

## Rachel: erotismo e melancolia de uma vedete do Alhambra

Ariágda Moreira (Universidade de Cuiabá/ UNIC)

O presente artigo faz um estudo literário do livro *Canción de Rachel*<sup>1</sup>, do escritor cubano Miguel Barnet, considerando instâncias narrativas como personagens e vozes discursivos do texto. Para desenvolver este estudo se utiliza, entre outras obras do marco teórico, o artigo “Personagem do romance” e o livro *Literatura e sociedade*, ambos de Antônio Cândido de Mello e Souza. A obra barnetiana, publicada pela primeira vez em 1969, foi ficcionalizada pelo autor, que também funciona como mediador, quando toma o testemunho oral de Rachel e o transforma em matéria literária. A figura do mediador é, nas palavras de Barnet<sup>2</sup>, um gestor do texto elaborado.

Juntamente com a vertente testemunhal do texto, os discursos narrativos<sup>3</sup> dos personagens secundários e da protagonista transformam a narrativa em obra literária e Rachel em um grande personagem; aquele tipo “inesperado, misterioso e fragmentário”<sup>4</sup>, conforme destaca Mello e Souza. Um tipo ao mesmo tempo simples e complexo que, na vida real, inspira os personagens verdadeiramente estimulantes das ficções. Assim, Rachel, como personagem (re)criada por Barnet, composição realidade/ ficção, um ser moldável no mundo romanesco é “estabelecido e racionalmente dirigido pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro” (MELLO E SOUZA, 2000, p. 58).

Estruturalmente *CR* é composta por seis longos capítulos, quase sempre, eles são iniciados pela voz da narradora-protagonista. Esses capítulos vão fluindo lentamente, como se o autor os utilizasse para acompanhar e representar o próprio

ritmo do fluxo de memória de Rachel. As lembranças trazidas em seu discurso dividem espaço com as de personagens secundários<sup>5</sup>, que escritor apresenta por meio de um produtivo “contraponto de vozes”. Um jogo de opostos que, simultaneamente, constroem e desconstroem a trajetória de “artista” da vedete. Para falar dessa estrutura Barnet, em artigo já citado, comenta:

*En Rachel he utilizado la técnica contrapuntística o sistema Rashomón; esa mirada como a través de un espejo cóncavo, con el propósito de que el público se identifique en el libro, ya sea a favor o en contra de Rachel [...]. Y por eso el modelo tenía que ser extremo, para que sacudiera un poco la gente, al lector (BARNET, 1986, p. 290).*

À medida que se vai conhecendo a articulação discursiva da narrativa por meio da metáfora do espelho côncavo, o leitor<sup>6</sup> se vê dividido entre dois posicionamentos distintos, ou se solidariza com Rachel, acreditando em seu discurso, ou o nega, engrossando o coro dos outros narradores da obra. Essa estrutura narrativa, com seu núcleo no contraponto de vozes, acompanha *CR* do início ao fim, e acaba por conduzir o leitor por um envolvente trajeto textual de dúvidas e incertezas.

A obra conta, então, a vida de uma vedete cubana das primeiras décadas do século passado; trata-se da história real de Amália Sorg, uma conhecida dançarina que fez sucesso no *Alhambra*<sup>7</sup>, chegando a ser a vedete-estrela do local. Rachel é a representação do corpo feminino erótico/ melancólico, e seu testemunho, suas lembranças e sua trajetória “artística” pelos circos e cabarés cubanos o desenho de uma história marcada por uma atmosfera esfumaçada e sensual; história que ela conta com riqueza de detalhes. Por estes e outros elementos a trama de *CR* é forte e marcante, e transporta o leitor para um “mercado dos prazeres”<sup>8</sup> de um tempo e espaço distantes, e por isso atraente e misterioso.

Rachel é cubana, filha de pais europeus; não conheceu o pai e, na companhia da mãe, viveu uma infância pobre na periferia de Havana. Sua mãe não

acreditava no casamento ou em uniões duradouras e, em função disso, a filha cresceu vendo-a receber “convidados” em sua casa, onde, segundo Rachel: “subían los amigos de mamá, y yo ‘buenas que tal’ y nada más, porque en cuanto llegaba uno, la niña para el cuarto” (BARNET, 1993, p. 10). Revelando uma sinceridade que não lhe é peculiar a corista fala da infância pobre e difícil em Havana, que a obriga a afastar-se da escola, “Tendría yo unos trece años, y había dejado la escuela porque el hambre se aproximaba y mamá era precavida” (BARNET, 1993, p. 16). Assim, influenciada pela mãe e empurrada pela condição social, ainda menina, Rachel começou a se dedicar somente àquilo que mais gostava de fazer: dançar e representar.

Como tantas outras pessoas, Rachel é vítima das desigualdades impostas pelas sociedades capitalistas, que promovem uma luta constante diante de uma realidade que se mostra dura para os mais pobres. Dos anos iniciais, passando por outros que marcaram seu primeiro trabalho como corista em um “pequeño teatro de mala muerte” (*Idem*, p. 19), chamado *Tívole*, ela se faz mulher, vaidosa e idealista. Mais tarde, continua no meio “artístico”, como dançarina, em um pequeno circo, *Las Maravillas del Áustria*, para, finalmente, alcançar o *Alhambra*. Em suas enunciações, é possível observar o momento em que a dançarina parece descobrir o poder de seu corpo e de sua dança, para alcançar prazer, fama e dinheiro:

*A los nueve años ya yo teclaba algo de piano y bailaba rumba. Eso nació con mi naturaleza. En la escuela me distinguía siempre por encima de las otras. Me decían la estrella. Yo me lo creí. En todos los actos yo bailaba o tocaba mi numerito o recitaba. Siempre lo hacía bien* (BARNET, 1993, p.15).

Ainda na adolescência, conheceu seu verdadeiro e único amor — o jovem e rico *Eusébio* — com quem viveu uma tórrida paixão. O rapaz acabou se matando degolado em frente a um espelho quando, por exigência da família, foi obrigado a se afastar da amada. Totalmente seduzida pelo meio “artístico”, Rachel conheceu Federico, autor de peças para o teatro de rebolado, que a introduziu no *Alhambra* e fez

dela uma das vedetes mais populares de sua época. Com Federico, a vedete manteve uma relação amorosa um pouco mais estável, circunstância que não a impediu de se envolver com outros homens, freqüentadores dos cabarés.

No final da obra, o lado mais inconstante de Rachel é explicitamente revelado por um *yo* tomado pela volúpia, que se confessa dominada pelos prazeres sexuais e se deixa identificar como uma verdadeira cortesã. A essa altura da narrativa, a dançarina não se remete apenas ao seu universo “artístico”, confirma também sua circulação pelo “mercado do sexo”. Na seqüência da história, com o fechamento e, mais tarde, a demolição do *Alhambra* a vedete cubana “sai de cena”, abandona definitivamente os palcos e monta um *rendez-vous*<sup>9</sup>, marcando explicitamente uma outra forma de atuação nesse mercado.

Sintetizada a trama, vale recordar que a história contada em primeira pessoa em *CR* tem uma perspectiva de voz passando pela narradora-protagonista. Nas narrativas assim estruturadas, conforme orienta Yves Reuter, o narrador assume uma atitude homodiegética<sup>10</sup>, o que corresponde a uma estrutura<sup>11</sup> “típica das autobiografias, das confissões, memórias e dos relatos, nos quais o narrador conta sua própria vida” (REUTER, 2002, p. 81).

Logo nas primeiras páginas do livro, se pode “ouvir” a voz melancólica de Rachel, que num tom de desabafo, declara: “Estoy sola, sí, sola. Pero no soy una mujer que se ahoga en un vaso de agua. Tampoco soy histérica [...]. Yo soy una melancólica triste” (BARNET, 1993, p. 13). No decorrer da narrativa, diferentes tons enunciativos vão, aos poucos, formulando os traços etopéicos<sup>12</sup> e prosopográficos<sup>13</sup> da protagonista. Esses traços, revelados pelos outros narradores e mesmo pela vedete, expõem uma mulher narcisista e pretensiosa.

No que se refere ao vozeio narrativo e à estrutura *contrapuntística* utilizada por Barnett, eles são significativos justamente porque permitiram criar uma forma diferenciada de narrar através do reflexo de imagens. O reflexo se processa ora por

meio de imagens efêmeras, ora de duradouras. Imagens que são positivas e memoráveis, na opinião da vedete e negativas e vaidosas na dos outros personagens.

Na voz de Rachel, os momentos memoráveis são frutos dos bons tempos vividos na profissão, um tempo saudoso que não volta mais e que representa o principal motivo da declarada melancolia que permeia sua autodiégeses<sup>14</sup> da fase madura: “Yo soy sola, una melancólica triste” (BARNET, 1993, p. 13); na voz dos outros personagens, sua figura é grotesca e sua história é inglória. Ao dar voz a outros narradores, Barnett contrapõe discursos e, ao fazê-lo, mostra o aspecto marcadamente polifônico<sup>15</sup> da obra, na qual os registros discursivos são entre si divergentes.

Em *CR*, as vozes narrativas não dialogam entre si, não são conclusivas, divergem sistematicamente e, principalmente, não constroem consenso. O modelo *contrapuntístico* de estrutura da obra aponta ainda para duas identidades de Rachel: a de vedete talentosa e gloriosa que ela reafirma personificar e a de *rumbera* fracassada e grotesca que os outros narradores insistem em fixar. Dessa forma, o conflitante conjunto de enunciações formula uma atmosfera memorial e sinuosa no texto<sup>16</sup>. O que em síntese significa dizer: a voz de Rachel constrói uma imagem pessoal, que a dos outros narradores desconstrói.

No processo de confrontação discursiva entre a voz narrativa da vedete e as dos outros narradores, cada uma defende a sua “verdade”. E é com este “jogo de contrastes” que o leitor se depara quando lê *CR* e quando, em certa medida, passa a ser cúmplice de suas armadilhas narrativas, assumindo o papel de co-autor. Nesse embate narrativo, os narradores secundários, às vezes seguros e outras vezes inseguros de seus julgamentos, ora negam o discurso de Rachel, ora o reafirmam. Engrossam o coro de vozes discordantes, contribuindo para o conhecimento mais amplo da história de vida da vedete.

De toda forma, pelo emaranhado discursivo da obra é possível identificar o perfil de uma mulher pretensiosa e sedutora, que escandalizou as “boas” famílias

cubanas e hipnotizou os homens influentes, das primeiras décadas do século passado. Fortalecendo esse retrato de Rachel, se destaca um trecho do artigo “Cimarrón, Rachel y Gallegos de Miguel Barnet”, do jornalista Orlando Quiroga, que cita um trecho de uma entrevista que Barnet concedeu à televisão local, na qual o autor de *CR* comenta:

*En aquel momento todavía vivían Luz Gil, Blanca Becerra (que aún vive), La Pardo, y muchas coristas. Una, de 90 años, que vivía en la calle Pícuta, me mostró su collar de perlas del Rhin, regalo de un admirador. Pero, entre todas, Amalia tenía “el Ángel de la Jiribilla”, como decía, Lezama Lima. Era díscola y hacía su propia parodia, sentada en un sillón de su casa hablaba como si estuviera en escena. Había en ella un elemento trágico y un narcisismo que me conmovían: **tenía necesidad de mentir para embellecer la vida.** Fue una víctima de la sociedad (BARNET apud QUIROGA, 1992, p. 8, grifos nossos).*

Na entrevista, Barnet chama a atenção para a psicologia frívola de Rachel, além de sua personalidade narcisista. Assim, com seu corpo sensual e seu ego vaidoso Rachel enganava a si mesma “colorindo” e idealizando sua história de vida. Para Barnet (1986), ela foi, como tantas outras pessoas, vítima das injustiças de sua sociedade desigual. Nesse sentido, pode ser entendida como a síntese das dançarinas de cabaré, uma vez que o autor se preocupou em obter testemunhos de outras vedetes e de outros personagens do meio, para traduzir com mais autenticidade sua vida, seu universo “artístico” e sua Ilha.

Finalmente, em *CR*, a protagonista está, por imposição social, destinada aos cabarés; com sua visão de mundo limitada, ela percebe sua realidade social como simples escolha pessoal. E, sem ter clareza dos problemas de seu entorno, as lembranças de seus breves momentos de glória no *Alhambra* representam, ao mesmo tempo, sua felicidade e sua melancolia.

## Referências

BAKHTIN, Michail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 7. ed. Rio de Janeiro: Ed. Forense, 1986.

\_\_\_\_\_. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 10. ed. São Paulo: Ed. Hucitec, 2002.

BARNET, Miguel. *Canción de Rachel*. 3. ed. La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1993.

\_\_\_\_\_. *La novela de testimonio*. Cuba: Socioliteratura, 1986.

CALDERÓN, Demetrio Estébanez. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial, 1996.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ed. Ática, 1999.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro, do leitor ao navegador*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.

MELLO E SOUSA, Antônio Cândido. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 10. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: Ed. T. A. Queiroz, 2002.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*. Rio de Janeiro: Ed. Bertand Brasil, 2002.

ROUSÉ, Jean; CARDOSO, Ersílio. *Dicionário Bertrand: francês-português*. Lisboa: Bertrand Editora, 1986.

## Notas

---

<sup>1</sup> A obra pertence ao gênero de testemunho, que foi reconhecido e consolidado em 1971 com o prêmio oferecido pela *Casa de las Américas*, em Cuba, ao próprio Barnet por sua primeira obra do gênero: *Biografía de un cimarrón*. Evitando os problemas comuns às traduções, as citações de *Canción de Rachel* foram mantidas em espanhol, e doravante ela será referida como: *CR*.

<sup>2</sup> O escritor, também um teórico da literatura de testemunho, no artigo “La novela de testimonio. Socioliteratura”, buscando explicar a utilização do termo “romance” para suas obras do gênero afirma que “el gestor de la novela-testimonio recoge los relatos de viva voz de sus informantes y luego los transmite de forma decantada” (BARNET, 1986, p. 29). Com tais afirmações, ele quer dizer que deve haver certa recomposição, ou seja, engrandecimento da linguagem do testemunho, transpondo-o do discurso oral para a escrita literária.

<sup>3</sup> O discurso das personagens se torna matéria-prima para observar os valores e, principalmente, os antivalores sociais, de uma sociedade que, naquele período, primou pela desigualdade social. As bases reais do testemunho de Rachel são inegáveis e relevantes para a compreensão da visão que ela tem de si mesma e da sociedade cubana da época.

<sup>4</sup> O crítico destaca o aspecto incompleto e fragmentado que o ser humano elabora de si mesmo e do outro e que em um personagem se apresenta menos “complexa porque o romancista pode combinar com perícia os elementos de caracterização, cujo número é sempre limitado se os compararmos com o máximo de traços humanos que pululam, a cada instante, no modo-de-ser das pessoas” (MELLO E SOUZA, 2000, p. 56).

<sup>5</sup> No texto, estas vozes — principal e secundárias — são representadas por um tipo de letra e espaçamento diferenciados. Esse aspecto formal torna facilmente identificável as falas da protagonista e as dos antagonistas, que não trazem as marcas comuns do discurso direto.

<sup>6</sup> Leitor é “aquele que desloca, reinventa e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor” (CHARTIER, 1999, p. 77).

<sup>7</sup> Foi um dos maiores e mais prestigiados cabarés de Cuba. Localizado em Havana, a requintada casa, segundo Barnet, representava “verdadero filtro del que hacer social y político del país”. Um local freqüentado apenas pelos homens endinheirados do país, uma restrita parcela da sociedade que podia pagar para consumir os serviços que o *Alhambra* oferecia (BARNET, 1993, p. 6).

<sup>8</sup> Um negócio lucrativo que prospera em silêncio. É marcado por relações sociais conflitantes e perigosas, conforme sugerem alguns dos relatos de Rachel, como o trecho em que ela narra a disputa de poder entre dois conhecidos “cafetões”. A violenta disputa culminou na morte de um deles, chamado *Yarini*; tudo isso ocorreu em meio a um tumultuado tiroteio que aterrorizou Havana (Cf. BARNET, 1993, p. 52).

<sup>9</sup> Expressão francesa que popularmente se refere a um local destinado a encontros amorosos fortuitos; ao pé da letra significa “lugar de entrevista” (ROUSÉ; CARDOSO, 1986, p. 699).

<sup>10</sup> O crítico considera que a escolha do romancista pelo modo de narrar está centrada nas “atitudes narrativas”, nas quais as formas gramaticais são apenas as conseqüências



---

mecânicas da opção. Para ele, um narrador homodiegético é aquele que conhece e experiencia a história. É diferente daquele narrador de “atitude heterodiegética”, o qual observa, mas não vivencia a história (REUTER, 2000, p. 71).

<sup>11</sup> O modo de narrar — em primeira pessoa — controla a mobilidade e a visão do narrador, quando o expõe excessivamente, pela condição de personagem-narrador. Essa estrutura retira do personagem-narrador “seu anonimato enunciativo” (REUTER, 2000, p. 69).

<sup>12</sup> É a caracterização psicológica de uma personagem, visando a destacar sua imagem interior, sua personalidade e caráter (CALDERÓN, 1996, p. 71).

<sup>13</sup> Nesse caso, a caracterização é física. Associada aos traços etopéicos, a prosopografia é utilizada na composição do retrato completo de uma personagem (*Idem, ibidem*).

<sup>14</sup> Na narratologia, conforme postula Genette, o termo é utilizado para denominar um tipo especial de relato em que o narrador conta uma história que viveu como protagonista. Essa posição narrativa condiciona o modo de focar a história e a enunciação, ao tomar diversas posições de aproximação ou distanciamento temporal e valorativa (de ordem afetiva, ideológica etc.) a respeito do conteúdo de um relato que se faz a partir do presente, mas sobre o passado (CALDERÓN, 1996, p. 68).

<sup>15</sup> Trata-se de um princípio da linguagem em processo de interação que faz recordar aquele que Michail Bakhtin identificou, no livro *Problemas da poética de Dostoiévski*, a partir dos conceitos de polifonia/ dialogismo. Nesse tipo de construção literária aparece um conjunto de vozes ou memórias narradoras que são inconclusas e não se resolvem na trama, e o fundamento de tal construção “reside precisamente nesta inconclusibilidade” (BAKHTIN, 1986, p. 133). Para o crítico russo, o autor de *Crime e castigo* havia desenvolvido uma estrutura ficcional polifônica e original, em que diferentes discursos e ideologias se confrontavam.

<sup>16</sup> Sem se opor à concepção de Bakhtin sobre polifonia, Tânia Franco Carvalhal em seu livro *Literatura comparada* reforça que, nos textos polifônicos, o vozeio narrativo deve ser interpretado como um “cruzamento de várias ideologias” (CARVALHAL, 1999, p. 10). Segundo ela, os discursos, sejam eles ficcionais ou não, são carregados de ideologia, são construídos marcados por intenções. Carvalhal afirma que “o texto escuta as ‘vozes’ da história e não mais as representa como unidade, mas como jogo de confrontações” (*Idem*, p. 48).