



Alea: Estudos Neolatinos

ISSN: 1517-106X

ISSN: 1807-0299

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas,  
Faculdade de Letras -UFRJ

Diego, Marcelo

"Corramos un velo sobre esta escena tan triste": ópera e escravidão na Havana do século XIX\*

Alea: Estudos Neolatinos, vol. 23, núm. 2, 2021, Maio-Agosto, pp. 251-270

Programa de Pos-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras -UFRJ

DOI: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2021232251270>

Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33069236016>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais informações do artigo
- Site da revista em redalyc.org

redalyc.org  
UAEM

Sistema de Informação Científica Redalyc

Rede de Revistas Científicas da América Latina e do Caribe, Espanha e Portugal

Sem fins lucrativos acadêmica projeto, desenvolvido no âmbito da iniciativa  
acesso aberto

# "CORRAMOS UN VELO SOBRE ESTA ESCENA TAN TRISTE": ÓPERA E ESCRAVIDÃO NA HAVANA DO SÉCULO XIX\*

"CORRAMOS UN VELO SOBRE ESTA ESCENA TAN TRISTE":  
OPERA AND SLAVERY IN 19<sup>TH</sup> CENTURY HAVANA

Marcelo Diego<sup>1</sup>

ORCID 0000-0001-8590-5009

<sup>1</sup>Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

## Resumo

Este ensaio descreve a instalação de um circuito lírico, na Havana da primeira metade do século XIX, para em seguida observar como ópera e escravidão são temas que aparecem entrelaçados em três narrativas datadas desses mesmos tempo e lugar. *Autobiografía de un esclavo*, de Juan Francisco Manzano, *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, e *Viaje a La Habana*, da Condessa de Merlin, todas obras produzidas por escritores cubanos entre 1834 e 1844, desenham um panorama multifacetado da Havana oitocentista, em que se destacam a ópera como um eixo da engrenagem cultural e social da cidade, e o escravizado, como elemento que põe em movimento e lubrifica essa engrenagem.

**Palavras-chave:** Juan Francisco Manzano; Cirilo Villaverde; Condessa de Merlin; narrativas de escravizados; literatura e ópera.

## Abstract

This essay describes the installation of a lyrical circuit in Havana in the early 19<sup>th</sup> century, in order to observe opera and slavery as themes that appear intertwined in three narratives dated from that same time and place: *Autobiografía de un esclavo*, by Juan Francisco Manzano,

## Resumen

Este ensayo describe la instalación de un circuito lírico en La Habana de la primera mitad del siglo XIX, para en seguida observar como ópera y esclavitud son temas que aparecen entrelazados en tres narrativas fechadas en el mismo tiempo y lugar. *Autobiografía de un esclavo*,

\*Este artigo é uma versão reduzida e modificada de um capítulo da tese de doutorado *Ópera flutuante: teatro lírico, literatura e sociedade no Rio de Janeiro do Segundo Reinado*, defendida junto ao Departamento de Espanhol e Português da Universidade de Princeton (2018). O autor agradece a Pedro Meira Monteiro, Gabriela Nouzeilles, Rubén Gallo e Rachel Price, pela interlocução, bem como ao Programa de Estudos Latino-Americanos da Universidade de Princeton, pelo financiamento de uma estada de pesquisa em Havana, no verão de 2015.



*Cecilia Valdés*, by Cirilo Villaverde, and *Viaje a La Habana*, by the Countess of Merlin, all of which were authored by the Cuban writers between 1834 and 1844. All three draw a multifaceted panorama of 19<sup>th</sup> century Havana, in which opera is portrayed as an axis in the city's cultural and social gears, and slavery is the element that puts in motion and lubricates those gears.

**Keywords:** Juan Francisco Manzano; Cirilo Villaverde; Countess of Merlin; slave narratives; literature and opera.

de Juan Francisco Manzano, *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, y *Viaje a La Habana*, de la Condesa de Merlin, todas obras producidas por escritores cubanos entre 1834 y 1844, dibujan un panorama multifacético de La Habana decimonónica, en que se destacan la ópera como un eje del engranaje cultural y social de la ciudad, y el esclavizado, como el elemento que pone en movimiento y lubrica este engranaje.

**Palabras-clave:** Juan Francisco Manzano; Cirilo Villaverde; Condesa de Merlin; narrativas de esclavizados; literatura y ópera.

A partir de 1834 e ao longo de cerca de um século, a cidade de Havana contou com temporadas de ópera regulares, a cargo de companhias líricas italianas (TOLÓN; GONZÁLEZ, 1961, p. 86-92). Para recebê-las adequadamente e para demonstrar a riqueza da elite local, em 1838 foi inaugurada uma casa de ópera digna de tal nome, o Teatro Tacón. Durante oito anos, as companhias revezaram-se entre ele e o antigo Teatro Principal, até que, em outubro de 1846, este foi seriamente danificado por um ciclone que se abateu sobre a cidade e teve de ser fechado para uma longa reforma; durante meses o Tacón foi o único teatro em funcionamento na cidade, e mesmo depois de finda a reforma do Principal, ele não foi reintegrado ao circuito lírico. Em 1847, Verdi foi ouvido pela primeira vez na cidade-sede do governo de Cuba, e a partir daquele momento tornou-se o compositor de eleição do público havanês. Antes, porém, que se consolidasse em Havana, na segunda metade da década de 1840, a centralidade do Tacón e o protagonismo de Verdi, durante cerca de dez anos, o gosto dos diletantes havaneses foi educado no Principal e sob o influxo de um repertório eminentemente romântico.

A respeito da instalação de um circuito lírico nas Américas, como um todo – o que se deu eminentemente por meio tanto dos repertórios quanto das companhias italianas –, Rachel Price nota que esse fenômeno teve lugar em um tempo e em espaços bastante específicos: logo depois da Revolução Haitiana (1791-1804) e das guerras de independência da América Espanhola (1808-1833); e nas grandes cidades portuárias – historicamente, os grandes portos negreiros –, como Havana, Rio de Janeiro e Nova Orleans, apenas décadas depois migrando para Nova York, Cidade do México e Buenos Aires (PRICE, 2011, p. 344). A pesquisadora sinaliza, assim, como, no continente

americano, esse circuito encontrou condições para se instalar justamente nos interstícios dos projetos coloniais ibéricos e protonacionalistas latino-americanos. Não causa espanto, portanto, que os anos iniciais da ópera italiana em Cuba tenham sido, também, anos de intensa produção literária na ilha, marcados pela ascensão dos gêneros em prosa, quer de não ficção, quer de ficção. Entre os exemplos do primeiro tipo, destaca-se a *Autobiografía de un esclavo*, de Juan Francisco Manzano, escrita entre 1835 e 1839; em relação aos do segundo, pense-se na primeira versão da novela *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, publicada em 1839; e, entre a não ficção e a ficção, a *Viaje a la Habana*, da condessa de Merlin, redigida entre 1840 e 1844. Diante desse quadro, é possível enxergar, em Havana, uma correspondência temporal entre o auge dos repertórios musicais barroco e clássico e o privilégio da produção literária em verso, assim como entre a introdução do repertório lírico romântico e o desenvolvimento das formas literárias em prosa. A fim de confirmar essa percepção, é preciso, antes de tudo, fazer um retrospecto da relação da cidade com o teatro musical; e, em seguida, um comentário sobre as três obras mencionadas.

Uma das primeiras ações do marquês de La Torre, ao tornar-se governador de Cuba, em 1771, foi promover um censo populacional da ilha, por meio do qual descobriu-se ali viverem 172.620 pessoas, 75.000 delas em Havana. O censo demonstrou não apenas que Havana já era, então, uma cidade consideravelmente grande, como também que concentrava uma parcela exagerada da população geral da colônia, quase metade dos seus habitantes. Com base nessas informações, o marquês traçou um plano de reurbanização de Havana, criando um eixo de edifícios públicos, em meio aos quais destacava-se o de um teatro. Aos 18 de maio de 1776, era inaugurada no início da alameda de Paula, entre o mar e a rua dos Ofícios, uma imponente casa de espetáculos, projetada pelo arquiteto Fernández Peñalver, chamada El Coliseo. Cinco meses mais tarde, aos 12 de outubro, em celebração do aniversário da chegada de Colombo às Américas, pela primeira vez uma ópera foi encenada no Coliseo – a *Didone abbandonata*, de Metastásio. Os jornais da época revelam que o espetáculo foi considerado de alto nível, tendo agradado até mesmo ao público mais exigente, acostumado às grandes casas de ópera da Europa (GONZÁLEZ, 2009, p. 221-223).

Os registros da programação do teatro mostram-se consistentes somente a partir de 1790. Naquele ano, o Coliseo foi palco da estreia de *Los áspides de Cleopatra*, comédia de Francisco Rojas Zorrila, por uma “Compañía de Cómicos”. Os programas da casa costumavam incluir uma peça principal (comédia, tragédia ou ópera), um ou mais entremeses (pequenos números de música ou de dança, encenados durante os intervalos entre os atos da peça principal) e uma peça secundária (geralmente sainetes ou tonadilhas, que

antecediam ou sucediam a peça principal). Em 1791, o Coliseo foi palco de um par de zarzuelas de Joseph Fallotico, entre elas *El alcalde de Mairena*, e da ópera *Zemira y Azor*, de André Grétry, “partitura de la vieja escuela francesa de ópera cómica, traducida al castellano y entonces en boga” (GONZÁLEZ, 2009, p. 224). Em sentido estrito, essa foi a segunda ópera de cuja presença se tem notícia em Havana. Em 05 de julho de 1792, *La esclava de su galán*, comédia de Lope de Vega, entreteve o público havanês; e aos 29 do mesmo mês, foi a vez de *El Demofonte*, de Metastásio, ser apresentado no Coliseo, em montagem dramática. As comemorações do 12 de outubro começaram, naquele ano, no dia 11, com a comédia em três atos, de Luciano Francisco Comella, *Cristóbal Colón, primer Almirante de las Indias*; dando continuidade ao programa temático, no dia 13 foi a vez de ser encenada a peça *La conquista de México*, de Fernando de Zárate.

Em 1793, a passagem de um violento furacão por Havana comprometeu seriamente as estruturas do Coliseo. As autoridades tiveram por bem demoli-lo e substitui-lo por um novo edifício, situado no mesmo local, cujas portas abriram-se já no ano seguinte. No entanto, uma forte chuva de verão obrigou o Coliseo a fechar para reformas em 1800, apenas quatro anos depois da inauguração de seu novo edifício; ele seria reinaugurado no ano seguinte, já como Teatro Principal. Nesse meio tempo, para atender à demanda da população por espetáculos, foi levantado no campo de Marte um teatro provisório que ficaria conhecido como Circo. Foi ali que se apresentou a Companhia de Ópera Francesa, de passagem por Havana, no caminho de volta de Nova Orleãns para a Europa, em fins de 1800. A estreia da companhia em Cuba foi no dia 25 de novembro, com *Zémire et Azor*, de Grétry; o título já havia sido ouvido na ilha, em 1791, porém em castelhano; agora o era na língua original. Em 02 de dezembro, a companhia ofereceu ao público um programa composto pela ópera *Ariadne dans l'ile de Naxos*, música de Edelmann e libreto de Moline, e pela peça *Le dépit amoureux*, de Molière. Em 07 de dezembro, repetiu *Zémire et Azor*, e no dia 13, apresentou a Havana um dos maiores êxitos do repertório lírico bufo, *La serva padrona*, de Pergolesi (em versão francesa, *La servente maitresse*), seguido de um *Tableau parlant*, de Grétry. Em 23 de dezembro e em 04 de janeiro de 1801, levou ao palco o *vaudeville* de Favart *Le trois sultanes*; em 13 e 22 de janeiro, foi a vez de *Le deserteur*, música de Monsigny sobre libreto de Sedaine; e no dia 27, a ópera em um ato de Gossec, sobre libreto de Audinot, *Le tonelier*, seguida da comédia em dois atos *L'anglais a Paris*, de Antilly. Durante sua estada em Havana, a Companhia de Ópera Francesa ofereceu ainda récitas de *Richard Coeur de Lion*, de Grétry, e *La belle Arsène*, de Monsigny. Mesmo a temporada da companhia de artistas franceses na cidade tendo sido curta – afinal, tratava-se apenas de uma escala estendida –, ela foi responsável pela

primeira experiência do público havanês com o teatro (lírico e dramático) apresentado em língua estrangeira, experiência que seria retomada apenas três décadas mais tarde, uma vez que, até a chegada da Companhia de Ópera Italiana, em 1833, todos os títulos franceses e italianos seriam apresentados na cidade em tradução para o espanhol.

Ainda em 1801, companhias locais encenaram as comédias *Acmet el Magnánimo*, de Juan Francisco Piferrer, *La moscovita sensible*, de Luciano Francisco Comella, e *El delincuente honrado*, de Gaspar Melchor de Jovellanos. Em 1802, foi a vez da comédia em três atos *La Magdalena cautiva*, de Antonio Valladares de Sotomayor, seguida da tonadilha *La maja celosa* e do sainete *El extremeño de Madrid*; da comédia em um ato *El sol de España en su Oriente*, de Francisco Manuel Terán; da comédia em dois atos *El preso por amor o el real encuentro*, de Antonio Valladares de Sotomayor, seguida da tonadilha *El payo y el sacristán* e do sainete *El caballero de Medina*; da comédia em três atos *Hadas y hados hacen dichosos y desdichadas, o el parecido de Rusia*, de Lorenzo García, acompanhada da tonadilha *La hilandera y cordonera* e da pantomima *El diablo coxo o arlequín desgraciado*; e da comédia em um ato *El médico supuesto*, de Carlos Gilberto y Tuto, seguida de uma ária do sainete *Las pelucas de las damas*.

Em 1804, estrearam *Azemia, o la isla desierta*, ópera cômica em três atos, e *Raúl, sire de Crequi*, ópera séria, ambas de Nicolas Dalayrac; e *La Olimpiáda*, de Cimarosa. Em 1805, foi a vez de *El tirano de Ormuz*, de Luigi Platoni, e de *La cosa rara*, de Martín y Soler; em 1807, da comédia em três atos *Las armas de la hermosura*, de Calderón, da tonadilha *Doña Catalina y el ciego*, acompanhada do sainete *El chico y la chica*, do drama *El abate de L'Epee*, de Jean-Nicolas Bouilly, da comédia em três atos *La orgullosa*, de Néricault Destouches, de *El avaro*, de Molière, de *Caprichos de amor y celos*, de autor desconhecido, da comédia em três atos *Apolo y Climene*, de Calderón, e da tonadilha *El paje y las dos criadas*. As guerras napoleônicas dificultaram o trânsito entre a metrópole e a colônia em 1808 e 1809, motivo pelo qual não há registro de qualquer estreia teatral em Havana, durante esses dois anos.

Em 1810, chegou a Havana uma companhia lírica e dramática espanhola que se demorou na cidade por nada menos que 22 anos; tinha à frente o famoso soprano Mariana Galino e o maestro Don Manuel Cocco. Naquele ano foram apresentadas ao público havanês a comédia *El rábula*, de Viegas, seguida da tonadilha *El compositor* e do sainete *Los majos vencidos*; e a tragédia em três atos *Pelayo*, de Manuel José Quintana, seguida da ópera em um ato *El campanelo*, de Donizetti, e do sainete *El médico poeta*. A temporada de 1811 trouxe a Havana nove óperas novas: *La travesura*, de Mehul; *El marinero*, de Gaveaux; *Quien quiere no puede*, de Della Maria; *La feliz casualidad*, *El poeta calculista* e *El tío y la tía* de Manuel V. García;

*Adolfo y Clara o Los dos presos*, de Puccita; *La escuela de los celosos*, de Salieri; e *La Isabela*, de Blas Laserna. Em 1812, foram encenadas pela primeira vez em Havana *La gitana por amor*, de autor desconhecido; *El médico turco*, de Isouard; *El preso o el parecido*, de Della Maria; *Ramona y Roselio*, de Esteban Cristiani; *Miguel Ángel*, de Isouard; *La dama soldado*, de Orlandi; e ganharam novas versões, com novo elenco, as já conhecidas *El califa de Bagdad*, de Boieldieu, e *La esclava persiana*, de Dalayrac. Em 1813 a sede do governo de Cuba conheceu *El matrimonio secreto*, de Cimarosa; *El barbero de Sevilla*, de Paisiello; *El secreto o El duende fingido*, de Solie; *El engañador engañado*, de Gaveaux; e *La niña loca por amor*, de Paisiello. Em 1814 foi a vez de *El fanático por la música*, de Mayr; *Una hora de matrimonio*, de Dalayrac; *La intriga del billete o El vaso de agua*, de Mosca. Já as óperas que estrearam na ilha em 1815 foram *El maestro de la niña*, de Della Maria; *La colonia o Los náufragos felices*, de Sacchini; e a *Dido*, de Piccini.

Em 1818, pela primeira vez foram encenadas em Havana uma ópera de Rossini – o *Tancredi* – e uma de Mozart – *Don Juan o El convidado de piedra* –, além de *Joconde o Los dos aventureros*, de Isouard. Rapidamente, e até a instalação definitiva do repertório romântico, com a chegada da Companhia Italiana, esses (Rossini e Mozart) seriam os autores líricos preferidos do público havanês. Em 1820, estrearam na cidade *El engaño feliz*, de Rossini, *La vestal*, de Spontini, *La clemenza di Tito*, de Mozart, e *La piedra de toque*, de Rossini; em 1822, *Los horacios y los curiacios*, de Cimarosa; em 1824, *La citas*, de Isouard, e *Isabel reina de Inglaterra*, de Rossini; em 1825, *Los pretendientes burlados*, de Guglielmi, e *Marco Antonio y la modista*, de Pavesi; em 1826, *Matilde de Shabran*, de Rossini; em 1827, *El sitio de Corinto*, de Rossini, e *La bella tabernera*, de Pacini.

Um sinal da crescente importância do teatro na vida artística e social de Havana, no começo do século XIX, foi o projeto, inteiramente a cargo da iniciativa privada, de construção de um diorama, na rua de Cienfuegos, seguindo a moda da Europa, onde esse tipo de espetáculo tornava-se cada dia mais popular. Contudo, antes mesmo que a construção fosse concluída, os investidores deram-se conta de que a demanda por um outro palco lírico e dramático era ainda maior do que aquela por um diorama e converteram o novo edifício em um teatro tradicional, inaugurado em 1828 como Teatro Diorama (ou Teatro Nuevo), com uma récita de *Elisa y Claudio o El amor protegido por la amistad*, de Mercadante (curiosamente, a mesma ópera com a qual a Companhia Italiana estrearia em Havana, no palco do Principal, em 1834). Seriam exibidas ali, ainda, *La esclava de Bagdad*, de Pacini, e *El cruzado en Egipto*, de Meyerbeer, antes de 1833.

O ano de 1834 entraria para a história cubana não apenas como aquele em que a Companhia de Ópera Italiana fez sua estreia em Havana, mas

também em razão da ascensão de Miguel de Tacón ao cargo de governador da capitania-geral de Cuba. A gestão do general Tacón, de apenas quatro anos, foi marcada por um zelo ordeiro que se traduziu tanto em militarização e autoritarismo, quanto em uma série de reformas urbanas. Entre as últimas estava o projeto de uma nova casa de espetáculos, que conferisse prestígio à região para onde a cidade estava se expandindo, para além dos muros da antiga malha urbana. O governador deixou a construção e a exploração do teatro a cargo do comerciante catalão Francisco Marty y Torrens (ou Francesc Martí y Torrents, conhecido popularmente como Pancho Marty), que já controlava, então, o Principal e o Diorama. Marty era uma das figuras mais influentes de Havana, na primeira metade do século XIX: detinha o monopólio do mercado de peixe da cidade e era um conhecido traficante de escravizados, importados tanto da África quanto da península de Yucatán. Rachel Price nota, a esse respeito, a cruel esperteza do governo colonial, ao conceder poder de autoridade portuária a um notório comerciante negreiro, que assim conseguia facilmente burlar as leis criadas para proteger indivíduos capturados na África e trazidos para Cuba ilegalmente, uma vez que o tráfico de escravizados já havia sido abolido, por pressão da Inglaterra, desde 1835 (PRICE, 2011) – a posse de escravizados, sem embargo, cessaria na ilha apenas em 1889.

O exterior do novo teatro era austero, porém o seu interior era impressionante. Para chegar até ele, os espectadores tinham de passar por um pórtico e atravessar um pátio, antes de entrar no edifício principal, que contava com 80 janelas e 22 portas, que permitiam que o ar circulasse pelo interior da construção, refrescando-a. O pátio estava equipado com duas cafeterias e era franqueado aos espectadores durante os intervalos do programa. A sala de espetáculos, em sua constituição original, abrigava 2.287 pessoas sentadas, mais 750 em pé; há relatos, entretanto, de noites em que ela comportou quatro mil pessoas. Um detalhe pitoresco era o dos gradis de ferro que faziam as vezes de para-corpos, nas cinco ordens de camarotes, e que permitiam que os ocupantes do camarote de baixo vissem as pontas das botinas dos ocupantes do camarote de cima – como geralmente as damas ocupavam a primeira fileira dos camarotes, e os rapazes, a plateia, essa particularidade arquitetônica contribuía para o clima de flerte e licenciosidade do teatro. Foi esse o ambiente teatral – os palcos da cidade e das casas de espetáculo, as companhias e os repertórios, da Havana dos anos 1790 aos anos 1830 – a que tiveram acesso, de distintas maneiras, Juan Francisco Manzano, Cirilo Villaverde e María de las Mercedes Beltrán Santa Cruz y Montalvo y O’Farrill; cumpre, agora, observar as marcas que deixou na produção literária de cada um deles.

O primeiro nasceu escravizado, na fazenda El Molino, propriedade da marquesa de Santa Ana, na província de Matanzas, filho de María del Pilar, favorita de sua senhora, e de Toribio Castro, mulato pertencente à mesma casa. O ano era 1797 e, seguindo o costume, a criança foi batizada com o sobrenome dos seus senhores, Manzano. A marquesa tinha grande afeição pelo menino, chamando-o de “*niño de su vejez*” e dando-lhe os mesmos privilégios que dava aos próprios netos; em contrapartida, Juan Francisco declamava, de memória, sermões e canções, fazia um sem número de graças, mímicas e imitações – servia, enfim, de distração para a gente da casa e para as visitas. Quando a marquesa de Santa Ana faleceu, o menino tinha doze anos e foi enviado para servir a marquesa de Prado Ameno, primeiro em Matanzas, e depois em Havana. Sua segunda senhora era muito mais dura do que a primeira, e foi sob o seu jugo que ele conheceu a vida de sofrimentos que a imensa maioria dos escravizados levava. Alguns anos depois, voltou ao serviço da família Manzano, servindo como pajem do jovem Nicolás Cárdenas y Manzano: foi acompanhando esse senhor que ele passou a frequentar as tertúlias e os teatros de Havana e a desenvolver suas habilidades de retórica e de escrita; foi por meio dele que travou contato com o círculo de Domingo del Monte, aristocrata ilustrado e abolicionista, mais tarde responsável pela compra da sua liberdade.

No início da década de 1830, o escravizado pardo Juan Francisco Manzano já era conhecido como poeta, autor dos volumes *Poesías líricas* (1821) e *Flores pasageras* [sic] (1830), além de poemas publicados esparsamente no *Diario de la Habana*, *Diario de Matanzas*, *La Moda o Recreo Semanal del Bello Sexo* e *El Pasatiempo* (LUIS, 2007, p. 14). Del Monte era o “*patrocinador de una literatura escrita que denunciaba las injusticias de la colonia y las propias prácticas esclavistas*” (*ibidem*), e ao seu redor foram produzidas as obras literárias de maior relevo, na Cuba dos anos 1820 aos anos 1840. Em 1835, del Monte convidou Manzano a elaborar uma narrativa em que relatasse sua experiência e trajetória como escravizado; em 1836, Manzano entregou a del Monte o manuscrito; durante quase três anos del Monte dedicou-se à revisão dos originais e à arrecadação de fundos para a libertação de Manzano; finalmente, em 1839, del Monte enviou o texto a Richard Madden, em Londres, que rapidamente o verteu para o inglês e o publicou, em 1840, sob o título “*Life of the Negro Poet*”, como parte integrante do livro *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 Slave Traffic*. Até 1937, quando o pesquisador José Luciano Franco trouxe à luz o manuscrito original, em espanhol, foi essa versão em inglês, publicada por Madden, que circulou ao redor do globo – inclusive na Havana de Manzano e del Monte.

Não obstante Manzano soubesse ler e escrever, a escrita, ainda mais dentro da norma culta da língua, não devia ser um exercício fácil para ele, como não o era para a maior parte dos escravizados e ex-scravizados alfabetizados: o exame dos seus manuscritos revela hesitações, falhas, inconsistências, muitas delas já resolvidas na versão final de sua autobiografia. Deste modo, a *Autobiografía de un esclavo*, assinada por Juan Francisco Manzano, não pode ser considerada obra de um único autor: trata-se de um texto palimpsestico, cuja forma final é o resultado da intervenção de diversas mãos; de uma instância discursiva em que, ao gênero autobiográfico, somam-se outros, como a crônica, o testemunho e o panfleto. Enquanto as autobiografias *tout court* costumam ser relatos feitos por pessoas que acreditam serem suas trajetórias pessoais de algum modo notáveis, escritos com vista à perpetuação de uma memória e dotados de motivação moral ou histórica, a autobiografia de Manzano é, ao contrário, o relato de uma trajetória individual por meio do qual é descrita a realidade de um coletivo, escrito com vista a uma intervenção na sociedade sua contemporânea e dotado de motivação política. A narrativa de Manzano transita entre o discurso da representatividade e o da excepcionalidade: por um lado, quer descrever uma situação comum a um coletivo de pessoas, a escravidão; por outro, precisa reconhecer o percurso singular e, em certa medida, privilegiado do seu autor.

Por toda a *Autobiografía* encontram-se traços da formação de Manzano como leitor e como escritor, do repertório com o qual ele teve contato de forma direta e indireta. Escravizado “de casa”, tendo recebido de seus senhores sempre um tratamento distinto (o que não significa dizer sem crueldade), Manzano cresceu entre os regimes da voz e da letra e se apropriou de elementos dos dois. Talvez por isso seja mais interessante pensar o teatro, tanto o dramático quanto o lírico, como fonte literária utilizada por ele no momento da composição da *Autobiografía*, uma vez que também no teatro – como na vivência cotidiana dos escravizados, especialmente os domésticos – esses dois códigos, o da oralidade e o da escrita, convivem e se interpenetram. O teatro figura no relato ao lado das tertúlias e dos salões, como um espaço de entretenimento e de refinamento da elite havanesa, nos quais Manzano penetra desde muito cedo, como uma espécie de sombra dos seus senhores. Em todas as passagens em que o autor registra a própria presença nesses espaços, ele figura como acompanhante de um de seus amos: nem o escravizado fazia parte do público alvo das companhias dramáticas e líricas, do seu horizonte de recepção, nem o objetivo dos seus amos, ao levá-lo ao teatro, era entreterê-lo ou instruí-lo; a sua educação teatral foi, assim, não apenas filtrada, como também residual, formada a partir dos restos e rastros da educação teatral dos seus senhores. Eis os trechos em que Manzano faz referência ao universo do teatro:

A los diez años daba de memoria los más largos sermones de Fray Luis Granada; [...]. Lleváronme un día a la ópera francesa y vine remedando a algunos; por lo cual aunque siempre era más por los sermones recibían mis padres las galas que recogía en la sala. (MANZANO, 2007, p. 84-85)

Con esto y los teatros, paseos, tertulias, bailes, y romerías, olvidé pronto mi antigua y recoleta vida, me puse alegre, y nada sentí haber dejado la casa de mi madrina, donde sólo rezaba, cosía con mi padrino, y los domingos jugaba con algunos monifáticos, pero siempre solo, hablando con ellos. (*Idem*, p. 87)

Desde que pude hacer algo, fue mi primer destino el de paje, tanto en la Habana como en Matanzas; así velaba desde mis más tiernos años la mayor parte de las noches en la Habana o en el Teatro, o en las tertulias de casa del Señor Marqués de Monte Hermoso [...]. (*Idem*, p. 91)

O primeiro fragmento revela uma habilidade do jovem Manzano que pode ser apropriadamente caracterizada como teatral – a de imitar os outros, reproduzindo seus jeitos e trejeitos – e que se revela justamente a propósito de uma ida ao teatro. Como Manzano nasceu em 1797 e tinha, nessa ocasião, pelo menos dez anos, o episódio não pode ter acontecido antes de 1807; a referência à ópera francesa, portanto, não é à companhia francesa (a qual, conforme foi visto, esteve em Havana no ano de 1800), e sim ao repertório francês – sempre declamado em espanhol. Note-se que essa habilidade, se não aprendida, respaldada e aprimorada pela frequentação do teatro, será fundamental para Manzano inserir-se no mundo letrado, recriando a si mesmo como sujeito de um discurso feito a partir do lugar de fala da liberdade e que acaba por permitir-lhe colocar-se em tal lugar.

Em seu estudo sobre a produção literária de escravizados e ex-scravizados nos Estados Unidos do século XIX, Henry Louis Gates Jr. (1988) assinala o domínio da linguagem como o passo que antecede ao domínio do próprio corpo como capital simbólico, na sociedade escravista. Sob essa ótica, percebe-se que o contato de Manzano com o teatro lhe deu instrumentos para a construção da sua autonomia: ali ele se desenvolveu na linguagem da arte (literária, lírica, dramática) e também na linguagem da sociedade (os códigos de comportamento e sociabilidade das plateias e camarotes, que conformam uma performance à parte, no interior de um teatro). A elaboração da *Autobiografia* demandou de Manzano o domínio dessas duas linguagens, a artística e a social, assim como dos registros da oralidade e da escritura, não apenas porque fosse necessário escrevê-la – Gates observa que, nos Estados Unidos, muitos escravizados e ex-scravizados que não sabiam escrever ditaram suas memórias para pessoas que sabiam –, mas

porque foi por meio dessas linguagens e desses registros que ele atualizou suas lembranças. Elas ganham forma, na narrativa, por meio de episódios localizados, de momentos específicos da vida do autor, com ação, personagens e cenário determinados – ou seja, como cenas. Ao dar a essas experiências a forma de cenas, o autor Manzano aproxima-se da linguagem dramática, utilizando algo semelhante a rubricas, no sentido que esse termo adquire no jargão teatral, de indicação cênica suplementar às falas das personagens:

[...] estuve a pique de perder la vida a manos del citado D. Silvestre – pasemos, pasemos en silencio el resto de esta escena dolorosa. (*Idem*, p. 93)

¡Oh Dios! Corramos un velo sobre esta escena tan triste. (*Idem*, p. 94)

Esta escena fue en el colgadizo puerto de la calle: allí mismo me rompieron las narices [...] Este tratamiento me cogió de nuevo, en cuanto a los errados cálculos, que había formado me di suerte: desengañado de que todo era un sueño, me acometió otra vez el deseo que tenía de verme en la Habana. (*Idem*, p. 114)

Apenas uma cena pode ser “passada em silêncio”; apenas sobre uma cena pode “cair o pano”: tais ações, relativas a lembranças, são possíveis apenas quando essas lembranças são concebidas como cenas. Todavia, nas três passagens, a cena tem lugar tanto no plano da narrativa quanto no da narração: é um momento significativo do passado, transformado em episódio no interior da narrativa; e performance da narração desse momento significativo do passado, no presente do discurso. Afinal, em uma narrativa em primeira pessoa, a voz da personagem e a do narrador são a mesma, convertendo-se a leitura em uma prática performativa, em que a personagem-narrador-livro recita o seu monólogo, como um ator em um teatro.

Para pensar a dimensão teatral (incluída aí a ópera) na experiência criativa de Manzano, é preciso ter em conta, ainda que não com o objetivo de analisá-la, a peça escrita pelo autor, *Zafira*. Em julho de 1842 (FRIOL, 1977, p. 68), saiu no *Noticioso y Lucero de la Habana* uma chamada, anunciando que se estava tratando de imprimir a obra e convidando a que se fizessem contribuições com esse fim. A chamada dá destaque positivo ao fato de o autor ser negro: “*Si estas circunstancias [a qualidade poética da obra] no bastasen para que el público alentara tan felices disposiciones, sobraría sin duda la consideración de la tragedia que se está imprimiendo: es la primera obra de su género escrita en la isla por un hombre de color*”. A peça veio à luz antes do fim daquele mesmo ano, e é um dos grandes enigmas da obra de Manzano, porque restaram muito poucos vestígios do seu processo de composição. Azougarth (2000, p. 57)

comenta que não é uma das piores do seu gênero: basta folhear os jornais da época, em especial *El Faro Industrial de La Habana*, para se ter uma ideia da baixa qualidade dos diversos textos ali publicados. O tema e o sabor de *Zafira* são marcadamente orientalizantes: toda a ação se passa no palácio de Barbarruiva, rei da Mauritânia; o herói é o escravizado Noemí, que salva a vida de Selim Eutemi, marido de Zafira e legítimo herdeiro do trono, que lhe fora usurpado por Barbarruiva. Mesmo não sendo este o espaço para um exame mais detido da obra, vale chamar a atenção para três aspectos dela: a familiaridade com o gênero dramático e com os códigos do ambiente teatral; a mobilização de um imaginário acerca do Oriente concebido a partir do Ocidente – em outras palavras, de um discurso orientalista, no sentido dado ao termo por Edward Said (1978) –; e o protagonismo da figura do escravizado – protagonismo que advém não da posição social por ele ocupada, e sim da sua capacidade de transitar por distintas camadas sociais, desempenhando em cada uma delas um papel distinto.

Em sua busca por elementos que possam ter concorrido para a criação de *Zafira*, Friol assinala a apresentação, em janeiro de 1827, de um drama intitulado *Aradin Barbarroja*, no Teatro Mecânico y Pintoresco, localizado no número 96 da rua de Santo Inácio. Menciona também a publicação, no *Diario de La Habana* de 14 de junho de 1833, de um artigo intitulado “*El Mufti*”, que descrevia e comentava o uso dessa peça de vestuário (o mufti, uma espécie de camisão) entre os turcos. O pesquisador elenca ainda, entre as possíveis fontes de *Zafira*, o poema “*Espejo de Paciencia*”, de Silvestre Balboa, publicado no periódico *El Plantel* de novembro de 1838, sobre a figura do bom escravizado etíope Salvador Golomón. Friol recorda, por fim, que em 1833 foi encenado em Havana, em versão adaptada e traduzida para o espanhol, o *Otelo* de Shakespeare, protagonizada por um mouro (FRIOL, 1977, p. 69-72).

Para pensar de modo mais amplo o impacto da linguagem teatral sobre a persona literária de Juan Francisco Manzano – tal como se revela em *Zafira* e, principalmente, na *Autobiografía* –, é necessário relacioná-lo com o ambiente teatral da Havana do fim do século XVIII e começo do século XIX, já aqui passado em revista. Uma análise superficial dos títulos elencados mostra que até a chegada da Companhia de Ópera Italiana, as obras que gozavam de maior sucesso, em Havana, eram de origem espanhola ou francesa (muitas vezes, francesas traduzidas para o espanhol). No período em que Manzano frequentava o teatro como pajem de seus amos, as casas de espetáculo havanenses imitavam as de Madri e Paris: Grétry, Monsigny, Dalayrac e Isouard, representantes da escola francesa cortesã, eram os preferidos para os espetáculos líricos; Moratín, Comella, Sotomayor, figuras de peso do neoclassicismo espanhol, reinavam entre os autores dramáticos; do século anterior, o XVII, destacavam-se os nomes de Molière e Calderón.

Uma vez que os senhores do escravizado-poeta pertenciam ao estrato mais alto da elite cubana de seu tempo, é provável que fossem ao teatro com assiduidade, sempre acompanhados do jovem pajem. Frequentavam, ainda, tertúlias e salões, animados muitas vezes por leituras de obras dramáticas e recitais líricos, que Juan Francisco Manzano devia conseguir assistir – ou ao menos escutar. É curioso notar que, dada a sua condição de escravizado, sua formação como escritor, em Cuba e já no século XIX, faz eco à de grande parte dos autores europeus anteriores ao Iluminismo: uma formação baseada mais na convivência com o meio do que na análise do repertório.

Quanto à imagem de Oriente que ganha forma em *Zafira*, podem-se somar às fontes recuperadas por Friol algumas peças e óperas vistas em Havana no período em tela: a própria *Didone abbandonata*, de Metastásio, *Los áspides de Cleopatra*, de Zorrilla, *Zemira y Azor*, de Grétry, *Les trois sultanes*, de Favart, *Acmet el Magnáximo*, de Piferer, *El tirano de Ormuz*, de Platoni, *El médico turco*, de Isouard, *El califa de Bagdad*, de Boieldieu, *La esclava persiana*, de Dalayrac. É possível compreender essa tematização recorrente do Oriente, quer no interior da voga europeia, como um esforço de assimilação (e tentativa de neutralização ideológica) do grande “outro”, quer como um interesse específico, motivado pela conjuntura colonial. Desde os primeiros registros feitos acerca do Novo Mundo – as cartas e crônicas quinhentistas e seiscentistas –, frequentemente termos relativos ao Oriente foram utilizados pelos europeus para descrever a realidade inteiramente nova que se lhes apresentava na margem ocidental do Atlântico; nada mais natural, portanto, que nos séculos XVIII e XIX as elites coloniais identificassem-se com o imaginário europeu sobre o Oriente, ou, dito de outra maneira, que se enxergassem nesse espelho construído pela Europa para refletir aquilo de que precisava se diferenciar.

Por fim, é digno de nota que no seio de uma cultura escravista subissem à cena tantas obras teatrais que tinham como figuras centrais personagens que ocupavam funções sociais iguais ou próximas às do escravizado, como servos, criados, empregados. Esse é o caso, por exemplo de *Zémire et Azor*, de Grétry, em que o servo Ali tem um papel fundamental no enredo; *La serva padrona*, de Pergolesi, onde ocorre uma inversão dos papéis de servo e senhor, em razão do envolvimento amoroso entre a serva e seu patrão; *La Magdalena cautiva*, de Sotomayor, em que Madalena e Nicásio, as duas personagens principais, são escravizados; e *La esclava persiana*, de Dalayrac, que também tem como protagonista uma escravizada; isso para não mencionar a presença e o destaque, em óperas celeberrimas, como *Il bariero di Siviglia* ou *Don Giovanni*, dos criados – Fígaro, na obra de Rossini, e Leporello, na de Mozart. A quantidade de escravizados, servos e criados nas peças dramáticas e líricas que passaram pelos teatros de Havana nas últimas décadas do século XVIII e nas primeiras do XIX parece ser um reflexo da importância dessas figuras

na sociedade cubana de então. Ao eleger, ou acolher, um repertório no qual esse tema ressurgia insistente, a elite havanesa conferia legitimidade à figura do escravizado, porém apenas ao bom escravizado; incorporava-a ao imaginário que definia sua identidade, reservando-lhe, todavia, um lugar específico, controlado e subordinado.

A Havana pela qual transitava Juan Francisco Manzano, seguindo os passos de seus senhores, era a mesma pela qual circulava Cirilo Villaverde, elegendo os próprios caminhos. Nascido em 1812 em um engenho de Bahía Honda, em 1820 mudou-se com a família para a capital da colônia, onde mais tarde completou o curso de Direito, ainda que jamais se tenha dedicado às leis, preferindo o cultivo das letras e a militância política na imprensa. Também frequentava o círculo de Domingo del Monte e tinha 27 anos em 1839, quando publicou, em dois volumes consecutivos da revista *La Siempre Viva*, um romancete de 25 páginas, intitulado *Cecilia Valdés, o La loma del Ángel: novella cubana*. Tratava-se, então, de uma narrativa de cunho essencialmente moral: seu fim era alertar para o risco de se ceder às tentações da carne – risco a que a família de Cecilia sucumbe em duas gerações, sendo punida com o incesto, a prisão e a morte –, e o tema da escravidão era apenas um meio. Não obstante, naquele mesmo ano o autor publicou em volume uma versão desenvolvida (de 246 páginas) da história, em que a chaga aberta da escravidão e as suas consequências nefastas sobre as instituições sociais, a começar pela família, já era o tema central. Quarenta e três anos depois, em 1882, e do exílio em Nova York, Villaverde publicaria a terceira e última versão, ainda mais ampliada (ultrapassando as quinhentas páginas), enriquecida com episódios que reproduzem os costumes do tempo e fazem dela o afresco mais colorido da Havana oitocentista (BEYER, 2013, p. 19-20).

As referências minuciosamente dispostas pelo narrador permitem situar toda a narrativa entre 1812 e 1831, anos do nascimento e da internação de Cecilia, respectivamente. É já na última parte do romance – a quarta – que aparece a única, porém significativa menção à ópera: em sua penúltima tentativa de afastar Cecilia de Leonardo (antes de arranjar o casamento do filho com a Ilincheta), Don Cándido logra junto ao alcaide que este prenda Cecilia na Casa de Recogidas; ato contínuo, Leonardo procura a mesma autoridade, para rogar-lhe que liberte a moça:

– Voy a la ópera – contestó brevemente.

Cantábase la ópera del maestro Rossini *Ricardo y Zoraida*, a beneficio de Santa Marta, en el lindo teatro Principal. Era entonces empresario de la compañía D. Eugenio Arriaza, y director de la orquesta D. Manuel Cocco, hermano de D. José, que ya vimos en el ingenio de La Tinaja. El patio o corral y los palcos se hallaban medianamente ocupados por un público nada

aficionado entonces a las funciones líricas. Leonardo entró algo después de alzado el telón. Por supuesto, no oyó la obertura del *Tancredo*, que precedió a la ópera aquella noche.

Buscaba a un hombre cuyo puesto en el teatro sabía de antemano, pues como Alcalde Mayor debía presidir la función desde el palco central, en el segundo piso. Sentado estaba al par de su madrileña esposa, embebido en la música y el canto, mientras le guardaba las espaldas, de pie junto a la puerta, el pajé mulato, de rigorosa librea cubierta de castillos y leones bordados de oro. Todo esto lo observó a través del ojo de buey de la puerta del palco, cerrada contra el pasillo. Pudo haber llamado, seguro de obtener entrada y un amable recibimiento; pero prefirió esperar en el balcón de la sala de refresco que daba sobre la alameda de Paula.

Según calculó Leonardo, a poco de concluido el primer acto, sintió pasos mesurados a través del salón, luego una mano que se posaba en sus hombros y de seguidas una voz que en tono dramático declamaba: ¿Qué dice el amigo del valiente Otelo? (VILLAVERDE, 1992, p. 613)

A cena desenrola-se no Teatro Principal, que ainda era, naquela ocasião, o único palco lírico de Havana. A companhia residente era a do soprano Mariana Galino, bálsamo dos dilettantes havaneses entre 1810 e 1832; o programa, composto por duas peças de Rossini, confirma que a ação ocorre depois de 1818. O teatro é evocado, na passagem, quase como um anexo do palácio de governo: Leonardo dirige-se a ele a procura do alcaide, que ocupa ali o lugar de maior prestígio, de modo a não deixar dúvidas quanto à extensão do seu poder; no entanto, à diferença de uma sala de audiências, o ambiente do teatro permite um trato menos formal com a autoridade, com quem os demais presentes compartilham, ali, da natureza de espectador. O espetáculo flagrado pelo narrador não é o que se desenvolve no palco, ao qual nem Leonardo nem o restante da audiência parecem dar muita atenção, e sim o dos bastidores: em um como no outro, cada gesto émeticamente estudado, visando o melhor efeito, cada palavra é cuidadosamente pesada, de modo a ganhar maior expressividade.

Note-se que, sem ferir a economia narrativa do romance, o narrador encontra um modo de aludir a Cecilia, na cena em que Leonardo intercede por ela junto ao alcaide; ou, dito de outro modo, o narrador acha uma maneira de iluminar as contradições da sociedade colonial, em um espaço idealizado para celebrá-la: trata-se da menção ao “*paje mulato, de rigorosa librea cubierta de castillos y leones bordados de oro*”, que guardava as costas do presidente da sessão. É interessante, na descrição do pajem, a referência a duas peles – a da roupa, com as insígnias de Castilla y León, que se sobrepõe à natural, de mulato –, ambas igualmente significativas e que explicitam o lugar que ele ocupa na sociedade. Se para o narrador as razões para a menção ao pajem

são inteiramente diegéticas – a descrição acurada da materialidade histórica e a alusão a Cecilia –, para o autor essas razões talvez incluíssem, também, a homenagem a um seu confrade do salão de Domingo del Monte, que ele provavelmente já vira desempenhando aquele papel: o poeta-escravizado Juan Francisco Manzano.

Observado o ambiente da ópera, na Havana das primeiras décadas do século XIX, da perspectiva do escravizado e do burguês, cumpre agora observá-lo desde o ponto de vista de uma aristocrata, para que se complete o tríptico. María de las Mercedes Beltrán Santa Cruz y Montalvo y O’Farrill, filha dos condes de Jaruco, nasceu em Havana em 1789; em 1800, transladou-se com a família para Madri, onde transcorreu sua adolescência; em 1809 casou-se com um general francês, o conde de Merlin, e em 1813 passou a residir, com ele, em Paris; foi uma das melhores anfitriãs de seu tempo, animando um salão frequentado, entre outros, por Rossini, Meyerbeer, Liszt, Chopin, Musset, Balzac e George Sand; em 1840, morrendo-lhe o marido, resolveu rever sua cidade natal; em 1844, publicou em francês um conjunto de 36 cartas, redigidas durante a viagem, sob o título *La Havane*; no mesmo ano, saiu em espanhol uma versão reduzida do volume, com apenas dez cartas e uma apresentação de Gertrudes Gómez de Avellaneda, intitulada *Viaje a La Habana*; em 1852, faleceu em Paris.

A narrativa da condessa de Merlin situa-se a meio caminho entre o diário de viagem e o romance epistolar, entre o relato de experiências pessoais e a atualização de *topoi* literários, entre a ficção e a não ficção. Tanto a narrativa da viagem como a viagem em si deixam entrever um projeto deliberado de construção autobiográfica; não à toa, na dedicatória do livro, a autora – flor de estufa dos salões de Madri e Paris – refere-se aos cubanos como “*mis compatriotas*” e exorta o general O’Donnell, então governador da colônia, ordenando-lhe: “*sed habanero*”. Para a realização desse projeto, o gênero epistolar revela-se uma escolha precisa, uma vez que permite à autora, a partir da esfera íntima (em registro por vezes confessional, por vezes sentimental), atingir a esfera pública (com um discurso politizado, ora crítico, ora laudatório).

As cartas da condessa de Merlin revelam-se todavia mais interessantes ao perceber-se que a atividade que talvez mais a tenha entretido, durante sua estada em Havana, foi a ópera. Amiga e admiradora da célebre Maria Malibran, era ela própria não apenas entusiasta do canto lírico, como exímia cantora, celebrada por suas performances em recitais em seu próprio salão e em outros salões que frequentava. Prova disso é que às vésperas de sua partida, em julho de 1840, como retribuição à boa acolhida que recebera das autoridades e das famílias mais distintas de Havana, ofereceu um concerto em socorro da Casa de Beneficência. Como era verão, a companhia italiana havia trocado Cuba

por paragens mais frescas; apenas um tenor permanecera na ilha, em Matanzas, e fora convocado para contracenar com a ilustre visitante; no entanto, no dia anterior ao do concerto, chegou a Havana a notícia de que ele acabara de sucumbir à febre amarela. A despeito de todas as dificuldades, o concerto foi um sucesso, conforme o registro de Merlin, em sua carta de número XXXVI: “*La sala estaba alumbrada a giorno. Toda La Habana estaba allí presente, las damas resplandecientes de brillantes, la orquesta excelente; y lo que vale más aún, la recaudación fue magnífica. Después del concierto se nos brindaron refrescos en el foyer del teatro.*” (MERLIN, 1981, p. 400). Sem embargo, o quadro mais rico que a condessa pinta da vida teatral e musical da cidade – da Havana elegante que ela conhece e recria em seu texto – é o da carta XVI:

Por la mañana, si por casualidad ejecuto algunos acordes en el piano, todas las negras de la casa se ponen en movimiento, se asoman por las puertas, en los balcones, se colocan detrás de mí, delante del piano; es el auditorio más raro del mundo. Luego, como esto les proporciona felicidad, hacen gesto de una ternura ingenua que no tiene igual. A los negros les gusta la música con pasión, cantan canciones de una sencillez conmovedora. Algunas veces por la mañana me anuncian a un viejo servidor de la familia, esclavo de uno de mis parientes, ¿qué es lo que desea? Me pide permiso para venir a oírme por la noche a la puerta de casa.

Hace dos días me despertó una voz fresca y joven que cantaba una melodía del Pirata. Era una bonita esclava de mi prima Encarnación; afinada, pura, con una buena extensión, esta voz sería un tesoro para el teatro italiano, y la piel cobriza de la mulata, una variedad entre las flores de lis y las rosas de los Amigos de los Grisi.

[...]

El gusto por la música italiana está tan extendido aquí como en cualquier ciudad de Italia. Casi todas las partituras modernas son conocidas, las compañías italianas son contratadas todos los años y se les paga muy bien. Muchos jóvenes *fashionables* les prestan su apoyo a las empresas favorables al desarrollo de las bellas artes y entre ellos se distingue Don Nicolás Peñalver, que por su brillante fortuna y su noble entusiasmo, merece ocupar el primer puesto.

La Habana posee dos salas de espectáculos: la de la Alameda, situada en el centro de la ciudad, a la orilla de la mar, y la otra extramuros; esta última lleva el nombre de Tacón porque fue fabricada durante la dictadura del General de este nombre. La primera, más antigua y más grande, es más favorable a la música; la segunda, casi tan grande como la sala de la Gran Ópera de París, sirve durante la ausencia de los cantantes italianos para representar dramas españoles, y se les devuelve a su regreso. La sala extramuros es rica y elegante a la vez, pintada en blanco y oro. El telón y las decoraciones ofrecen un golpe de vista brillante, aunque las reglas de la perspectiva no se hayan observado exactamente. El patio de butacas está de una punta a la otra guarnecido

de excelentes sillones y de palcos, en los que el frente es abierto, adornado sólo por un ligero enrejado dorado que permite ver a los curiosos pies de las espectadoras. El palco del Gobernador es el más grande y mejor decorado que en otras partes el de los reyes. Ninguno de los principales teatros de las grandes capitales europeas que conozco produce un efecto de tanta nobleza por la frescura de su decoración, el lujo de su iluminación, toda de bujías, y la corrección de los trajes de los espectadores de la platea, con guantes amarillos y pantalones blancos. En Londres o París se tomaría nuestra sala por un inmenso salón de alto vuelo. (MERLIN, 1981, p. 117- 119)

A mirada da condessa é benevolente em relação a tudo e a todos ao seu redor, seu discurso traíndo uma condescendência que apenas aqueles inteiramente seguros do seu lugar inabalável no topo da hierarquia social permitem-se afetar: há um contraste gritante entre a modéstia afetada dos comentários que tece sobre si mesma e o elogio paternalista à elite local e aos escravizados domésticos. A propósito, é curioso notar como os escravizados formam o seu público primeiro, mais íntimo e assíduo, e como o primeiro talento local que ela destaca – antes mesmo da filha de Don José Peñalver – é o de uma escravizada, que sabe cantar lindamente *Il pirata*, de Bellini, e cuja “*voz sería un tesoro para el teatro italiano.*” Seu comentário sobre a ópera italiana mostra o quanto esta havia-se incorporado à paisagem cultural e social havanesa, no curto espaço de tempo entre 1834 e 1840, impressão reforçada pela sua descrição das duas casas de espetáculo, que não deixavam nada a dever aos grandes teatros europeus.

Postas lado a lado, a *Autobiografía de un esclavo*, a *Cecilia Valdés* e a *Viaje a La Habana* – todas as três, obras produzidas por escritores cubanos, entre 1834 e 1844 – formam um panorama multifacetado da Havana das três primeiras décadas do século XIX. Nele, destaca-se a ópera como um eixo da engrenagem cultural e social da cidade, e o escravizado, como elemento que põe em movimento e lubrifica essa engrenagem. Claro está que, do ponto de vista econômico, o florescimento da cena lírica na Cuba colonial é consequência direta do regime escravista – é a mão-de-obra escravizada, nos engenhos das províncias, que enriquece a elite *criolla*, encastelada na capital, que busca na arte europeia uma forma de distinguir-se e legitimar-se. Porém não é preciso ir tão longe: nas casas de ópera e nas casas particulares, nas experiências de frequentaçāo e de assimilação da ópera, o escravizado é uma presença ubíqua e indelével, que deixa sua marca até mesmo na arte por meio da qual a elite *criolla* buscava distinguir-se e legitimar-se diante dele.

## Referências

- ALFONSO, Francisco Rey. *Gran Teatro de La Habana: biografía de un coliseo*. La Habana: Gran Teatro de La Habana, 2006.
- AZOUGARH, Abdeslam. *Juan Francisco Manzano, esclavo poeta en la isla de Cuba*. Valencia: Episteme, 2000.
- BEYER, Bethany. *Performable Nations: Music and Literature in Late Nineteenth- and Early Twentieth-Century Cuba, Brazil and the United States*. PhD dissertation, Hispanic Languages and Literatures. Advisor: Elizabeth Marchant. Los Angeles: UCLA, 2013.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. México, DF: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- FRIOL, Roberto. *Suite para Juan Francisco Manzano*. La Habana: Editorial Arte & Literatura, 1977.
- GONZÁLEZ, Manuel Hernández. *El primer teatro de La Habana: El Coliseo (1775-1793)*. Santa Cruz de Tenerife: Ediciones Idea, 2009.
- GATES JR., Henry Louis. *The Signifying Monkey*. New York: Oxford University Press, 1988.
- LUIS, William. Introducción. In: MANZANO, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- MANZANO, Juan Francisco. *Autobiografía del esclavo poeta y otros escritos*. Edición, introducción y nota de William Luis. Madrid: Iberoamericana, 2007.
- MERLIN, Condesa de [María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo]. *La Habana*. Traducción de Amalia E. Bacardí, Prólogo de Pedro Laín Entralgo. Madrid: Cronocolor, 1981.
- MERLIN, Condesa de [María de las Mercedes Santa Cruz y Montalvo]. *Viaje a La Habana*. Edición de María Caballero Wangüemert. Madrid: Verbum, 2006.
- PRICE, Rachel. Between an angel's cry and a murmur: the invention of the telephone in colonial Havana. *Discourse*, 36.3, Fall 2011, p. 341-364.
- SAID, Edward. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- TOLÓN, Edwin Teurbe; González, Jorge Antonio. *Historia del teatro en la Habana*. Santa Clara, Cuba: Dirección de publicaciones de la Universidad Central de Las Villas, 1961.
- VILLAVERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés o La loma del ángel*. Edición de Jean Lamore. Madrid: Ediciones Cátedra, 1992.

## Periódicos

*El Diario de La Habana*

*El Papel Periódico de La Habana*

*El Regañón*

*El Nuevo Regañón*

*El Lucero de La Habana*

*La Siempreviva.*

**Marcelo Diego.** Professor de Literatura Comparada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutor pela Universidade de Princeton. Seus principais interesses de pesquisa são as relações intertextuais e intersemióticas entre os repertórios latino-americanos e europeus dos séculos XIX e XX. Possui artigos publicados no Brasil e no exterior, em revistas como *Luso-Brazilian Review*, *Journal of Lusophone Studies*, *Remate de Males* e *Revista do IEB*. É editor-executivo da *Machado de Assis em linha: revista eletrônica de estudos machadianos*.

**E-mail:** marcelodiego@letras.ufrj.br

**Recebido em:** 19/05/2020

**Aceito em:** 22/09/2020