos, búlgaros, polacos, húngaros, alemães, britânicos, irlandeses, franceses, espanhóis, portugueses, italianos, gregos, egípcios, nativos das Américas (portuguesa e espanhola) etc. (SÁEZ, 2019).

²⁵⁶ Foi um dos campos de concentração nazista de Auschwitz, na Polônia, durante a Segunda Guerra Mundial.

²⁵⁷ “[...] É uma felicidade interna, física, inefável, estar em casa, entre pessoas amigas, e ter tanta coisa para contar, mas bem me apercebo de que eles não me escutam. Parecem indiferentes; falam entre si de outras coisas, como se eu não estivesse. Minha irmã olha para mim, levanta, vai embora em silêncio. [...] O sonho está na minha frente, ainda quentinho; eu, embora desperto, continuo, dentro, com essa angústia do sonho; lembro, então, que não é um sonho qualquer; que, desde que vivo aqui, já o sonhei muitas vezes, com pequenas variantes de ambiente e detalhes. Agora estou bem lúcido, recordo também que já contei o meu sonho a Alberto e que ele me confessou que esse é também o sonho dele e o sonho de muitos mais; talvez de todos [...]” (LEVI, 1988, p. 85-86).

²⁵⁸ Na mitologia grega, Sísifo foi conhecido como o mais malicioso dos mortais, um herói pérfido e astucioso, quem fundou Éfira, tornando-se seu primeiro rei, posteriormente, denominada Corinto, fechando seu istmo com uma muralha para roubar os viajantes que pediam passagem. Foi morto por Teseu. Por ofender aos deuses em sua imensidão de crimes, ao morrer foi punido a empurrar com as mãos, infinitamente, uma grande pedra até o pico de uma montanha, de onde ela invalida seu esforço, retornando a base, no Tártaro ou Érebo, na mansão de Hades (HOMERO, 2013).

com as palavras de Lejeune (1994) ao afirmar que um conjunto de vários textos autobiográficos de um mesmo autor compõe uma imagem mais completa, variada e fidedigna do sujeito que procuramos. De tal modo, podemos reconhecer a Manzano por meio de sua peça *Zafira* (1842) e sete de seus poemas antiescravocratas selecionados por nós.

Com relação à peça, recorremos ao “espaço autobiográfico”, no qual nos deparamos com os “fantasmas” que desvelam a imagem do poeta. Conforme as concepções de Lejeune (2008, grifo do autor), é o que ele denominou de *pacto fantasmático*, significando uma estratégia em que nos permite encontrar a imagem de Manzano em outros textos seus, que não seja a sua autobiografia, representando um formato indireto do pacto autobiográfico.

Como já sabemos que a autobiografia de Manzano está fundada no “pacto autobiográfico”, podemos estabelecer esse espaço como possibilidade para identificar a representação do próprio Manzano, o seu autorretrato indireto em outros escritos de sua autoria. Isso é o que tratamos neste capítulo, um diálogo possível entre seu teatro e sua poesia.

4.1 O TEATRO DE MANZANO EM *ZARIFA* E A ESCRAVIDÃO NA ÁFRICA

*Nasci em teu seio e à luz primeira
Saudei com o pranto de minha infância,
Sendo um gemido a expressão mais terna
Com que a natureza, reverente falaria,
Porque, ao nascer homem, nasci em penas²⁵⁹.
(Desespero, Juan Francisco Manzano)*

Para Lejeune (2008, p. 43, grifos do autor), o *pacto fantasmático* seria uma forma indireta do pacto autobiográfico, ou seja, quando um leitor faz a leitura ficcional, tanto remetendo a uma verdade da ‘natureza humana’, quanto sendo como “[...] *fantasmas* reveladores de um indivíduo [...]” dados pelo autor. Dados esses que buscaremos no teatro de Manzano, que o dedica a um dos mensageiros de suas cartas a Del Monte, D. Ignacio Valdés Machuca, de forma muito cordial, típico do que vimos nas cartas, além da preocupação de agradecer aos favores que recebeu como ilustramos a seguir:

²⁵⁹ No original: *Nací en tu seno y a la luz primera / Saludé con el llanto de mi infancia, / Siendo un gemido la expresión más tierna / Con que a natura, reverente hablara, / Porque, en naciendo hombre, nací en penas.* (Desesperación, Juan Francisco Manzano)

[...] Se ao dar à imprensa este conjunto de planos, de ideias e versificação, e não colocasse sob sua proteção imediata, acreditaria vê-lo sem um ornamento que pudesse fazê-los dignos dos que prodigamente me concederam tantos favores: assim confiante de que acolherá V.S. com a sua ternura que lhe é peculiar lhe dedico este primeiro ensaio dramático como prova do eterno reconhecimento que está gravado no coração de seu afetuoso *Juan Fran.*²⁶⁰ Manzano [...] (MANZANO, 2016, 205, grifo nosso, tradução nossa).

Percebemos, nessa dedicatória, o indicativo da autoria de Manzano ao escrever seu nome completo, nesse momento, demonstrando uma segurança, ou melhor, não teme o ato da escrita e a publicação de um negro em uma Cuba colonial do século XIX. A filóloga e literata espanhola de Porto Rico Adriana Galanes, em seu livro *Poesías de J. F. Manzano, esclavo en la isla de Cuba* [*Poesias de J. F. Manzano, escravo na ilha de Cuba*] (1991), afirma que a publicação de *Zafira* foi possível devido à subscrição de trezentas e dez pessoas.

Manzano em seu momento ficcional, na peça *Zafira. Tragedia en cinco actos*, [*Tragédia em cinco atos*], sendo todos em versos, publicada em 1842 em Cuba, se evade das Américas e aporta na África do século XVI, precisamente na Mauritânia (onde ele informa que em sua época é Argélia), diante de uma usurpação de um reino árabe, que parecia benéfico ao povo, caindo nas mãos de um turco bárbaro. Um típico caso de subjugação entre colonizador e colonizado. Aqui observamos um fenômeno conhecido como pós-colonialismo. Fenômeno que atinge indivíduos e toda a sua cultura após contatos forçados pelo processo imperial do momento da colonização aos dias atuais (ASHCROFT; GRIFFITHS; TIFFIN, 1989).

Os personagens da peça de Manzano são Zafira (princesa árabe), Selim (príncipe árabe), Barbarroja (rei usurpador da Mauritânia), Isaac (seu irmão, turco), Dalí (príncipe Xerife²⁶¹, descendente de Maomé), o Grande Muftí²⁶², Colifa (nobre e jovem árabe, amiga de Zafira), Danmey (tenente do Barbarroja), um verdugo²⁶³ turco, Noemí (eunuco negro), resto da companhia.

O primeiro ato, “A volta de Selim” (com sete cenas), inicia *in medias res*, ou seja, dez anos após a usurpação do reino e consequente colonialismo da Mauritânia, no fervor dos acontecimentos essenciais, os quais instigam a ação da peça. Segundo a pesquisadora paraibana Leyla Brito (2010, p. 54, grifo da autora), em seu livro *O trágico em cena*, “[...] o ponto de

²⁶⁰ No original: “[...] Si al dar a la prensa este conjunto de plan, de ideas y versificación, no la pusiera bajo su inmediata protección, lo creería desnudo de un ornamento que pudiera hacerlos dignos de los que prodigamente me han dispensado tantos favores: así confiado en que lo acogerá V. con la ternura que le es característica le dedico este primer ensayo, dramático como prueba del eterno reconocimiento que está gravado en el corazón de su afectísimo Juan Fran.^{co} Manzano [...]” (MANZANO, 2016, 205).

²⁶¹ Denominação de honra adotada por soberanos do Islã, os quais descendem de Maomé.

²⁶² Acadêmico islâmico que tem a capacidade de interpretar a lei do Islã.

²⁶³ Carrasco.

partida da ação em *in medias res* assume um valor não só respeitante à economia da ação trágica, mas revela-se fundamental para a produção do efeito trágico [...]”. Brito (2010) cita como exemplo a tragédia *Édipo Rei*²⁶⁴ (430 a.C.), de Sófocles²⁶⁵, que inicia, não com o nascimento do herói, mas, em um ponto em que Édipo já é tirano de Tebas, tendo cometido os erros que engendrarão sua desdita.

Com isso, a peça de Manzano estreia com Zafira ainda em luto, chorando, após um sonho pressagioso, em seu quarto, ao entrar Colifa para tranquilizá-la, dizendo que ela não tem culpa, de que o novo rei usurpador assassinou o seu esposo e o antigo rei da Mauritânia, e agora quer unir-se em matrimônio com ela para legitimar o reino que um dia fora de seu pai. Entretanto Zafira se nega e recordando o sonho, conta o que a visão disse: “[...] «Busque na sombra do sepulcro gelado um refúgio feliz» [...]”²⁶⁶ (MANZANO, 2016, p. 211, grifo do autor, tradução nossa). Colifa sem entender o sonho, diz para esquecer-lo e lembrar-se que ela tem um filho, este poderá ser sua salvação e não um morto; justamente o que a imagem do sonho queria dizer metaforicamente, “à sombra do pai, estava o filho” (MANZANO, 2016, grifo nosso).

Isso nos remete a Manzano e à sobra de seu pai, um músico, tocador de harpa, como ele revela em sua autobiografia, no episódio de seu batismo: “[...] celebrando-se com Arpa, q^c. tocava meu pai p^r. música {con} clarinete e flauta [...]”²⁶⁷ (MANZANO, 2016, p. 301-302, chaves e grifo do editor, tradução nossa). O escritor e músico cubano Alejo Carpentier (1904-1980), em seu livro *Visão da América* (2006), revela que os negros, durante o sistema colonial cubano, conheceram novos instrumentos musicais, que não eram conhecidos em terras africanas, e habituaram-se a tocá-los. Uma típica assimilação da cultura do colonizador europeu. Em nossa Dissertação, *A representação do negro na novela cubana do século XIX Cecilia Valdés, de Cirilo Villaverde* (2011), percebemos essa assimilação, que representa “[...] uma abertura para o outro, assim como uma estratégia de resistência, que é um fator chave para a formação da consciência nacional, nas lutas contra o poder colonialista [...]” (COSTA, 2011,

²⁶⁴ “[...] Um oráculo havia predito que Édipo, filho do rei de Tebas, mataria o pai e desposaria a mãe. O rei mandou abandonar o recém-nascido nas montanhas. Recolhido por um pastor, foi educado pelo rei de Corinto e depois viveu vida errante. Na estrada que conduzia a Tebas, matou um viajante; era seu pai. Tempos depois decifrou o enigma do monstro de Tebas que devorava todos os transeuntes que não o decifrassem. Como recompensa, obteve a mão de Jocasta, sua mãe, tornando-se rei de Tebas [tendo dois filhos e duas filhas, fruto deste casamento]. Ao descobrir a verdade, Édipo arrancou os próprios olhos e Jocasta se enforcou. Expulso de Tebas, Édipo viveu o resto de sua vida no bosque sagrado de Eumênides, perto de Atenas [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 38, nota do tradutor).

²⁶⁵ Sófocles (497/6 a.C.-406/5 a.C.), dramaturgo grego.

²⁶⁶ No original: “[...] «Busca en la sombra del sepulcro helado un asilo feliz» [...]” (MANZANO, 2016, p. 211, grifo do autor).

²⁶⁷ No original: “[...] celebrandose con Arpa, q^c. la tocaba mi padre p^r. música {con} clarinete y flauta [...]” (MANZANO, 2016, p. 301-302, chaves e grifo do editor).

p. 57) no momento em que usa esses instrumentos, modificando ou criando suas próprias sinfonias.

Para o teórico indiano Homi Bhabha (2010, p. 131, grifo do autor), no livro *O local da cultura*, situações semelhantes a essas que descrevemos, equiparam-se à mímica²⁶⁸, porém, isso vem a fixar “[...] o sujeito colonial como uma presença ‘parcial’ [...]”, o que o limitaria, uma vez que não tem a total liberdade para proferir seus feitos ou discursos dentro desse sistema. Esse tipo de situação que vai modificando a identidade cultural do negro, deslizando entre a do negro e a do branco, constituindo um “entre-lugar”, um “terceiro espaço”, um espaço de identidade hibridizada²⁶⁹ (BHABHA, 2010, p. 69).

Percebemos que Manzano se orgulha do pai, como ele menciona na sua autobiografia, era um homem honrado e estimado nos engenhos de suas amas. Mesmo depois de morto, o respeito a sua memória evitou que Manzano sofresse vários castigos, quando saía dos serviços domésticos e era enviado pela sua segunda ama, como punições, para o trabalho pesado no engenho:

[...] 25 [açóites] de manhã e otros tantos de tarde p^r. espaso de nove dias quartos de prima e de madrugada²⁷⁰ era o fundamento da carta interrogou-me o maioral dise-lhe pura e simplesmente a verdade e p^r. primera vez vi a clemencia neste homem do campo não me castigou e sendo aplicado a todos os trabalhos me esforçava quanto podia p^r. não levá-los [...]” (MANZANO, 2016, p. 316, tradução nossa).

O capataz do engenho *San Miguel* tinha consideração pelo pai de Manzano. Sempre que o poeta era enviado para os castigos, nesse engenho, por ordem de sua segunda ama, aquele não lhe punia, bem como cuidava dele, dando alimentação e local para dormir. Manzano, por várias vezes no seu texto autobiográfico, conta episódios de como foram seus dias sem as tais punições, quando era enviado para lá. Inclusive, relata que o capataz pedia-lhe, caso fosse

²⁶⁸ Bhabha (2010, p. 130) revela que “[...] a mímica emerge como uma das estratégias mais ardilosas e eficazes do poder e do saber coloniais [...]”. Por sua ambivalência, ela torna-se semelhança e ameaça (BHABHA, 2010). “[...] É a tentativa pelo colonizado para copiar o colonizador [...]” (BONNICI, 2005, p. 41), podendo ser altamente subversiva, quando não resulta de uma reprodução exata das características desse colonizador (BONNICI, 2005).

²⁶⁹ “[...] Hibridismo (em inglês *hybridity*, *in-betweenness*, *liminality*, *creolization*; em espanhol *mestizaje*) pode ser, entre outros, linguístico, cultural, político, racial [...]” (BONNICI, 2009, p. 30).

²⁷⁰ De acordo com Castro (2015, p. 166-165, em notas, grifo do autor), “[...] o dia de trabalho nos engenhos cubanos era dividido em ‘quartos’: o de prima ia do pôr do sol à meia noite; o da madrugada, até o nascer do sol; o da manhã, até o meio dia; o da tarde, até o pôr do sol. O castigo de Manzano era levar vinte e cinco chibatadas pela manhã e outras tantas pela tarde, e mais trabalhar no campo do pôr do sol ao nascer do sol. Durante a safra, no campo, era comum as pessoas escravizadas trabalharem em quartos alternados [...]” (nota nossa).

²⁷¹ No original: “[...] 25 de mañana y otros tantos de tarde p^r. espacio de nueve dias quartos de prima y de madrugada era el fundamento de la carta interrogóme el malloral dijele lisa y llana la verdad y p^r. primera vez ví la clemencia en este hombre de campo no me castigó y siendo aplicado a todos los trabajos me esforzaba cuanto podia p^r. no llevarlo[s] [...]” (MANZANO, 2016, p. 316).

questionado se tinha apanhado, que confirmasse: “[...] ao fim de oito ou deis dias me chamou e me feis colocar umas prizões p^r. q^e. vinha a senhora para almosar no dia seguinte, e me mandou ao campo me encarregando se me perguntase se avia sofrido asoites q^e. disese q^e. sim; [...]”²⁷² (MANZANO, 2016, p. 334, tradução nossa).

Com isso, ao voltar à peça, vemos Zafira informando a Colifa que chegou a notícia que seu filho havia morrido há muito tempo no local para onde o levaram. Mas sua amiga não acreditou nessa história e sai em busca da verdade. Enquanto Isaac chega com presentes nupciais de Barbarroja para entregá-los à futura esposa do rei. Isaac mostra-se como um amigo sensível e conselheiro perante Zafira. O que não a agrada, tampouco a engana, que pede até o dia seguinte para dar uma resposta ao rei. Ao sair, Isaac confessa, a si mesmo, as suas pretensões, trair o rei e seu irmão por força da beleza magnífica de Zafira. Nessa cena, observamos a traição, reflexo do sofrido por Manzano, contado em sua segunda carta a Del Monte, a do dia 16 de outubro de 1834, como mencionamos na segunda seção do capítulo anterior, quando pessoas se mostravam amigas suas para obterem seus poemas e publicavam, com modificações, à revelia dele.

Na sequência da peça, chega Selim disfarçado de um nobre asiático, tentando relembrar os caminhos em que passou na sua infância, mas a memória não guia seus passos, a fim de que possa cumprir a sua vingança. Nisso, encontra Isaac, o qual o interrompe, querendo saber de onde vem e o que quer. Selim apenas responde que vem de um mundo de tristeza e pesares e que quer ver o rei da Arábia, Barbarroja. Contudo, o seu porte, a idade e a linguagem camuflada despertam uma suspeita em Isaac, “talvez seja o filho de Zafira” (MANZANO, 2016, grifo nosso).

Selim vai para o mesmo lado que Zafira saiu. Noemí o reconhece pelo turbante que ele usava quando o salvaram daquele palácio, então pede para seguir por outra direção, porque outros já o esperam para prendê-lo e interrogá-lo. Logo, entrega-lhe uma chave para que saia em segurança. Selim lhe dá um saco com moedas, Noemí recusa e diz para guarda-lo, “[...] para comprar aqueles que se vendem ao interesse infame [...]”²⁷³ (MANZANO, 2016, p. 221, tradução nossa). O príncipe estranha e pergunta se ele não é escravo.

[...] **Noemí.** Sou superior sobretudo à fortuna / Mas tesouro não quero: eu a canto / Segundo a encontro, de próspera à avessa / E assim de seus caprichos nada estranho.

²⁷² No original: “[...] al cabo de ocho o dies dias me llamó y me isso poner unas prisiones p^r. q^e. venia la señora a almosar al dia siguiente, y me mandó al campo encargandome si me preguntaban si abia sufrido asotes q^e. dijese q^e. sí; [...]” (MANZANO, 2016, p. 334).

²⁷³ No original: “[...] para comprar aquellos que se venden al infame interés [...]” (MANZANO, 2016, p. 221).

Sel. Homem feliz, quem es? (*Comovido*)

Noemí. Eu... um árabe [...]

Sel. [...] (*Abraça-lhe*) / Como te chamas?

Noemí. Noemí: encarregado / De velar o mausoléu dia e noite / Que a vosso justo pai consagraram. / O dever e o amor, sobre o qual nascem / Estas míseras flores, que aqui trago / Onde Zafira, em choro eterno, / Considera encontrar algum escasso / Resto de seus espíritos vitais, / Reproduzidos nos verdes talos, [...]

Sel. Ora, sim, que a verdade se torne sagrada / Teu nome para o resto de minha vida: / Mas devo partir, queira a sorte / Proteger minha missão, mas sobretudo / O segredo guardai: sim: conservai; / Que es de grande importância a ninguém / Ser conhecido, e menos ainda no palácio, / Nem mesmo a minha mãe, se chegasse / Por sorte a me conhecer... sinto passos. / Adeus e que Alá te guarde [...] ²⁷⁴ (MANZANO, 2016, p. 222, grifos do autor, tradução nossa).

Nessa passagem, vemos um desconhecido, Noemí, por causa da memória de um pai justo, ajuda o filho, Selim, sem conhecê-lo na íntegra. Tal qual Manzano relatou em sua autobiografia, nos episódios em que o capataz do engenho lhe ajuda em favor à memória de seu pai. Também, percebemos o eunuco, Noemí, único negro declarado na peça, é escravizado, um serviçal leal, honesto e verdadeiro a seus senhores, é compassivo e grande em virtudes, que canta e toca instrumentos musicais, castrado em seu físico, mas resistente em não se deixar corromper pelos vícios mundanos, um indicativo evidente da imagem indireta de Manzano.

No fim do primeiro ato, o turbante de Selim, que ficou para trás, o trai, e é reconhecido por Zafira na presença de Isaac, o qual lhe garante que o encontrará, mas, em segredo, afirma que será para seus propósitos.

O segundo ato, “O reconhecimento” (com doze cenas), abre com Zafira sofrendo por mais vitórias de Barbarroja, banhadas em sangue, invadindo povos contrários a ele. Ela descobre que a notícia anterior da morte do filho foi um engodo para resguardá-lo até a maioridade e, assim, futuramente, restabelecer o reino ao legítimo herdeiro. Ela o encontra, mas ele afirma ser apenas um mensageiro. Para si, concentra-se na missão, afirmando em silêncio, “o segredo é a alma do negócio” (MANZANO, 2016, grifo nosso). Uma imagem metafórica

²⁷⁴ No original: [...] **Noemí.** Soy superior en todo a la fortuna / Mas tesoro no quiero: yo la canto / Según la encuentro, próspera a adversa / Y así de sus caprichos nada extraño.

Sel. Hombre feliz ¿quién eres? (*Conmovido*)

Noemí. Yo... un árabe [...]

Sel. [...] (*Le abraza*) / ¿Cómo te llamas?

Noemí. Noemí: encargado / De velar noche y día el mausoleo / Que a vuestro justo padre consagraron. / El deber y el amor, sobre el cual nacen / Estas míseras flores, que aquí traigo / Donde Zafira, en sempiterno lloro, / Considera encontrar algún escaso / Resto de sus espíritus vitales, / Reproducidos en los verdes tallos, [...]

Sel. Ora, sí, que es verdad se hace sagrado / Tu nombre a todo el resto de mi vida: / Pero debo partir ¡quieran los hados / Proteger mi misión; mas sobre todo / El secreto guardad: sí: reservadlo; / Que es de grande importancia de ninguno / Ser conocido, y menos en palacio, / Ni aun de mi madre misma, si llegase / Por suerte a conocerme... siento pasos. / Adiós y Alá te guarde [...] (MANZANO, 2016, p. 222, grifos do autor).

para o silêncio e a prudência, duas características bem marcantes de Manzano que encontramos em sua autobiografia.

Na peça, Zafira insiste e afirma que ele fala como seu filho e seu coração não se engana. Todavia, ele mantém-se firme e tenta partir antes de sucumbir. A amiga de sua mãe chega e partem, porque percebem que Isaac observa a todos. Selim pede prudência a Dalí, ao pronunciar seu nome, pois, “[...] Que não é chegado o tempo em que podemos / Tal nome pronunciar: as vozes voam, / E podem também estas paredes / Teus ecos repetir [...]”²⁷⁵ (MANZANO, 2016, p. 232, tradução nossa). Nessa cena, vemos outra vez a imagem de Manzano que se desprende, a prudência diante do que já viveu à sombra de sua segunda ama, que o espiava constantemente.

Ao retornar ao segundo ato, observamos Dalí afirmar que não teme, principalmente, que ele está a serviço da virtude, segue uma boa causa, livrar Zafira das mãos do rei usurpador, desse ser “obscuro”, que do lodo tira sua fortuna para o escândalo do universo. Aqui vemos a ideia do bem vencer o mal. O colonizado em luta para resistir ao colonizador. Já a palavra “escuro”/“obscuro” que Dalí usa para descrever Barbarroja é um indicativo da assimilação do mundo branco em que Manzano vive, a concepção que tudo que é preto, é sombrio, é mal, só o que é branco, claro, representam a luz, a transparência, a bondade. Para o psiquiatra martinicano Frantz Fanon (1983, p. 155, grifo do autor), em *Pele negra, máscaras brancas*, na Europa, existe a ideia que “[...] o negro tem a função de representar os sentimentos inferiores, as más tendências, o lado obscuro da alma. No inconsciente coletivo do *homo occidentalis*, o negro, ou melhor, a cor negra, simboliza o mal, o pecado, a miséria, a morte, a guerra, a fome [...]”.

Na peça, Selim declara uma amizade profunda a Dalí, um sentimento de gratidão por ter encontrado em sua orfandade paterna, agora homem feito, um pai e protetor. Chora a infelicidade de sua quase morte na infância, que ocasionou uma vida condenada à horrores e crueldades durante sua peregrinação por terras estrangeiras, além do assassinato do seu pai, que urge, agora, por vingança. Nessa cena, observamos a sede por vingança que nutre o coração de Selim. O pensador francês René Girard (1990, p. 27), explica, em sua obra *A violência e o sagrado*, que em “[...] face ao sangue derramado, a única vingança satisfatória é o derramamento do sangue do criminoso [...]”, constituindo um processo indeterminado e infinito de mais sangue. O que gera a violência. Para Girard (1990, p. 49, grifo do autor),

[...] basta que a violência se desencadeie para que o sangue se torne visível, ele começa a correr e não pode mais ser detido, insinuando-se por toda parte, espalhando-se e exibindo-se de modo desordenado. Sua fluidez concretiza o

²⁷⁵ No original: “[...] Que no es llegado el tiempo en que podemos / Tal nombre pronunciar: las voces vuelan, / Y pudieran también estas paredes / Tus ecos repetir [...]” (MANZANO, 2016, p. 232).

caráter contagioso da violência. Sua presença denuncia o assassinato e invoca novos dramas. O sangue conspurca tudo o que toca com as cores da violência e da morte. É por isto que ele ‘clama por vingança’ [...].

Será que Manzano também guarda, em seu silêncio, um sentimento de vingança para com a sua vida de terror? Segundo o escritor mexicano Octavio Paz²⁷⁶ (1982, p. 23), em *O arco e a lira*, “[...] o próprio silêncio está povoado de signos [...]”, ele sempre dirá alguma coisa, tudo tem uma significação. Ele acrescenta que

[...] todo silêncio humano contém uma fala. Calamos, dizia Sor Juana [Inés de la Cruz], não porque não tenhamos o que dizer, mas porque não sabemos como dizer tudo aquilo que gostaríamos de dizer. O silêncio humano é um calar e, portanto, é uma comunicação implícita, um sentido latente. O silêncio de Mallarmé²⁷⁷ nos diz *nada*, que não é o mesmo que nada dizer. É o silêncio anterior ao silêncio [...] (PAZ, 1982, p. 67-68, grifo do autor).

Ou em silêncio, ou com sangue, voltemos a peça. Muftí, em conversa com Dalí, diz que só Zafira, ao trono, pode salvar a terra do mar de sangue que a inunda, casando-se com Barbarroja, pois, segundo o oráculo Isouf, é a exigência para evitar catástrofes gigantescas. Dalí questiona se Isouf é quem decide a sorte do reino e de Zafira. Muftí contesta que Isouf mostrou que Mauritânia se cobrirá de sombra vermelha e uma mão sangrenta cairá sobre eles se Zafira não se sujeitar ao fado que a condena, ser esposa outra vez. Dalí chama Muftí de cúmplice e Isouf de falso. Muftí questiona-lhe quem está estimulando ao fogo. Dalí diz o amor à verdade e à inocência, e que Selim jura verter sangue e castigar um crime. Muftí replica dizendo que é uma prova das palavras do oráculo e pergunta como aplacar a mão trágica do vingador de seu pai. Dalí finaliza ao dizer que Deus vela sobre os homens, por mais que oculte as suas intenções, é um juiz justo, que trabalha e castiga. Ao Muftí sair, Selim reaparece e pede a Dalí que parta o quanto antes, que ele resolverá tudo com a ajuda de Deus.

Muftí grita traição e pede que os crentes se levantem, pois o profeta está chamando. Colifa chega a Zafira e Selim, que estavam conversando, contando que um grupo armado de turcos tentam prender o velho Dalí, que resiste com um alfanje, lutando. Selim desembainha seu alfanje e parte para ajudar Dalí. Colifa diz a Zafira que esse é seu filho, ela teme o que possa acontecer e partem para assistir à luta. Porém, Noemí aparece e não permite que Selim se arrisque a ser preso ou morto. Assim, ele pede confiança e saem a um lugar seguro.

²⁷⁶ Nascido em 1914, foi diplomata, ensaísta, poeta e tradutor, ganhador do Nobel de Literatura em 1990. Morreu em 1998.

²⁷⁷ Étienne Mallarmé (1842-1898), poeta e crítico literário francês.

O terceiro ato, “A revelação” (contendo oito cenas), começa com Zafira chorando por ter encontrado o filho após dez longos anos de sofrimento, acreditando ter perdido, agora pressente que perderá outra vez sem sentir seu amor. Entra Selim e abraça Zafira, entregando-se ao amor maternal, quando são vistos por Danmey. Zafira pede a Selim que fujam para onde vive seu avô, pois prevê que algo terrível vai acontecer com ele, mas o príncipe se nega a ser um covarde. Zafira pede a morte de todos os turcos para que assim possa viver em paz e com o seu culto. Nessa passagem, percebemos a probabilidade de que Manzano não seja a favor da colonização e do apagamento de sua cultura.

Na sequência da cena, eles escutam um canto e Zafira diz que é Noemí, alertando-os de algum perigo: “[...] Canto: O tempo passa em rápido voo, / Teus passos espreitam perfídia traidora / E o bem que te espera terrível devora / Malícia coberta de angélico véu: / Mancebo aos Lilases te chama de meu amor / Se me entendes, Mãe, vela por sua honra [...]”²⁷⁸ (MANZANO, 2016, p. 249, tradução nossa). Nisso, Zafira convence Selim a sair por uma porta secreta que leva a um caminho oculto e subterrâneo ao bosque dos Lilases, no qual está sepultado seu pai, e lá encontre as insígnias do rei da Mauritânia, as quais lhe pertencem. Ao sair, chega Danmey com uma tropa armada.

Percebemos que os cantos de Noemí, sempre em sextilhas hendecassilábicas, ou seja, seis versos com onze sílabas poéticas cada um, compondo um ritmo harmônico, cadenciado por um iambo²⁷⁹ e três anapestos²⁸⁰ em cada um dos seis versos, isto é, sendo as sílabas fortes a segunda, a quinta, a oitava e a décima primeira de cada um deles: por exemplo, no terceiro verso do canto de Noemí: “[...] Y el bien que te espera terrible devora / E o bem que te espera terrível devora [...]” (MANZANO, 2016, p. 249, tradução nossa), podemos fazer a leitura rítmica desse verso poético de forma correta, seguindo os acentos tônicos (’): “[...] Y el / bien [2ª] / que / te es / pé [5ª] / ra / te / rri [8ª] / ble / de / vó [11ª] / ña [...]” (sendo que, pela regra de metrificação adotada, não contamos a sílaba poética “ra”, que vem depois da última sílaba tônica desse verso²⁸¹). Ademais do ritmo dos cantos, notamos uma pausa maior marcada pela

²⁷⁸ No original: “[...] Canto: El tiempo se pasa con rápido vuelo, / Tus pasos asecha perfidia traidora / Y el bien que te espera terrible devora / Malicia cubierta de angélico velo: / Mancebo a las Lilas te llama mi amor / Si me entiendes, Madre, velad por su honor [...]” (MANZANO, 2016, p. 249).

²⁷⁹ Pé composto por uma sílaba átona e uma tônica, por exemplo, no terceiro verso do canto de Noemí: “[...] Y el / bien [...]” (MANZANO, 2016, p. 249).

²⁸⁰ Pé composto de duas sílabas átonas e uma tônica, por exemplo, na continuação do terceiro verso do canto de Noemí: “[...] que / te es / pé [...]” (MANZANO, 2016, p. 249).

²⁸¹ Essa metrificação empregada aqui é diferente para a utilizada em língua espanhola, a qual segue outras convenções, tais como: se a última palavra do verso for oxítônica, acrescenta-se uma sílaba ao verso (¿Dón / de / vas / tris / te / de / **ti**? Sendo este (7+1=8) um verso octossílabo; se for paroxítônica, conta-se até a última sílaba átona (¿Dón / de / vas / Al / fon / so / **do** / ce? Este (8) também é octossílabo; Se for proparoxítônica, não se conta a

rima externa com sonoridade perfeita (por exemplo, em consoantes e soantes totais: *vuelo/velo*; *traidora/devora*; *amor/honor*), seguindo a posição das rimas no canto em esquema ABBACC, formando pausas e andamentos concordes, marcados pelos dois primeiros pares de rimas interpolados, acompanhado pelo emparelhamento dos dois últimos versos, dando uma harmonia especial e sendo mais agradável ao ouvido:

[...] El tiempo se pasa con rápido *vuelo*, [A]
 Tus pasos asecha perfidia **traidora** [B]
 Y el bien que te espera terrible **devora** [B]
 Malicia cubierta de angélico *velo*: [A]
 Mancebo a las Lilas te llama mi amor [C]
 Si me entiendes, Madre, velad por su honor [C] [...] (MANZANO, 2016, p. 249, grifos nossos).

Ao retornarmos ao prosseguimento da peça, vemos Danmey ordenar aos soldados que busquem o estrangeiro, enquanto ele questiona à Zafira por Selim. Ela apenas diz, saindo, que ele não lhe pertence, que ela mesma falará com o monarca. Quando os soldados comunicam que não encontraram o rapaz, eles escutam vozes e música marcial pela vitória de Barbarroja em Tunes²⁸². Danmey aguarda o monarca na sala do trono. Ao chegar, este anuncia que expandiu os domínios da Mauritânia ao sobrepujar sete reinos. Danmey interfere e avisa que precisa lhe dizer um grande segredo a sós. Prontamente, o rei manda todos partirem. Danmey comunica o que viu com Zafira, acrescentando a possibilidade de um certo afínco amoroso, deixando o rei furioso e enciumado. No entanto, duvida, pois, para ele, a alma da princesa é pura como a de um anjo.

Zafira em presença de Barbarroja, quando este cobra a ela o casamento dos dois, ela diz que jamais será sua digníssima esposa, que seu único esposo, o qual jurou eternidade, jaz numa tumba. O rei declara seu amor e Zafira o interrompe, dizendo que ele escandaliza até o inferno por ser um assassino. Ele questiona que ela ousa trocar a vontade do rei por um amante. Então, Zafira pede para regressar a casa de seu pai na Corte de *Mustigia*, onde este reina. Ele a olha com indignação, ela se desespera e menciona que Selim se vingará. Barbarroja pede Danmey que compre com ouro os vinte anciãos para deliberarem a morte de Dalí, Selim e Zafira por traição ao rei. Danmey diz que ele pode matá-los sem necessitar do Conselho, mas o rei diz que faz questão, para que não se diga que seu rancor foi o culpado.

última sílaba átona (mas / yo / pro / si / go / so / ñan / do, / po / bre in / cu / ra / ble / so / **nám** / bu / la. Já este verso (17-1=16) é um hexadecassílabo ou bárbaro (BLECUA, 2000, grifo do autor).

²⁸² Hoje, Tunísia, que se situa ao norte da África.

O quarto ato, “A prisão”, com sete cenas, principia com Zafira prisioneira e questionando a Deus o motivo de ter nascido rainha, quando Barbarroja se aproxima, dizendo que a perdoa, se ela assinar um pedido de desculpa ao rei e, em assembleia, testemunhe o que escreveu. Ela se nega e, apenas, diz que um lago de sangue os separam. Desfalecida, ele beija sua mão, lamentando-se que não consegue dominá-la. Vemos, em Zafira, uma mulher forte e decidida, uma imagem da primeira ama de Manzano, a marquesa de Jústiz de Santa Ana.

Na peça, Colifa se junta a Zafira. Barbarroja tenta corromper Dalí, que quase cede diante da morte, aceitando a união do rei com a princesa. O carrasco chega para executar a sentença de Dali e Zafira. Esta oferece um punhal, escondido em seu poder, para que Dali a mate e oferece-lhe um veneno, ocultado sob a pedra de seu anel, para segui-la em uma morte rápida, livrando-lhes, assim, do carrasco. Ele se nega, dizendo que não tem um coração de mármore, tampouco será seu algoz. Danmey vibra ao saber que todos morrerão e ele triunfará como rei ao final. Selim e um grupo de árabes, entre eles Noemí – agora ricamente vestido como o assessor de Selim – explodem uma passagem, Noemí mata com uma flechada o carrasco, tranca a porta com uma corrente e vigia a passagem enquanto todos fogem.

A mudança de traje e de posto cambiam a identidade de Noemí e, mais uma vez, notamos a imagem de Manzano no reflexo daquele, bem trajado e à serviço de Dom Nicolás, filho de sua segunda ama, a marquesa de Prado Ameno, em Havana, como conta em sua autobiografia: “[...] viemos a Havana e [a segunda ama] me deixou com o S^r. D^m Nicolas que me queria não como a um escravo mas como a um filho [...] estava bem tratado melhor vestido e querido tinha casacas q^e. me mandava fazer meu novo amo [...]”²⁸³ (MANZANO, 2016, p. 325, tradução nossa). Compreendemos essa preocupação com a aparência de Manzano, pelas palavras de Fanon (1983, p. 186), quando diz que “[...] o Negro quer ser como o Branco. Para o Negro só há um destino. E esse destino é branco [...]”, o branco conseguiu, no sistema colonial, criar uma imagem de sua superioridade e, por conseguinte, de inferioridade de seu outro, o negro. Este “[...] admitiu a superioridade indiscutível do Branco e todos os seus esforços tendem para uma existência branca [...]” (FANON, 1983, p. 187).

O quinto ato da peça, “O suicídio”, (com onze cenas), é encabeçado por Barbarroja, lamentando a redução dos turcos. Agora, apenas vinte o seguem. Ele atribui a sua ambição ao acúmulo de inimigos por todas as partes. Nesse caso, vemos uma conexão com o narrado por Manzano, em sua autobiografia, quando revela que os criados do engenho de sua segunda ama

²⁸³ No original: “[...] nos benimos a la Habana y se me dejó con el S^{or}. Dⁿ Nicolas que me queria no como a esclavo sino como a hijo [...] estaba bien tratado mejor bestido y querido tenia casacas q^e. me mandaba aser mi nuevo amo [...]” (MANZANO, 2016, p. 325).

a desaprovavam e ridicularizavam às escondidas, e que não os entregava, porque seria o denunciante que receberia a punição no final.

Na continuação do último ato, Danmey aconselha o rei a fugir. Este retruca que não é um covarde e afrontará a morte como o herói que é conhecido da Espanha ao mar Vermelho, da França ao mar Negro. Danmey o convence a ir a luta com os poucos que ficaram, enquanto ele fica no *alcazar*²⁸⁴, secretamente, desejando a morte de Barbarroja nas mãos de Selim. Todavia, são surpreendidos por Selim, Zafira, Colifa (magnificamente vestidos), um grande número de capitães espanhóis e uma escolta de árabes. Barbarroja pede a Selim que o mate de uma vez, o príncipe rebate que jamais mataria um homem desarmado, nem vencido, mostrando um caráter altivo. Então, o desafia a um duelo na praça. Zafira, Colifa e Dalí não concordam. Entretanto, Selim contrapõe dizendo:

[...] Ouça-me antes de julgar meus feitos. / Barbarroja, pela morte de meu pai, tornou-se réu, / Por uma paixão cruel arrebatada, / A quem ele não pôde se conter, / Como homem ao fim: mas a pátria / Sete triunfos contou sob seu cetro; Boiando entre riquezas e abundâncias: / Assim, *essa não é mais a minha causa, a do povo*, / *Porque o povo é a alma da pátria* / E ele soube decorá-la com seus troféus: / *Minha é toda a ação que fica livre*, / Minha, a honra que no palanque anseio [...] ²⁸⁵ (MANZANO, 2016, p. 279-280, grifo nosso, tradução nossa).

Nesse acontecimento, observamos o senso de coletividade, de luta pela liberdade de um povo colonizado, talvez uma das significações do silêncio de Manzano, em sua autobiografia, ao não revelar uma oposição pela causa de seu povo escravizado para seu público branco, demonstrando, talvez, apreensão, prudência e/ou incapacidade em seu caminho de pedras e traumas.

De volta à peça, Zafira teme o pior, pois, para ela, Barbarroja é um guerreiro e Selim, um jovem indefeso. Este a tranquiliza, expondo que ele fez voar toda uma torre para arrancá-los das garras da morte. No entanto, Dalí tem maus presságios. Selim se abraça aos espanhóis e pede que os receba “[...] como *um cristão oculto* e companheiro [...]”²⁸⁶ (MANZANO, 2016, p. 281, grifo nosso, tradução nossa). Com essa revelação de Selim, não mais islâmico, já que foi criado longe dos seus, Manzano está justificando-se e abraçando, de fato, o cristianismo?

²⁸⁴ Espécie de palácio árabe.

²⁸⁵ No original: “[...] Oídeme antes de juzgar mis obras. / Barbarroja en mi padre se hizo reo, / Por una cruel pasión arrebatado, / A quien no pudo él mismo poner freno, / Como hombre al fin: pero la patria / Siete triunfos contó bajo su cetro; Boyando entre riquezas y abundancias: / *Así no es ya mi causa la del pueblo*, / *Porque el pueblo es el alma de la patria* / Y él la supo adornar con sus trofeos: / *Mía es toda la acción que libre queda*, / Mío el honor que en el palenque anhele [...]” (MANZANO, 2016, p. 279-280, grifo nosso).

²⁸⁶ No original: “[...] como *un cristiano oculto* y compañero [...]” (MANZANO, 2016, p. 281, grifo nosso).

Distanciando-se, assim, da cultura de matriz africana, não mencionada em sua autobiografia? Assimilando, totalmente, a cultura religiosa do seu colonizador? Ou será que, ocultamente, segue a religião de seus ancestrais, escondendo-se por trás dos santos católicos? Pois, afirmar significaria entregar-se a uma punição diante de seus senhores. O artista e escritor argentino Ernesto Sábato (1911-2011), em *O escritor e seus fantasmas*, afirma que “[...] dada a natureza do homem, uma autobiografia é inevitavelmente mentirosa [...]” (SÁBATO, 1982, p. 43). Mas, lembrando, aqui, a leitura de Lejeune (2008), concordamos que o autobiógrafo vai contar apenas aquilo que pode dizer, principalmente, no caso de Manzano que vivia sob o julgo da escravidão colonial e também, como mencionado por Candau (2019), sobre as lembranças e os esquecimentos do autobiógrafo.

Sobre a religião de matriz africana em Cuba, Raúl Canizares (2001, grifo nosso) explica que a maioria dos cubanos reservou-se em relação à *santería*, com seu Deus²⁸⁷ e seus *orishas* (orixás). Ele acrescenta que os fieis seguem guardando o antiquíssimo costume de não falar, abertamente, com estranhos, e, às vezes, até os membros da própria família não sabem que eles sejam santeiros (*sacerdotes*), porque se habituaram a esconder sua fé com as roupagens católicas (CANIZARES, 2001, grifo do autor). Nesse caso, há uma possibilidade de que Manzano tenha seguido, secretamente, esses ritos, escondendo-se no cristianismo do seu colonizador, o que o tornaria um ser ambíguo.

No seguimento do último ato, Isaac aparece e pede a Zafira que fuja com ele, ela se nega e implora que ele interceda para interromper o duelo. Danmey assiste à cena escondido. Colifa noticia a Zafira que viu, da janela, Selim cair com o cavalo e morrer. Nesse instante, surge Danmey e joga em Zafira um manto e um turbante ensanguentado, culpando-lhe por seus feitos, que agora são apenas, sangue, destruição e morte. Agitada, esta se desespera e pede a Colifa que segure Barbarroja, quando este chegar a seu encontro, porque ela irá confundir sua ambição com um plano.

Muftí entra e diz que Danmey é um traidor, que o busquem e pede que recolham o manto e turbante de Isaac, para que se juntem a seu corpo. Para Colifa, ele profere que Danmey tramou todo o sangue derramado naquele funesto dia. Nisso, entram os nobres árabes, os cavaleiros cristãos, Selim e, atrás, Noemí com a cabeça de Barbarroja. Colifa grita de felicidade, chamando a Zafira. Selim tem maus pressentimentos. Pedem que busquem sua mãe. Em seguida, Colifa, com extrema dor, comunica que Zarifa se envenenou. Selim desabafa a todos: “[...] Fortuna

²⁸⁷ No princípio era *Ashé*, quando *Ashé* começou a pensar, transformou-se em *Olodumare* ou *Olorum*, a maior das divindades e que dividiu as divindades menores (orixás) (CANIZARES, 2001, grifo nosso). Quando *Olodumare* atuou, transformou-se em *Olofi* e este criou *Obatalá* (CANIZARES, 2001, grifo nosso).

cruel que com minha sorte jogas, / *Nunca, nunca à paz meus olhos viram / Uma série feliz, sempre infortúnios / Vicissitudes tristes, fim funesto, / Minha vida tempestuosa marcou [...]*²⁸⁸ (MANZANO, 2016, p. 290, grifo nosso, tradução nossa). Dalí o consola, justificando que isso faz parte do destino e “[...] corresponde aos grandes *Gênios* [...]²⁸⁹” (MANZANO, 2016, p. 290, grifo nosso, tradução nossa). Outra imagem de Manzano escapa nesse acontecimento, uma referência a sua vida de infortúnios e traumas, um destino funesto que é revelado em seu soneto “Treinta años” (“Trinta anos”), que comentaremos na próxima seção. Já as palavras de Dalí desvelam o reconhecimento que Manzano aspira, um valor, um mérito, na tentativa de se aproximar de seu outro, o branco. Fanon (1983, p. 172) explica que os negros “[...] se preocupam constantemente com a autovalorização e com o ideal do Eu [...], em mostrar uma imagem dele próprio, para o outro, que lhe satisfaça.

No final da peça, Selim pede que o deixe lamentar-se, pois, “[...] ao fim sou homem, / E aos seres sensíveis pertenco [...] a essa mãe os deixo, / Cumpri vossos deveres como amigos, / Que já não quero um torno ensanguentado / Com as vidas preciosas de meus parentes [...]²⁹⁰” (MANZANO, 2016, p. 290, tradução nossa). Girard (1990, p. 59-60) explica que “[...] os filósofos pré-socráticos são considerados como os filósofos da tragédia [...], seus textos mostram a incapacidade de purificar o impuro, que não há nenhuma diferença entre o sangue derramado ritualmente e o sangue derramado criminosamente, que não se pode limpar uma vida em sangue. E, assim, vemos na tragédia de *Zafira* o conflito que se revela pela luta por liberdade de um povo inebriado pelo sangue da vingança. Também, percebemos, na ação da peça, um fundamento filosófico, principalmente, na ação de Selim e Zafira, que, praticamente, questionam o sentido da vida e o destino do mundo, o que nos leva ao trágico, pois, segundo Aristóteles (2004), por imitar uma ação de caráter elevado, ou melhor, com um princípio em uma escala de superioridade.

Paz (1982), ao analisar a tragédia clássica, explica que ela tem por objeto a coletividade ou o herói que a encarna, que tanto ela quanto o teatro espanhol e elisabetano²⁹¹ têm como tema central a liberdade humana. Aqui vemos a busca de Manzano, a liberdade e, talvez, a de sua

²⁸⁸ No original: “[...] Fortuna cruel que con mi suerte juegas, / *Nunca, nunca de paz mis ojos vieron / Una serie feliz, siempre infortunios / Vicisitudes tristes, fin funesto, / Mi borrascosa vida señalaron [...]*” (MANZANO, 2016, p. 290, grifo nosso).

²⁸⁹ No original: “[...] correspondes a los grandes *Genios* [...]” (MANZANO, 2016, p. 290, grifo nosso).

²⁹⁰ No original: “[...] al fin soy hombre, / Y a los sensibles seres pertenezco [...] a esa madre os dejo, / Llenad vuestros deberes como amigos, / Que ya no quiero un torno ensangrentado / Con las preciosas vidas de mis deudos [...]” (MANZANO, 2016, p. 290).

²⁹¹ Faz referência às peças produzidas sob o reinado da Rainha Elizabeth I (1533-1603), da Inglaterra (1558-1603), e o reinado de seu sucessor (1603-1625), o escocês James I (1566-1625), da Inglaterra, trazendo dentre os expoentes Christopher Marlowe (1564-1593), William Shakespeare, Ben Jonson (1574-1637), Francis Beaumont (1584-1616), John Fletcher (1579-1625), John Webster (1580?-1638) etc. (BURGESS, 2002).

coletividade. Paz (1982, p. 240, grifo do autor) acrescenta que “[...] o tema único do teatro grego é o *sacrilégio*, ou seja: a liberdade, seus limites e suas punições [...]”. Algo tipo um conflito entre liberdade e destino, “[...] e se o homem não fosse culpado, o Destino não o destruiria [...]” (PAZ, 1982, p. 248), porém, isso só engrandece o herói, como em *Antígona*²⁹², *Édipo* e *Prometeu*²⁹³, “[...] por eles e neles o Ser se cumpre e não regressa ao caos. A consciência do Destino é a única coisa que pode nos libertar de seu peso atroz e nos dar um vislumbre da harmonia universal [...]” (PAZ, 1982, p. 248).

Para Sylvia Molloy (1996), *Zafira*, de Manzano, é um romance mourisco²⁹⁴ usual da época, com temática sujeita às convenções colonialistas. Contudo, concordamos com a literata paraibana Sandra Luna, em *Arqueologia da ação trágica* (2005), quando afirma que “[...] o comparecimento aos espetáculos trágicos propicia um certo tipo de conhecimento e que esse conhecimento coincide com o próprio processo catártico [...]” (LUNA, 2005, p. 220), ou seja, a prática do sofrer com a tragédia é o melhor aprendizado (LUNA, 2005). Já Calcagno (1878) afirma que a única escola de Literatura que o autor de *Zafira* teve foi as improvisações que caíam da mesa de seus amos, pois não tinha meios, livros, mestres, estímulos ou porvir. Acreditamos que Manzano, como relatou em sua autobiografia, compareceu à diversos espetáculos de teatro, como pajem dos seus primeiros amos, o que lhe deu condições e conhecimento para chegar até *Zafira*.

O tema mourisco, permitido na época colonialista cubana, não tocava no tema da escravidão, não vemos um romance, mas uma tragédia, como o próprio título a classifica. Por trás desta, percebemos a voz do negro que, sorrateiramente, toca no caso da escravidão e nas questões coloniais, revelando seu autorretrato reverso.

O teatro cubano apresenta uma realidade singular na segunda metade do século XIX. Como em outros lugares da América, coexistem distintas correntes, entretanto, originam-se também formas próprias, que não tem paralelo aos demais países americanos, por exemplo, o

²⁹² Peça grega de Sófocles, produzida provavelmente em 442 a.C., sendo a personagem, Antígona, filha de Édipo e Jocasta. Antígona envolveu-se na pena de morte de seu irmão, Polínice, para sepultar o seu cadáver contra a proibição de seu tio, Creonte. É aprisionada em uma caverna como punição. Ela enforca-se e seu primo, Hémon, filho de Creonte e Eurídice, por amor a Antígona, suicida-se junto ao cadáver de sua amada. Por último, a esposa de Creonte, ao saber da morte do filho, também põem fim a sua vida (SÓFOCLES, 2008).

²⁹³ “[...] Prometeu, um dos titãs, roubou o fogo dos deuses para dá-lo aos homens, razão pela qual foi acorrentado no pico do Cáucaso. É o tema do *Prometeu Acorrentado*, tragédia atribuída a Ésquilo (525-456 a.C.) [...]” (HUGO, 2004, p. 20, nota da tradutora). Esse titã, da mitologia grega, “[...] foi condenado por Zeus, e atado a um rochedo, um abutre lhe devorava continuamente o fígado; foi libertado por Hércules [...]” (NIETZSCHE, 2007, p. 38, nota do tradutor), este último foi um herói da mitologia grega.

²⁹⁴ Gênero literário que representa as relações entre mouros e cristãos na Espanha renascentista. A primeira representação desse tipo de romance é a *La Historia de Abencerraje y la hermosa Jarifa* [*A História de Abencerraje e a bela Jarifa*] (1561), anônimo, confirmando a visão cavalheiresca e enobrecida do mouro (CABRALES; HERNÁNDEZ, 20011).

Teatro *Bufo*²⁹⁵ e o *Mambi*²⁹⁶ foram expressões surgidas e desenvolvidas no enfrentamento entre a ilha e o poder colonial, tendo seu auge na segunda década de 1800 (RODRÍGUEZ, 2008). Podemos dizer, pelo que expomos do Teatro de Manzano, em que toca ao sistema colonial, que ele seja um dos precursores do teatro que se forma no século XIX.

No tocante à apreciação literária desse gênero de imitação, Aristóteles (2004, p. 52) afirma, em sua *Arte Poética*, que

[...] para que uma fábula seja bela, é portanto necessário que ela se proponha um fim único e não duplo, como alguns pretendem; ela deve oferecer a mudança, não da infelicidade para a felicidade mas, pelo contrário, da felicidade para o infortúnio, e isto não em consequência da perversidade da personagem, mas por causa de algum erro grave, como indicamos, visto a personagem ser antes melhor que pior [...].

Observamos que o herói de *Zafira*, Selim, ao vencer e matar o usurpador e assassino de seu pai, sente-se vitorioso e feliz por suas ações ao libertar seu reino e o povo dos turcos, mas o câmbio de fortuna o conduz à infelicidade, quando descobre o suicídio de sua mãe por força de sua sede de vingança, signo de violência, e, também, o fim à purgação, à purificação, à catarse, ao famoso efeito da tragédia, desencadeado pelo terror e pela piedade (ARISTÓTELES, 2004). Tudo suscitado pelo desenlace da peça de forma verossímil.

Notamos que, no momento em que ocorre a mudança brusca do destino de Selim e o conhecimento de sua completa orfandade com a morte trágica de Zafira, por uma informação falsa recebida de Colifa, motivam o que Aristóteles (2004) chama de peripécia²⁹⁷ e reconhecimento²⁹⁸ em uma tragédia de ação complexa. Os dois ocorrendo no mesmo incidente,

²⁹⁵ Um tipo de Teatro cômico, muito popular no século XIX, era remanescente da comédia renascentista italiana, adaptando-se e julgando às condições próprias da Cuba do século XIX. Teve força e influência notória na cena cubana antes de 1850, mas foi submetido à censura ao longo de sua trajetória, alcançando seu apogeu nos últimos quarenta anos do século XIX. Foi substituindo o verso pela prosa, mesclando personagens negros, camponeses e tipos populares do meio urbano. Ridicularizando os aspectos da realidade com alusões políticas, de forma indireta, para evitar o forte controle da censura. São exemplos desse tipo de teatro: *Un guateque en la taberna un martes de carnaval* (1858), de Juan José Guerrero; *Los negros catedráticos* (1868), de Francisco Fernández Vilarós; *Del parque a la luna* (1885), de Raimundo Cabrera (1852-1923) (RODRÍGUEZ, 2008).

²⁹⁶ Teatro que incentivava a independência cubana no século XIX, caracterizava-se pela resistência ao colonizador, expressava-se utilizando as correntes literárias que imperavam, porém, com um conteúdo anticolonialista sem precedentes, nem paralelo em outros tempos ou lugares da América, desenvolvendo-se na segunda metade do século XIX, com grande parte de seus representantes exilados de Cuba, citamos *El grito de yara* (1874), de Luis García Pérez (1832-1893); *Hatuey* (1891), de Francisco Sellén (1838-1907) etc. (RODRÍGUEZ, 2008).

²⁹⁷ “[...] A peripécia é a mudança da ação no sentido contrário ao que foi indicado e sempre, como dissemos, em conformidade com o verossímil e necessário. Assim, no *Édipo*, o mensageiro que chega julga que vai dar gosto a Édipo e libertá-lo de sua inquietação relativamente a sua mãe, mas, quando se dá a conhecer, produz o efeito contrário [...]” (ARISTÓTELES, 2004, p. 47, grifo do autor).

²⁹⁸ “[...] O reconhecimento, como o nome indica, faz passar da ignorância ao conhecimento, mudando a amizade em ódio ou inversamente nas pessoas votadas à felicidade ou ao infortúnio. O mais belo dos reconhecimentos é o

ou melhor, “[...] a união de um reconhecimento e de uma peripécia excitará compaixão ou terror [...]” (ARISTÓTELES, 2004, p. 48). Essa “[...] compaixão nasce do homem injustamente infortunado [...]” (ARISTÓTELES, 2004, p. 51), como vemos acontecer com Selim, visto ele ser antes melhor que pior, o que suscitam os arrepios e a compaixão do público (ARISTÓTELES, 2004). Já o temor é despertado, nesse mesmo público, ao ver-se atingido pela amargura que passa a personagem trágica ao sofrer uma catástrofe. Para Brito (2010, p. 73), “[...] com as tragédias, é possível perceber que o conteúdo trágico acolhe as experiências marcadas pela dor física e existencial, pelas situações geradoras de sofrimento lacerantes [...]”. Tais quais percebemos nas falas finais de Selim no último ato, que citamos aqui. De acordo com Paz (1982, p. 251), “[...] todos os heróis [trágicos] se perdem porque violam um limite sagrado: o de seu próprio ser; e a ordem volta a reinar se uma nova violação – divina ou humana, da divindade ofendida ou do herói vingador – restaura o equilíbrio [...]”.

Paz (1982, p. 281) declara que “[...] desde o ocaso do Romantismo, o teatro caíra na órbita de gravitação da prosa [...], mas com Strindberg²⁹⁹ a poesia regressa [...]”. Também verificamos que, em Manzano, essa tradição se conserva, não é de se estranhar que um poeta preservasse a poesia no teatro. Tal qual mencionou Paz (1982, p. 281), ao referir-se ao teatro moderno, que “[...] como em García Lorca³⁰⁰ [1898-1936], o ritmo poético vence a prosa e o teatro volta a ser poesia [...]”. Aqui entendemos, pela leitura de Aristóteles (2004), que a linguagem da tragédia é sempre poética, ornamentada pelo ritmo, pela harmonia e pelo canto, e que nessa linguagem predomine a imagem³⁰¹ e a metáfora, ornamentos que encontramos no teatro de Manzano. Assim, concordamos com Paz (1982), ao referir-se ao ritmo poético, quando afirma que a linguagem do poema está com o poeta e só nele se revela. Então, vamos ao encontro do caminho poético de Manzano.

que sobrevêm no decurso de uma peripécia, como acontece no *Édipo* [...]” (ARISTÓTELES, 2004, p. 47-48, grifo do autor).

²⁹⁹ August Strindberg (1849-1912), escritor sueco.

³⁰⁰ Dramaturgo e poeta espanhol.

³⁰¹ Por meio da imagem, um poeta pode dizer que X é parecido com Y, aproximando e tornando semelhantes os objetos distantes e opostos (PAZ, 1982). Para Paz (1982, p. 231), “[...] a imagem nunca quer dizer isto ou aquilo. Sucede justamente o contrario, como já se viu: a imagem diz isto e aquilo ao mesmo tempo. E mais ainda: isto é aquilo [...]”.

4.2 A POESIA DE MANZANO: influências e colaborações

*Um poeta é um rouxinol que se senta na escuridão
e canta com doces sons para alegrar a sua própria solidão.
(Percy Shelley)*

*Quando já não havia outra tinta no mundo o poeta usou do seu próprio sangue.
Não dispondo de papel, ele escreveu no próprio corpo.
Assim, nasceu a voz, o rio em si mesmo ancorado.
Como o sangue: sem voz nem nascente.
(Mia Couto)*

*Voai ternas letras
Voai filhas minhas,
As asas batendo
Que esta pena fia:
Saí do berço
Onde em míseros dias,
Meus olhos viram
Por amor nascidas
Fugi como zefirinhos
Que suaves se animam³⁰²
(Anacreôntica³⁰³, Juan Francisco Manzano)*

A obra poética de Juan Francisco Manzano publicada, que encontramos, é *Poesías líricas* (“Cantos a Lesbia”) (1821); *Flores pasageras* [sic] (1830); “A Don Domingo del Monte” (1830); “Epítáfio. Para el sepulcro del Capitán³⁰⁴ de Fragata D. Tello Mantilla³⁰⁵” (1830³⁰⁶); “La cucuyera” (1830); “En el feliz nacimiento³⁰⁷ de la Serenísima Infanta Doña María Isabel Luisa de Borbón” (1831); “Oda a la Religión” (1831); “Parecia decir con voz risueña” (1831); “Soneto” (1833); “El desafío”, “La Guajirita”, “El joven desconocido”, “El amante quejoso”, “Leonardo y Panchita” e “El feliz suceso” (1834); “Una hora de tristeza”, “El reloj adelantado”,

³⁰² No original: *Volad tiernas letras / Volad hijas mías, / Las alas batiendo / Que esta pluma os fia: / Salid de la cuna / Do en míseros días, / Mis ojos os vieron / Por amor nacidas / Huid cual cefirillos / Que suaves se animan* (Anacreôntica, Juan Francisco Manzano).

³⁰³ Essa poesia recebe o nome do poeta grego Anacreonte (570 a.C.-485 a.C.), autor de composições em ambiente pastoril, com formas breves, como odes e elegias, características do período neoclássico (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2011).

³⁰⁴ Na publicação de Roberto Friol (1977), Don Tello Mantilla é tenente e não, capitão (LUIS, 2016).

³⁰⁵ Escrito em 1821 pela morte do espanhol Tello Mantilla (1760-1821). Terceiro amo de Manzano, ao qual este faz um comentário em uma carta a Del Monte (a de 11 de dezembro de 1834), conforme mostramos na segunda seção do capítulo anterior.

³⁰⁶ Galanes (1991) menciona que esse “Epítáfio” foi publicado em 1837 em Havana. Friol (1977), Azougarh (2000) e Luis (2016) informam a publicação como sendo no *Diario de Matanzas*, sábado, de 24 de abril de 1830, na página 3 (LUIS, 2016).

³⁰⁷ Em Poemas, de Manzano (2009, p. 39), consta “alumbramiento”, em vez de “nacimiento”.

“A la ciudad de Matanzas después de una larga ausencia. Soneto”, “Treinta años. Soneto” e “La Música” (1837); “Ilusiones” e “Un sueño” (1838); “Soneto. En la muerte de la Señora Doña María de la Luz de Zayas y Justiz” (1838); “Ode to Death” [“Ode à Morte”], “Ode to Calumny” [“Ode à calúnia”], “Ode to Religion” [“Ode à Religião”], “Thirty Years” [“Trinta anos”], “The Cocuya or Fire-fly” [“A Cocuyera”], “The Clock that Gains” [“O relógio adiantado”] e “The Dream” [“O sonho”] (1840³⁰⁸); “Sonnet” [“Soneto. Trinta anos”], “A la ville de Matanzas, après un longue absence” [“À vila de Matanças depois de uma longa ausência”] e “Au Mont Quintana” [“Ao Monte Quintana”] (1840³⁰⁹); “A Jesús en la Cruz. Octavas” (1841); “Oda a la Luna” (1841); “En la muerte del Señor Don Nicolas de Cardenas y Manzano” (1841); “Al Presbítero D. Manuel de Lara”, en *Corona fúnebre consagrada a la tierna memoria del Pbro. D. Manuel Lara y Caldaso, cura Párroco de la Iglesia de Guadalupe* (1842); “La Rosa” (1842); “El juramento. A Lesbia” (1842); “La mentira. Soneto” (1843); “Ingratitud. A Panchita” (1849³¹⁰); “Una lágrima sobre la tumba del malogrado poeta habanero D. Ramón Jiménez y Alpízar” (1850³¹¹); “Su nombre. Soneto”, “Anacreóntica” e “Soneto. En Matanzas, desde el puente de San Juan mirando a Pueblo Nuevo, después de diez y siete años pasados” (1972³¹²); “Soneto a la muerte del teniente de fragata D. Tello Mantilla” (1977³¹³); “A la calumnia”, “A la Muerte”³¹⁴, “Desperación”³¹⁵, “La Esclava Ausente”³¹⁶, “La visión del Poeta. Compuesto en

³⁰⁸ Publicados, em Londres, na edição de R. R. Maden, traduzidos ao inglês pelo próprio Madden.

³⁰⁹ Publicados, em Paris, em *Abolition de l'Esclavage; Examen Critique Du Préjugé contre la Couleur des Africains et des Sang-Mêles* [Abolição da escravatura; Exame crítico do preconceito de cor de africanos e de mestiços] com tradução ao francês de V. Schoelcher.

³¹⁰ Publicado em *Faro Industrial de la Habana* (COSME, 2008).

³¹¹ Publicado em *Faro Industrial de la Habana* (COSME, 2008).

³¹² Publicado em *Obras. Juan Francisco Manzano*, na edição de José Luciano Franco, em Havana (GALANES, 1991).

³¹³ Publicado em *Suite para Juan Francisco Manzano*, de Roberto Friol, em Havana. Galanes (1991) explica que apesar de Friol, cuidadosamente, examinar alguns poemas e atribuir a Manzano, ela não inclui nas obras do poeta. Entretanto, Luis (2016) e Azougarh (200), sim (LUIS, 2016).

³¹⁴ Publicado na coletânea *Poesías líricas* (1821) (GALANES, 1991).

³¹⁵ Em Luis (2016), o título é “Desesperación”, com trinta versos em três estrofes irregulares. Em Galanes (1991), são trinta versos sem estrofes.

³¹⁶ Publicado em Galanes (1991, grifo nosso), contudo, ela supõe que este poema de cento e quatorze versos, cujo “eu” lírico é feminino, tem três possibilidades: (1) que seja de uma mulher que amou a Manzano; (2) do próprio Manzano que assume a voz de uma mulher em função dramática; (3) de alguém, cujas folhas se misturaram entre os identificados como poemas do escravo poeta. Pela análise textual de Galanes (1991), ela sugere a primeira possibilidade para a autoria desse poema. Contudo, Luis (2016) concorda que seja de Manzano, a opção dois de Galanes. Na publicação de Luis (2016), ao final desse poema, consta o ano de 1823, assim como na publicação de Azougarh (2000) (LUIS, 2016). Na de Galanes (1991, p. 102, colchetes da autora, grifo nosso) aparece apenas a palavra “[...] **Inédito.** [...]”. Galanes (1991), em nota, questiona se a esposa de Manzano, María del Rosario de Rojas [Galanes se equivoca com o sobrenome de Delia e a chama de María del Rosario Díaz], sua musa Delia, seja a autora desse poema, dado que ele confessa em uma das cartas a Del Monte, a de 29 de setembro de 1835 [comentada por nós na segunda seção do capítulo anterior], que ela também é poetisa. No entanto, se esse poema foi escrito em 1823, como mencionado, e ela tendo dezenove anos em 1834, ano da carta que Manzano informa a Del Monte a idade dela, seria impossível que ela fosse a autora com oito anos de idade, tal a complexidade e engenhosidade dessa composição. Em uma análise profunda desse poema, Luis (2016, grifo nosso) afirma, dentre outros pontos, que a “escrava” pensa que ela e o amo merecem o mesmo respeito e liberdade, não se identificando

un Injenio de fabricar azúcar” (1991³¹⁷); “Al besar una flor de maravilla”, “El hortelano”, “Memorias del bien pasado. Soneto” (2000³¹⁸) (GALANES, 1991; LUIS, 2016; MANZANO, 2009).

Os poemas de Manzano deixam evidente a influência de colaboradores para o arremate final, principalmente, ao compararmos com o texto autógrafo de sua autobiografia. Percebemos que, em alguns desses poemas, existem notas explicativas ou, até mesmo, a especificação do tipo de poema, como ode, soneto, oitavas, que aparecem em algumas publicações e outras já não fazem tal menção. Galanes (1991) comenta que essas notas aparecem inclusive nos manuscritos, porém, ela afirma que não se sabe quem foi o seu autor, ou se o próprio Manzano as escreveu.

Observamos que os poemas de Juan Bautista Arriaza (poeta neoclássico espanhol – o guia que Manzano revela seguir em sua autobiografia), em alguns deles, aparecem também algumas notas ou o tipo de poema. Acreditamos que Manzano possa ter se inspirado nessas composições para as suas criações. Algumas publicações de Arriaza fazem alusão à poemas “amatorios” [amorosos], “didácticos” ou “descriptivos”. Em uma das cartas de Manzano a Del Monte, a de 16 de outubro de 1834, como citamos na segunda seção do capítulo anterior, Manzano (2016, grifo nosso) usa esses termos para dizer a Del Monte que tem algumas composições “amorosas”, entretanto, não sabe se são “didáticas” ou “descritivas”. Inclusive, em sua autobiografia, ele relata que “ninguém” sabia explicar o “gênero” de suas composições, acrescentando que “[...] não eram nem *divinas* nem *amorosas* [...]”³¹⁹ (MANZANO, 2016, p. 308, grifo nosso, tradução nossa).

Com relação à colaboração, Lejeune (1994, p. 327) considera que ela “[...] complica seriamente a questão de responsabilidade, e igualmente prejudica a noção de identidade [...]”. Como apontamos, anteriormente, a discrepância entre a escritura autógrafa da autobiografia e as várias versões dos poemas publicados de Manzano é considerável, o que dificulta compreendermos a sua significação, dado que passou pela mão de colaboradores que fizeram

com a condição de escravizada ao descrever os aspectos imorais da escravidão. Para ele, nesse poema, a mulher é símbolo da cultura e da nação cubanas (LUIS, 2016). Já Cosme (2008), sobre esse poema, acrescenta que a voz poética feminina é uma metáfora que representa a ilha de Cuba e que reclama a liberdade dos escravos africanos, assim como a abolição da escravatura, reclamando, ainda, a igualdade entre os crioulos, mulatos e negros.

³¹⁷ Publicados em Adriana Lewis Galanes (1991), de forma inédita, a partir de três cartas escritas, em 1842, do bibliófilo e biógrafo inglês dos reformadores protestantes espanhóis, Benjamin Barron Wiffen (1794-1867) ao filólogo boliviano Luis Usoz y Río (1805-1865) (filho de espanhóis, que estudou e viveu na Espanha), constando treze poemas de Manzano, transcritos por meio dos originais de Richard. R. Madden. Essas cartas estão no acervo da Biblioteca Nacional de Madrid (GALANES, 1991).

³¹⁸ Publicados em *Juan Francisco Manzano: Esclavo poeta en la isla de Cuba*, de Abdeslam Azougarh.

³¹⁹ No original: “[...] no eran ni *divinas* ni *amorosas* [...]” (MANZANO, 2016, p. 308, grifo nosso).

“correções” desde a pontuação, a grafia, a acentuação, a metrificação, a versificação, a estilística, até a substituição de palavras, cortes, acréscimos e reescrita, de palavras a versos inteiros, o que compromete nossa análise. Luis (2016) ressalta que grande parte das alterações nos poemas de Manzano é meramente formal e que eles são trabalhados com um rigor estético nas rimas e na estruturação silábica, típico da valoração estética da época. Galanes (1991) afirma que a obra de Manzano obriga a uma recharacterização desse escravizado/liberto, e sempre negro, que tinha que arriscar em público o jogo dos dominadores, uma vez que a casta dominante censurava os textos a serem impressos, principalmente, quando esses procediam de um autor fora dessa casta.

Entretanto, Paz (1982) explica que a palavra do poeta está una com ele, que se confundem, e que, no ato da criação, a parte mais secreta de nós mesmos aflora à consciência, trazendo à luz certas palavras inseparáveis do nosso ser. Para ele, “[...] o poema é feito de palavras necessárias e insubstituíveis. Por isso, é tão difícil corrigir uma obra já feita. Toda criação implica uma *re-criação* [sic], um retorno sobre nossos passos [...]” (PAZ, 1982, p. 55, grifo nosso). Anuímos com essas palavras de Paz e também ao afirmar a impossibilidade da tradução poética, pois, “[...] cada palavra do poema é única. Não há sinônimos. Única e irremovível: impossível ferir um vocábulo sem ferir todo o poema; impossível mudar uma vírgula sem transtornar todo o edifício. O poema é uma totalidade viva [...]” (PAZ, 1982, p. 55), ele é feito de elementos que não podem ser substituídos, visto que a verdadeira tradução é, também, uma recriação³²⁰ (PAZ, 1982). Com essas últimas palavras de Paz, temos consciência que nós, igualmente aos corretores, colaboradores e editores de Manzano, estamos contribuindo para manipular, recriar e ferir os seus escritos, até mesmo ao realizarmos uma tradução literal, para evitar a modificação da estrutura dos versos, mas, não vemos outro caminho ao fazê-la sem negligenciar alguma parte (rima, métrica, ritmo etc.) neste estudo.

Molloy (1996) explica que a manipulação era um fenômeno habitual nos relatos de escravizados norte-americanos do século XIX, já que o escravizado contava sua história a um interlocutor, discutiam sobre a história, depois a ditavam para o interlocutor, o redator lia o

³²⁰ O filósofo alemão Arthur Schopenhauer (2012, p. 150-151, grifo do autor), em *A arte de escrever*, também faz referência a questão da tradução literária, criticando-a de forma depreciativa, ao afirmar que “[...] *poemas* não podem ser *traduzidos*, mas apenas recriados poeticamente; e o resultado é sempre duvidoso. [...] Por isso, toda tradução é uma obra morta, e seu estilo é forçado, rígido, sem naturalidade; ou então se trata de uma tradução livre [...], sendo portanto falsa [...]”. O que nos privaria de belas e fiéis traduções que têm circulando desde tempos antigos. Já o escritor, filósofo e linguista italiano Umberto Eco (2011, grifo nosso), em *Quase a mesma coisa*, menciona “a dificuldade da tradução em dizer a mesma coisa”, mas “a possibilidade de dizer quase a mesma coisa na língua de destino”, observando todos os planos envolvidos no texto (semântico, sintático, estilístico, métrico, fonossimbólico etc.), complementando que “a poesia é o gênero textual mais difícil de traduzir” devido aos vários planos envolvidos, contudo, ilustra uma quase perfeição, do poeta e tradutor paulista Haroldo de Campos (1929-2003), na tradução do *Paraíso*, do escritor e poeta italiano Dante Alighieri (1265-1321).

texto ao narrador para elucidar alguns pontos. Uma vez transcrito, o texto era completado com testemunhos adicionais que serviam para convencer sua recepção. No entanto, era comum que o redator acrescentasse dados ou efeitos retóricos para aumentar a dramatização do relato, às vezes, causando risco de reduzir a voz do escravizado.

Para Molloy (1996), o caso de Manzano é distinto, dado que além de escravizado era escritor, como poeta não necessitava do branco para dar forma a seus textos, isso era diferente para o que apenas sabia se expressar oralmente. Contudo, ela acrescenta que Manzano necessitava do branco para ser lido, para ser incorporado à instituição literária branca, a fim de adquirir validade (MOLLOY, 1996). Muitos foram os colaboradores a “polir”, como dizia Manzano (2016, grifo nosso), os seus poemas, como informou em suas cartas, no entanto, ele deu total aval a Del Monte. Molloy (1996) revela que o poema de Manzano é um péssimo exemplo da poesia neoclássica, segundo ela, o que é previsível, já que ele mesmo declarou, em sua autobiografia, que seu modelo era Juan Bautista Arriaza. Além de ser o estilo da época que Manzano lia, escutava e memorizava (MOLLOY, 1996).

No entanto, acreditamos que, de alguma forma, a influência intervenha na inspiração poética, seja orientando-a ou treinando-a. Verificamos que Manzano se instrui com os escritos de Arriaza, que chegaram a Cuba, como menciona em sua autobiografia, que ele copiava os poemas de Arriaza, quando estava aprendendo a escrever, conforme citamos na primeira seção do capítulo anterior. O escritor colombiano Gabriel García Márquez³²¹ (1928-2014), em *Cheiro de goiaba*, ao abordar sobre leituras e influências, afirma que “[...] uma influência real e importante é a de um autor cuja leitura afeta a gente em profundidade, a ponto de modificar certas noções que se tenha do mundo e da vida [...]” (MÁRQUEZ, 2007, p. 56). Observamos que isso ocorre com Manzano em escritos que Arriaza o inspirou; por exemplo, no poema “El hortelano” [“O jardineiro”] (2000), publicado no livro de Abdeslam Azougarh, tem como uma espécie de subtítulo ou nota explicativa: “Idilio – Imitación de Arriaza” [“Idílio – Imitação de Arriaza³²²”]. Provavelmente, por citar a Lesbia, “[...] La [A] linda Lesbia [...] [v. 25]” (MANZANO, 2016, p. 139, tradução nossa), sua primeira musa, seja um dos poemas de sua

³²¹ Ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1982.

³²² Em *Poesías Líricas*, de Arriaza (1822, p. 140, grifo nosso), encontramos um poema com uma nota explicativa similar a de Manzano: “A Lidia, comiendo en el campo. *Imitación de Catulo*” [“À Lidia, comendo no campo. *Imitação de Catulo*”]. Este poema inicia: “[...] Amémonos, Lidia mía [Amemo-nos, minha Lidia] [v. 1] [...]” (ARRIAZA, 1822, p. 140, tradução nossa). Acrescentamos que Caio Valério Catulo (82? a.C.-52? a.C.) foi um poeta romano, de estilo mais coloquial, que rompe com o passado literário mitológico, sendo considerado como um dos poetas novos, o que entendemos, hoje, por moderno, algo próximo do romântico nos “Poemas do Ciclo de Lésbia”: “[...] Vivamos, minha Lésbia, e amemos [Poema V, v. 1] [...]” (CATULO, 1991, p. 39). Ressaltamos que a musa de Catulo, em seus poemas amorosos, chama-se Lésbia. Já Arriaza utiliza Sílvia com mais frequência e, em menor escala, Lidia e Delia. Salientamos que, aqui, encontramos duas musas de Manzano, a de seus primeiros momentos, Lesbia, e, posteriormente, Delia.

primeira fase. Já no poema “El juramento. A Lesbia” [O juramento. À Lesbia], de 1828, mas publicado em 1842, Manzano utiliza um fragmento de um poema de Arriaza, publicado no ano de 1799 em Madrid, em seus *Ensayos Poéticos*, como epígrafe: “[...] A amizade e o amor são dois consolos / Que nos dispensa em meio dos males, / A benigna influência dos céus. Arriaza³²³ [...]”³²⁴ (MANZANO, 2009, p. 80, grifo nosso, tradução nossa).

Já o escritor norte-americano T. S. Eliot³²⁵, em seu ensaio “Tradição e talento individual”, afirma que “[...] nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos [...]” (ELIOT, 1989, p. 39). Ou seja, primeiro devemos situá-lo, compará-lo, contrastá-lo, para, posteriormente, estimá-lo. Talvez, uma forma de encontrar, no novo poeta, a influência dos poetas mortos e a revelação mais vigorosa da imortalidade de seus ancestrais. Por outro lado, o escritor Jorge Luis Borges³²⁶ (2007, p. 79), em *Outras inquisições*, afirma que existe uma dívida mútua entre escritores, em suas palavras, “[...] um grande escritor cria os seus precursores. Cria-os e de certo modo os justifica. Assim, o que seria de Marlowe sem Shakespeare? [...]”. Com isso, o que seria de Arriaza, nas Américas, sem Manzano?

Molloy (1996) avalia que é inútil buscar nos poemas de Manzano originalidade poética, confissões pessoais ou reflexões sobre a escravidão. De acordo com ela, “[...] a poesia de Manzano é original *precisamente por ser imitativa*, por ser um esforço tão deliberado e total por apropriar-se da leitura e da escrita que lhe tinham sido negadas [...]”³²⁷ (MOLLOY, 1996, p. 74-75, grifo da autora, tradução nossa).

³²³ Verificamos que esses três versos do Poema de Arriaza é um tipo de citação, dentro de seu poema, de versos do escritor espanhol Nicasio Álvarez Cienfuegos (1764-1809), publicado em 1798 em Madrid. Um fragmento desse poema de Arriaza publicou-se, em uma segunda edição em Londres, com o título “Poema”: “[...] Dissipó los errores de mi mente: [Dissipou os erros de minha mente] [v. 1] / Y la primera luz que en tal momento [E a primeira luz que em tal momento] [v. 2] / De la razon la antorcha luminosa [Da razão a tocha luminosa] [v. 3] / Prestó a mi corazón, fue el pensamiento [Prestou a meu coração, foi o pensamento] [v. 4] / De que por mas que injusta y rigurosa [De que por mais que injusta e rigorosa] [v. 5] / Persiga la desgracia á los mortales, [Persiga a desgraça aos mortais,] [v. 6] / La amistad y el amor son dos consuelos [A Amizade e o Amor são dois consolos] [v. 7] / Que nos dispensa en medio de los males [Que nos dispensa em meio dos males] [v. 8] / La benigna influencia de los Cielos. [La benigna influência dos Céus.] [v. 9] / Mas ¡ay! que viendo luego quan avara [Mas ai! que vendo logo quão avaro] [v. 10] / De mi mejor amigo, [De meu melhor amigo,] [v. 11] / [...] / Me quedé abandonado á la tristeza. [Fiquei abandonado à tristeza.] [v. 16] [...]” (ARRIAZA, 1811, p. 9, grifo do autor).

³²⁴ No original: “[...] La amistad y el amor son dos consuelos / Que nos dispensa en medio de los males, / La benigna influencia de los cielos. Arriaza [...]” (MANZANO, 2009, p. 80, grifo nosso).

³²⁵ Thomas Stearns Eliot (1888-1965) foi, principalmente, crítico literário, dramaturgo e poeta com cidadania tanto norte-americana, onde nasceu, quanto britânica, onde morreu. Ganhou o Prêmio Nobel de Literatura de 1948.

³²⁶ Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo (1899-1986) foi crítico literário, ensaísta, escritor, poeta, professor e tradutor.

³²⁷ No original: “[...] La poesía de Manzano es original *precisamente por ser imitativa*, por ser un esfuerzo tan deliberado y total por apropiarse de la lectura y la escritura que le habían sido negadas [...]” (MOLLOY, 1996, p. 74-75, grifo da autora).

No entanto, Paz (1982, p. 15) afirma que a poesia é “[...] imitação dos antigos, cópia do real, cópia de uma cópia da Ideia [...]” e que o poeta expressa algo do vivido e padecido. Ele acrescenta, ainda, que “[...] cada poema é único, irreduzível e irrepetível [...]” (PAZ, 1982, p. 18), sendo “[...] criado por uma ‘técnica’ que morre no instante mesmo da criação. A chamada ‘técnica poética’ não é transmissível porque não é feita de receitas, mas de invenções que só servem para seu criador [...]” (PAZ, 1982, p. 20, grifo do autor).

Segundo Paz (1982), no momento da expressão, existe sempre uma colaboração fatal e inesperada. Colaboração que se desencadeia por nossa vontade ou sem ela, porém, sempre assume o aspecto de uma intromissão. A voz do poeta é sua e, ao mesmo tempo, não é (PAZ, 1982). Então, Paz (1982) questiona como se chama e quem é esse que interrompe o discurso do poeta, obrigando-lhe a dizer coisas que não pretendia. Ele contesta dizendo que alguns chamam de demônio, musa, espírito, gênio; mas, outros denominam de trabalho, acaso, inconsciente, razão (PAZ, 1982). Vimos que Manzano em suas cartas, às vezes, se referia a uma possível musa que lhe inspirava, Delia, sua esposa María del Rosario de Rojas. Mas, anteriormente, na sua primeira coletânea, *Poesías Líricas* (“Cantos a Lesbia”) (1821), menciona: a Lesbia, “[...] Yo parto, adiós, *Lesbia* mía [Eu parto, adeus, minha *Lesbia*] [...]” (MANZANO apud GALANES, 1991, p. 115, grifo nosso, tradução nossa). Também no poema “El juramento. A Lesbia” [“O juramento. À Lesbia”], como especificamos antes, “[...] Ni aun respondo de mí... *Lesbia* querida [...] [Nem ainda respondo por mim... querida *Lesbia*] [...]” (MANZANO, 2009, p. 83, grifo nosso, tradução nossa).

Com relação ao estilo, Paz (1982, p. 20-21) explica que “[...] o poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época – isto é, o estilo de seu tempo –, porém modifica todos esses materiais e realiza uma obra única [...]”. Pode, ocasionalmente, o poeta ser vencido pelo estilo, que não é seu, porém, de seu tempo, pois ele não tem estilo, assim, ele pode fracassar, criando uma imagem comum, “[...] despojo para os futuros historiadores e filólogos. Com tais pedras e outras semelhantes constroem-se esses edifícios que a história chama de estilos artísticos [...]” (PAZ, 1982, p. 21). Quiçá, essa seja a referência que Molloy tenha de Manzano, um poeta de poemas em estilo neoclássico, o qual os torna cópias de imagens comuns, às imagens de Arriaza. Provavelmente, sejam os mesmos que ele denominou de imitações frias em sua autobiografia, quando afirmou que não tinha uma inspiração a seguir, tipo o amor. Já Ernesto Sábato (1982, p. 146, grifo do autor) declara que

[...] o artista compõe sua obra com elementos de sua própria consciência, mas esses elementos aludem a fatos do mundo exterior no qual o artista vive, são

versões ou traduções mais ou menos deformadas desses fatos externos. Sendo o exterior ao homem não só o mundo material das coisas, como também a sociedade em que existe, a arte é, por antonomásia, social e comunitária. Embora produto de um indivíduo, e de um indivíduo marcadamente singular como é todo criador, não pode, no entanto, ser **estritamente** individual. Pois viver é con-viver [....].

Percebemos que os meios espacial, temporal e social de Manzano colaboraram e influenciaram em sua escrita. São a sua fonte. Seus caminhos, as pedras encontradas e carregadas, os silêncios, as lágrimas, o sangue derramado, os traumas, tudo se transforma em palavras, em versos, em suas criações poéticas, conforme ele declarou em uma de suas cartas a Del Monte (citada por nós na segunda seção do capítulo anterior), que a sua calamitosa e amarga vida de escravizado resultou em versos inspirados em sua triste situação (MANZANO, 2016).

Assim, nosso objetivo principal, nesta seção, é encontrar a imagem que se liberta, ou que se deixa libertar, por meio de sete dessas criações de Manzano (selecionadas por nós) e que sofreram as colaborações da censura colonialista, mas, continuaremos seguindo as pegadas de Lejeune (2008), ao analisarmos o espaço autobiográfico, no nosso caso, o de Manzano. Ressalvamos que examinaremos algumas dessas composições com brevidade, para não fugirmos do nosso objetivo.

Lejeune (2008, grifo nosso) confirma a existência do poema autobiográfico, quando há o emprego do “eu” assegurado pelo nome próprio do autor, em substituição ao “eu” lírico tradicional, garantindo a identidade no pacto. O poema “Un sueño” [“Um sonho”], de Juan Francisco Manzano, que se publicou em *El Album* em 1838, concede-nos o indicativo de poema autobiográfico, quando o “eu” lírico atribui o nome próprio de seu irmão, Florencio, no primeiro verso, fazendo-lhe, também, uma dedicatória “[...] *A meu segundo irmão*³²⁸ [...]” (MANZANO, 2016, p. 144, grifo do autor, tradução nossa), na introdução desse poema:

“[...] *Tu, Florencio, que sabes* [v. 1]
as penas que padeço
quão justas e fundadas
martirizam meu peito;
si tu, que em outros dias [v. 5]
acalmavas meus tormentos
ou juntos com os meus
tuas lágrimas correram
¡ai! já que tristemente
separados nos vemos [v. 10]
cada qual por seu rumo,
novo mundo correndo;

³²⁸ No original: “[...] *A mi segundo hermano* [...]” (MANZANO, 2016, p. 144, grifo do autor).

que meus versos te levem
as cores de um sonho
 cujo princípio tomo:
 ouve e esteja-me atento.³²⁹ [v. 16] [...] (MANZANO, 2016, p. 144, grifo
 nosso, tradução nossa).

Na sua autobiografia, Manzano cita algumas vezes o nome de seu irmão, Florencio, que também nasceu escravo, “[...] minha pobre mãe e *meu irmão Florencio* me esperavam até a ora q^e. eu viesse este ultimo ainda que estivese dormido logo q^e. eu tocava a porta e ouvia minha voz despertava e vinha abraçar-me senavamos e iamos juntos para a cama [...]”³³⁰ (MANZANO, 2016, p. 309, grifo nosso, tradução nossa). Nessa primeira estrofe, observamos os lamentos da vida do “eu” lírico semelhantes aos lamentos martirizantes que passaram pelo caminho de Manzano, relatados em sua autobiografia e em algumas de suas cartas.

Em “Un sueño”, quando diz “[...] já que tristemente [v. 9] / separados nos vemos [v. 10] [...]” (MANZANO, 2016, p. 144, tradução nossa), o “eu” lírico revela a vida de escravidão dos dois, que possibilitava essa separação por longo tempo, cada qual em sua servidão. Na última carta de Manzano a Del Monte, a de 16 de outubro de 1835, como citamos na segunda seção do capítulo anterior, ele implora a ajuda deste, estando ele em Matanzas, bem próximo de seu irmão que padecia sob “[...] a cólera de um amo irritado [...]” (MANZANO, 2016, p. 129, tradução nossa), enquanto Manzano, em Havana, sentia a impotência perante o caso.

Nesse poema narrativo de duzentos e três versos hexassílabos, o “eu” lírico vai contar a seu irmão, Florencio, um sonho que teve, “[...] sobre minhas costas sinto [v. 36] / de tão grandiosas plumas / duas asas que contemplo / preciosas e pintadas / de mil belas cores [v. 40] [...]”³³¹ (MANZANO, 2016, p. 145, tradução nossa), com as quais vai voar, livre do mundo de tormentos, admirando “[...] entre a terra e o céu [v. 54] / as poderosas obras / do alto Ser Supremo [v. 56] [...]”³³² (MANZANO, 2016, p. 146, tradução nossa). Mas, ao sobrevoar Matanzas, a tristeza lhe abate, pois avista o lugar de tantos pesares, no qual seu caminho foi de temores, “[...] onde rígidos repousam [v. 81] / os miseráveis restos, / *daqueles nossos pais* / que

³²⁹ No original: “[...] *Tú, Florencio, que sabes* [v. 1] / *las penas que padezco / cuán justas y fundadas / martirizan mi pecho; / si tú, que en otros días* [v. 5] / *colinabas mis tormentos / o juntas con las mías / tus lágrimas corrieron / ¡ay! ya que tristemente / separados nos vemos* [v. 10] / *cada cual por su rumbo, / nuevo mundo corriendo; / que mis versos te lleven / los colores de un sueño / cuyo principio tomo: / oye y estame atento.* [v. 16] [...]” (MANZANO, 2016, p. 144, grifo nosso).

³³⁰ No original: “[...] *mi pobre madre y mi hermano Florencio* me esperaban hasta la ora q^e. yo viniera este ultimo aunque estuviera dormido luego q^e. yo tocaba la puerta y oía mi voz despertaba y venia a abrazarme senavamos y nos ivamos juntos a la cama [...]” (MANZANO, 2016, p. 309, grifo nosso).

³³¹ No original: “[...] sobre mi espalda siento / de muy grandiosas plumas / dos alas que contemplo / preciosas y pintadas / de mil colores bellos [...]” (MANZANO, 2016, p. 145).

³³² No original: “[...] entre la tierra y el cielo [v. 54] / las portentosas obras / del alto Ser Supremo [v. 56] [...]” (MANZANO, 2016, p. 146).

o primeiro ser nos deu. / *Sua vista me horroriza, / vacilo, me estremeço / recordando a causa / de nossos males ferozes.* / Ali pouso algum tempo, / *mil lágrimas derramando*, [v. 90] [...] ³³³” (MANZANO, 2016, p. 146-147, grifo nosso, tradução nossa). Nesses versos, notamos o recordar dos sofrimentos passados em Matanças, principalmente, ao deparar-se com os túmulos dos seus pais, o que faz o “eu” lírico deter o seu voo e verter-se nas costumeiras lágrimas que tanto transbordou em sua autobiografia, decorrentes da vida agoniada e dos males ferozes da escravidão.

Em novo voo, o “eu” lírico avista “[...] o suntuoso *Molino* [v. 99] [...] ³³⁴” (MANZANO, 2016, p. 147, grifo do autor, tradução nossa), lugar de tantos horrores; pouso outra vez, vê Florencio, “[...] me abraça, eu lhe beijo [v. 115] / e oh Deus! Entre seus braços / senti crescer meu afeto / *«fujamos pois, lhe disse, / deste recinto horrendo / mais terrível a minha vista* [v. 120] / [...] / *fujamos, caro irmão*, [v. 122] / partamos pelo vento» [v. 123] [...] ³³⁵” (MANZANO, 2016, p. 148, grifo do autor, itálico nosso, tradução nossa). Aqui nos deparamos com o engenho *El Molino*, dos primeiros amos de Manzano, local de muitas amarguras e traumas sofridos pelo poeta, como ele narrou em sua autobiografia. Um lugar de onde fugiu para aliviar seu corpo das contínuas mortificações que já não podia mais aguentar (MANZANO, 2016), como relatou em sua quinta carta a Del Monte (a de 25 de junho de 1835, como mencionamos na segunda seção do capítulo anterior). No sonho, com asas, voa para longe do seu caminho de pedras, o qual lhe traz uma memória com uma visão terrível, mais intensa, violenta e expressiva do que para o seu irmão, por conta de tantos traumas e infortúnios sofridos.

Dessa forma, alça voo carregando Florencio nos braços, passando povoados e desertos, sobre mares extensos, “[...] já *livre*; pelo ar [v. 144] / me exalto e excelso, / me transformo e me jugo / Grande senhor dos ventos, / indo-me atrás deixando / da América os povos. [v. 149] [...] ³³⁶” (MANZANO, 2016, p. 148-149, grifo do autor, tradução nossa). Observamos que o “eu” lírico persegue a liberdade, foge do cativeiro americano, uma imagem que, prudentemente, Manzano sempre busca em silêncio. Todavia, essa não é fácil de se conseguir, no sistema

³³³ No original: “[...] donde yertos reposan [v. 81] / los miserables restos, / *de aquellos nuestros padres* / que el primer ser nos dieron. / *Su vista me horroriza, / vacilo, me estremezco / recordando la causa / de nuestros males fieros.* / Allí poso algún tanto, / *mil lágrimas vertiendo*, [v. 90] [...]” (MANZANO, 2016, p. 146-147, grifo nosso).

³³⁴ No original: “[...] el suntuoso *Molino* [v. 99] [...]” (MANZANO, 2016, p. 147, grifo do autor).

³³⁵ No original: “[...] me abraza, yo le beso [v. 115] / y ¡oh Dios! Entre sus brazos / sentí crecer mi afecto / *«Huyamos pues, le dije, / de este recinto horrendo / más terrible a mi vista* [v. 120] / [...] / *huyamos, caro hermano*, [v. 122] / partamos por el viento» [v. 123] [...]” (MANZANO, 2016, p. 148, grifo do autor, itálico nosso).

³³⁶ No original: “[...] ya *libre*; por el aire [v. 144] / me sublimo y excelso, / me trasmonto y me juzgo / Gran señor de los vientos, / yéndome atrás dejando / de América los pueblos. [v. 149] [...]” (MANZANO, 2016, p. 148-149, grifo do autor).

escravocrata de Cuba do século XIX, nem em sonho, pois, voo alto, encontrou ventos e raios, como Ícaro³³⁷, acabou por desabar, nisso, despertou nos tormentos de sempre.

Galanes (1991) constata que o editor desse poema, Ramón de Palma, na publicação de 1838, cortou estrofes inteiras (doze versos), como a que fazia referência a fuga e/ou a fraude de Dédalo³³⁸. Ela se questiona se ele não percebeu a versão animada de fuga entre as ilhas, uma espécie de ilusão onírica vertida em um modelo mitológico, como uma fuga possível, um êxodo e afastamento total do lugar que habitava, América: “[...] Não foi maior o prazer [v. 150] / do coração de Dédalo, / quando por ver Atenas, / de Creta, saiu em voo, / levando consigo, / também a Ícaro belo, / deixando assim burlados / de Minos os decretos [v. 157] [...]”³³⁹ (MANZANO, 2016, p. 149, tradução nossa).

Consideramos que esse poema possa ser um exemplo claro de originalidade poética, porque ao lançar mão do sonho³⁴⁰, faz uma alusão à fuga dele com o irmão, da América, com a de Dédalo com o filho de Creta para o paraíso grego. Sabemos que estes não chegam ao destino pretendido, o “eu” lírico e o irmão, Florencio, também não, pois o sono é interrompido quando eles voam tão alto que caem, como o filho de Dédalo. No poema, existe uma individualidade própria da vida do “eu” lírico, como o meio espacial de sua vivência, Matanças, o próprio engenho, *El Molino*, além do meio familiar, o parentesco com o irmão e os pais.

Outrossim, nesse poema, há confissões pessoais do “eu” lírico para com seu irmão, Florencio, contando suas penas, tormentos, males causados naquele solo inimigo, nisso desprende reflexões sobre o mal da escravidão, visto que são escravizados, fugindo da América escravista, que, para seu meio social e temporal, a sociedade colonial cubana do século XIX, é um indicativo de resistência e subversão coloniais.

Paz (1982, p. 15) esclarece que a poesia é também “conhecimento”, “confissão”, “um convite à viagem”, “regresso à terra natal”, é alimentada pela angústia e pelo desespero, sendo a atividade poética “revolucionária por natureza”, “um método de libertação interior”. Tudo o

³³⁷ Era filho de Dédalo (na mitologia grega), que morreu tentando fugir da ilha de Creta, voando (BULFINCH, 2018).

³³⁸ Natural de Atenas, arquiteto e inventor. Fez o labirinto, o qual prendeu o Minotauro, para o rei Minos de Creta. Fugiu deste (ao ser descoberto pela ajuda que deu para a traição da esposa do rei), com seu filho. Com a morte de Ícaro, ele se abriga na Sicília (BULFINCH, 2018).

³³⁹ No original: “[...] No fue mayor el gozo [v. 150] / del corazón de Dédalo, / cuando por ver a Atenas, / de Creta, salió en vuelo, / llevándose consigo, / también a Icaro bello, / dejando así burlados / de Minos los decretos. [v. 157] [...]” (MANZANO, 2016, p. 149).

³⁴⁰ O sonho sempre foi utilizado em obras literárias, como em Homero, na *Odisseia* (no sonho de Penélope, esposa de Ulisses), em *Os Persas* (472 a.C.) (no sonho premonitório da rainha Atossa, mãe de Xerxes), do dramaturgo grego Ésquilo (525? a.C.-455? A.C.) (ÉSQUILO, 2013), em *Hamlet*, de Shakespeare, no poema *El Templo de Venus. Canto Lírico* (1811), de Arriaza, em *Zafira* (1842), de Manzano, em *Alice no País das Maravilhas* (1865), do escritor, desenhista e matemático inglês Lewis Carroll (1832-1898) etc.

que notamos nos versos que estamos analisando de Manzano. Paz (1982) afirma que a poesia revela este mundo, assim como cria outro, o que percebemos, também, nesse poema de Manzano, ao criar um mundo onírico, em que pode desfrutar a tão sonhada liberdade mesmo que brevemente. Com isso, concordamos com a leitura de Paz (1982, p. 27), ao afirmar que “[...] a poesia converte a pedra, a cor, a palavra e o som em imagens [...]”, as imagens que se desprendem de Manzano.

Em sua autobiografia, Manzano (2016) revela, após a morte de sua mãe, sua indignação por conta da herança dela, a qual era para ser dividida entre os filhos, foi confiscada pela sua segunda ama, justificando que ela era a herdeira obrigatória de seus escravos, não ficando nada para a educação de sua irmã, María del Rosario, que nasceu livre e era cuidada por uma parda, Rosa Brindis, a qual queria a parte que cabia à menina para as despesas desta. Assim como Manzano, que queria sua parte para que pudesse comprar a sua liberdade. No fragmento que segue de sua autobiografia, podemos verificar a ânsia pelo “sonho em voar”, “fugir”, “ser livre”, deixando de lado a vida de escravo fiel, de “manso cordeiro”, desatando-se em uma total revolta pelo sistema escravocrata que pertencia:

[...] desde o momento em q^o. perdi a agradável ilusão de minha esperança *já não era um escravo fiel me converti de manso cordero na criatura mais desprezível* e não queria ver ninguém q^o. me falasse sobre ese asunto *quisera ter tido azas p^a. desapareser trasplantando-me para Habana* enfraqueceram-se todos os sentimentos de gratidão e *só meditava em minha fuga* [...] ³⁴¹
(MANZANO, 2016, p. 333, grifo nosso, tradução nossa).

Nessa passagem da autobiografia, Manzano (2016, grifo nosso) expõe sua face de não passividade, que não suporta mais a vida de escravizado, ele reverbera um “eu” que quer deixar as amarras, já não suporta o mundo de tormentos e embustes violentos da escravidão, ele rompe o silêncio que lhe amordaça. Vemos claramente a ideia do sonho de Ícaro, com asas para fugir em liberdade, registrado no poema “Un sueño”. Outro exemplo de resistência ao sistema colonial escravocrata, concedendo voz aos silenciados por esse terror.

É recorrente em alguns poemas de Manzano, esse anseio por liberdade, em voar livre, como no poema “La Cucuyera³⁴²”, com sessenta e quatro versos hexassílabos, que se publicou em 1830 no *Diario de la Habana*, no qual um “cucuyo³⁴³” descuidado “[...] *livre igual mariposa*

³⁴¹ No original: “[...] desde el momento en q^o. perdí la alhagueña ilusion de mi esperanza *ya no era un esclavo fiel me combertí de manso cordero en la criatura mas despresia* y no queria ber a nadie q^o. me ablase sobre esta materia *quisiera aber tenido alas p^a. desapareser trasplantandome en la Habana* se me embotaron todos los sentimientos de gratitud y *solo meditaba en mi fuga* [...]” (MANZANO, 2016, p. 333, grifo nosso).

³⁴² Em algumas publicações desse poema, o título é corrigido para “La Cocuyera”, e “cocuyo”.

³⁴³ Espécie de besouro, similar ao vagalume, porém não pisca, fica constantemente brilhando.

[v. 5] / cortando o ar vago [v. 6] [...] ³⁴⁴” (MANZANO, 2016, p. 135, grifo nosso, tradução nossa), voa à noite. Semelhante ao poeta, só se sente a vontade e “livre” na calada da noite, para cantar seus versos, quando está só, como uma mariposa, voando no ar, pois, a terra só lhe escraviza. No entanto, nem o flamejante “cucuyo” permanece livre, pois, uma menina branca o enjaula, tornando-o seu prisioneiro. Nesse instante, percebemos o “eu” lírico insinuar o dom do branco em castrar a liberdade, em tornar cativo aos seus desígnios.

Além disso, a questão do trabalho escravo é usada em analogia a um relógio em um poema de Manzano. Em 1837, foi publicado “Al reloj adelantado” [“Ao relógio adiantado”] no *Aguinaldo Habanero*. Em Galanes (1991), o título é “El reloj adelantado” [“O relógio adiantado”]. Nesse poema de trinta e seis versos, também, hexassílabos, o “eu” lírico se compara a um relógio. Ele quer fugir dos tormentos, silencia, acelera o tempo, em vão, pois, sempre continua trabalhando, não existe fuga do trabalho:

[...] Em vão, relógio meu [v. 1]
 Te aceleras e trabalhas
 Marcando silencioso
 As horas que não passam.
 Se, ainda que veloz o tempo,
 Como o vento se escapa,
 Jamais o sol brilhante
 De seus limites passa [v. 8]
 [...]
 Aprende de meu peito [v. 21]
 Que em tão fatal desgraça,
 Por ser igual ao tempo
 De lágrimas se banha.
 Mas, ¡Ai! Que não me entendes
 Nem em tua carreira paras,
 Talvez buscando
 Menos duras e amargas
 Teus passos desmedidos,
 Tua acelerada marcha, [v. 30]
 [...]
 E em tão discorde curso [v. 33]
 Já a minha dor se iguala,
 Que com o longo tempo
 Sempre mais se adianta [v. 36] [...] ³⁴⁵ (MANZANO, 2016, p. 169-170, tradução nossa).

³⁴⁴ No original: “[...] *libre cual mariposa* [v. 5] / *hendiendo el aire vago* [v. 6] [...]” (MANZANO, 2016, p. 135, grifo nosso).

³⁴⁵ No original: “[...] *En vano, reloj mío* [v. 1] / *Te aceleras y afanas* / *Marcando silencioso* / *Las horas que no pasan.* / *Si, aunque veloz el tiempo,* / *Como el viento se escapa,* / *Jamás el sol brillante* / *De sus límites pasa* [v. 8] / [...] / *Aprende de mi pecho* [v. 21] / *Que en tan fatal desgracia,* / *Por ser igual al tiempo* / *De lágrimas se baña.* / *Mas, ¡Ay! Que no me entiendes* / *Ni en tu carrera paras,* / *Tal vez buscando* / *Menos duras y amargas* / *Tus pasos desmedidos,* / *Tu acelerada marcha,* [v. 30] / [...] / *Y en tan discorde curso* [v. 33] / *Ya a mi dolor se iguala,* / *Que con el largo tiempo* / *Siempre más se adelanta.* [v. 36] [...]” (MANZANO, 2016, p. 169-170).

O “eu” lírico revela o seu sofrimento, como Manzano, em silêncio e em lágrimas, mesmo acelerando, a dor não passa; ela se crava nas entranhas, diante de tantas desgraças. Não há fuga da lida, que constantemente impulsiona-lhe para mais trabalho, pois o escravizado não pode parar por um segundo que seja, tal qual Manzano revela em sua autobiografia, como no seguinte trecho: “[...] eu tinha p^r. tarefa a cada meia ora pegar o pano e espanar todos os moveis da casa estivesem ou não com pó [...]”³⁴⁶ (MANZANO, 2016, p. 317, tradução nossa). O relógio é uma forma de marcar nossos passos (PAZ, 1982), assim, igual ao relógio, ou ao tempo, ele não poderia parar, trabalhava constantemente e refazia o que tinha feito, minutos antes, repetidamente, como um autômato, tal qual o robô de Scavone (SANTOS, 2015).

Já no poema “La visión del poeta compuesta en un Ingenio de fabricar azúcar” [“A visão do poeta composto em um Engenho de fabricar açúcar”], com trezentos e oitenta e seis versos decassílabos, foi publicado pela primeira vez, em 1991, no livro de Galanes. Observamos que, em parte dele, há um tom antiescravagista, logo, não poderia ter sido publicado em um sistema colonial escravocrata. Começa, na primeira estrofe, com o “eu” lírico dando o canto ao rouxinol, que do alto, advertindo sua morte, prostra-se com um hino triste, doente do mísero destino, celebra a sorte tão funesta, e aparentando que canta, apenas chora a terrível dor que lhe devora, igual a ele que canta a sorte miserável do escravizado, na segunda estrofe:

[...] Da mesma maneira ¡oh caro amigo! [v.9]
 Eu me confundo e estremeço quando
 Me vejo a ponto ¡Oh Deus! *de ser testemunha*
De um dano que me vem ameaçando;
Por cuja causa o triste exemplo sigo
 Meus últimos momentos numerando;
 Como rouxinol em seu maior quebranto
 Por influência da dor minhas penas canto. [v. 16] [...] ³⁴⁷ (MANZANO, 2016, p. 176, grifo nosso, tradução nossa).

O “eu” lírico se compara ao rouxinol, por conta da dor, canta as suas penas, “testemunhando o dano da escravidão”, que lhe “ameaça constantemente”, sugere ser as últimas, pois o corpo já não suporta tantos infortúnios. Repete, na quinta estrofe, a ânsia por fugir pela morte: “[...] Umas vezes *suspiro pela morte* [v. 33] / [...] / Outras a fantasia me

³⁴⁶ No original: “[...] yo tenia p^r. oficio cada media ora tomar el paño y sacudir todos los muebles de la casa estubieren o nó con polvo [...]” (MANZANO, 2016, p. 317).

³⁴⁷ No original: “[...] De la misma manera ¡oh caro amigo! [v.9] / Yo me confundo y estremezco cuando / Me veo a punto ¡Oh Dios! *de ser testigo* / *De un daño que me viene amenazando;* / *Por cuya causa el triste ejemplo sigo* / Mis últimos momentos numerando; / Cual ruiseñor en su mayor quebranto / A influjo del dolor mis penas canto. [v. 16] [...]” (MANZANO, 2016, p. 176, grifo nosso).

converte [v. 37] / Em ave pelas nuvens³⁴⁸ transitando / E na metade do voo mais propício / Me sinto descender a um precipício. [v. 40] [...] ³⁴⁹” (MANZANO, 2016, p. 176-177, grifo nosso, tradução nossa). Ou seguir com a velha fantasia de ter asas, desse modo, voar, fugir e ser livre. Contudo, não vai longe, aterrissa e vai pintando, em lágrimas, os tristes versos de sua vida, “[...] privado de repouso e alegria [v. 53] [...] ³⁵⁰” (MANZANO, 2016, p. 177, tradução nossa).

O seu rouxinol, diferente do de Shelley, não canta alegrias, só uma fatal melancolia, presságios tristes, um pesar violento e cheio de tormentos, até que alcança um mar irritado, lugar que impera a cana, com seu vasto poderio (MANZANO, 2016), aumentando o conflito que dilacera o “eu” lírico,

[...] Aqui só se sente alaridos [v. 81]
Ecos de confusão, surdos lamentos,
Vozes de pranto, ais afligidos [v. 83]
[...]
Aqui é onde se encontram reunidos [v. 85]
Da humana miséria os prodígios;
E em vez de galas, míseras feridas
Que lavo com minhas lágrimas vertidas.
Visses o grande *trapiche*³⁵¹ ranger, [v. 89] [...] ³⁵² (MANZANO, 2016, p. 178, grifo do autor, tradução nossa).

O “eu” lírico encontra-se diante do trapiche, contemplando a imagem que ele representa: gritos, confusão, pranto, misérias, feridas, sangue derramado, um alvoroço e a violência do trabalho escravo incessante, que tem no ranger da grande moenda, a mísera vida dos escravizados com seus lamentos e aflições, que não são escutados, “[...] *Nem um momento se passa de alegria* [v. 111] / *Sendo a noite semelhante ao dia* [v. 112] [...] ³⁵³” (MANZANO, 2016, p. 179, grifo nosso, tradução nossa), o que faz o “eu” lírico verter-se em lágrimas, perante tão penosa vida, que sofre ante ao fogo ardente que estala e faísca, como a um vulcão que eternamente trabalha, uma espécie de recinto do horrendo inferno (MANZANO, 2016).

³⁴⁸ Em Galanes (1991) a palavra “nubes” [nuvens] é substituída por “aires” [ares]: “[...] en ave por *los aires* transitando [...]” (GALANES, 1991, p. 106, grifo nosso).

³⁴⁹ No original: “[...] *Unas veces suspiro por la muerte* [v. 33] / [...] / *Otras la fantasía me convierte* [v. 37] / *En ave por las nubes transitando* / *Y en la mitad del vuelo más propicio* / *Me siento descender a un precipicio*. [v. 40] [...]” (MANZANO, 2016, p. 176-177, grifo nosso).

³⁵⁰ No original: “[...] privado de repouso y alegría [v. 53] [...]” (MANZANO, 2016, p. 177).

³⁵¹ Máquina de moer a cana-de-açúcar nos engenhos.

³⁵² No original: “[...] Aquí sólo se siente alaridos [v. 81] / Ecos de confusión, sordos lamentos, / Voces de llanto, ayes afligidos [v. 83] / Aquí es do se encuentran reunidos [v. 85] / De la humana miseria los portentos; / Y en vez de galas, míseras heridas / Que lavo con mis lágrimas vertidas. / Vieras el gran *trapiche* crujir, [v. 89] [...]” (MANZANO, 2016, p. 178, grifo do autor).

³⁵³ No original: “[...] *Ni un momento se pasa de alegría* [v. 111] / *Siendo la noche semejante al día* [v. 112] [...]” (MANZANO, 2016, p. 179, grifo nosso).

De tal forma, o “eu” lírico, não suportando a imagem infernal de tormentos, fecha os olhos e sonha, outra vez, escapando do mar de lágrimas e sangue do moinho, silenciando a situação de traumas da escravidão, rumando, então, para uma vida livre, em um prado deleitoso, onde as aves cantam agradáveis melodias e ele julga que a sua desventura pode se acabar para sempre. Assim, o poeta mergulha outra vez em um sonho de liberdade, para sanar a vida de tormentos e misérias.

Galanes (1991, p. 35-36), em seus comentários sobre esse poema, mostra a justaposição que existe de uma visão histórica, real, em um lugar imundo (“lugar inmundo”, v. 133), infernal, a uma visão poética, sonhada, em um lugar agradável, paradisíaco e clássico. O que caracteriza, segundo ela, não a natureza do poeta neoclássico, nem a compenetração, tão peculiar do romântico, à natureza, mas a contradição própria do barroco³⁵⁴:

[...] Manzano confronta o mundo físico com os olhos do homem barroco: *é o nosso primeiro neobarroco*³⁵⁵, com todas as ambiguidades que o termo comporta ao transferir ao homem de carne e osso inserido na complexa circunstância da escravidão. O poeta alterna entre o hoje/inferno (‘onde está Satanás em seu desterro eterno’, v. 130) e um não-tempo/paraíso (‘para qualquer parte que a vista gira,/ tudo, deleite, tudo, amor respira.’ vv. 248-249) [...] ³⁵⁶ (GALANES, 1991, p. 36, grifo da autora, *italico* nosso, tradução nossa).

Notamos, por esse poema, que Manzano eclipsa o tormento, a dor, o trauma, a inconformidade, a inquietação decorrentes da escravidão e a impotência diante desse caminho de escravizado por meio do mundo onírico, caracterizando um conflito entre corpo e alma. Enquanto o seu corpo padece no trabalho de escravizado, a alma se dilacera ao escutar a

³⁵⁴ Estilo literário e artístico que intensifica os elementos próprios da estética renascentista, em que o equilíbrio e a elegância deste no século XVI se converte no século XVII em exagero e pessimismo (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2011).

³⁵⁵ “[...] O termo ‘neobarroco’ tem sido frequentemente usado para referir-se aos exercícios verbais de alguns notáveis romancistas latino-americanos como [o guatemalteco] Miguel Ángel Asturias [1899-1974], Alejo Carpentier, [o cubano] José Lezama Lima [1910-1976], [o cubano] Guillermo Cabrera Infante [1929-2005], [o cubano] Severo Sarduy [1937-1993], [o porto-riquenho] Luis Rafael Sánchez [1936-], [o mexicano] Carlos Fuentes [1928-2012], [o mexicano] Fernando del Paso [1935-2018], além de poetas como [o peruano] Carlos Germán Belli [1927-] ou [o brasileiro] Haroldo de Campos, entre outros. A disponibilidade do termo parece ter-se expandido desde que Carpentier, no início dos anos sessenta do século passado, associou o barroquismo verbal de seus textos à sua própria interpretação do continente americano como mundo do ‘real-maravilhoso’; ou que se difundiram os conceitos poéticos de Lezama Lima, radicados na onívora e onipresente ‘curiosidade barroca’, à qual, numa reflexão radical, atribuía a origem do devir mestiço e a razão da continuidade da cultura latino-americana desde o século XVII [...]” (CHIAMPÍ, 1998, p. 26, grifo da autora, *nota* nossa).

³⁵⁶ No original: “[...] Manzano se confronta al mundo físico con los ojos del hombre barroco: *es nuestro primer neobarroco*, con todas las ambigüedades que el término entraña al transferirse al hombre de carne y hueso inserto en la compleja circunstancia de la esclavitud. El poeta alterna entre el hoy/infierno (‘do está Satán en su destierro eterno’, v. 130) y un no-tiempo/paraíso (‘por cualquier parte que la vista jira, / todo, deleite, todo, amor respira.’ vv. 248-249) [...]” (GALANES, 1991, p. 36, grifo da autora, *italico* nosso).

confissão de Lesbia a Vênus³⁵⁷ sobre a impossibilidade de seu amor com o “eu” lírico pela proibição expressa de seu pai:

[...] Causa meu mal tremenda decisão [v. 372]
De um pai a influência e poder
Que aborrecer me ordena sem razão
Ao que pensei chamar de *meu dono*. [v. 375]
Nada amolece o paterno coração:
Sujeito está ao capricho meu arbítrio:
Nem o manancial de lágrimas que verto
Me deixam com esperança um raio incerto³⁵⁸ [...] [v. 379] (MANZANO, 2016, p. 190, grifo do autor, tradução nossa).

Há um misto de barroquismo e classicismo nesse poema (como ilustramos nas notas seguintes), um verdadeiro jogo de contraste e exagero, além de um léxico repleto de alusões sensoriais, em que abunda diversos tipos de figuras de linguagem (metáfora³⁵⁹, comparação³⁶⁰, contraste³⁶¹, paradoxo³⁶², oximoro³⁶³, antítese³⁶⁴, sinestesia³⁶⁵, perífrase³⁶⁶, hipérbole³⁶⁷,

³⁵⁷ Deusa do amor e da beleza, filha de Júpiter e Dione na mitologia romana. Afrodite, para os gregos, sendo seus pais, nesta mitologia, Zeus e Dione (BULFINCH, 2018).

³⁵⁸ No original: “[...] Causa mi mal tremenda decisiva [v. 372] / De un padre la influencia y poderío / Que aborrecer me ordena sin razón / Al que pensé llamar el *dueño mío*. [v. 375] / Nada ablanda el paterno corazón: / Sujeto está al capricho mi albedrío: / Ni el manantial de lágrimas que vierto / Me dejan de esperanza un rayo incierto [v. 379] [...]” (MANZANO, 2016, p. 190, grifo do autor).

³⁵⁹ “[...] Que lavo *con mis* [minhas] *lágrimas vertidas* [v. 88] [...]” (MANZANO, 2016, p. 178, grifo nosso, tradução nossa).

³⁶⁰ “[...] *Cual ruiseñor* en su mayor quebranto [v. 15] [*Como rouxinol* em seu maior quebranto] / A influjo del dolor mis penas canto. [v. 16] [Por influência da dor minhas penas canto [...]]” (MANZANO, 2016, p. 176, grifo nosso, tradução nossa).

³⁶¹ “[...] Y aparenta que *canta, pero llora* [v. 7] [E aparenta que *canta, porém chora*] [...]” (MANZANO, 2016, p. 175, grifo nosso, tradução nossa).

³⁶² “[...] *Para salvar su nave ya perdida* [v. 60] [*Para salvar sua nave já perdida*] [...]” (MANZANO, 2016, p. 177, grifo nosso, tradução nossa).

³⁶³ “[...] *Augusta* majestade, **lânguida**, *hermosura* [v. 358] [*Augusta* majestade, **lânguida** *formosura*] [...]” (MANZANO, 2016, p. 189, grifos nossos, tradução nossa).

³⁶⁴ “[...] Siendo la *noche* semejante al *día*. [v. 112] [Sendo a *noite* semelhante ao *día*.] [...]” (MANZANO, 2016, p. 179, grifo nosso, tradução nossa).

³⁶⁵ “[...] El [O] **delicioso ambiente** embalsamado [v. 272] / Es con la *esencia que exhalan* los planteles [v. 273] [És com a *essência que exalam* as plantações] / De rosas y agualdos *perfumado* [v. 274] [...]” (MANZANO, 2016, p. 186, grifos nossos, tradução nossa).

³⁶⁶ “[...] A quien puso por nombre *Gran Nerón* [v. 119] [A quem pus o nome *Grande Nero*] [...]” [Trapiche] (MANZANO, 2016, p. 180, grifo do autor, sublinhado nosso, tradução nossa).

³⁶⁷ “[...] Bajo un dosel cubierto *de mil flores* [v. 298] [Sob um dossel coberto *de mil flores*] [...]” (MANZANO, 2016, p. 187, grifo nosso, tradução nossa).

prosopopeia³⁶⁸, apóstrofe³⁶⁹, antonomásia³⁷⁰, repetição³⁷¹, anáfora³⁷², zeugma³⁷³, hipérbato³⁷⁴, anacoluto³⁷⁵ etc.)³⁷⁶, tornando o texto difícil de ler com tantos ornamentos, retardando a narração, ao mesmo tempo em que evoca o paraíso grego, recuperando o clássico *locus amoenus*³⁷⁷ com a presença da deusa romana Vênus³⁷⁸ e seus séquitos na parte em que sonha. Esta caracteriza-se pela construção em abismo, *mise en abyme*, ou seja, aninha uma história dentro da outra para obliterar o seu significado ao conduzir a narração para um mundo onírico e maravilhoso³⁷⁹, própria do barroco e do neobarroco hispano-americano (CHIAMPI, 2008).

É como se o “eu” lírico escapasse ou se libertasse, por um instante, das amarras da escravidão, da fonte de seus sofrimentos e traumas, vivendo outros aires, outra cena em um tempo indefinido, perto e longe de seus tormentos, um verdadeiro contraste. Podemos dizer que seja reminiscências do barroco ou uma aproximação, de fato, ao neobarroco³⁸⁰, pois, encontramos três tendências literárias na Espanha do século XVIII, o gosto pela estética barroca continua até a metade do século, o neoclássico triunfa da segunda parte desse século até parte

³⁶⁸ “[...] Con la *naturaleza taciturna* [v. 80] [Com a *natureza taciturna*] [...]” (MANZANO, 2016, p. 178, grifo nosso, grifo nosso, tradução nossa).

³⁶⁹ “[...] Aquí juzgaba yo mi desventura [v. 284] [Aqui julgava eu minha desventura] / Para siempre acabada; pero, ¡Ay, Delio!, [v. 285] [Para sempre acabada; porém, Ai, Delio!]/ Un momento he soñado de ventura [v. 286] [Um momento sonhei de ventura] [...]” (MANZANO, 2016, p. 187, grifo nosso, tradução nossa).

³⁷⁰ “[...] Nada parece obra de la ciencia [v. 135] [Nada parece obra da ciência] / Del *Supremo Criador*, pues es constante [v. 136] [Do *Supremo Criador*, pois és constante] [...]” (MANZANO, 2016, p. 180, grifo nosso, tradução nossa).

³⁷¹ “[...] Ya el susurrar del agua sentía [v. 280] [Já o sussurar da água sentia] / Ya el del céfiro lento y bullicioso [v. 281] [Já o do zéfiro lento e bulicoso] / Ya aquí canta el canario ya el cenzone, [v. 283] [Já aqui canta o canário já a cotovia] [...]” (MANZANO, 2016, p. 186-187, grifo nosso, tradução nossa).

³⁷² “[...] No se siente aquí campestres sones, [v. 109] [Não se sente aqui campestres sons,] / Ni de cantoras aves, la dulzura, [v. 110] [Nem de cantoras aves, a doçura,] / Ni un momento se pasa de alegría [v. 111] [Nem um momento se passa de alegria] [...]” (MANZANO, 2016, p. 179, grifo nosso, tradução nossa).

³⁷³ “[...] A veces la gentil melifluencia [v. 205] [Às vezes a gentil melifluência] / De la flauta dulcísima se oía [v. 206] [Da flauta docíssima se ouvia] / Y otras, quedando casi sin potencia [v. 207] [E outras, ficando quase sem potência] [...]” (MANZANO, 2016, p. 183, grifo nosso, tradução nossa).

³⁷⁴ “[...] Y a la divina Venus celebraban. [v. 204] [E para a divina Venus celebravam.] [...]” (MANZANO, 2016, p. 183, grifos nossos, tradução nossa).

³⁷⁵ “[...] Aquí juzgaba yo mi desventura [v. 284] [Aqui julgava eu minha desventura] [...]” (MANZANO, 2016, p. 187, grifo nosso, tradução nossa).

³⁷⁶ A hipérbole, a repetição, o hipérbato, a anáfora, a antítese são outros traços estilísticos que conduzem a uma caracterização da literatura barroca. Igualmente, a construção zeugmática da frase é característica do barroco, o que possibilita a surpresa, a concisão e a dificuldade conceituosa (SILVA, 2005).

³⁷⁷ Lugar agradável, proveniente do poeta romano Virgílio (70 a.C.-19 a.C.), ao representar uma paisagem da natureza com o canto doce dos pássaros, uma sombra refrescante, a mansidão de um rio etc. que pode, também, está relacionado à contraposição campo e cidade, presente na ode “Beatus ille” do poeta romano Horácio (65 a.C.-8 a.C.) (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2011).

³⁷⁸ José Cabrales e Guillermo Hernández (2011) explicam que o panorama da lírica barroca espanhola se completa com uma série de poetas que mantem vigente o ideal estético do classicismo renascentista, inspirados em temas de Horácio (amorosos, cotidianos etc.), tais como Rodrigo Caro (1573-1647), Lope de Vega (1562-1635) etc.

³⁷⁹ “[...] A poética barroca busca constantemente suscitar no leitor a surpresa e a maravilha [...]” (SILVA, 2005, p. 499).

³⁸⁰ “[...] A nossa América, ela própria uma encruzilhada de culturas, mitos, línguas, tradições e estéticas, foi um espaço privilegiado para a apropriação colonial do barroco, e o continua sendo para as reciclagens modernas e pós-modernas [...]” (CHIAMPI, 1998, p. XV).

de meados do século XIX e o pré-romantismo que aparece na última década do século XVIII (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2011).

Sobre o tema da liberdade, observamos que é recorrente nos textos de Manzano, em sua busca para fugir do mundo de traumas de seu caminho de escravizado. Para García Márquez, “[...] em geral, um escritor só escreve um único livro, embora esse livro apareça em muitos tomos, com títulos diversos. É o caso de Balzac³⁸¹, de Conrad³⁸², de Melville³⁸³, de Kafka³⁸⁴ e, naturalmente, de Faulkner³⁸⁵. Às vezes um desses livros se destaca em relação aos outros [...]” (MÁRQUEZ, 2007, p. 61, grifo do autor) e o autor figura como ‘autor de uma obra’, ou de uma ‘obra primordial’, como se o assunto não terminasse, sendo retornado, o que nos aponta para a “liberdade” como influenciadora literária de Manzano, dado que ela se fixa na sua essência.

A vida de traumas de Manzano aterroriza tanto o seu viver, que, também, é recorrente ele implorar pela morte como fuga desse mundo de horrores e penas, tal qual vimos no poema que comentamos anteriormente, assim como podemos verificar nos poemas: “A la muerte” [“À morte”], de trinta e seis versos hexassílabos, publicado em 1821, em sua primeira coletânea, *Poesías Líricas*: “[...] Oh *parca denegrida* [v. 1] / do universo, flagelo: [2] / terror dos mortais [3] / que teme os teus rigores [4] / [...] / escuta já a *um cristão* [9] / que implora os teus favores [10] / [...]. / *Suplico-te, me peças* [v. 13] / *esta minha pobre vida* [v. 14] [...]”³⁸⁶ (MANZANO, 2016, p. 167, grifo nosso, tradução nossa); e no poema intitulado “Oda a la Religión” [“Ode à Religião”] (em Galanes (1991) o título é “La Relijión. Oda”), publicado em 1831 no *Diario de la Habana*, com sessenta e oito versos combinados entre decassílabos e hexassílabos, contudo, o poema em Galanes (1991) e em Luis (2016) carecem de onze versos que acrescentam em nota, de acordo com a publicação de Roberto Friol, o qual seguiu a primeira publicação:

[...] oh *religião cristã!* [v. 18]
 Consolo sempre doce ao desgraçado
 que em penas abismado
 em ti dissipa a aflição insana. [v. 21] [...]
 cândida virgem de inigualável ternura, [v. 56]
 prevalecer sobre os *negros* muros [v. 57] [...]
 Oh Deus! Oh Deus clemente! [v. 59]
 velado em alta majestade gloriosa [v. 60]

³⁸¹ Honoré de Balzac (1799-1850), escritor francês (nota nossa).

³⁸² Joseph Conrad (1857-1924), escritor britânico por cidadania, nasceu na Ucrânia, viveu na Polônia e de nome verdadeiro Teodor Josef Konrad Korzeniowski (BURGESS, 2002) (nota nossa).

³⁸³ Herman Melville (1819-1891), escritor norte-americano (nota nossa).

³⁸⁴ Franz Kafka (1883-1924), escritor austro-húngaro-checo (nota nossa).

³⁸⁵ Ganhador do Prêmio Nobel de Literatura em 1949 (nota nossa).

³⁸⁶ No original: “[...] Oh *parca denegrida* [v. 1] / del universo azote: [2] / terror de los mortales [3] / que teme tus rigores [4] / [...] / escucha ya a *un cristiano* [9] / que implora tus favores [10] / [...]. / *Suplicote me pidas* [v. 13] / *esta mi vida pobre* [v. 14] [...]” (MANZANO, 2016, p. 167, grifo nosso).

.....

.....

¿Por que me deixas onde o pecado nasce [v.61]

E não até ti me levas...? [v. 62] [...] ³⁸⁷ (MANZANO, 2016, p. 141 e 143, grifo nosso, tradução nossa).

As duas linhas pontilhadas, no fragmento desse poema, representam as omissões de dois versos dos onze que faltam a essa ode. Nas duas últimas citações, observamos, ainda, a assimilação do mundo branco pelo “eu” lírico, ao autoafirmar-se pela religião de seu colonizador, além da cor negra significar o temido, o terror, o pecado, a morte.

Já o soneto decassílabo, “Trinta anos” (“Treinta años”), em tradução ao português de Pablo Zumarán, foi publicado em espanhol em 1837 no *Aguinaldo Habanero*. Madden publica em inglês (“Thirty Years”) em sua publicação de 1840. Foi traduzida ao francês por V. Shoelcher com o título “Sonnet” e publicado em sua obra *Abolition de l’esclavage* [*Abolição da escravidão*] em 1840 (LUIS, 2016, em nota). Francisco Calcagno, Luciano Franco e Alex Castro intitulam como “Mis treinta años” / “Meus trinta anos”.

Quando olho para o espaço percorrido
Desde meu berço, e todo meu progresso,
Estremeço e saúdo meu sucesso
Mais por terror que por amor movido.

Espanta-me o combate que eu, renhido
Sustentei contra a sorte vil e fria,
Se é que posso assim chamar a porfia
De um ser tão infeliz e mal-nascido.

Trinta anos há que estou vivo na terra.
Trinta anos há que, em gemedor estado,
Triste sina em todo lugar me assalta.

Mas nada é para mim a dura guerra,
Que em vão suspirar tenho suportado,
Se a comparo, oh Deus!, com o que me falta ³⁸⁸ (MANZANO, 2015, p. 7).

³⁸⁷ No original: “[...] ¡oh religión cristiana! [v. 18] / Consuelo siempre dulce al desgraciado / que en penas abismado / en ti disipa la aflicción insana. [v. 21] / [...] / cándida virgen de sin par ternura, [v. 56] / prevalecer sobre los negros muros [v. 57] / [...] / ¡Oh Dios! ¡Oh Dios clemente! [v. 59] / velado en alta majestad gloriosa [v.60] / / / ¿Por qué me dejas do el pecado nace [v. 61] / y no hasta ti me llevas...? [v. 62] [...]” (MANZANO, 2016, p. 141 e 143, grifo nosso).

³⁸⁸ No original: “[...] Cuando miro el espacio que he corrido / Desde la cuna hasta el presente día / Tiemblo y saludo a la fortuna mía / Mas de atención que de terror movido. / Sorpréndeme la lucha que he podido / sostener contra suerte tan impía, / Si tal llamarse puede la porfia / De un infelice ser, al mal nacido. / Treinta años ha que conocí la tierra: / Treinta años ha que en gemidor estado / Triste infortunio por doquier me asalta. / Mas nada es para mí la dura guerra / Que en vano suspirar, he soportado / Si la calculo ¡oh Dios!, con la que falta [...]” (MANZANO, 2016, p. 137-138).

De acordo com Galanes (1991), Roberto Friol reproduz a versão original de Manzano, que transcrevemos, aqui, quatro versos: “[...] v. 9, ‘treinta años háy qe conosí la tierra’; v. 10, ‘treinta años háy, que en gemidor estado’; v. 12, ‘Mas nada es pa mí la dura guerra’, y v. 14, ‘Si la carculo (escribió ‘comparo’ y tachó³⁸⁹), oh Dios! Con lo que falta’ [...]” (MANZANO apud GALANES, 1991, p. 75, grifo da autora).

Nesse soneto, o “eu” lírico está de olhos bem abertos e faz uma reflexão sobre seus trinta anos passados na Terra, anos em que seu caminho foi atravessado pelo terror, infortúnios e traumas, como Manzano narrou em sua autobiografia e também em algumas de suas cartas, principalmente, na terceira enviada a Del Monte, a do dia 11 de dezembro de 1834³⁹⁰, ao dizer que “[...] quando lanço uma olhada sobre o grande acúmulo de vicissitudes que marcaram com golpes terríveis os mais preciosos dias da minha juventude, tremo não pelo passado mas pelo que misteriosamente ainda resta na urna do destino. [...]”³⁹¹” (MANZANO, 2016, p. 123, tradução nossa). Como dissemos na seção anterior, ecos que chegaram à voz de Selim no final da peça *Zafira*: “[...] Fortuna cruel que com minha sorte jogas, / Nunca, nunca à paz meus olhos viram / Uma série feliz, sempre infortúnios / Vicissitudes tristes, fim funesto, / Minha vida tempestuosa marcou [...]” (MANZANO, 2016, p. 290, tradução nossa). Uma imagem harmônica da triste sina que se estampou na vida escrita de Manzano, entrelaçada em sua autobiografia, no seu epistolário, na sua peça e na sua poesia. As palavras que estão no âmago do poeta, que lhe identificam, que estão no seu meio, pois, reiterando, “[...] a identidade é relacional [...]” (WOODWARD, 2014, p. 9). Como afirmou Paz (1982, p. 55), “[...] as palavras do poeta são também as palavras de sua comunidade. [...] Toda palavra implica dois elementos: o que fala e o que ouve [...]” e isso foi o que influenciou e colaborou na identidade poética de Manzano em sua relação com o seu outro.

Segundo Galanes, o *Aguinaldo Habanero* faz uma introdução do editor com a publicação do poema de Manzano:

[...] o autor do seguinte soneto, e de outros vários versos que se encontram neste livro com o mesmo nome, é um pardo natural desta cidade, quem os compôs sendo escravo, em cujo triste estado ele permaneceu até recentemente, que graças a algumas pessoas benéficas e ilustradas, ele começou a desfrutar das prerrogativas inapreciáveis de homem livre. Admira ver um ser nascido e criado em tal estado de desânimo, que escolhendo por única companheira a

³⁸⁹ Nossa tradução: “[...] escreveu ‘comparo’ e riscou [...]” (GALANES, 1991, p. 75, grifo da autora).

³⁹⁰ Castro (2015) menciona, em nota, que Luciano Franco relata a semelhança entre as palavras dessa carta e o soneto “Trinta anos”.

³⁹¹ No original: “[...] cuando echo una ojeada sobre el grande cúmulo de vicisitudes que marcado con golpes terribles los más preciosos días de mi juventud, tiemblo no por pasado sino por lo que misteriosamente aun queda en la urna del destino. [...]” (MANZANO, 2016, p. 123).

encantadora poesia, penetra no deserto de sua vida, e economizando tempo das pesadas tarefas a que seu miserável destino o condenava, dá rédea às ideais inspirações de sua fantasia. *Elas iluminaram seu caminho* e finalmente o levaram a uma posição melhor, onde com mais espaço ele possa se dedicar ao cultivo de seu entendimento e seus afetos. Sim; ele os cultivará; e no final alcançará a esplêndida coroa que pode adornar as têmporas dos mortais. J(osé) A(ntonio) H(cheverría) [...] ³⁹² (GALANES, 1991, p. 75-76, grifo nosso, tradução nossa).

Infelizmente, Manzano, depois de sofrer uma prisão pelo evento da conspiração da *Escalera*³⁹³, quando foi liberto, em 1845, do injusto encarceramento, ele silenciou o seu gênio, o famoso “[...] bico de ouro [...]” (MANZANO, 2016, p. 307, tradução nossa), ou foi silenciado. Se Manzano escreveu ainda alguma coisa, após esse fato, não chegou até hoje à publicação. Em suas conclusões, Galanes (1991) não acredita que o silêncio de Manzano foi voluntário, tampouco que o fato de adquirir sua liberdade destruiu seu impulso poético.

Aqui, após o que expomos sobre os escritos de Manzano, percebemos que a imagem que se constrói, apesar de todas as atrocidades e traumas sofridos pelo poeta, inclusive com a sua precária instrução e mesmo com as colaborações e influências recebidas, é a de um “gênio”. Mas, na sociedade grega antiga, Aristóteles (2004), como conservador, defende a escravidão, afirmando que o escravo, por ter alma de escravo, é, essencialmente, escravo, portanto é destituído inteiramente de alma poética, da parte desta que é capaz de fazer ciência e filosofia e que pode desvendar o sentido e a finalidade das coisas.

Também, a sociedade colonialista espanhola do século XIX, em Cuba, é conservadora e o escravizado é privado de estudos, pertencendo à casta mais inferior dessa sociedade e que a ele não lhe cabe o uso do intelecto. Contudo, concordamos com as palavras de Sócrates³⁹⁴ (apud WIMSATT; BEARDSLEY, 2002, p. 644, grifo nosso), ao referir-se aos poetas gregos, “[...]”

³⁹² No original: “[...] El autor del siguiente soneto, y de otros varios versos que se encontrarán en este libro suscritos con el mismo nombre, es un pardo natural de esta ciudad, quien los compuso siendo esclavo, en cuyo triste estado ha permanecido hasta hace poco, que merced a algunas personas benéficas e ilustradas, comenzó a gozar las inapreciables prerrogativas de hombre libre. Admira ver a un ente nacido y criado en tan abatida condición, que eligiendo por única compañera a la encantadora poesía, se interna en el desierto de su vida, y ahorrando tiempo de las pesadas faenas a que su miserable suerte le condenaba, da rienda a las ideales inspiraciones de su fantasía. *Ellas han alumbrado su camino* y ellas en últimas le han sacado a mejor puesto, donde con más espacio pueda dedicarse al cultivo de su entendimiento y sus afectos. Sí; él los cultivará; y logrará al cabo la corona espléndida que puede adornar las sienes de los mortales. J(osé) A(ntonio) H(cheverría) [...]” (GALANES, 1991, p. 75-76, grifo nosso).

³⁹³ A conspiração de *La Escalera* (1843-1844) foi uma suposta conspiração abolicionista, usada como pretexto pelas autoridades coloniais em Cuba, para reprimir os escravos e os elementos abolicionistas. Foram executados 78 réus (entre eles o poeta Plácido), 400 exilados (dentre estes, Del Monte) e uns 600 condenados à prisão (como foi o caso de Juan Manzano) (COSTA, 2011, p. 26, em nota). Galanes (1991) sugere que nunca saberemos se foi uma verdadeira conspiração de negros libertos com plano de sublevação geral e intenção separatista, ou uma estratégia do sanguinário Capitão General espanhol Leopoldo O’Donnel (1809-1867) para suprimir o reformismo crioulo cubano e acabar de uma vez com a crescente burguesia negra.

³⁹⁴ Filósofo da Grécia Antiga.

que não é por sua sabedoria que os poetas compõem suas obras, mas por uma espécie de *gênio* e *inspiração* [...]”. E tanto o “gênio” quanto a “inspiração” são as peças que impulsionaram a Manzano para aproximar-se do seu outro, para subverter ao seu colonizador.

Manzano procura assemelhar-se ao branco, aprende a sua escritura, cobrindo e copiando a letra do filho de sua segunda ama, Dom Nicolás, como contou em sua autobiografia. Assim, vai aprimorando seu ato e avança com sua escrita. Segundo Fanon (1983, p. 18), “[...] um homem que possui a linguagem possui também o mundo que esta linguagem abrange e que através dela se exprime [...]”. Desse modo, Manzano seguiu progredindo nesse mundo branco, assumindo as práticas literárias dele, sendo isso a principal estratégia da mímica contra o seu colonizador, por causa de sua visão duplicada, a revelação da ambivalência do discurso colonial subverte a autoridade desse mesmo discurso (BHABHA, 2010).

Verificamos que Manzano fala por seus textos, ele responde a pergunta do título do livro da crítica literária indiana Gayatri Spivak (2010), *Pode o subalterno falar?* Apesar da autora sugerir que mesmo sendo facilitado ao subalterno falar, ainda assim os resquícios da construção colonial continuam. Acreditamos que Manzano pôde falar, embora silenciou em alguns momentos por proibição, ou fosse silenciado ao modificarem seu texto, por censura colonial, correção gramatical, significação etc., mesmo assim, fez seu ato, recitava e compunha de memória, vertia sangue por isso, cravando no próprio corpo as marcas por essa subversão no mundo branco. Apesar disso, sua voz resplandeceu, foi publicado, sua voz voou discretamente e continua voando por meio de suas páginas, de forma parcial³⁹⁵ pela mímica (BHABHA, 2010).

Depois de nossa exposição, parece evidente que Manzano conheceu a cultura secundária impressa, mas examinamos, no próximo capítulo, o pensamento e a expressão de Manzano por meio, principalmente, de sua autobiografia sob a ótica do modo oral de contar histórias, segundo as ideias de Walter Ong (1998), para mostrarmos os traços da cultura oral primária em sua escrita.

³⁹⁵ Luis (2016) menciona a parcialidade da voz de Manzano, dado que a escrita de Manzano não implica uma vitória completa sobre o silêncio, ou seja, ainda que o poeta escreva e revele os infortúnios de sua vida, ele não diz nem pôde dar conta de tudo.

5 ORALIDADE X CULTURA ESCRITA: O FUNDAMENTO DA ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA DE MANZANO

*Quisieron borrar nuestras huellas,
quisieron silenciar nuestras voces,
pero el cuerpo, cansado, desnudo
y maltratado por el látigo... ¡volvió a levantarse!*

*Quisieron borrar nuestra historia,
quisieron borrar nuestra imagen,
pero el alma, dolida, insistente
y curtida...
¡Volvió a reescribirse!³⁹⁶
(Lorena Torres Herrera)*

“[...] As palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto [...]” (PAZ, 1982, p. 226). Octavio Paz (1982) expõe que sem a junção de circunstâncias que foi a Grécia, jamais existiriam a *Iliada*³⁹⁷, tampouco a *Odisseia*³⁹⁸, contudo, sem esses poemas de Homero³⁹⁹, não teria existido a realidade histórica que conhecemos como Grécia.

Sabemos por Walter Ong (1998) que esses poemas gregos foram originalmente pertencentes à tradição oral⁴⁰⁰. Pelo que conhecemos de Manzano, ele também recitava de

³⁹⁶ Nossa tradução: *Quiseram apagar nossas marcas, / quiseram silenciar nossas vozes, / porém o corpo, cansado, nu / e maltratado pelo chicote... ¡voltou a levantar-se! / Quiseram apagar nossa história, / quiseram apagar nossa imagem, / porém a alma, sofrida, insistente / e curtida... / Voltou a reescrever-se! (Lorena Torres Herrera)*

³⁹⁷ Epopeia grega, com vinte e quatro cantos, compilada em versão escrita por volta do século VI a.C., que narra os episódios que envolveram os dez anos da Guerra de Troia. Nela, vemos a ira de Aquiles (príncipe da Ftia, líder dos mirmidões, herói e sendo considerado o melhor dos guerreiros) após a morte de seu amigo Pátroclo por Heitor, príncipe de Troia (filho de Príamo), durante a disputa por Helena de Esparta, esposa de Menelau, e este, irmão de Agamemnon, Rei de Micenas. Supostamente, a fuga de Helena de Esparta com o príncipe Páris de Troia desencadeia os anos de guerra dos simpatizantes gregos (como Odisseu, Rei de Ítaca) contra os troianos (HOMERO, 2019).

³⁹⁸ Poema épico grego, em vinte e quatro cantos, composto a cerca do século VIII a.C., em que narra as aventuras do mais astuto dos capitães da Guerra de Troia, Odisseu (Ulisses, para os romanos), após a destruição troiana, em seu retorno a seu lar, Ítaca, dando uma sequência à *Iliada*, também com uma duração de dez anos de façanhas desse herói, que inicia-se a narração *in medias res* (HOMERO, 2013).

³⁹⁹ Homero nasceu supostamente em 928 a.C. e morreu em 898 a.C., foi um poeta épico da Grécia Antiga, ao qual é atribuído a autoria da *Iliada* e da *Odisseia* (HOMERO, 2013).

⁴⁰⁰ Ong (1998, p. 19, grifos do autor) explana que “[...] possuímos o termo ‘literatura’, que essencialmente significa ‘escritos’ (latim *literatura*, de *litera*, letra do alfabeto), para abranger um dado corpo de materiais escritos [...]”. Porém, não existindo um termo comparavelmente satisfatório para abranger uma herança puramente oral. Ele acresce que felizmente a monstrosidade do “[...] termo ‘literatura oral’ está perdendo terreno, mas é bastante

improviso e foi um poeta de modalidade oral. Assim, depois do que conhecemos dos escritos de Manzano nos capítulos passados, neste, voltaremos ao princípio, ao que veio antes da escrita, à oralidade, para que possamos verificar a escritura da autobiografia, de Manzano, como portadora de vestígios da cultura oral primária, considerando as concepções de Ong (1998) sob a perspectiva da forma oral de contar histórias, com isso, uma produção fundacional americana.

Caminhamos pelo mundo da escrita⁴⁰¹, pensando e acreditando que somos autônomos, contudo, há um controle da tecnologia da escrita em nosso pensamento e expressões. Somos seres funcionalmente letrados, porque nossos processos de pensamento não nascem de capacidade meramente naturais, porém, da estruturação dessa tecnologia direta ou indiretamente. “[...] Sem a escrita, a mente letrada não pensaria e não poderia pensar como pensa, não apenas quando se ocupa da escrita, mas normalmente, até mesmo quando está compondo seus pensamentos de forma oral [...]” (ONG, 1998, p. 93).

Mais do que qualquer outra invenção individual, a escrita modificou a nossa consciência (ONG, 1998). Um conhecimento mais intenso da oralidade primária ou primitiva nos permite compreender melhor o mundo da escrita, o que verdadeiramente é e o que os seres humanos funcionalmente letrados são⁴⁰² (ONG, 1998). Por exemplo, paradoxalmente, como mencionou Ong (1998) sobre Platão (2019), em *Fedro*⁴⁰³, pois mesmo já utilizando a escrita, quando dá voz a Sócrates no diálogo com Fedro, afirma, por ouvir dos antigos, uma história entre o Deus egípcio Theuth e o rei de todo o Egito, Tamos, criticar a escrita, já que o deus revelou que a escrita era uma instrução que faria os egípcios mais sábios e com melhor memória, porém, “[...] *uma droga para a memória e sabedoria* [...]” (PLATÃO, 2019, p. 136, grifo nosso), a que o rei contesta que a escrita descuidará da memória, dado que é uma droga para as recordações,

provável que eliminá-lo por completo seja uma batalha nunca inteiramente vencida [...]” (ONG, 1998, p. 23, grifo do autor).

⁴⁰¹ Entendemos, aqui, a escrita como um sistema codificado de marcas visíveis inventado, por meio do qual um escritor pode determinar as palavras exatas que um leitor gera a partir do texto escrito (ONG, 1998). “[...] A escrita, no sentido estrito da palavra, a tecnologia que moldou e capacitou a atividade intelectual do homem moderno, foi um desenvolvimento muito tardio na história humana. O *Homo sapiens* está no planeta talvez há cerca de 50 mil anos (Leakey e Lewin 1979, pp. 141 e 168). O primeiro registro escrito, ou verdadeira escrita, que conhecemos, foi desenvolvido entre os sumérios na Mesopotâmia apenas por volta do ano 3500 a.C (Diringer 1953; Gelb 1963) [...]” (ONG, 1998, p. 99, grifo e parênteses do autor). Já o alfabeto foi inventado apenas uma vez, sendo criado por povos semíticos por volta de 1500 a.C. e derivando-se para as outras línguas, no entanto, são os antigos gregos que o aperfeiçoaram, convertendo o som em uma forma visível (ONG, 1998).

⁴⁰² Essa questão é um paradoxo, pois, as tecnologias são artificiais, todavia, a artificialidade da escrita já é natural a nós, seres humanos, e adequadamente interiorizada, não rebaixa a nossa vida, ao contrário, acentua-a (ONG, 1998). “[...] Dizer que a escrita é artificial não é condená-la, mas elogiá-la. Como outras criações artificiais e, na verdade, mais do que qualquer outra, ela é inestimável e de fato fundamental para a realização de potenciais humanos mais elevados, interiores. As tecnologias não constituem meros auxílios exteriores, mas, sim, transformações interiores da consciência, e mais ainda quando afetas à palavra. Tais transformações podem ser enaltecidas. [...] Essa escrita alimenta a consciência como nenhuma outra ferramenta [...]” (ONG, 1998, p. 98).

⁴⁰³ Talvez escrito por volta de 370 a.C. (PLATÃO, 2019).

concedendo uma aparente e não verdadeira sabedoria, serão sábios em aparências e não em saberes, pois dependerão de dados externos e de sinais estranhos, e não mais do interior de si mesmos (PLATÃO, 2019).

Ong (1998), mesmo pertencente à cultura escrita secundária e como estudioso da cultura oral, explica que as culturas primárias são aquelas que ignoram completamente a escrita e o conhecimento que delas provém difere das culturas afetadas pelo uso da escrita⁴⁰⁴, assim, por esses estudos de Ong (1998), examinamos como ocorre o pensamento e a expressão verbal nessa cultura oral e o que se distingue da escrita. Ele acrescenta que “[...] a era eletrônica é também uma era de ‘oralidade secundária’, a oralidade dos telefones, do rádio e da televisão, cuja existência depende da escrita e da impressão [...]” (ONG, 1998, p. 11, grifo do autor), modificando totalmente esse tipo de oralidade em comparação à mentalidade oral primária.

Já a escrita é “[...] um ‘sistema modelar secundário’, dependente de um sistema primário anterior, a linguagem falada. A expressão oral pode existir – e na maioria das vezes existiu – sem qualquer escrita; mas nunca a escrita sem a oralidade [...]” (ONG, 1998, p. 16, grifo do autor). Entretanto, Ong (1998) informa que o estudo científico e literário da linguagem, apesar das raízes orais e da verbalização, até épocas recentes, rejeitou a oralidade de forma ditatorial, que inclusive as criações orais tenderam a ser consideradas, geralmente, como variantes de produções escritas⁴⁰⁵.

De acordo com Ong (1998), nas culturas orais primárias, as pessoas não afetadas por qualquer tipo de escrita aprendem muito, possuem e praticam uma grande sabedoria, mas não estudam como fazemos atualmente por meio dos escritos, ou seja, eles aprendem pela prática, ouvindo, repetindo o que ouvem, dominando intensamente os provérbios e formas de combiná-los e recombina-los, assimilando outras práticas formulares, participando de um tipo de retrospectiva coletiva, não sendo este pelo estudo no sentido restrito⁴⁰⁶.

Foi usando essas práticas formulares e costurando partes pré-fabricadas que, possivelmente, Homero confeccionou as grandes épicas gregas, partindo de métodos da cultura

⁴⁰⁴ Para Ong (1998), a linguagem é esmagadoramente oral, de todas as dezenas de milhares de línguas faladas no curso da história humana, apenas cerca de 106 estiveram submetidas à escrita em um grau suficiente para a produção de literatura, dentre elas, a maioria nunca foi escrita.

⁴⁰⁵ “[...] O movimento romântico foi marcado pela preocupação com o passado distante e com a cultura popular. Desde então, centenas de colecionadores, a começar por James McPherson (1736-1796) na Escócia, Thomas Percy (1729-1811) na Inglaterra, os irmãos Grimm, Jacob (1785-1863) e Wilhelm (1786-1859) na Alemanha, ou Francis James Child (1825-1896) nos Estados Unidos, trabalharam com partes da tradição oral, ou quase oral, ou semelhante à oral, de forma mais ou menos direta, dando-lhe nova dignidade [...]” (ONG, 1998, p. 26).

⁴⁰⁶ Lembremos, aqui, que a linguagem oral é totalmente natural aos seres humanos (salvo aqueles com deficiências fisiológica e/ou psicológica), ou seja, aprendemos a falar em qualquer cultura, porque as regras gramaticais vivem no inconsciente no sentido de que podemos saber como utilizá-las e até mesmo como formular outras novas sem ser capazes de definir o que elas são (ONG, 1998).

oral⁴⁰⁷ primária, ameaçando os letrados convictos, os quais são educados para jamais utilizarem clichês⁴⁰⁸, e que, desde a antiguidade até o presente, têm considerado esses poemas homéricos como os mais exemplares, verdadeiros e inspirados poemas seculares da herança ocidental (ONG, 1998).

Ong (1998) informa que para se reter o pensamento e recuperá-lo, na cultura oral primária, é necessário exercê-lo conforme padrões mnemônicos, moldados para uma pronta repetição oral. “[...] O pensamento deve surgir em padrões fortemente rítmicos, equilibrados, em repetições ou antíteses, em aliteraões e assonâncias, em expressões epítéticas ou outras expressões formulares, em conjuntos temáticos padronizados [...]” (ONG, 1998, p. 45) ou até mesmo pelo uso de provérbios que são ouvidos por todos e são modelados para a retenção e a ligeira recordação. Com essa leitura de Ong (1998), entendemos as ações de Manzano ao revelar, na sua autobiografia, que ele conversava até com as paredes para sua memorização:

[...] em compor alguns versos na cabeça e todos eram sempre tristes os quais não escrevia pr. ignorar este ramo pr. isto sempre tinha um caderno de versos na memória e a qualquer coisa improvisava [...] como p^a. estudar minhas coisas q^e. compunha p^r. carecer de escrita falava só fazendo gestos e espresões segundo a natureza da [q^e.] [] composisão diziam q^e. era tal o fluso de falar q^e. tinha q^e p^r falar falava com a meza com o quadro com a parede &c eu a ninguém dizia o q^e. trazia comigo [...] ⁴⁰⁹ (MANZANO, 2016, p. 307-308, colchetes do editor, tradução nossa).

Observamos, nessa citação de Manzano, a prática utilizada por ele para memorizar seus versos, já que não sabia escrever. Também, com essas palavras de Ong (1998), compreendemos o ritmo, a quantidade de repetições e figuras de linguagens empregadas nas composições poéticas de Manzano.

Ong (1998) enumera algumas características ilustrativas tanto do pensamento quanto da expressão, fundados na oralidade primária, que diferem das fundadas no quirográfico, no

⁴⁰⁷ Alguns estudos como o de Milman Parry (1971) e outros posteriores tornaram evidente que somente uma fração mínima das palavras na *Ilíada* e na *Odisséia* não constituía parte de fórmulas e, até certo ponto, fórmulas devastadoramente predizíveis (ONG, 1998).

⁴⁰⁸ “[...] Os poetas, tal como são idealizados pelas culturas quirográficas [escritas] e mais ainda por culturas tipográficas [impressas], não deveriam usar materiais pré-fabricados. Se um poeta ecoasse fragmentos de poemas anteriores, deveria, pensava-se, moldá-los a sua própria ‘natureza’ [...]” (ONG, 1998, p. 31, grifo do autor). Ao “gênio” era relacionado uma habilidade essencialmente inexplicável (ONG, 1998, grifo nosso).

⁴⁰⁹ No original: “[...] en componer algunos versos de memoria y todos eran siempre tristes los cuales no escribía pr. ignorar este ramo pr. esto siempre tenía un cuaderno de versos en la memoria y a cualquier cosa improvisaba [...] como p^a. estudiar mis cosas q^e. componía p^r. carecer de escritura hablaba solo asiendo gestos y afeciones segun la naturaleza de la [q^e.] [] composicion desian q^e. era tal el flujo de ablar q^e. tenía q^e p^r ablar hablaba con la mesa con el cuadro con la pared &c yo a nadie desia lo q^e. traía conmigo [...]” (MANZANO, 2016, p. 307-308, colchetes do editor).

tipográfico e no eletrônico, as quais requerem mais estudos⁴¹⁰. Em primeiro lugar, o pensamento e a expressão da cultura oral primária são (1) mais *aditivos* do que subordinativos (ONG, 1998, grifo nosso). Ong (1998) exemplifica esse estilo aditivo oral com um fragmento narrativo da criação no Gênesis (1, 1-5) com padronização oral preservada, todavia, já escrito na versão de 1610, em inglês, da *Bíblia Douay-Rheims*⁴¹¹, um texto produzido pelo original hebraico aditivo, intermediado pela versão latina:

[...] No começo, Deus criou o céu e a terra. *E* a terra era erma e vazia, *e* as trevas cobriam a superfície das profundezas; *e* o espírito de Deus se movia sobre as águas. *E* Deus disse: Faça-se a luz. *E* a luz se fez. *E* Deus viu que a luz era boa; *e* ele dividiu a luz das trevas. *E* ele chamou à Luz Dia, e às trevas, Noite; *e* houve noite e manhã um dia [...] (apud ONG, 1998, p. 48, grifo nosso).

Ong (1998, grifo do autor) chama-nos a atenção para os nove ‘e’ introdutórios nessa passagem, típica de uma cultura com um resíduo oral ainda forte. Ele contrapõe essa mesma passagem com a adaptação mais moldada pela escrita e pela tipografia da *New American Bible* (1970):

[...] No início, quando Deus criou os céus e a terra, a terra era um vasto deserto informe, e as trevas cobriam o abismo, enquanto um forte vento varria as águas. Então Deus disse: ‘Seja feita a luz’, e houve luz. Deus viu como era boa a luz. Deus então separou a luz das trevas. Deus chamou à luz ‘dia’ e as trevas ele chamou ‘noite’. Assim chegou a noite, e a ela sucedeu a manhã – o primeiro dia [...] (apud ONG, 1998, p. 48, grifo do autor).

Já nesse último fragmento, Ong (1998, grifo do autor) mostra apenas dois ‘e’ introdutórios mergulhados em um período composto. Revelando que esta versão proporciona um fluxo narrativo com a subordinação analítica e racional – por usos de ‘quando’, ‘e’, ‘enquanto’, ‘então’, ‘assim’ – caracterizando a escrita mais natural para textos do século XX. A seguir, ilustramos uma passagem da autobiografia, de Manzano, para nossas observações:

[...] passaram alguns anos sem q^e. eu vice meus pais e acho não me equivocar em dizer q^e. aviam sinco anos pois me lembro q^e. tendo vivido muito tempo

⁴¹⁰ “[...] A escrita, ou registro escrito, como tal, difere da fala pelo fato de que não brota inevitavelmente do inconsciente. O processo de registrar a linguagem falada é governado por regras conscientemente planejadas e inter-relacionadas [...]” (ONG, 1998, p. 97). Ong (1998) ilustra que muitos poetas orais são analfabetos, todavia, o aprendizado da leitura e da escrita os incapacitam, interferindo nos processos de composição oral, uma vez que o texto controla a narrativa e esses processos não têm a ver com textos, mas com a recordação das canções.

⁴¹¹ Tradução realizada pelos membros do Colégio Inglês Douai, ao serviço da Igreja Católica, desta versão, o *Novo Testamento*, em um volume, foi publicado em Reims (França) em 1552; já o *Antigo Testamento*, em dois volumes, saiu um em 1609 e o outro em 1610 (POPE, 1939).

com minha madrinha na rua nova do cristo eu já cosia e ia aos ezercicios de Jogo com meu padrinho q^e. era primero sargento de seu batalhão Jabier calvo e nos mudamos para a rua do inquisidor no solar do S^r. conde de Orreylli vi o famoso batismo do senior D^m. Pedro orreylli e o vi vestir macacões e andar sozinho pela caza tudo isto sem saber si tinha amo ou não e eu ja vestia meu balandrau de guingão de lista larga e entraba e saia da casa [como de uns amos] sem q^e. ninguem me puzece obistaculo [...]”⁴¹² (MANZANO, 2016, p. 303, colchetes do editor, grifo nosso, tradução nossa).

Nessa citação de Manzano, contamos oito “e” (“y”) aditivos em um período longo, característico da expressão e do pensamento da cultura oral com resíduos moderados, indicativo do caráter “aditivo” de Manzano, o qual é transposto para a sua escrita.

O segundo ponto ilustrado por Ong (1998, grifo nosso) para o pensamento e a expressão da cultura oral primária é que são (2) mais *agregativos* do que analíticos, uma vez que usam fórmulas para aparelhar a memória, tendendo ao uso carregado de termos, frases ou orações paralelos, termos, frases ou orações antitéticos, epítetos. Por exemplo, empregam a bela princesa, não apenas a princesa, ou o carvalho robusto, ou o ‘esperto Ulisses’ (fórmula homérica epitética), ou seja, usam bagagens formulares que a cultura escrita rejeita devido ao peso e à redundância (ONG, 1998, grifo do autor).

Ong (1998, p. 50) acrescenta que, nas culturas orais, “[...] as expressões tradicionais não devem ser desmontadas: foi trabalhoso mantê-las juntas por gerações e não existe nenhum lugar fora da mente onde se possa armazená-las [...]”, portanto, um carvalho sempre será robusto, não significando que não possa existir outros epítetos, ou até os epítetos opostos, que também são padronizados. Com isso, quando uma expressão formular se cristaliza, deve permanecer intacta (ONG, 1998). Citamos essa característica na autobiografia, de Manzano, ao uso do epíteto “buena monda” [“bom castigo”]: “[...] nem eu me atreví nunca a dizer um ainda q^e. p^r. duas vezes me custou meu *bom castigo*; [...] ao dia seguinte [...] em seguida [recebi] o meu *bom castigo* [...]”⁴¹³ (MANZANO, 2016, p. 308, grifo nosso, tradução nossa).

A terceira característica do pensamento e da expressão da cultura oral primária listada por Ong (1998, grifo nosso) é que são (3) *redundantes* ou *copiosos*, pois a redundância e a repetição buscam conservar o foco no dito oralmente, sendo uma das características do

⁴¹² No original: “[...] pasaron algunos años sin q^e. yo biese a mis padres y creo no equivocarme en decir q^e. abrian sinco años pues me acuerdo q^e. abiendo vivido mucho tiempo con mi madrina en la calle nueva del cristo ya yo cosia y iva a los ejercicios de Juego con mi padrino q^e. era sargento primero de su batallon Jabier calvo y nos mudamos a la calle del inquisidor en el solar del S^o. conde de Orreylli vi el bautismo famoso del señor Dⁿ. Pedro orreylli y lo vi vestir mamelucos y andar solo p^r. la casa todo esto sin saber si tenia amo o nó y ya yo bestia mi balandran de carranelan de lista ancha y entraba y salia de la casa [como de unos amos] sin q^e. nadie me pusiese ostaculo [...]” (MANZANO, 2016, p. 303, colchetes do editor, grifo nosso).

⁴¹³ No original: “[...] ni yo me atreví nunca a desir uno aunq^e. p^r. dos veses me costó mi *buena monda*; [...] al dia siguien [...] en seguida [recibí] a mi *buena monda* [...]” (MANZANO, 2016, p. 308, grifo nosso).

pensamento e da fala orais, já que eliminar a redundância é característico da escrita (ONG, 1998). Apontamos essa característica na autobiografia, de Manzano, quando ele repete o dito, tal qual na oralidade, querendo enfatizar que colheu apenas uma pequena folha, apenas uma folhinha de gerânio foi o suficiente para o seu “bom castigo”: “[...] colhi *uma folinha, uma folinha*, não mais de geranio [...]”⁴¹⁴ (MANZANO, 2016, p. 320, grifo nosso, tradução nossa). Essa repetição, típica da cultura oral primária, mantém o falante, assim como o ouvinte na pista certa (ONG, 1998).

No entanto, acreditamos que Castro (2015, p. 154, grifo do autor), não observando essa característica da cultura oral, critica Manzano, em nota, em relação a uma repetição que consta no texto autógrafa ao fazer a sua tradução: “[...] a melancólica repetição ‘ninguém ninguém’ está no manuscrito original [...]”. Destacamos que é comum na autobiografia, de Manzano, assim como na sua peça *Zafira* (mesmo passando por corretores), essa repetição dual: “e outras e outras”; “capão, capão”; “passei passei”; “nenhum, nenhum”; “jamais, jamais”; “nunca, nunca”; “vive, vive”; “não mais, não mais”; “prossegui, prossegui”; “traição, traição”; “monstro, monstro”; “veja, veja”; “sim, sim”; “retira-te, retira-te” (MANZANO, 2016, grifo nosso, tradução nossa), dentre outras, indicando que Manzano conserva um pensamento e uma expressão “redundantes” da cultura oral primária de forma intensa.

A quarta característica do pensamento e da expressão fundadas na oralidade primária citada por Ong (1998, grifo nosso) é que são (4) *conservadores* ou *tradicionalistas*, isto é, as culturas orais não necessitam de uma novidade, de uma surpresa, de algo não dito antes, dado que, nas narrativas, a originalidade reside em oferecer ao público novos elementos em antigas histórias, transformando-as em situações singulares (ONG, 1998), como observamos em alguns poemas de Manzano; por exemplo, em “La visión del poeta compuesta en un Ingenio de fabricar azúcar”, de Manzano, e “El templo de Venus. Canto Lírico”, de Arriaza.

Esse poema de Manzano já comentamos na segunda seção do capítulo anterior. Brevemente, ocorre um sonho diante dos sofrimentos do trabalho escravo no engenho presenciados pelo “eu” lírico, o qual se transporta ao mundo onírico, a um prado deleitoso, lugar em que se encontra a deusa Vênus, a qual revela, a ele, o seu futuro sem sua amada Lesbia. Todavia, o poema de Arriaza testemunha a um amigo, em carta, que, de repente, sonha e encontra-se no Templo de Vênus. Por essa profanação, a deusa lhe castiga, por uma flechada do Cupido⁴¹⁵, em amar sem ser amado. Ele desperta, sentindo a dor da flecha, afirmando que

⁴¹⁴ No original: “[...] coji *una ojita, una ojita*, no mas de geranio [...]” (MANZANO, 2016, p. 320, grifo nosso).

⁴¹⁵ Deus do amor, com seu arco, desfechava as setas mágicas do desejo no coração dos deuses e dos homens. Filho de Vênus. Eros na mitologia grega (BULFINCH, 2018).

não é sonho a sua dor. Imediatamente percebe o desprezo e o ódio de Silvia por quem ele ama e idolatra (ARRIAZA, 1811). Notamos que a história de Arriaza tem uma novo caminho e outros elementos que se inserem na composição de Manzano, um exemplo claro do “tradicionalismo” da cultura oral primária.

Com isso, acreditamos que Sylvia Molloy (1996), ao declarar a poesia imitativa de Manzano como um péssimo exemplo da poesia neoclássica, talvez não deva ter observando o padrão dessa característica da cultura oral primária que Manzano ainda comungava, que é distinto da cultura escrita secundária.

Já na autobiografia, de Manzano, podemos citar a passagem que ele é amarrado como Jesus Cristo no evento da Paixão: “[...] *amarra minhas mãos se atam como as de Jesus cristo* [...] eu perdi o sentido e quando voltei a mim me encontrei na porta do oratorio *nos braços da minha mãe inundada em lágrimas* [...]”⁴¹⁶ (MANZANO, 2016, p. 321-322, grifo nosso, tradução nossa). Como referimos na segunda seção do segundo capítulo, sua mãe María del Pilar é comparada a Maria das Angústias, ao segurar o filho perecido na descida da cruz, lavada em sangue e lágrimas. Nesse episódio, Manzano utiliza fragmentos de uma história milenar com uma nova roupagem⁴¹⁷, agregando ao seu relato.

Na quinta característica ilustrativa, Ong (1998, grifo nosso) especifica que o pensamento e a expressão da cultura oral primária são (5) *próximos ao cotidiano da vida humana*, pois carecem de categorias analíticas aperfeiçoadas, as quais dependem da escrita para uma organização do conhecimento distante da experiência vivida (tais como discriminar listas com nomes de líderes e as divisões políticas, ou possuir manuais de regras práticas de comércio), assim, as culturas orais conceituam e verbalizam todo o seu conhecimento com uma referência mais ou menos próxima do cotidiano da vida humana (ONG, 1998). Citamos aqui uma possível lista à estilo da cultura oral primária dos comandantes das naus e das tropas no Canto II da *Iliada* para observarmos essa característica:

[...] Os que detinham a ravinosa Lacedemônia cheia de grutas, [v. 581] / Fáris e Esparta e Messa cheia de pombas, / que habitavam Briseias e as agradáveis Augeias, / senhores de Amiclas e de Helo, cidade junto do mar; / eles que detinham Laas e habitavam Étilo: / deles comandava o irmão, Menelau excelente em auxílio, / sessenta naus, separadamente alinhadas. [v. 587] / [...] daqueles que habitavam Argos de Pelasgo, [v. 681] / senhores de Alo e Alope, habitantes de Tráquis, / que detinham a Ftia e a Hélade, terra de belas

⁴¹⁶ No original: “[...] *amarra mis manos se atan como las de Jesucristo* [...] yo perdí el sentido y cuando volví en mí me alle en la puerta del oratorio *en los brazos de mi madre anegada en lágrimas* [...]” (MANZANO, 2016, p. 32, grifo nosso).

⁴¹⁷ Castro (2015, grifo do autor), em notas, refere-se a essa parte do episódio como uma paródia de *Pietá* (1499), do artista italiano Michelangelo (1475-1564).

mulheres, / Mirmidões de seu nome, mas também Helenos e Aqueus: / destes comandavam Aquiles cinquenta naus. [v. 685] / [...] / Dos Troianos era comandante o grande Heitor de elmo faiscante, [v. 816] / filho de Príamo; e com ele alinhavam as melhores hostes / e mais numerosas que combatiam com as lanças. / Dos Dardânios era comandante o valente filho de Anquises, / Eneias, que a divina Afrodite dera à luz para Anquises, [v. 820] [...] (HOMERO, 2019, p. 151, 154, 159).

Já na autobiografia, de Manzano, percebemos uma passagem que ele não constitui uma lista neutra dos pertences de sua falecida mãe, porém, um relato encaixado com referências do cotidiano para descrever o conteúdo encontrado em um fundo falso de uma caixa grande, muito antiga:

[...] algumas joias de oro fino entre elas as de mas merito eram tres manilhoes⁴¹⁸ antigos *de serca de tres dedos de largura e muito grosos* dois rozarios um todo de oro e otro de oro e coral porém *quebrados e muito sujos* achei tambien *uma ruma de papeis* q^e. testificavam varias dividas avendo entre eles um de duzentos e pocos pesos e otro de cutrocientos e tantos pesos estes deviam se cobrar a minha senhora⁴¹⁹ e depois destes otra porsao de quantias menores [...] ⁴²⁰ (MANZANO, 2016, p. 331, grifo nosso, tradução nossa).

Notamos, por esse fragmento de Manzano, a proximidade do dito por ele com o cotidiano da vida humana, o que se explica pela seguinte leitura de Ong (1998, p. 54, grifo do autor), uma vez que “[...] a cultura oral primária preocupa-se pouco em preservar o conhecimento de habilidades como um *corpus* abstrato, independente [...]”.

A sexta característica do pensamento e da expressão da cultura oral primária indica (6) que é de *tom agonístico*, ou seja, possui um tom extraordinariamente *agonístico* em seu desempenho verbal e certamente em seu estilo de vida, pois a oralidade o situa dentro de um contexto de luta (ONG, 1998, grifo nosso). Para Ong (1998, p. 56), “[...] os sofrimentos físicos comuns e constantes da vida em muitas sociedades primitivas explicam em parte, obviamente, as mostras de violência nas primitivas formas artísticas verbais [...]”. Tal qual mencionamos na primeira seção do capítulo anterior, a violência que Manzano sofre, transforma-se em suas expressões literárias. Ong (1998) revela que as culturas orais mostram-se como agonisticamente

⁴¹⁸ Uma espécie de bracelete (nota nossa).

⁴¹⁹ Castro (2015) observa que a mãe de Manzano como foi coartada por trezentos pesos por sua primeira ama (conforme mencionamos na segunda seção do segundo capítulo), já deveria estar livre com essas promissórias de mais de seiscentos pesos, se a dívida tivesse sido paga, cuja devedora era, segundo Manzano, a sua segunda ama (nota nossa).

⁴²⁰ No original: “[...] algunas jollas de oro fino entre ellas las de mas merito eran tres manillones antiguos *de serca de tres dedos de ancho y muy gruesas* dos rosarios uno de oro todo y otro de oro y coral pero *rotos y muy susios* allé tambien *un lio de papeles* q^e. testificaban barias deudas abiendo entre ellos uno de dosientos y pico de pesos y otro de cutrosientos y tantos pesos estos debían cobrarse a mi señora y despues de estos otra porsion de menores cantidad [...]” (MANZANO, 2016, p. 331, grifo nosso).

programadas, sendo suas narrativas, muitas vezes, caracterizadas por uma descrição entusiástica da violência física, como na *Ilíada*, que a faz de forma explícita, cruciente e sangrenta⁴²¹.

Na autobiografia, de Manzano, apontamos o episódio em que Manzano é chamado por ordem de sua segunda ama, quando estava se banhando; ao término, apresentou-se diante desta, mas, ao ser recebido, indagou-lhe sobre o que fazia no banho: “[...] lhe respondi q^e. me aseava p^a. vestir, con q^e. lisensa fizeste? com nenhuma respondi. e p^r. q^e. foste? p^a. me asear, esta sena foi entre a sala de jantar e a porta da rua, ali mesmo meu nariz se rompeu [...]”⁴²² (MANZANO, 2016, p. 337, parênteses do editor, tradução nossa). O tom agonístico do diálogo já expressava um embate desigual entre senhora e escravizado, que termina com um golpe físico acompanhado de derramamento de sangue e o “bom castigo”: Manzano perdeu os sapatos e o cabelo.

A sétima característica do pensamento e da expressão da cultura oral primária citada por Ong (1998, grifo nosso) é que são (7) mais *empáticos* e *participativos* do que objetivamente distanciados, já que, para uma cultura oral, “[...] aprender ou saber significa atingir uma identificação íntima, empática, comunal com o conhecido [...]” (ONG, 1998, p. 57), é deixar-se guiar pelo coletivo.

Dessa maneira, observamos Manzano, no seu expressar poético, mais próximo do coletivo que o cercava, os criados e os meninos; ao recitar seus poemas, ele sentia a sensibilidade dos que o escutavam e a necessidade destes em participar dessa união comunal: “[...] sempre tinha um caderno de versos na minha memória e a qualquer coisa improvisava [...] *os criados velhos da minha casa me rodeavam quando eu estava de umor e gostavam de ouvir tantas desimas* q^e. não eram nem divinas nem amorosas [...]”⁴²³ (MANZANO, 2016, p. 308, grifo nosso, tradução nossa).

⁴²¹ “[...] Foi então em Ilioneu que Peneleu enterrou a lança, [Canto XIV, v. 493] / debaixo do sobrolho, nas raízes dos olhos, / ejetando o próprio olho: a ponta penetrou direita / através do olho e da garganta; tombou para trás, / esticando ambos os braços. Mas Peneleu desembainhou / a espada afiada e desferiu-lhe um golpe no pescoço, / decapitando-lhe a cabeça com o elmo. No olho estava / ainda a lança potente; e levantando-a como uma papoula / mostrou-a aos troianos e proferiu uma palavra ufanosa: [v. 501] / ‘Dizei, ó Troianos, ao pai amado do altivo Ilioneu / e à mãe que ergam as lamentações no palácio. / É que a esposa de Prômaco, filho de Alegenor, / não rejubilará com a chegada do esposo amado, / quando nós, mancebos dos Aqueus, sairmos com as naus de Troia.’ / Assim falou; e o tremor dominou os membros de todos. [v. 507] [...]” (HOMERO, 2019, p. 428-429, grifo do autor).

⁴²² No original: “[...] le contesté q^e. me aseaba pa. bestir, (¿) con q^e. lisensia lo has hecho? con ninguna contesté. (¿) y p^r. q^e. fuiste? p^a. asearme, esta esena fue en el comedo o colgadiso puerta de calle, allí mismo mis narises se rompieron [...]” (MANZANO, 2016, p. 337, parênteses do editor).

⁴²³ No original: “[...] siempre tenía un cuaderno de versos en la memoria y a cualquier cosa improvisaba [...] *los criados viejos de mi casa me rodeaban cuando estaba de umor y gustaban oír tantas desimas* q^e. no eran ni divinas ni amorosas [...]” (MANZANO, 2016, p. 308, grifo nosso).

A oitava característica do pensamento e da expressão da cultura oral primária elencada por Ong (1998, grifo nosso) é que são (8) *homeostáticos*, ou melhor, as sociedades orais vivem predominantemente em um presente que se conserva em equilíbrio ou homeostase, rejeitando memórias que já não são relevantes para esse presente. Como por exemplo, as palavras são usadas no aqui e agora, perdendo-se outros significados que possa ter sido usados anteriormente, dado que essas sociedades não possuem um dicionário que aponte as discrepâncias semânticas surgidas (ONG, 1998). Ong (1998) afirma que os poetas épicos orais, nessas sociedades, podem, de forma limitada, conservar formas arcaicas em seu vocabulário.

Apresentamos, por meio da autobiografia, de Manzano, dois dos léxicos utilizados por ele para uma mesma ideia em português: chicote e/ou açoite, ou *látigo*, ou ainda *azote*, os dois últimos em espanhol (também usados por Manzano em sua autobiografia): “[...] levantô a mão e deu em minha mãe com o *manati* este golpe eu senti em meu corasão [...]”⁴²⁴ (MANZANO, 2016, p. 311, grifo nosso, tradução nossa). Castro (2015, p. 161), utilizando o *Diccionario [sic] provincial casi razonado de voces [sic] y frases cubanas* (1985), de Esteban Pichardo, informa, em nota, que *manatí*, em espanhol, é um “[...] tipo de açoite feito de couro do peixe-boi. Na época em que Manzano escreve a autobiografia, seu uso já estava proibido, por ser excessivamente cruel e por deixar marcas permanentes [...]”. Já segundo o *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española* [DRAE] (2014), o verbete *manatí* é uma voz caribenha, tendo dois significados, o primeiro é um mamífero marinho herbívoro, semelhante a uma foca, o que conhecemos por uma das espécies do peixe-boi, e o segundo é uma tira da pele do manati e/ou manatim que, depois de seca, é utilizada para fazer chicotes e bastões. Este segundo significado é o que se aproxima à referência empregada por Castro.

Já o segundo léxico usado por Manzano em sua autobiografia é quando está aprisionado em um sótão sujo, distante da casa-grande e cheio de ratas, o que parecia no escuro, para ele, ser fantasmas, fazendo-lhe gritar de medo ainda no princípio de sua adolescência, e motivo para mais castigos: “[...] ninguém ninguém se atrevia ainda q^e. ovese conjuntura a me dar nem uma migalha [...] me tiravam me torturavam com tanto *fuate* até mais não poder e me enserravam outra vez guardando-se a xave no quarto mesmo da S^{ra}. [...]”⁴²⁵ (MANZANO, 2016, p. 305, grifo nosso, tradução nossa).

⁴²⁴ No original: “[...] lebanto la mano y dió a mi madre con el *manatí* este golpe lo sentí yo en mi corazon [...]” (MANZANO, 2016, p. 311, grifo nosso).

⁴²⁵ No original: “[...] nadie nadie se atrevia a un q^e. ubiera collontura a darme ni un comino [...] se me sacaba me atormentaban con tanto *fuate* hasta mas no poder y se me enserraba otra vez guardandose la llave en el cuarto mismo de la S^{ra}. [...]” (MANZANO, 2016, p. 305, grifo nosso).

Castro (2015, p. 154, grifo do autor) utiliza duas referências para compor a ideia de “fuate”; uma do mesmo dicionário, de Pichardo, já citado, e a outra do glossário de *O Engenho. Complexo Econômico Social Cubano do Açúcar* (1989), de Manuel Moreno Fragnals, assim, em nota, explica que é um “[...] tipo de açoite. Versão cubanizada da palavra francesa *fouet*, ou da catalã *fuet* [...]” (CASTRO, 2015, p. 154, grifo do autor). Porém, conforme o DRAE (2014, grifos nossos), o verbete “fuate” é de origem francesa, *fouet*, utilizada nas Antilhas, Bolívia, Colômbia, Equador, Guatemala, México, Nicarágua, Panamá, Peru, Porto Rico e Venezuela, com o mesmo significado que “chicote” e/ou “açoite”. Já o verbete *fuet*, de acordo com o DRAE (2014), é de origem catalã, sendo uma linguça estreita e longa, semelhante ao salame, típica da Catalunha, não correspondendo, dessa forma, a ideia de açoite e/ou chicote e/ou até mesmo o látigo. Com isso, podemos dizer que Manzano comungou da homeostase da cultura oral primária, dado que usa palavras do seu tempo e do seu espaço conforme as situações que se apresentavam em sua vida real.

A nona característica do pensamento e da expressão da cultura oral primária, segundo Ong (1998, grifo nosso), é que são (9) *mais situacionais* do que abstratos, visto que se expressam de forma situacional, de acordo com o quadro de referência da vida real, não pensam em um círculo como algo abstrato, mas concreto por meio de um prato ou até da lua; também porque as circunstâncias exteriores dominam a atenção e se autoavaliam pela referência dada pelo outro, por alguém externo a ele (ONG, 1998).

Nesse caso, compreendemos a preocupação que Manzano tem com sua autoavaliação, na verdade, incomoda-se com a perspectiva que o outro faz dele, porque esta é a sua autoavaliação, ele se vê pelos olhos dos demais, é a visão do outro que prevalece para a construção de sua própria imagem, seja no reconhecimento de ser “poeta”, ou “grande retratista”, ou mesmo “mulatinho fino”, ou até o “bico de ouro”: “[...] meu genio *o falador de meus labios chamados bico de oro* [...]”⁴²⁶ (MANZANO, 2016, p. 306, grifo nosso, tradução nossa), nesta passagem, entendemos o “bico de ouro” como um bom falante, isto é, uma pessoa que fala bem, uma qualidade atribuída a Manzano, como todas as demais citadas, que ele relata em sua autobiografia, foram ditas por alguém, ou, até mesmo, ser considerado como um facínora de cabeça raspada e vestido como um escravo braçal: “[...] ja me via atravessando o povoado [a] de Madrugada como um *fasinora atado raspado e vestido de canhamo* [...]”⁴²⁷

⁴²⁶ No original: “[...] mi genio *lo parlero de mis lavios llamados pico de oro* [...]” (MANZANO, 2016, p. 306, grifo nosso).

⁴²⁷ No original: “[...] ya me beia atravesando el pueblo [a] de Madrugada como un *fasineroso atado pelado y bestido de cañamazo* [...]” (MANZANO, 2016, p. 339, colchetes do editor, grifo nosso).

(MANZANO, 2016, p. 339, colchetes do editor, grifo nosso, tradução nossa). Tudo fruto do pensamento e da expressão “situacional” da cultura oral primária.

Com relação à *memorização oral* (10), ela segue padrões que diferem da cultura escrita, um mesmo poema oral era recitado sempre diferente, mesmo mantendo, na sua essência, as mesmas fórmulas e os temas, contudo eram costurados distintamente em cada reprodução até pelo mesmo poeta, isto também era resultado das pressões sociais diretas, pois os poetas narram o que o público permite ou deseja (ONG, 1998, grifo nosso).

Com essa elucidação de Ong (1998), entendemos as várias versões impressas de um mesmo poema de Manzano, por exemplo, para um determinado poema publicado, existem alterações nos seus versos ou reduções destes, como em “La Cucuyera”, que Luis (2016) apresenta com sessenta e quatro versos e informa que em *Cuba poética* (1858), de J. Socorro de León; *Obras* (1972), edição de Franco e Moliner; *Antología de la poesía cubana* (1965), de José Lezama Lima e *Parnaso cubano* (1881), de António López Prieto, encerram no verso sessenta desse poema (aqui não nos referimos às alterações dos corretores e/ou da censura colonial escravista mencionadas no capítulo anterior).

Já o *estilo de vida verbomotor* (11) é aquele em que as pessoas desenvolvem ação e atitudes dependentes, significativamente, mais do uso efetivo de palavras, logo, há uma maior interação humana, ou seja, ele agrupa essas pessoas; uma parte desse estilo, sempre responde uma pergunta com outra (ONG, 1998, grifo nosso).

Da autobiografia, de Manzano, ilustramos esse estilo pelo seguinte embate agonístico entre Manzano e o moreno Santiago, servente da casa-grande, este chega agitado, suado e colérico, dizendo:

[...] saia daqui p^a. fora q^e. vim correndo do povoado dexando tudo entregue ao diabo quem te mandou vir, e quem me dice q^e. me esperase lhe dice eu com uma especie de raiva crendo aquilo como coisa sua e não jugando o tamanho do *meu mal* me agarrou pelo braso minha mãe lhe preguntou q^e. avia eu feito e ele contestou vosmecê ja ja saberá e tirando a corda de Havana me atou e conduzio p^a. o tendal onde ja me esperava um negro aquem me entregou tomamos o caminho do hengenho de Sⁿ. Miguel [...] ⁴²⁸ (MANZANO, 2016, p. 316, grifo do autor, tradução nossa).

⁴²⁸ No original: “[...] sal p^a. afuera q^e. desde el pueblo he benido corriendo dejandolo todo al diablo quien te mando benir, y quien me dijo q^e. me esperara le dije yo con una especie de rabia crellendo aquello como cosa sulla y no jugando el tamaño de *mi mal* agarrome p^r. el brazo mi madre le preguntó q^e. avia yo hecho y el contesto ahora lo sabrá vd. y sacando la cuerda de la Habana me ató y condujo p^a. el tendal donde ya me esperaba un negro aquien se me entregó tomamos el camino del hingenio de Sⁿ. Miguel [...]” (MANZANO, 2016, p. 316, grifo do autor).

Nesse episódio, continuidade de um dos castigos de Manzano após o evento de uma moeda trocada em Havana, ele é enviado, por mar, para Matanzas com o irmão, seguem a pé, rumando ao engenho *El Molino*; imediatamente mostra ele chegando, abraçando a mãe e os irmãos menores e sendo aprisionado por Santiago em uma cadeia de manobras verbais e somáticas, disputando quem veio realmente para resolver o caso.

Já o *papel noético das figuras heroicas ‘fortes’ e do bizarro* (12), indica que a memória oral trabalha eficazmente com personagens ‘fortes’, seres com façanhas notáveis e memoráveis, com tamanho descomunal (assim como seres não humanos) para ser permanentemente notório e inesquecível, isto é, uma personalidade apagada não pode sobreviver na mnemônica oral, ao contrário, vemos na *Iliada* o furioso Aquiles, o astuto Ulisses (ONG, 1998, grifo do autor, itálico nosso) ou o glorioso Heitor. Observamos que Manzano, no poema “Un sueño”, com asas, ao voar se transforma e se julga “[...] *Grande senhor dos ventos* [v. 147] [...]”⁴²⁹ (MANZANO, 2016, p. 148, grifo nosso, tradução nossa).

De igual forma que os fortes ocorrem com as figuras bizarras, sendo mais fácil lembrar dos Ciclopes do que um mostro de dois olhos; como também dos agrupamentos numéricos formulares: as Três Parcas⁴³⁰, os *Sete Contra Tebas*⁴³¹; estruturas noéticas orais que foram gradualmente sendo alteradas por força da escrita e da impressão (ONG, 1998).

No entanto, apontamos na peça de Manzano, *Zafira*, vestígios do pensamento e da expressão da cultura oral primária no uso de epítetos, expressões formulares, bem como da construção de uma personagem forte e heroica, o “[...] “príncipe generoso” [...]” (MANZANO, 2016, p. 234, grifo nosso), Selim, vingador de seu pai (Selim Eutemi, que repousava no seu “sepulcro gelado”) e de seu povo árabe, fez voar toda uma torre, transformando-a em pó para “[...] arrancar das garras da morte / *Duas vítimas* [...]”⁴³² (MANZANO, 2016, p. 234, grifo nosso, tradução nossa), sua mãe (a “desgraçada Zafira”) e Dalí (o “príncipe xerife”, descendente de Maomé), além de lutar em um “[...] “duelo sangrento” [...]”⁴³³ (MANZANO, 2016, p. 285, grifo nosso, tradução nossa) com um forte guerreiro e matador, o turco Arruch Barbarroja, que, por suas mãos, “[...] *sete tronos* caíram [...]”⁴³⁴ (MANZANO, 2016, p. 252, grifo nosso,

⁴²⁹ No original: “[...] *Gran señor de los vientos* [v. 147] [...]” (MANZANO, 2016, p. 148, grifo nosso).

⁴³⁰ Divindades romanas controladoras do destino e do fim dos mortais, Nona, Décima e Morta. Para os gregos, eram as Moiras: Cloto, Láquesis e Átropos, respectivamente, controlando também os deuses. Em um tapete elas compunham o destino de cada um, uma fiando, outra tecendo e a terceira cortando com sua tesoura, por fim, o fio da vida quando bem entendia (HOMERO, 2013; BULFINCH, 2018).

⁴³¹ Peça grega de Ésquilo de 467 a.C.

⁴³² No original: “[...] arrancar de las garras de la muerte / *Dos víctimas* [...]” (MANZANO, 2016, p. 280, grifo nosso).

⁴³³ No original: “[...] “sangriento duelo” [...]” (MANZANO, 2016, p. 285, grifo nosso).

⁴³⁴ No original: “[...] *siete tronos* cayeron [...]” (MANZANO, 2016, p. 252, grifo nosso).

tradução nossa) e “[...] *sete triunfos* contou [...]”⁴³⁵ (MANZANO, 2016, p. 279, grifo nosso, tradução nossa), pois “[...] *sete tronos africanos* / Rendem-lhe a cerviz [...]”⁴³⁶ (MANZANO, 2016, p. 209, grifo nosso, tradução nossa), mas que teve sua cabeça decepada pelo alfanje do herdeiro do “[...] “valente Selim” [...]”⁴³⁷ (MANZANO, 2016, p. 251, grifo nosso, tradução nossa).

Já a *interioridade do som* (13) revela que, na cultura oral, a existência da palavra se faz apenas pelo som que do interior se exterioriza, pela economia verbal domada por esse som que é mais conforme às tendências agregativas, é igualmente ao holismo conservador (as expressões formulares que devem ser mantidas intactas), como também ao pensamento situacional, afinal, a maioria das características do pensamento e da expressão fundados no oral está profundamente relacionada à economia unificadora, centralizadora, interiorizadora do som tal qual é percebido por nós (ONG, 1998, grifo nosso).

Até o tinir de uma moeda ao cair em um piso unifica e centraliza ao invadir o ouvinte com o som que dela emana; citamos aqui uma troca de moedas que ocasionou um martírio para Manzano: “[...] quando se escapando de minha mão a pesetas caiu no solo qe como era de cimento [...] *ao cair soou* [...] não tinha bem caído quando saindo minha senhora me pediu a moeda eu a dei ela olhou e se tornou igual um tomate [...]”⁴³⁸ (MANZANO, 2016, p. 313, grifo nosso, tradução nossa). Por trocar uma moeda velha que tinha por outra nova, imaginando ser de igual valor, que sua ama lhe deu para entregar a um pedinte, Manzano recebeu outra vez o seu “bom castigo”, quatro dias aprisionado sem alimentação, após isso, ganhou roupas de escravo braçal, foi amarrado e conduzido “[...] *como o mais vil fasinora* [...]”⁴³⁹ (MANZANO, 2016, p. 314, grifo nosso, tradução nossa) para o trabalho no campo do engenho *San Miguel*.

Em seguida a isso, temos a *oralidade, a comunidade e o sagrado* (14), a palavra falada, pela sua constituição física sonora, surge no interior humano e revela-o a outros seres humanos como interiores conscientes, como indivíduos; essa palavra falada agrupa esses seres de forma coesa (ONG, 1998, grifo nosso). Verificamos que Manzano ao recitar seus poemas e contos aos meninos e aos criados da casa-grande, estes formam uma unidade consigo mesmos e com Manzano, uma espécie de comunidade: “[...] so quando podia me juntar com os meninos lhes dizia muitos versos e lhe contava contos de encantamentos qe eu compunha na cabeça [...] me

⁴³⁵ No original: “[...] *siete triunfos* contó [...]” (MANZANO, 2016, p. 279, grifo nosso).

⁴³⁶ No original: “[...] *siete tronos africanos* / Le rinden la cerviz [...]” (MANZANO, 2016, p. 209, grifo nosso).

⁴³⁷ No original: “[...] “valiente Selim” [...]” (MANZANO, 2016, p. 251, grifo nosso).

⁴³⁸ No original: “[...] cuando escapandoseme de la mano la pesetas calló en el suelo qe como era de ormigon [...] *al caer sonó* [...] no ubo bien caído cuando saliendo mi señora me pidió la peseta se la dí la miró y se puso como una grana [...]” (MANZANO, 2016, p. 313, grifo nosso).

⁴³⁹ No original: “[...] *como el mas vil fasineroso* [...]” (MANZANO, 2016, p. 314, grifo nosso).

fizeram repetir um conto uma noite de inverno rodeado de muitos meninos e () criadas [...]”⁴⁴⁰” (MANZANO, 2016, p. 308, parênteses do editor, tradução nossa).

Ademais, segundo Ong (1998), a força interior do mundo oral tem uma conexão especial com o sagrado por meio das preocupações fundamentais da existência que se exteriorizam pelas orações faladas. “[...] Pois sempre se pensa em Deus ‘falando’ a seres humanos, não escrevendo para eles [...]” (ONG, 1998, p. 89, grifo do autor). Ong (1998) comenta que, na Teologia trinitária, a Segunda Pessoa da Divindade é a Palavra, e o equivalente humano para essa Palavra é a falada. Então, ele complementa esse ponto com as palavras da *Carta aos Romanos* (10, 17), da *Bíblia* (2003, p. 1275): “[...] a fé vem por se ouvir a mensagem, e a mensagem é ouvida mediante a palavra de Cristo [...]”. Com isso, ele fecha com a própria leitura da *Bíblia*: “[...] Jesus, a Palavra de Deus, nada deixou por escrito, embora soubesse ler e escrever (Lucas 4:16) [...]” (apud ONG, 1998, p. 89).

Observamos várias vezes na *Iliada* as personagens rezando aos deuses por auxílio, fosse os antigos aqueus: “[...] O Pelida gemeu e olhou para o vasto céu: [Canto XXI, v. 272] / ‘Zeus pai, como é que nenhum dos deuses me ajuda nesta miséria / e me salva do rio? Que eu sofra depois o que tiver de sofrer. [v. 274] / [...] / Oxalá tivesse sido Heitor a matar-me [v. 279] [...]”” (HOMERO, 2019, p. 585, grifo do autor) (neste caso, sendo Aquiles), ou os troianos (na voz do rei Príamo): “[...] Rezou depois em pé no meio do pátio [Canto XXIV, v. 306] [...] / [...] olhando para o céu. Disse assim: [v. 307] / ‘Zeus pai, que reges do Ida, gloriosíssimo, máximo! / Concede-me que chegue estimado e miserando à tenda de Aquiles [v. 309] [...]”” (HOMERO, 2019, p. 662, grifo do autor). Da mesma forma que os gregos e troianos, vemos na autobiografia, de Manzano, ele rezando aos santos de sua devoção e/ou a Deus, tal quando estava prestes a fugir da casa de sua segunda ama, no final de sua história: “[...] me pus de joelhos me encomendei aos santos de minha devosao [...]”⁴⁴¹” (MANZANO, 2016, p. 340, tradução nossa).

Com isso, *as palavras não são signos* (15), pois o pensamento abriga-se na fala e não em textos em que todos os significados são adquiridos pela referência do símbolo visível ao mundo do som; sendo improvável que o homem oral pense em palavras como ‘signos’, como fenômenos visuais imóveis (ONG, 1998, grifo do autor). Ong (1998, p. 91, grifo do autor) ilustra que “[...] Homero refere-se a elas com o epíteto-padrão ‘palavras aladas’⁴⁴² – que sugere

⁴⁴⁰ No original: “[...] solo cuando me podía juntar con los niños les desia muchos versos y le contaba cuentos de encantamientos q° yo componia de memoria [...] me isieron repetir un cuento una noche de imbierno rodeado de muchos niños y () criadas [...]” (MANZANO, 2016, p. 308, parênteses do editor).

⁴⁴¹ No original: “[...] me puse de rodillas me encomendé a los santos de mi debosion [...]” (MANZANO, 2016, p. 340).

⁴⁴² Citamos aqui um exemplo da *Iliada*: “[...] Depois que se [Aquiles] deleitou no espírito a olhar para o seu esplendor, [Canto XIX, v. 19] / de imediato dirigiu à mãe *palavras aladas*: / ‘Minha mãe, as armas que o deus

evanescência, poder e liberdade: as palavras estão constantemente se movimentando, mas pelo voo, que constitui uma forma impressionante de movimento e que liberta o voador [...]", erguendo-o acima do mundo comum, rude, pesado, 'objetivo' (ONG, 1998, grifo do autor).

Também observamos em Manzano essa ideia do voo de seus versos, das palavras que se libertam com asas batendo ao alto, de "vidas curtas", provindas de seu "gênio falador", no poema "Anacreontica": "[...] Voai ternas letras [v. 1 e 69] [...]"⁴⁴³ (MANZANO, 2009, p. 31 e 33, tradução nossa). Além de encontrarmos em uma de suas cartas, a penúltima enviada a Del Monte, a do dia 29 de setembro de 1835, quando menciona que a sua "prometida liberdade" parece que o vento vai levando, "[...] como *levou a palavra* [...]"⁴⁴⁴ (MANZANO, 2016, p. 127, grifo nosso, tradução nossa).

Diante do que expomos, até aqui, neste capítulo, podemos afirmar que Manzano traz muitos resquícios do pensamento e da expressão da cultura oral primária, seja no caráter aditivo, agregativo, redundante, conservador, situacional, agonístico, empático, participativo, comunal, ritmado, ou seja pela forma do uso da memorização oral, ou pelo estilo de vida verbomotor, ou ainda por característica de sociedades orais homeostáticas, perpassando não só em sua autobiografia, como em outros de seus escritos: cartas, poemas e teatro.

Além disso, Ong (1998) revela que a criação do enredo de uma narrativa da cultura oral primária é distinto do da cultura escrita secundária, ou melhor, não seria, de fato, o que caracterizamos por enredo, pois, para ele, um dos lugares em que as estruturas e os procedimentos mnemônicos manifestam-se de modo mais extraordinário é seu efeito em relação ao enredo narrativo da cultura oral primária.

Para Ong (1998, grifos do autor), as sociedades das culturas escritas e tipográficas atuais, geralmente, julgam a narrativa conscientemente inventada, como algo do tipo planejado em um enredo linear progressivo, reiteradamente diagramado como a 'pirâmide de Freytag'⁴⁴⁵, ou melhor, um auge seguido por um declive, em que uma ação ascendente constrói a tensão, elevando-a a um clímax, que consiste muitas vezes em um reconhecimento ou outro incidente que gera uma *peripeteia* ou o reverso da ação, e é seguida por um final ou desenlace, sendo que esse padrão de enredo linear progressivo tem sido comparado ao atar e desatar de um nó. Típico

ofereceu são claramente / obra dos imortais, homem algum conseguiria forjá-las.' [v. 22] [...]" (HOMERO, 2019, p. 542, grifo do autor, itálico nosso).

⁴⁴³ No original: "[...] Volad tiernas letras [v. 1 e 69] [...]" (MANZANO, 2009, p. 31 e 33).

⁴⁴⁴ No original: "[...] como *se llevó la palabra* [...]" (MANZANO, 2016, p. 127, grifo nosso).

⁴⁴⁵ Gustav Freytag (1816-1895), dramaturgo e romancista alemão, em 1863, em *Die Technik des Dramas* [A técnica dos dramas] expõe a estrutura dramática que leva seu nome na tradução inglesa, *Freytag's Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art* [A técnica do drama de Freytag: uma exposição da composição dramática e arte] (1894) (FREYTAG, 1900).

do encontrado por Aristóteles no teatro grego e um achado significativo para tal enredo, pois, apesar de ter sido apresentado oralmente, foi antes um texto escrito, mas o primeiro gênero verbal do Ocidente e, durante séculos, o único gênero verbal a ser completamente controlado pela escrita (ONG, 1998).

Ong (1998) revela que o poema épico, a antiga narrativa grega oral, não foi construído da mesma forma que o teatro, uma vez que não se conhecia e não poderiam conceber esse padrão naquela época sem a escrita. Também não iniciavam a ação seguindo uma ordem cronológica, principalmente, em narrativas longas para construir algo parecido a um enredo, pois não encontravam enredos lineares progressivos já prontos na vida das pessoas, salvo com a eliminação brutal de incidentes irrelevantes e enfadonhos (ONG, 1998). É o que encontramos na autobiografia, de Manzano, quando tenta seguir uma cronologia que não funciona (como mencionamos no segundo capítulo), devido ao modo de criar utilizado em sua composição.

A composição da cultura oral primária se faz por uso de episódios *in media res*, não por ser uma manobra conscientemente planejada, mas porque são forçados a essa maneira, visto que não tem o auxílio da escrita ou algo parecido para gravar em uma lista, salvo a memória, o que dificultava organizá-los cronologicamente, já que nem sempre conseguiriam manter esses episódios orais em uma ordem cronológica durante a execução, devido a sua própria natureza que não facilitava um enredo linear progressivo (ONG, 1998).

A excelência de um poeta épico residia, primeiramente, na aceitação tácita do fato de que a estrutura episódica era a única maneira e a mais natural de se imaginar uma narrativa longa, além de lidar com ela, e, em segundo lugar, na posse de uma imensa habilidade para lidar com *flashbacks* e outras técnicas episódicas (ONG, 1998). Também, iniciar no meio das coisas é um procedimento original, natural e inevitável para um poeta oral abordar uma narrativa extensa (ONG, 1998). Essa estrutura episódica constituía uma forma natural de dizer um enredo longo, visto que a experiência da vida real é mais parecida a um encadeamento de episódios do que uma pirâmide de Freytag, produzida pela seletividade compacta da escrita, estabelecendo uma distância entre a expressão e a vida real (ONG, 1998).

Com isso, compreendemos a escrita da autobiografia, de Manzano, pois ele a costura em episódios, típico da cultura oral primária, uma forma natural de alinhar a história de sua vida. Determinamos treze episódios ao todo, sendo que a parte do relato da infância compõe o primeiro deles, em que Manzano (2016, grifo nosso) ornou uma introdução, de forma circular, pois a história gira em torno de sua primeira ama: a importância de sua mãe para essa ama, o nascimento dos netos e bisnetos desta, o casamento dos seus pais na casa da ama, o seu nascimento e como tornou-se a “criança de estimação” de sua primeira ama, a liberdade que

tinha na casa-grande da ama, as idas à escola na casa da madrinha aos seis anos por ordem dessa ama, aos dez, dizia de cor os longos sermões de Frei Luis de Granada, assistia missas, loas, entremês, opera etc., como se deu o seu batismo e os favores concedidos por essa ama, faz um retorno aos sete ou oito anos como aprendiz de alfaiate do padrinho (repetindo isso aos dez anos), desligamento da primeira ama, nascimento dos irmãos e a morte dessa ama.

De acordo com Peter Jones (2019, grifo do autor), em sua introdução da *Iliada*, uma forma de manter o controle da história e um dos recursos de Homero é o dispositivo conhecido como ‘composição anular’ ou circular, seria algo como a repetição de palavras ou ideias que levam o poeta de volta ao lugar que começou. Tal qual vemos Manzano utilizando a sua primeira ama como pivô de seu primeiro episódio, pois é a base que adquiriu, por meio de terceiros ou da própria memória coletiva do mundo dessa marquesa, para compor a história de sua infância, característico do modo oral de contar histórias.

O segundo episódio é de fato o início de sua história *in medias res*, pois é quando Manzano entra na adolescência, tem as suas próprias lembranças gravadas na sua memória, assim, revela que viveu com os padrinhos por cinco anos, aos doze vai morar com a sua segunda ama, é tratado como branco, tem vida social em romarias, saraus, bailes, teatros etc. e o registro de suas primeiras composições poéticas feitas na memória e ditadas a uma morena chamada Serafina. Aos quatorze anos, ele revela sobre as passagens vagas anteriores, admitindo relatar a instabilidade de sua fortuna a partir de 1809; repetindo por três vezes: “desde treze a quatorze anos”, dizendo o motivo de seus castigos, descrevendo suas prisões, expondo a escassez de alimentação e água e o pouco que recebia às escondidas, comentando sobre o seu tipo físico, o não uso de sapatos, ser chamado de “bico de ouro” e os motivos para seus choros e a sua melancolia – o início de seus traumas que se repetem ciclicamente (MANZANO, 2016, grifo nosso).

O terceiro episódio é quando Manzano (2016, grifo nosso) diz estar com quinze a dezesseis anos e regressa a Matanças por cinco anos, vê os pais depois de um longo tempo, conhece os irmãos menores, revela os serviços que fazia, sua rotina, ser o “sabujim” de sua segunda ama, auxilia esta nas costuras femininas, acompanha a ama e os filhos nas aulas de desenho, é chamado de “grande retratista” pelo instrutor de desenho dessa família.

No quarto episódio, Manzano (2016) conta que pescava com a segunda ama, compunha de memória, memorizava essas composições e recitava de improviso para os meninos e os criados da casa-grande, como foi descoberto por esse ato pela ama, castigado e proibido de falar com os demais da casa, sobre a febre que lhe impediu de viajar a Havana com a marquesa, os quatro meses felizes sem esta, a pedrada que recebeu na cabeça durante esse período, o médico

que lhe curou, a confiança e a empatia desse médico para com sua juventude e os momentos de pescaria e caça juntos, a sua imaginação cômica ao desenhar uma bruxa ajudando o diabo e o castigo recebido do seu pai por esse ato.

O quinto episódio desvela a sua vida social como pajem e a época de sua vida carregada com muitos sofrimentos, como os castigos por deixar apagar ou derrubar o lampião ao retornar de Matanças para a casa-grande em *El Molino* com a segunda ama, muitas vezes foi para o tronco, em uma das vezes, a mãe apanhou por tentar intervir, ficando no tronco também, por isso Manzano bate no auxiliar do capataz, recebendo mais castigos, Florencio de doze anos e Fernando de cinco (seus irmãos menores) assistem a cena, ele não faz menção sobre o pai (MANZANO, 2016).

No sexto episódio, Manzano (2016) conta que passa um ano em Havana com a família da segunda ama sem variar sua sorte, perto de seu retorno, troca a moeda da ama (destinada a um pedinte) com uma sua, é castigado e aprisionado sem pão e água por quatro dias, recebendo um pouco às escondidas do irmão e dos filhos da ama às vezes. Em seguida, é conduzido de barco para Matanças com o irmão e de lá vão a pé para a casa-grande em *El Molino*, reencontram a mãe e os irmãos menores, é amarrado e conduzido ao serviço braçal no engenho *San Miguel*, sendo recomendado, por carta da ama, vinte e cinco chibatadas pela manhã e outras tantas à tarde, trabalho no canavial no restante do período, recebendo a clemência do administrador e não sendo castigado.

O sétimo episódio repete outro evento com moedas, mas em Matanças, ao limpar uma mesa, uma moeda cai e a ama acredita que Manzano tinha escondido essa dentre as outras dela que ele trocara de uma cédula maior, é castigado e outra vez é levado para o serviço no canavial do engenho *San Miguel*, porém é poupado por causa de seu pai, recebendo comida, dormida e cuidados por parte do capataz. Aqui ele recorda que esse episódio é anterior ao passado, o seu pai ainda vivia e era sua primeira vez nesse engenho e seguiram-se muitos injustos como punição, pois sua ama não acreditava em sua inocência (MANZANO, 2016).

No oitavo episódio, Manzano (2016, grifo nosso) costura duas entradas descritivas bem próximas, afirmando fazer um resumo dos “episódios mais relevantes” de seu caminho de infortúnios e traumas: “[...] Assim saltando p^r. cima de varias epocas dexando atras uma multitud de lances dolorozos me deterei unicamente aos mais esenciales como fonte ou manancial de otras mil tristes visisitudes [...]”⁴⁴⁶ (MANZANO, 2016, p. 318, tradução nossa); disso, revela uma

⁴⁴⁶ No original: “[...] Asi saltando p^r. ensima de barias epocas dejando atras una multitud de lances dolorosos me señiré unicamente a los mas esenciales como fuente o manantial de otras mil tristes visisitudes [...]” (MANZANO, 2016, p. 318).

ameaça verbal de morte da ama, um prognóstico que ele seria pior do que Rousseau e Voltaire⁴⁴⁷ por um apadrinhado seu, com isso, reza para ser gente de bem e não como esses “dois demônios”. Pinta, entalha em madeira, descreve pessoas que conhecia da sociedade de Matanças; descoberta dos seus primeiros sintomas da poesia por um senhor dessa sociedade, repete a descrição anterior pela segunda vez de forma circular, sendo mais enfático no dito, típico da cultura oral primária: “[...] asim determino descrever os sucesos mas notaveis q^e. me conferiram uma opiniao tao terrivel como nosiva [...]”⁴⁴⁸ (MANZANO, 2016, p. 319-320, tradução nossa).

No nono episódio, retorna, ciclicamente, para 1810 quando lembra ser o “sabujim” de sua segunda ama em *El Molino*, contando o castigo que teve por colher uma folha de seu gerânio, ficando preso no tronco em uma noite de inverno sem nada para protegê-lo; foi atado, espancado, passou seis dias preso e cheio de feridas, a mãe ofereceu dinheiro para comprar a liberdade dele e ser o pai de seus irmãos menores, contudo, ele diz que a mãe ficou sem nada e ele sem a sua sonhada vida livre, não explicando como deu-se essa perda (MANZANO, 2016, grifo nosso).

No décimo episódio, Manzano (2016) narra os sofrimentos passados por conta da falta de um frango que ele não recebeu dentre cinco entregues na casa-grande, por causa disso, foi conduzido a pé, amarrado e puxado por um cavalo para o engenho, ao cair, foi mordido gravemente no queixo e na perna por dois cães, sofreu um novenário, deslocou um braço, apanhou muito, depois de dez dias de castigos, descobriu-se que ele era inocente, cessando-se esses castigos. Foi, então, trabalhar na casa de purgar, a casa desabou sobre um negro, esmagando a cabeça deste, Manzano escapou por pouco, um dos filhos da sua ama, Pancho (dom Francisco), intercede para tirá-lo de lá, aquela tem compaixão por ele, nisso, são concedidos chapéu, sapatos, banhos frequentes, passeios, pesca e caça com esse intercessor (MANZANO, 2016).

No décimo primeiro episódio, Manzano (2016) conta que vão para Havana e é deixado na casa de dom Nicolás cuidando da limpeza da casa e da roupa do novo amo, é melhor tratado, vestido e querido, reduz sua melancolia, identifica-se com a dedicação aos estudos do amo, espia os livros de retórica deste, abandona-os quando não vê frutos e aprende sozinho a escrever cobrindo as cartas desse amo, foi prognosticado que seria poeta, mesmo contra muitos, auxiliava enfermos à noite, ajudou no noivado do amo, viajava com o jovem casal, ganhou

⁴⁴⁷ François-Marie Voltaire (1694-1778), escritor e filósofo francês.

⁴⁴⁸ No original: “[...] así determino describir los sucesos mas notables q^e. me han acareado una opinion tan terrible como nosiva [...]” (MANZANO, 2016, p. 319-320).

dinheiro, comprou material para sua escrita, mandou dinheiro para sua mãe; três anos depois, a sua segunda ama chega, ele a informa que vai procurar um novo amo; em almoço na casa da irmã, ela comunica que Manzano é ingrato e quer deixá-la depois da educação dada a ele, perguntando-lhe, diante da condessa, se alguma vez lhe bateu, Manzano sentiu-se obrigado a mentir; após o almoço, foi aconselhado por essa condessa a continuar com sua irmã até que ela lhe concedesse a sua alforria, retornando, assim, para a casa-grande em *El Molino* com sua ama, esmerando-se nos serviços e causando inveja aos demais criados. No final desse episódio, Manzano (2016) lembra que o evento com o gerânio foi depois disso, estando em *El Molino*, sua mãe apresentando o dinheiro e morrendo três meses depois. Próprio do estilo episódico, em que é difícil manter uma cronologia, pois os episódios são contados em blocos fechados, não seguindo precisamente uma sequência cronológica. Por isso, notamos Manzano tentando remendar fatos lembrados que se soltaram desses episódios.

O décimo segundo episódio gira em torno ao administrador do engenho *El Molino*, dom Saturnino, pois mostra as idas e vindas de Manzano para as suas punições. A primeira delas, estando o poeta vivendo em Matanças, já com dezenove anos, ele tinha orgulho de cumprir com suas obrigações, desentendeu-se com um criado por injuriar sua mãe, a ama soube e, ao mandar castigá-lo por desrespeitar a sua casa, ele foge para a casa de um conde amigo de sua ama; cinco dias depois, é preso na cadeia pública, no mesmo dia é levado amarrado, raspado o cabelo, descalço e com roupas de escravo braçal para o engenho *El Molino*; ao ser interrogado pelo administrador, é poupado; nove dias depois, a ama vai almoçar nesse engenho, regressando com ele para Matanças e ficando conhecido com o “mulatinho da marquesa” (MANZANO, 2016, grifo nosso). Com a vinda da esposa do governador de Havana, é contratado um trabalhador para reformar uma mobília, Manzano, ao ajudá-lo, recebe uma gratificação deste, porém é injustamente culpado pela marquesa – por jogos de azar que outros negros apostavam às escondidas sem o conhecimento dele – e conduzido pela segunda vez ao engenho *El Molino*, retornando oito dias depois sem receber nenhum castigo por parte do administrador, após este escutar a versão de sua história (MANZANO, 2016). Na terceira ida, resulta após a notícia da morte da mãe de Manzano (2016), este soube quatro dias depois, quando a sua ama o envia ao casebre que moravam para buscar a herança, nisso, entrega-lhe os papéis e promissórias encontradas, dá uma parte para a cuidadora de sua irmã e vende a outra para celebrar missa por intenção da alma de sua mãe, é descoberto pela ama, ficou sem nada, revoltou-se e, ainda, foi punido, sendo mandado outra vez para o engenho *El Molino*. Ao contar, em lágrimas, para o administrador, dom Saturnino, foi poupado novamente dos castigos e informado para mentir caso perguntassem que ele tinha sido castigado, contudo, foi advertido por este que, em menos

de três meses, ele foi enviado para punições por três vezes e que, na próxima, não haveria perdão; ao encontrar a sua ama, pediu-lhe desculpas, esta o tratou com doçura, levando-o para a vida social em Matanças (MANZANO, 2016).

No último episódio, Manzano (2016, grifo nosso) narra que copiava na memória os poemas recitados de improviso na mesa de sua senhora, sabia que os criados falavam mal dela, amava-a como uma mãe, escreveu muitas poesias, “imitações frias”. No entanto, percebemos algo distinto neste episódio, Manzano relata uma exposição de motivos que lhe conduzirão a sua fuga: (1) o retorno do antigo mal humor de sua segunda ama; (2) ameaças expressas da ama para mandá-lo ao engenho *El Molino* e, com isso, para dom Saturnino; (3) a recordação temerosa do aviso deste, para não voltar mais as suas mãos no engenho; (4) o castigo recebido por ter banhado sem permissão da ama e quebrado um barril de água após um tombo pelo peso, ficando descalço e pelado diante de uma mulatinha que chamara sua atenção; (5) conselhos de um criado livre da casa-grande para que ele fosse ao tribunal do capitão general relatar os tratamentos recebidos ou buscar outro amo, já que ele tinha muitas habilidades para satisfazer um comprador, um “mulatinho fino”; (6) chegada de dom Saturnino na casa-grande antes do almoço; (7) escuta, às 16 horas, dois criados da casa-grande comentando que o administrador veio buscá-lo; (8) o pavor que tomou conta de seu corpo físico e psiquicamente; (9) não tem mais pais e parentes para defendê-lo e ainda ser mulato entre negros; (10) incentivo de um criado para pegar um cavalo e fugir durante a noite, dando-lhes as esporas e mostrando-lhe a sela; (11) Dom saturnino, passando por ele após o jantar, pergunta-lhe onde dorme; (12) o mau agouro dessa pergunta depois de tudo que já havia passado; (13) era uma noite fria e chuvosa de inverno, todos foram dormir cedo; entretanto, (1) deixar os irmãos para trás; (2) andar por caminhos desconhecidos e por toda a noite; (3) cair nas mãos de autoridades policiais; (5) ser pego como um tio seu foi uma vez, após sua fuga (MANZANO, 2016, grifo nosso). Contudo, os cinco não pesaram tanto em sua balança, assim, com toda essa reflexão entre os prós e os contras, ele determinou a sua fuga, selando o cavalo depois da meia noite, ajoelhando-se e encomendando-se aos santos de sua devoção. Ao sair, Manzano (2016) escutou alguém lhe desejar que Deus lhe levasse bem e que corresse, percebendo, então, que era observado e que ninguém se opôs, prometendo o resto da história na segunda parte, que, infelizmente, se perdeu.

Poderíamos inferir que essa exposição de argumentos de Manzano seria fruto dos livros de retórica do amo, dom Nicolás. Sabemos que esse conhecimento da cultura escrita, principalmente, da arte de convencer (a retórica), despontou no mundo grego, sendo uma das mais antigas, desenvolvendo-se com contribuições de vários filósofos, como Aristóteles (VOTRE, 2019). Entretanto, Manzano (2016) diz que, por eles, os livros de retórica, não

passava de um papagaio. Notamos que, na *Iliada*, de composição da cultura oral primária, várias personagens lançam mão desse tipo de exposição, tais como Tétis⁴⁴⁹, ao pedir uma nova armadura e armas para o seu filho, Aquiles, ao deus Hefesto⁴⁵⁰; o velho cavaleiro Fênix⁴⁵¹, tutor de Aquiles, por fugir do conflito com o pai; até mesmo Aquiles, ao negar o pedido de Agamêmnon, o qual tentava desfazer a cólera daquele, para que retornasse, prontamente, ao combate contra os troianos (HOMERO, 2019).

À vista disso, podemos afirmar que Manzano traz muitos resquícios em seus escritos, principalmente em sua autobiografia, da cultura oral primária, mesmo tendo conhecido a cultura escrita secundária. Observamos, inclusive, que o posicionamento dos episódios lembrados e escritos de sua vida, na autobiografia, mostram-se ordenados segundo a sua memória oral, tentando, na escrita, ordená-los cronologicamente, todavia, falha, devido à forma episódica e circular tradicional da cultura oral que é mais intensa.

Verificamos também uma crítica à questão do tempo na autobiografia de Manzano, principalmente, em relação ao tempo biológico e o funcional escravocrata, que é carente em um e preciso no outro. Isso é simplesmente resquícios da cultura oral, como mencionamos, que diverge do pensamento e da expressão da cultura escrita secundária, dificultando a compreensão para as pessoas sob a égide escrita.

Igualmente constatamos que o episódio final, o que leva a sua fuga, é mencionado três vezes no decorrer do texto, como se estivesse antecipando-o. Notamos que na *Iliada*, acontece situações semelhantes tanto da morte de Pátroclo, Heitor e Aquiles, quanto à própria destruição de Troia, que são antecipadas várias vezes ao longo da epopeia. Acreditamos, com isso, que essa repetição faça parte do estilo da cultura oral primária em uma narrativa episódica circular.

Molloy (1996) critica a poesia e a peça de Manzano por ser artificial e cheia de clichês, contudo, pelo que expomos, notamos que a questão da característica do pensamento e da expressão da cultura oral primária, que Manzano comunga, explica e contesta o pensamento equivocado dessa crítica literária, quiçá, baseado na cultura escrita.

Entretanto, para Molloy (1996, grifo nosso), Manzano não teve um modelo que o guiasse para a escrita de sua autobiografia, ele não teve uma ficção fundacional, não houve uma imagem mestre que pudesse extrair de outros textos, não pode escolher entre os textos armazenados na memória, porque não condiziam para elaborar sua própria imagem, ou seja, ele

⁴⁴⁹ Ninfa marinha, filha de Nereu, o Velho do Mar, casou-se com o mortal Peleu, pai de Aquiles (HOMERO, 2019).

⁴⁵⁰ Filho de Zeus e Hera, era o mestre artífice e arquiteto do Olimpo (HOMERO, 2019).

⁴⁵¹ Rei dos dólopes, amigo de Aquiles (Homero, 2019).

não poderia decalcar um “eu” para o qual não havia um modelo escrito. Concordamos, em parte, com a autora, pois, para nós, Manzano produziu a partir de sua própria história de vida armazenada em sua memória e na memória coletiva de seu meio, utilizando-se, principalmente, do pensamento e da expressão da cultura oral primária que traz resquícios moderados pelo longo tempo que viveu longe da escrita, o que o fez produzir um texto fundacional na América Latina.

A pesquisadora Carmen Cosme (2008) ressalta que já é tempo que se reconheça a Manzano como um intelectual do nível de Jorge Luis Borges, do poeta cubano Nicolás Guillén (1902-1989), de Cervantes, ou de um Lope de Vega⁴⁵², como um grande escritor e um grande inovador da literatura cubana. No entanto, para ela, Manzano é inovador porque sua autobiografia inicia a narrativa cubana ao mesclar o gênero literário espanhol como base para contar a história de um escravizado (COSME, 2008). Seu ponto de vista considera que o poeta usa da metáfora e da prosopopeia que se convertem nas mentiras, truques e enganos codificados, formando uma linguagem alegórica e satírica, permitindo, assim, que a linguagem do autor se transforme em arma de denúncia de uma injustiça social de um conjunto de seres humanos. Com isso, seria um testemunho e não uma autobiografia, ao observarmos a concepção de Beverley (2010). Mas, com as mentiras, truques e enganos, o texto perde a “política da verdade”, pois, conforme Beverley (2010, grifo nosso), um testemunho não é ficção, dado que o narrador, bem como as situações e os eventos narrados são reais.

Cosme (2008) pondera que o modelo de Manzano é a picaresca⁴⁵³ espanhola. Para essa autora, é a forma na qual o poeta consegue apresentar a sua história de modo mais convincente ao leitor europeu, o que o tornaria uma personagem de ficção ao ser um pícaro (COSME, 2008). Desse modo, Cosme (2008) afirma que tanto Manzano quanto seu tradutor, Madden, usam de uma retórica enganosa, tal qual na ficção, para comunicar mensagens antiescravocratas⁴⁵⁴.

⁴⁵² Dramaturgo e poeta espanhol, que com a sua *Arte nuevo de hacer comedias* (1609) e a sua fecunda produção teatral, fixou o esquema da chamada comédia espanhola (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2011).

⁴⁵³ Espécie de uma pseudoautobiografia, em que um pícaro, marginalizado na sociedade, descreve em primeira pessoa, de forma realista, suas aventuras como um anti-herói mediante trapagens e enganos e, de forma satírica, critica a sociedade em que vive, tal como *El Lazarillo de Tormes* (1554) (anônima), *Guzmán de Alfarache* (1599; 1604), do escritor espanhol Mateo Alemán (1547-1614), *Vida del Buscón llamado don Pablos* (1626), do escritor espanhol Francisco de Quevedo (1580-1645) etc. (CABRALES; HERNÁNDEZ, 2011).

⁴⁵⁴ Cosme (2008) argumenta que um dos truques da edição de Madden é não constar, na capa, o nome do poeta escravo, mas, o seu, um homem branco, resultando na leitura da obra pelos ingleses como uma ficção, já que, segundo ela, para eles, era inconcebível que um escravo soubesse escrever; pois, o tradutor, como membro do grupo abolicionista, manipulou e tratou o texto como se fosse uma obra de ficção. Descordamos desse ponto, porque Madden (1840) informa, no título do livro, que foi escrito pelo próprio poeta escravo e menciona, no prefácio, a autenticidade do texto do poeta negro ao depositar os originais em língua espanhola na *British and Foreign Anti-slavery Society* [Sociedade Antiescravagista Britânica e Estrangeira] (como mencionamos no segundo capítulo. Porém, lembramos que esses originais são os corrigidos por Suárez y Romero). Ademais, Cosme (2008) acrescenta que a autobiografia, de Manzano, é uma ferramenta que esse poeta escravo utiliza, como arma,

Não concordamos com Cosme (2008) nessa perspectiva, dado que usa, sobretudo, a versão de Madden para seus argumentos, a qual foi modificada para os propósitos abolicionistas (como já mencionamos). Ao olharmos para algumas edições da autobiografia, de Manzano, podemos perceber de um testemunho até uma picaresca, porém, pelo texto autógrafo, que utilizamos por meio da versão de Luis (2016), não conseguimos contemplar essas dimensões, uma vez que a ideia de pícaro se torna contraditória ao do escravo poeta, porque um é satírico, cético, descrente da vida e o outro, não. Pelo que explanamos ao longo de nosso texto, Manzano é, principalmente, prudente, humilde, temente a Deus, não revelando preocupação para com os negros escravizados, salvo sua mãe e irmão, além de seu compromisso com a verdade narrada, elemento chave a um texto referencial autobiográfico.

para lutar contra a escravidão, obter a liberdade e reclamar a história dos descendentes de afro-americanos oprimidos pelo sistema colonial escravista durante séculos.

6 CONCLUSÃO

*existirmos, a que será que se destina?
pois quando tu me deste a rosa pequenina
vi que és um homem lindo e que se acaso a sina
do menino infeliz não se nos ilumina
tampouco turva-se a lágrima nordestina
apenas a matéria vida era tão fina
e éramos olharmo-nos intacta retina
a cajuína⁴⁵⁵ cristalina em teresina
(Caetano Veloso)*

O músico e pesquisador literário paulista José Miguel Wisnik (2003, p. 195, grifo do autor), em “Cajuína transcendental”, analisa a canção *Cajuína*, de Caetano Veloso, e comenta o encanto de sua singeleza estilizada, “[...] feita da própria ‘matéria fina’ da cultura artesanal do Nordeste [...]” brasileiro. Matéria, principalmente, de Teresina, a capital piauiense. Wisnik (2003) revela, que nessa canção, temos os rendilhados sintáticos e sonoros típicos do cantador popular, com sua rítmica, melódica e instrumentação, que se repetem por três vezes igualmente, lembrando o xote⁴⁵⁶ do universo da tradição oral nordestina que o compositor e cantor pernambucano Luiz Gonzaga (1912-1989) traduziu ao mundo do rádio, do disco e da canção urbana.

Foi a partir da improvisação da oralidade, recitando os poemas compostos e guardados na memória, que o poeta cubano Juan Francisco Manzano foi avançando em seu caminho de pedras. Assim, do oral, o próximo passo foi escrever. Já por esse caminho, percebemos um novo ato que chamamos de “ato de coragem”, bem como de afirmação de um “eu” que resiste e ecoa uma voz dentro de um sistema colonial escravista do século XIX, tornando-se “o primeiro escravizado e negro” a compor e publicar versos que se tenha registro em Cuba.

Por meio de sua autobiografia e suas cartas, repletas de memórias, ressoam essa voz silenciada que grita para ser ouvida, sendo um exemplo claro e substancial desse tempo e espaço escravocratas, principalmente, no tocante às limitações da escrita formal espanhola de Manzano, as quais fazem seus textos serem mutilados pelo sistema colonial branco, subjugando e silenciando, em partes, seu pensamento no espaço de produção, assim como modificando sua

⁴⁵⁵ Bebida típica feita, artesanalmente, do suco de caju (pseudofruto do cajueiro). Patrimônio Cultural do Estado do Piauí, também é produzida nos estados do Ceará e Maranhão, situados no nordeste brasileiro (nota nossa).

⁴⁵⁶ Ritmo musical de compasso binário pulsado (WISNIK, 2003).

identidade. Contudo, ele ainda escreve, perdoa a grafia e o som da voz que ecoa, esquece o silêncio e resiste à pressão colonial branca. Ele, com seus escritos, concede voz aos silenciados pelo terror da escravidão, rompendo o silêncio como no poema “Un sueño”, utilizando o seu “gênio” e a sua “inspiração” poéticos para subverter o seu colonizador de forma ambígua pela mímica (BHABHA, 2010).

Verificamos que “[...] A autobiografia estrutura nosso viver [...]” (EAKIN, 2019, p. 20), e Manzano faz isso ao contar, pouco a pouco, parte de sua história, do “conto de fadas infantil”, ao despertar juvenil, até a violenta e traumática vida adulta de escravizado negro na Cuba do século XIX. Concordamos que, em um texto autobiográfico, seguindo as pegadas de Paul Eakin (2019) e Philippe Lejeune (1994), a recepção desse texto é contratual, isto é, nós leitores esperamos que os autobiógrafos mostrem algum nível básico de respeito pela verdade contada dessa vida, pois, isso não é uma reconstrução imaginativa ou inventada, ao contrário disso, a “[...] autobiografia é *uma arte referencial*: de maneira consciente, geralmente explícita, ela posiciona a si mesma em referência ao mundo [...]” (EAKIN, 2019, p. 36, grifo nosso). Talvez Manzano não tenha feito uma cópia real de seu passado, devido a sua escolha prudente ao que deveria contar e aos lapsos de sua memória, pois, esquecer é uma forma de proteção (LEVI, 1988), mas, de fato, ele revive um tempo e um espaço sociocultural próprios dos negros escravizados cubanos do século XIX.

Constatamos pelos fatos históricos da Cuba colonial do século XIX, que Manzano ultrapassou barreiras, passou de escravizado, sem casta, a poeta livre. Ele não se barrou nos freios e chicotes de seus amos, ele avançou, resistindo à pressão e às pedras surgidas, seguiu a caminhada, rompendo seu silêncio devido à solicitação de Del Monte, construindo sua identidade, sendo sujeito de sua narrativa, tendo ciência do que realmente queria revelar, destacando-se na multidão de negros que vivia nessa colônia pelo seu ato poético.

Manzano lutou para sair desse silêncio, usou sua memória para firmar seus escritos, como mencionamos, a condição de escravizado não consegue lhe amordaçar, assim, ele recita de improviso, ele escreve, ele consegue publicar, ele se mostra, o que Eakin (2019, p. 158), em situações semelhantes, chama de “[...] impulso da expressão de si [...]”.

Ressaltamos que Manzano recupera o passado de um tempo e um espaço por meio da sua memória, nesse momento, observamos as funções da autobiografia elencadas por Clara Rocha (1992), mas acrescentamos que ele faz isso contando a sua vida individual, relatando a história de sua personalidade, próprio de uma das categorias contempladas pelo conceito de autobiografia estabelecido por Lejeune (2008), portanto, fugindo da crônica pessoal de um tempo (ROCHA, 1992), pois ele não faz um testemunho, visto que não se mostra envolvido

com a causa de sua classe, a abolição dos negros, perdendo essa conexão coletiva, não temos o testemunho, e, sim, a autobiografia (BEVERLEY, 2010).

No entanto, percebemos a imagem da coletividade no seu espaço autobiográfico: em sua única peça, *Zafira*, assim como em alguns de seus poemas analisados por nós, por exemplo, em “La visión del poeta compuesta en un Ingenio de fabricar azúcar”. Acreditamos que isso represente um dos silêncios de sua autobiografia, a prudência em saber calar, escondendo-se moderadamente, mas libertando uma imagem fictícia, na qual reconhecemos a sua representação, o seu autorretrato oblíquo (ALBERCA, 2013) por meio de sua peça e de algumas de suas poesias, que, de certa forma, representam vozes, em parcelas libertárias, de sua expressão ao seu público colonizador.

A imagem que conseguimos construir por meio da vida escrita de Manzano, fazendo uma interseção com seu autorretrato direto e reverso, foi a de um mulato raquítico, servil, prudente, humilde, íntegro, compassivo, tolerante, melancólico, amedrontado, religioso, ansioso por liberdade, perseverante, agonístico, um pouco narcisista (preocupado com a imagem de si), superior na verdade e no sentir, primoroso, autodidata, falador, gênio, poeta cubano, ou seja, um sujeito consciente de sua real condição social em meio a um sistema colonial escravocrata branco.

Manzano, para construir-se, cala-se, silenciando sua voz a favor da prudência, mas, ao mesmo tempo, rememora e ecoa essa voz presa na memória, que se mostra em seus escritos. Percebemos, nesses escritos, a formação do sujeito pela dominação do meio escravocrata em que vive, pela sua autorrepressão para sobreviver nesse mesmo meio, o que revela uma violência estampada na sua autobiografia, assim como em *Zafira*, ou seja, está definida em sua identidade, dado que a violência está no seu próprio caminho, na sua memória cheia de traumas, a qual se liga, de forma direta, com sua identidade (LE GOFF, 2005).

A vida de Manzano é marcada por essa violência, desde viver privado de sua família, ou constituir uma outra, que não lhe abraça, ou não lhe dá o braço necessário, devido ao meio escravista que não lhe permite, até trilhar os longos caminhos da escravidão, que violentam-no profundamente, tudo isto notamos em seus poemas analisados, entrecortados no silêncio e na melancolia decorrente dessa situação, pois, “[...] o poema nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente [...]” (PAZ, 1982, p. 133), bem como “[...] a alma do poeta se vê em suas rimas [...]”⁴⁵⁷ (MANZANO, 2016, p. 127, tradução nossa).

⁴⁵⁷ No original: “[...] el alma del poeta se ve en sus rimas [...]” (MANZANO, 2016, p. 127).

Constatamos que na autobiografia e em suas cartas, Manzano assume sua trágica história por meio da memória, em primeira pessoa, uma memória sortida de sofrimentos impostos pela escravidão, que deve ser revivida, para que possamos recusá-la sempre (GAGNEBIN, 2018). Ele é ciente dos limites de seu próprio eu, que vive amedrontado pelo terror vivido durante a escravidão, silencia e aceita, subjugando-se ao colonizador, porém, ele não se aniquila totalmente, ele resiste em sua escrita, mesmo à noite com um toquinho de vela. De tal forma, ele constrói sua fortaleza, com cada pedra pisada e/ou carregada em seu caminho, formada por seus escritos que perduram.

Eakin (2019, p. 152, grifo nosso) afirma que a cultura e suas instituições, tais como família, igreja, escola etc. ensinam o indivíduo como viver, mas cabe ao indivíduo a escolha ou a não escolher viver um certo tipo de vida, tornando-se “alguém” ou “ninguém”. Manzano, mesmo escravizado, faz a sua opção, reconstrói e define-se no tempo e no espaço, narrando-se autobiograficamente (EAKIN, 2019).

Para Eakin (2019, p. 18, grifo nosso), a narrativa, na autobiografia, “[...] não é apenas uma forma literária, mas parte do tecido de nossa experiência vivida [...]”, isto é, ao tratar-se de nossas identidades, a narrativa não é apenas “sobre” o eu, mas sim, de modo profundo, o próprio eu, a sua parte constituinte. E os escritos de Manzano são sua expressão e sua própria constituição articulados de forma harmônica, conectando os seus textos a um grito de dor, consequência dos infortúnios que a triste sina do caminho de pedras e traumas lhe perseguiram, assim como a uma ânsia pela liberdade. À vista disso, repetimos a pergunta do primeiro verso da canção de Caetano Veloso, “[...] existirmos, a que será que se destina? [...]”

Podemos responder, mirando a autobiografia, de Manzano, como função autobiográfica “retificativa”, pois ele tenta desmentir ou mesmo corrigir opiniões erradas das quais foi vítima, como também, “recuperando o passado por meio da memória” (ROCHA, 1992, grifo nosso), logo tem as funções “literária”, “artística”, “histórica” (GUSDORF, 1991, grifo nosso) e “social” com proveito “utilitarista” (CABALLÉ, 1991, grifo nosso), já que é uma mescla do discurso do negro em um tempo e espaço histórico colonial.

Ademais de ser um dos pioneiros na poesia cubana, também repete esse pioneirismo em sua narrativa autobiográfica pela época de seus escritos e publicações, produzindo uma voz autêntica com técnicas aceitas pela literatura, cantando e narrando seus *caminhos, pedras e versos*, possibilitando, de tal modo, que a sua figura ocupe uma posição central no momento em que se forma a literatura cubana (LUIS, 2016, grifo nosso), devendo esta ser revisionada, especialmente, no tocante à escrita fundacional americana.

Além disso, diferente da maioria dos escravos cubanos silenciados pela censura da época, Manzano lutou para registrar o seu ponto de vista, ainda que sob a mediação de Del Monte, criando um novo espaço narrativo nas letras cubanas, dando início ao movimento que Félix Tanco y Bosmeniel, Anselmo Suárez y Romero, Cirilo Villaverde, Gertrudis Gómez de Avellaneda, entre outros, continuariam, colocando os sem voz no centro de sua obra narrativa (WILLIAMS, 1994) até que a censura os silenciou com a conspiração da *Escalera*.

Em suma, Molloy (1996) corrobora que a autobiografia, de Manzano, reflexiona uma renovada ansiedade pelas origens, proporcionando uma energia incontável ao texto que talvez seja o maior de seus méritos: “[...] a escrita *em si* constitui o melhor autorretrato que possuímos de Manzano, assim como sua mais importante contribuição à literatura [...]”⁴⁵⁸ (MOLLOY, 1996, p. 77, grifo da autora, tradução nossa). Para nós, uma contribuição ímpar e um verdadeiro paradoxo, dado que procede de um tempo colonial escravocrata do século XIX e de uma casta marginalizada da sociedade americana, emergindo um negro que desponta com um gênero escrito ocidental branco, ao revelar a sua história de padecimentos diante de um sistema cruel e desumano, recheado de resquícios do pensamento e das expressões da cultura oral primária (ONG, 1998) que Manzano comungou.

Ademais, dentre outras ideias, sugerimos, diante dos escritos autógrafos dos poemas de Manzano, um aprofundamento em investigações sobre a oralidade primária, como apontou Galanes (1991), em nota, utilizando o marco teórico de Ong (1998). Além disso, supomos que a peça *Zafira*, desse poeta cubano, seja uma metáfora da colonização, contudo, isso seria um outro estudo, sinal de que esta tese não esgota as investigações sobre a escrita de Manzano, tampouco esse foi nosso objetivo.

Por último, acreditamos, como pesquisadora das Letras (com foco principal na hispano-americana, sem deixar de lado a anglo-americana e a luso-brasileira), desde as minhas graduações, com um olhar de releitura pós-colonial aos escritos dos séculos passados, que podemos revisionar textos que foram marginalizados, invisibilizados e silenciados pelo Cânone literário, privando-nos de raridades, grande parte delas, vozes traumáticas que gritam para saírem do esquecimento ao qual foram aprisionadas, e urgem para serem lidas e vistas.

⁴⁵⁸ No original: “[...] la escritura *en sí* constituye el mejor autorretrato que poseemos de Manzano, así como su más importante contribución a la literatura [...]” (MOLLOY, 1996, p. 77, grifo da autora).

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. 1. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

ALBERCA, Manuel. El autor como espía y fantasma (autorretrato emboscado de Javier Marías. In: JACOBY, Sissa; CABALLÉ, Anna (Orgs.). *Letras de Hoje*: Estudos e debates de assuntos de linguística, literatura e língua portuguesa – A escrita auto/biográfica, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 448-458, out./dez. 2013.

_____. *El pacto ambiguo*: De la novela autobiográfica a la autoficción. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

_____. *La máscara o la vida: De la autoficción a la antificación*. Málaga, Espanha: Pálido fuego, 2017.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2004.

ARRIAZA, Juan Bautista. *Poesías Líricas*. 5. ed. Madrid: Imprenta Real, 1822.

_____. *Poesías, ó Rimas Juveniles*. Tomo segundo. 2. ed. Londres: Imprenta de T. Bensley, 1811.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back*: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures. London; New York: Routledge, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*: a teoria do romance. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BAQUAQUA, Mahommah G. Biografia de Mahommah G. Baquaqua. Tradução de Silvia Hunold Lara. In: RUFFATO, Luiz (Org.). *Questão de pele*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009. p. 203-226.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BEVERLEY, John. *Testimonio*: sobre la política de la verdad. Tradução de Irene Fenoglio; Rodrigo Mier. México: Bonilla Artigas Editores, 2010.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila; Eliana L. de Lima Reis; Gláucia Renate Gonçalves. 5. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BÍBLIA, N. T. Romanos. Português. In: BÍBLIA. Português-inglês = BIBLE. Portuguese-English. *BÍBLIA SAGRADA: Antigo e Novo Testamentos = HOLY BIBLE: The Old and the New Testaments*. São Paulo: Editora Vida, 2003. p. 1265-1282.

BLECUA, Alberto et al. *Lengua Castellana y Literatura I*. Madrid: Santillana, 2000.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá, PR: Eduem, 2005.

_____. (Org.). *Resistência e intervenção nas literaturas pós-coloniais*. Maringá, PR: Eduem, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Outras inquisições: (1952)*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BRITO, Leyla. *O trágico em cena: fundamentos para o estudo da tragédia*. 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária UFPB, 2010.

BRITO, Márcia Xavier de. Introdução. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução Márcia Xavier de Brito e Carlos Primati. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017. p. 15-21.

BRUSS, Elisabeth W. Actos literários. Tradução de Eduard Ribau Font; Antònia Ferrà Mir. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 62-79.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia: história de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Harper Collins, 2018.

BURGESS, Anthony. *A Literatura Inglesa*. Tradução de Duda Machado. 2. ed. 3. reimp. São Paulo: Ática, 2002.

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução de Rogério Bettoni. 1. ed. 4. reimp. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CABALLÉ, Anna. Malestar y autobiografía. In: *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 545-550, out./dez. 2013.

_____. Memorias y autobiografías en España (siglos XIX y XX). In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 143-169.

CABRALES, José Manuel; HERNÁNDEZ, Guillermo. *Literatura española y latinoamericana: De la Edad Media al Neoclasicismo*. v. 1. 4. ed. Madrid: SGEL, 2011.

CALCAGNO, Francisco. *Poetas de color*. Ed. fac-sim. Leipzig, Alemanha: GmbH, 1878.

CAMINOS, Miguel Ángel. *Literatura 5: Las letras hispanoamericanas y argentinas*. 3. ed. Buenos Aires: A-Z editora, 1996.

CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. Tradução de Maria Leticia Ferreira. 1. ed. 5. reimp. São Paulo: Contexto, 2019.

CANIZARES, Raúl. *Santería cubana*. Tradução de Mercedes Córdoba y Magro. México, D.F.: Lasser Press Mexicana, 2001.

CARPENTIER, Alejo. *Visão da América*. Tradução de Rubia Prates Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Martins, 2006.

CASARES, Adolfo Bioy. Prólogo. In: BORGES, Jorge Luis; CASARES, Adolfo Bioy; OCAMPO, Silvana (Orgs.). *Antología de la literatura fantástica*. 2. ed. 1. reimp. Barcelona: Edhasa, 2011. p. 11-22.

CASTILLO, José Romera. Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991). In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 170-181.

CASTRO, Alex. Organização, tradução e notas. In: MANZANO, Juan Francisco. *A autobiografia do poeta-escravo*. São Paulo: Hedra, 2015.

CATULO, Caio Valério. *O Cancioneiro de Lésbia*. Tradução de Paulo Sérgio de Vasconcelos. São Paulo: Hucitec, 1991.

CERVANTES, Miguel de. *Información de Argel*. Madrid: Cátedra, 2019.

CHAUÍ, Marilena. *Sobre a violência*. v. 5. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

CHIAMPÍ, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 1998.

_____. *O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão; Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. 2. reimp. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COSME, Carmen L. *La narrativa en la Autobiografía de un esclavo de Juan Francisco Manzano*. 2008. 96f. Master's thesis (Master of Arts)—University of Massachusetts Amherst, USA. Disponível em: <<https://scholarworks.umass.edu/theses>>. Acesso em: 10 dez. 2020.

COSTA, Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva. *A representação do negro na novela cubana do século XIX Cecilia Valdés, de Cirilo Villaverde*. 2011. 107f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2011.

DE MAN, Paul. La autobiografía como desfiguración. Tradução de Ángel G. Loureiro. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 113-118.

EAKIN, Paul John. *En contacto con el mundo: autobiografía y realidad*. Tradução de Ángel G. Loureiro. Madrid: Megazul-Endymion, 1994a.

_____. Introducción. Tradução Ángel G. Loureiro. In: LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994b. p. 9-46.

_____. *Vivendo autobiograficamente: a construção da identidade na narrativa*. Tradução de Ricardo Santhiago. São Paulo: Letra e Voz, 2019.

ECO, Humberto. *Quase a mesma coisa – Livro vira-vira 2*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

ÉSQUILO. *Os Persas*. Tradução de Trajano Vieira. São Paulo: Perspectiva, 2013.

EVARISTO, Conceição. *Becos da Memória*. 2. ed. Florianópolis: Ed. Mulheres, 2013.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FERREIRA, Elio. A “Carta da escrava Esperança Garcia do Piauí”, escrita por ela mesma, e sua relação com a poesia das mulheres dos Cadernos Negros. In: RIBEIRO, Esmeralda; BARBOSA, Márcio (Orgs.). *Cadernos Negros: três décadas: ensaios, poemas, contos*. São Paulo: Quilombhoje, 2008. p. 95-108.

_____. *Poesia negra das Américas: Solano Trindade e Langston Hughes*. 2006. 270f. Tese (Doutorado em Letras)—Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FINNÉ, Jacques. Nossa herança. Tradução de Fábio Lucas Pierini. In: *La littérature fantastique: essai sur l'organisation surnaturelle*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1980. p. 19-40.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si (1983). In: *Ética, sexualidade, política*. Tradução de Elisa Monteiro; Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. (Coleção Ditos & Escritos, 5).

FREUD, Sigmund. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud: Primeiras publicações psicanalíticas (1893-1899)*. v. 3. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREYTAG, Gustav. *Freytag Technique of the Drama: An Exposition of Dramatic Composition and Art*. Tradução de Elias J. MacEwan. 3. ed. Chicago: Scott, Foresman and Company, 1900.

FUET. In: *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. 23. ed. 2014. Disponível em: <del.rae.es>. Acesso em: 14 dez. 2020.

FUETE. In: *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. 23. ed. 2014. Disponível em: <del.rae.es>. Acesso em: 14 dez. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. 2. ed. 2. reimp. São Paulo: Editora 34, 2018.

GALANES, Adriana Lewis. *Poesías de J. F. Manzano, esclavo en la Isla de Cuba*. Madrid: Editorial Betania, 1991.

GAMEIRO, Armindo da Costa. *O espaço autobiográfico em José Craveirinha*. Lisboa: Escolar Editora, 2012.

GARRETAS, María-Milagros Rivera. *Textos y espacios de mujeres*. 1. ed. 1. reimp. Barcelona: Icaria editorial, 1995.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Tradução de Martha Conceição Gambini. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GUSDORF, Georges. Condiciones y límites de la autobiografía. Tradução de Ángel G. Loureiro. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 9-18.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. 2. ed. 8. reimp. São Paulo: Centauro, 2015.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine la Guardia Resende et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. 1. ed. 7. reimp. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

_____. *Odisseia*. Tradução de Jaime Bruna. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: prefácio de Cromwell*. Tradução e notas Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Tradução de Heidrun Krieger Olinto; Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

JACOME, Benito Varela. Evolución de la novela Hispanoamericana en el XIX. In: MADRIGAL, Luis Iñigo (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana: Del neoclasicismo al modernismo*. Tomo II. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2008. p. 91-133.

JONES, Peter. Introdução e apêndice. In: HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Frederico Lourenço. 1. ed. 7. reimp. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

JOSET, Jacques. *A Literatura Hispano-Americana*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

JOZEF, Bella. *A máscara e o Enigma: A modernidade – da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.

KRUEGER, Robert. Brazilian Slave Texts: Abolition, Literature and Criticism. In: *XXIII International Congress of the Latin American Studies Association (LASA2001)*, 2001, Washington, DC. p. 1-23.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução de Bernardo Leitão et al. 5. ed. 1. reimp. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

LEJEUNE, Philippe. Da autobiografia ao diário, da Universidade à associação: itinerário de uma pesquisa. Tradução de Ignacio Vázquez Diéguez. In: *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 537-544, out./dez. 2013.

_____. El pacto autobiográfico. Tradução de Ángel G. Loureiro. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 47-61.

_____. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Tradução de Ana Torrent. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.

_____. *L'Autobiographie en France*. 2. ed. Paris: Armand Colin, 1998.

_____. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha; Maria Inês Coimbra Guedes. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEVI, Primo. *É isto um homem?* Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

_____. *Os afogados e os sobreviventes*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos* (Dispersa demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

LOUREIRO, Ángel G. Traducción y notas del primer capítulo del libro de Philippe Lejeune “Le pacte autobiographique”, París, Seuil, 1975, p. 13-46. In: DOBARRO, Ángel Nogueira

(Coord.). *Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 47-61.

LUCINDA, Elisa. *Fernando Pessoa, O Cavaleiro de Nada*. Rio de Janeiro; São Paulo: Record, 2014.

LUIS, William. Introducción, notas, cronología y El manuscrito autógrafo. In: MANZANO, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Edición, introducción y notas de William Luis. Madrid: Iberoamericana, 2016.

LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Ideia, 2005.

MACIEL, Sheila Dias. Sobre a tradição da escrita de “memórias” no Brasil. In: *Letras de hoje*, Porto Alegre, v. 48, n. 4, p. 551-558, out./dez. 2013.

MADDEN, Richard R. Prefácio, glossário e notas. In: MANZANO, Juan F. *Poems by a Slave in the Island of Cuba, Recently Liberated; Translated From the Spanish; With the History of the Early Life of the Negro Poet, Written by Himself; To Which Are Prefixed Two Pieces Descriptive of Cuban Slavery and the Slave-Traffic*. Ed. fac-sim. London: Thomas Ward and Co., 1840.

MANATÍ. In: *Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española*. 23. ed. 2014. Disponível em: <del.rae.es>. Acesso em: 14 dez. 2020.

MANZANO, Juan Francisco. *A autobiografia do poeta-escravo*. Tradução e organização de Alex Castro. São Paulo: Hedra, 2015.

_____. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Edición, introducción y notas de William Luis. Madrid: Iberoamericana, 2016.

_____. *Autobiography of a Slave = Autobiografía de un esclavo*. Introduction and modernized Spanish version by Ivan A. Schulman. Tradução inglesa de Evelyn Picon Garfield. Edição bilíngue. Detroit, USA: Wayne State University Press, 1996.

_____. *Poemas*. Barcelona: Red ediciones S.L., 2009.

_____. *Poems by a Slave in the Island of Cuba, Recently Liberated; Translated From the Spanish; With the History of the Early Life of the Negro Poet, Written by Himself; To Which Are Prefixed Two Pieces Descriptive of Cuban Slavery and the Slave-Traffic*. Ed. fac-sim. London: Thomas Ward and Co., 1840.

MÁRQUEZ, Gabriel García. *Cheiro de goiaba: Conversas com Plínio Apuleyo Mendoza*. Tradução de Eliane Zagury. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MENCHÚ, Rigoberta; con Elizabeth Burgos-Debray. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. México: Siglo XXI, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Brasileira através dos textos*. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2000.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia: la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. Tradução de José Esteban Calderón. México D.F.: Tierra Firme, 1996.

MOREIRA, Daniel da Silva. *A autobiografia no Brasil, entre desejo e negação*. 2011. 102f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

NIETO Y CORTADELLAS, Rafael. *Dignidades nobiliarias cubanas*. Madrid: Ediciones cultura hispánica, 1954.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou Grécia e pessimismo*. Tradução e notas Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

ONG, Walter. *Oralidade e cultura escrita: A tecnologização da palavra*. Tradução de Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 1998.

ORTIZ, Fernando. *Hampa Afrocubana: Los negros brujos*. San Juan, Puerto Rico: Editorial Nuevo Mundo, 2011.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. 1. ed. 1. reimp. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Tradução de Monique Augras. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POPE, Hugh. The Origin of the Rheims and Douay Version of the Bible' Studies. *An Irish Quarterly Review*, v. 28, n. 109, p. 105-114, mar. 1939.

POTIGUARA, Eliane. *Metade cara, metade máscara*. 3. ed. Rio de Janeiro: Grumín edições, 2019.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. v. 1. Tradução de Fernando Py. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

ROCHA, Clara. *Máscaras de Narciso: estudos sobre a literatura autobiográfica em Portugal*. Coimbra: Almedina, 1992.

RODRIGUES, Orlando. Teatro del XIX. In: MADRIGAL, Luis Iñigo (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana: Del neoclasicismo al modernismo*. Tomo II. 4. ed. Madrid: Cátedra, 2008. p. 361-385.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, Antonio et al. *A Personagem de ficção*. 11. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 9-49.

SÁ, Paula Fabrisia. *Lojas de Canela: Fabulismo em Bruno Schulz*. 2019. 119f. Tese (Doutorado em Literatura e Práticas Sociais)–Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução de Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves editora, 1982.

SÁEZ, Adrián J. Introducción. In: CERVANTES, Miguel de. *Información de Argel*. Madrid: Catedra, 2019. p. 9-115.

SAID, Edward W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. 1. ed. 1. reimp. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANTOS, Naiara Sales Araújo. The Representation of Slavery in Rubens Teixeira Scavone's *O Menino e o Robô* (The Boy and the Robot, 1961). In: NERY, Elenice Maria; SOUZA, Elio Ferreira de; COSTA, Sílvia Maria Fernandes Alves da Silva (Orgs.). *Entre Negros e Brancos, o que ficou? – Diásporas, identidades e representações em literaturas africanas e afrodescendentes nas Américas*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. p. 43-51.

SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Tradução de Pedro Sússekind. Porto Alegre: L&PM, 2012

SCHULMAN, Ivan A. Introdução e notas. In: MANZANO, Juan F. *Autobiography of a Slave* = *Autobiografía de un esclavo*. Introduction and modernized Spanish version by Ivan A. Schulman. Tradução inglesa de Evelyn Picon Garfield. Edição bilíngue. Detroit, USA: Wayne State University Press, 1996.

SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo de Shakespeare: Tragédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1994.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Tradução de Márcia Xavier de Brito e Carlos Primati. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2017.

SILVA, Danielle de Luna. *Maternagens na diáspora Amefricana: resistência e liminaridade em Amada, Compaixão e Um defeito de cor*. 2017. 171f. Tese (Doutorado em Letras)– Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SILVA, Luciana Morais da. *Novas insólitas veredas: leitura de A varanda do frangipani, de Mia Couto, pelas sendas do fantástico*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. v. 1. 8. ed. 14. reimp. Coimbra, Portugal: Almedina, 2005.

SÓFOCLES. *Édipo Rei. Antígona*. Tradução de Jean Melville. 1. ed. 2. reimp. São Paulo: Martin Claret, 2008.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SUDBRACK, Josef. *Mística: A busca do sentido e a experiência do absoluto*. Tradução de Inês Lohbauer. São Paulo: Loyola, 2007.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

TORO, Alfonso de. 'Meta-autobiografia' / 'autobiografia transversal' postmoderna o la imposibilidad de una historia en primera persona: A. Robbe-Grillet, S. Doubrovsky, A. Djebbar, A. Khatibi, N. Brossard y M. Mateo. *Estudios Públicos*, Santiago, n. 107, p. 213-308, invierno 2007.

VIEZZER, Moema. "*Se me deixam falar...*" *Domitila*: depoimento de uma mineira boliviana. Tradução de Edmilson Bizelli. 8. ed. São Paulo: Global, 1983.

VILLANUEVA, Darío. Realidad y ficción; la paradoja de la autobiografía. In: MELO, Ana Maria Lisboa de (Org.). *Escritas do eu*: introspecção, memória, ficção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013. p. 42-59.

VOTRE, Sebastião Josué. *Análise do discurso*. São Paulo: Parábola, 2019.

WEINTRAUB, Karl J. Autobiografía y conciencia histórica. Tradução de Ana M. Dotras. In: DOBARRO, Ángel Nogueira (Coord.). *Suplementos Anthropos*. La Autobiografía y sus problemas teóricos: Estudios e investigación documental. v. 29. Barcelona: Editorial Anthropos, 1991. p. 18-33.

WILLIAMS, Lorna Valerie. Juan Francisco Manzano's Autobiografía: Narrating the Unspeakable. In: _____. *The Representation of Slavery in Cuban Fiction*. Columbia, USA: University of Missouri Press, 1994. p. 21-51.

WIMSATT, William Kurtz; BEARDSLEY, Monroe Curtis. A falácia intencional. Tradução de Luiza Lobo. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. v. 2. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 639-656.

WISNIK, José Miguel. Cajuína transcendental. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. 1. ed. 3. reimp. São Paulo: Ática, 2003. p. 191-219.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Identidade e diferença*: a perspectiva dos estudos culturais. 15. ed. 2. reimp. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014. p. 7-72.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.