

ALINA REYES: a traição do anagrama

— Estudo do conto “A Distante”, de Júlio Cortazar

Cleonice Paes Barreto Mourão

No registro do universo cortaziano, o conto “A Distante”¹ pode ser considerado um ponto irradiador do fantástico, na medida em que fantástico significa para o autor o esfacelamento do aristotelismo que sustentou durante séculos uma verdade que hoje, artigo de primeira ordem da sociedade burguesa, não é mais que um espectro.

Se o fantástico é o denominador comum dos contos de Cortazar, “A Distante”, cujo discurso é dos menos estranhos, apresenta-se contudo como a realização de um fantástico em segundo grau, ou seja, em maior profundidade: a personagem é aí um ser humano no que ele tem de fantasmagórico; Cortazar destrói a singularidade inviolável do indivíduo e torna-a permutável; biparte o ser humano e o faz viver não da realidade de uma essência, mas da profunda natureza lúcida da palavra.

O autor organiza o conto em duas partes: à primeira ele chama de “Diário de Alina Reyes”, e à segunda, sem título, apenas separada por um espaço no papel, ele dá o tratamento de terceira pessoa, destacando-a por isso do “diário” na primeira pessoa. Essa nítida separação sugere-nos um ponto de partida para nosso estudo.

Na primeira parte, “Diário de Alina Reyes”, estamos diante de uma narrativa onde o personagem narrador se fala.

Nesse tipo de tratamento da escritura, o discurso funciona como um jogo muito particular: a identificação do narrador com a personagem elege a fala como elemento primordial do seu narrar, e essa fala tem para o próprio narrador o papel de distanciá-lo de si mesmo num jogo em que ele é ao mesmo tempo o ludibriador e o ludibriado. É assim que na parte final do “diário”, a personagem tendo terminado o jogo de sua própria fala, decide-se a encerrá-lo: “(Escrevo-o, e chega de diário para o meu bem)”. Nesse momento termina o jogo da fala para ter início o jogo da ação. Como aí já não se trata mais do domínio lúdico de Alina (personagem narrador), como já não é mais a máscara, mas seu próprio rosto, então entra um novo narrador para contar a ação que por sua vez é também um jogo: primeiro porque esse narrador é apenas aparentemente distante de Alina, fora da personagem; segundo porque ainda na ação o jogo continua, a rainha apoiada por seu peão (Luís Maria) troca de campo sobre o tabuleiro, numa permuta que se realiza naquele limite estreito e perigoso (a ponte) onde se decide a sorte do jogador.

No “Diário de Alina Reyes”, a fala da personagem narrador assume alta funcionalidade, ou seja, é ao nível do discurso, da palavra enquanto matéria que se instalam as duas séries: a série de Alina Reyes e a série da mendiga de Budapeste. É o jogo dessas duas séries que constitui os vários lances até o encontro na ponte, jogo onde as séries prosseguem paralelamente, tocando-se, sem nunca porém chegar a uma fusão definitiva.

Verifiquemos como se instauram as duas séries.

Durante a noite, enquanto os familiares dormem, Alina “apaga as luzes e as mãos”. É a primeira distância que se instala: separada das pessoas, das coisas e dos gestos, ela se refugia nas palavras, mas não nas palavras que remetem a alguma coisa, não às palavras transparentes da comunicação, mas na palavra-coisa, matéria, objeto, peças de um quebra-cabeça. Alina entra no jogo, no brinqueado da palavra, dispondo-as como sobre um tabuleiro de xadrês e nesse jogo ela se detém no anagrama do próprio nome: “Assim passo horas:

de quatro, de três e duas, e mais tarde palíndromas. Os fáceis, pula Lênin o atlas; amigo não gema; os mais difíceis e formosos, ata-o demoníaco Caim, ou me delata; Anás usou teu auto, Susana. Ou os preciosos anagramas: Salvador Dali, Avida Dollars; Alina Reyes, é a rainha e..." Tão belo, este, porque abre caminho, porque conclui. Porque a rainha e..."

O anagrama remete a Alina Reyes na medida em que as letras de "é a rainha e..." quando deslocadas escrevem Alina Reyes; e remete a uma outra Alina enquanto a conjunção "e" seguida de reticências "abre caminho" para a configuração de um duplo. Muito próxima da relação espelhada Alina Reyes e "é a rainha e..." trazem à superfície da palavra uma dualidade que à primeira vista parece se instaurar entre a personagem e sua projeção psicológica. A diferença entre a dualidade ao nível do discurso e a dualidade psicológica está no fato de que essa última nasce de um mecanismo interno de projeção, enquanto que a dualidade presente em "A Distante" tem um outro aspecto do qual falaremos mais adiante, mas que já podemos adiantar determinando que seu ponto de partida não é um mecanismo interno, mas a pele da palavra.

O anagrama será pois a instância paradoxal, circulando de uma série a outra, sem se fixar em nenhuma delas: ele funciona como um significante em excesso e a tensão do conto se instaura justamente na procura, empreendida pela personagem, de um significado único para o significante que é seu próprio nome.

Antes de determinar os elementos de cada série, é interessante notar que nas passagens onde surgem Alina Reyes e a mendiga, nos momentos em que as séries se tocam, as proposições são ordenadas, em sua grande maioria pela conjunção "e", o que nos leva a verificar que a ligação que se estabelece não é de oposição: não há contradição entre uma série e outra, mas acréscimo, adição, o que vem confirmar o excesso do significante Alina Reyes, excesso instalado no eixo paradigmático. Há pois, nessa primeira parte do conto, um duplo aprofundamento no eixo paradigmático: primeiro porque na narrativa de primeira pessoa o narrador se projeta a si mesmo,

se reitera; segundo porque no significante dessa reiteração ele se lança numa nova projeção, a do próprio nome, sempre no sentido vertical, paradigmático. Apesar contudo da não oposição sintática entre as proposições que constituem uma e outra série, há um conflito que revela a tensão da personagem na procura de juntar as duas séries, ou seja, de eliminar o excesso do significante.

Determinemos como cada série se situa ao longo do "Diário de Alina Reyes". Quanto ao tempo, a série Alina Reyes está cronologicamente determinada pelas datas de seu diário, pela sucessão dos acontecimentos: volta da festa, acompanhar Nora ao piano, ir ao concerto com a mãe, casar-se com Luís Maria. Não nos esqueçamos contudo que o nível das ações é apenas um pretexto para a fala da personagem, fala que converge obsessivamente para a série da mendiga.

Na série da mendiga de Budapeste, o tempo cronológico se elimina: "Fiquei sem-vergonha com o tempo, já não lhe tenho respeito. Lembro-me de que um dia pensei: "Lá me batem, lá a neve entra nos meus sapatos e sei disto na hora, quando está me acontecendo lá fico sabendo na mesma hora. Mas por que na mesma hora? Talvez me chegue tarde, talvez não aconteceu ainda. Talvez baterão nela daqui a catorze anos, ou já é uma cruz e um número no cemitério de Santa Úrsula". Como a cronologia dos acontecimentos não é senão um frágil suporte de realidade, o tempo não-cronológico invade a série Alina Reyes: "E parecia-me bonito, possível, tão idiota. Porque atrás disso a mulher sempre cai no tempo igual. Se agora ela estivesse realmente entrando na ponte, sei que sentiria agora mesmo e daqui".

Paralela ao tempo, a noção de espalo, situando Alina Reyes "aqui" e a mendiga "lá", é também apenas aparente, porque Alina se transporta facilmente para "lá", como a mendiga se desloca até o "aqui".

A eliminação do tempo e do espaço corresponde à uma procura de unidade no sentido vertical porque Alina Reyes e a mendiga estão situadas, na parte do "diário", no eixo paradigmático, eixo de substituições, de ausência.

Essas duas posições básicas de tempo e de espaço, aparentemente separadas nas séries com nitidez, mas embricando-se e confundindo-se, podem ser explicadas não só pelo eixo paradigmático onde as inversões são possíveis, mas também pelo comportamento da personagem, comportamento aliás que vai explicar todos os outros elementos da série da mendiga: as palavras da personagem têm um poder mágico, elas criam uma realidade e esse poder mágico se exerce independentemente do espaço e do tempo.

A série da mendiga surgiu da palavra Alina Reyes tomada enquanto anagrama, palavra mágica ou esotérica que “abre caminho”, que configura uma outra personagem. A partir desse lance inicial os demais elementos serão também escolhidos, serão criados pela palavra: “A mulher inventa nomes ao viajar pensando”. Primeiro, quem é a não-rainha do anagrama? “será qualquer coisa, mendiga em Budapeste, freqüentadora de prostíbulo em Jujuy ou criada em Quetzaltenango, em qualquer lugar distante e não rainha”. E ainda: “Tudo isso só por pensar que eu poderia ir agora mesmo a Budapeste, se realmente eu quisesse. Ou a Jujuy, ou a Quetzaltenango (voltei a buscar estes nomes páginas atrás.) Não valem, seria igual dizer Três Arroios, Kole, Flórida nº 400. Só resta Budapeste porque ali é o frio...”

Ê pelas palavras que Alina configura a “outra”, numa relação de criador a criatura. Alina é sempre o agente no que se refere ao delineamento da personagem da mendiga. Mas, uma vez existente, uma vez constituída, configurada, a personagem da mendiga, da criatura passa a invadir o criador, este perde o poder de controle sobre a mendiga a tal ponto que na última página de seu diário ela reconhece que as palavras já são inúteis, que é preciso terminar o diário.

Na segunda parte do conto, a mendiga, antes situada na verticalidade, no eixo paradigmático, vem à superfície, mas neste instante já Alina não escreve mais, ela vai ao encontro de sua criatura ao nível da linearidade, da superfície, do eixo sintagmático.

Como Alina configura a outra; Dentre as possibilidades apresentadas, é a mendiga de Budapeste que vai ser escolhida “porque ali é o frio, ali batem em mim e me desprezam”. Mendiga sendo o reverso da rainha, frio sendo o reverso do calor de Luís Maria e de todo o contexto familiar. Na isotopia da mendiga, o frio e o sofrimento serão elementos constantes, desenvolvendo-se em neve, sapatos furados, castigo, gelo quebrados, rio enfurecido, chicote, desabrigo, nevada violenta, etc.. Na isotopia de Alina Reyes há pulseiras, miçangas, pink champagne, música, a irmã Nora, Luís Maria, a mãe, os concertos, as festas, o contexto familiar nitidamente burguês.

A complexidade e o interesse do conto não se situam porém em cada série separadamente, mas no relacionamento que se estabelece entre Alina e a outra. “Por isso, ontem à noite, aconteceu outra vez senti-la e o ódio”; “Somente posso odiá-la muito, odiar as mãos que a jogam ao solo e também a ela, a ela ainda mais porque batem nela, porque sou eu e batem nela”. Relação pois de ódio mas que as neutraliza por outros tipos da relação: “Que sofra, que engele, eu suporto daqui”, e “(Isto parece cada vez mais um castigo, agora só me conheço quando vou ser feliz, quando sou feliz, quando Nora canta Fauré conheço-me lá e não resta mais que o ódio)” Houve aí um deslocamento: Alina é a mendiga, a mendiga vê Alina e tem ódio. Logo, o ódio é recíproco. Ódio, mas também o seu inverso: “As vezes é ternura, uma súbita e necessária ternura para aquela que não é a rainha e anda por aí. Gostaria de mandar-lhe um telegrama, encomendas, saber que seus filhos estão bem ou que não tem filhos — porque acredito que lá não tenho filhos — e necessita conforto, compaixão, balas”. Ainda aqui a carência de comunicação com esse ser fantasma, leva a personagem a imaginar contactos: “Na noite passada adormeci urdindo telegramas, pontos de encontro”.

Todos esses tipos de relacionamento se explicam pela possibilidade infinita de inversões, possibilidade que tem sua raiz no anagrama, que por sua vez é uma instância paradoxal cumprindo a função que Deleuze explica: “A instância para-

doxal assegura a convergência das duas séries que percorre, com a condição porém, de fazê-las divergir sem cessar”.² É assim que vemos as duas séries se embricarem numa complexa identidade, ou melhor perda de identidade, a primeira pessoa *eu* deslizando facilmente para a terceira, a “outra”, ou seja, para a mendiga: “porque batem nela, porque sou eu e batem nela”; e ainda: “que é a umidade, umidade entre essa neve que não sinto, que não sinto e está entrando nos meus sapatos”; ou “saber que seus filhos estão bem ou que não tem filhos — porque lá não tenho filhos”.

Que outro sentido teria o sofrimento da mendiga senão a expressão desse dilaceramento da personagem dentro da sua possibilidade de ser ao mesmo tempo os dois lados da medalha?

Esse dilaceramento torna-se insuportável e Alina vai tentar resolvê-lo: “Ir para me buscar. Dizer a Luís Maria: casemo-nos e leve-me a Budapeste, a uma ponte onde há neve e alguém”. e “É mais fácil ir procurar essa ponte, sair à minha procura e encontrar-me”; ainda “chega de pensar, e agora ser, ser afinal e para o bem”; finalmente: “na ponte eu a encontrarei e nos olharemos”.

Para se “curar”, porque ela foi tragada pelo próprio discurso, por sua palavra criadora e mágica, Alina vai deixar o sentido vertical da reiteração de si mesma para lançar-se ao nível da linearidade, da superfície. Esse deslocamento vai se realizar através de um elemento mediador: Luís Maria, e num determinado lugar: Budapeste, no meio da ponte da praça Vladas.

Luís Maria, o “peãozinho da rainha” entra no jogo de Alina primeiro como um dentre os vários componentes de seu mundo diário (a senhora de Regules, o menino dos Rivas, Nora, a mãe), depois como o elemento que vai propiciar o lance final do jogo: “Iremos lá. Esteve tão de acordo que quase grito. Senti medo, pareceu-me que ele entra muito facilmente neste jogo. E não sabe nada, é como o peãozinho da dama que termina a partida sem saber. Peãozinho Luís Maria, ao lado de sua rainha. Da rainha e...” Trata-se pois de um jogo e o peão, se está ao lado da rainha, está também

ao lado da rainha e... , ele vai permitir o encontro das duas, vai transpor Alina do eixo paradigmático para o sintagmático.

Outro elemento polivalente que aparece ao longo do conto é a ponte. Recurso comum a Cortazar é um determinado elemento em direção ao qual convergem duas séries, elemento concreto, mas de valência muito abstrata, tais são a ponte em "A Distante", a porta em "A Porta Incomunicável", a flor amarela no conto do mesmo nome. Esses elementos constituem o ponto de apoio da inversão das séries, a pulverização de um sentido único ou do senso-comum, para abrir caminho, para possibilitar à instância paradoxal o seu itinerário circular e por isso mesmo infinito.

Em "A Distante", a ponte é justamente o lugar concreto onde essa distância deveria desaparecer. É nessa ponte que o senso comum do leitor espera ver eliminado o estado conflituoso da personagem e também o seu. Acompanhando os planos de Alina: ir até a ponte de Budapeste e encontrar-se com a mendiga, o leitor remete a este lugar e a este momento a solução do problema. Mas, a eliminação da distância entre Alina e a mendiga, sobre a ponte da praça Vladas, seria a destruição do conto e mais que isto, o empobrecimento da conceituação de Cortazar cuja obra situa-se exatamente na fronteira entre o real e o absurdo, desnordeando o senso-comum. Deslocando sempre o problema sem nunca chegar a resolvê-lo, "A Distante" é neste sentido um conto circular, como a grande maioria dos contos de Cortazar, o que nos permite verificar que o autor não pretende solucionar problemas, mas propô-los de tal forma que, embaraçado no labirinto de significados que ficam a flutuar após a leitura, o leitor não poderá esquecê-los e tentará por conta própria resolvê-los.

Antes de passar à segunda parte do conto, ao discurso em terceira pessoa, convém notar mais detalhadamente a última página do diário porque ela está intimamente ligada à posterior. Essa página constitui o último lance do jogo, quando o jogador faz um retrospecto de toda a partida, planeja a jogada e prevê as conseqüências. Como já dissemos anteriormente, Alina deixa aqui o nível da verticalidade. Ela termina

seu diário porque o discurso não solucionou seu problema fundamental: o excesso de significante que é seu próprio nome: “Se me houvesse limitado a registrar isso por gosto, por desabafo... Era pior, um desejo de conhecer e ir relendo, de encontrar chaves em cada palavra atirada ao papel depois dessas noites. Como quando pensei na praça, no rio quebrado e os ruídos e depois... Mas não o escrevo, não o escreverei jamais”. E ainda: “chega de pensar, e agora ser, ser afinal e para o bem”. Do pensar ao ser há um deslocamento que corresponde a uma vinda até a superfície daquilo que Alina Reyes criara como um possível preenchimento da casa vazia que é seu próprio nome, a sua identidade. Na perspectiva desse encontro está bem clara a necessidade de eliminar esse dilaceramento da personagem entre ela mesma e seu duplo, ou ainda, entre Alina Reyes e um possível significado único para esse nome: “E será a vitória da rainha sobre essa aderência maligna, essa usurpação indevida e surda. Dobrar-se-á, se realmente sou eu, se juntará à minha zona iluminada, mas bela e verdadeira: com só ir a seu lado e apoiar a mão no seu ombro”.

E aqui Alina Reyes cessa seu diário: a função de seu discurso está realizada, função criativa, mágica, esotérica. O jogo termina, a personagem deixa cair a máscara, e uma vez desvendado seu mistério, uma outra personagem pode continuar a narração. A mendiga gerada nas noites de insônia, nos momentos de solidão do mundo cotidiano, no frio e na neve dessa mesma solidão que açoita como “chicote”, essa mendiga tem agora existência própria, ela passa do nível do pensar ao nível do ser, ou do acontecer, do qual Deleuze afirma: “os acontecimentos, na sua diferença radical em relação às coisas, não são mais em absoluto procurados em profundidade, mas na superfície, neste tênue vapor incorporal que se desprende dos corpos, película sem volume que os envolve, espelho que os reflete, tabuleiro que os torna planos. Alice não pode mais se aprofundar, ela libera o seu duplo incorporal”.³

Também Alina Reyes libera seu duplo e nesse momento, quando o seu duplo se encontra no mesmo nível que ela, o discurso passa a ser designativo, uma terceira pessoa relata os acontecimentos, eliminando nesse relato o valores próprios da primeira pessoa.

O que interessa nessa página final é que sob o aparente desfecho de uma história, o problema continua, ou melhor, é deslocado. Verificamos que não há uma solução, um fim, mas uma troca de papéis. Houve um momento de fusão, isso é certo, mas depois desse momento a situação problemática reinicia seu curso, fecha-se o círculo que poderá então ser percorrido indefinidamente.

Observamos três grandes momentos de tensão nesse encontro entre Alina e a mendiga. O primeiro é o momento de indecisão: “e, de repente, um desejo de dar volta de voltar à cidade conhecida”. Esse momento de indecisão já estava previsto desde o início do conto quando a personagem nos revela mais de uma vez o seu “quase grito”, ou seja, o seu medo. Medo do momento em que seu duplo, ou o excesso de seu nome seria um ser tão existente quanto ela própria. O segundo momento de tensão é o encontro propriamente dito: “Sem temor, libertando-se afinal — acreditava-o com um pulo terrível o júbilo e frio — esteve junto a ela e estendeu também as mãos, negando-se a pensar, e a mulher da ponte se apertou contra seu peito e as duas se abraçaram rígidas e caladas na ponte, com o rio estilhaçado golpeando nos pilares”. Esse momento nos sugere uma falsa pista, ou seja, sugere a fusão das duas séries: “Fechou os olhos na fusão total”, ou ainda, sugere conclusão, ponto final daquele caminho que se abria no anagrama e que Alina reconhecia como se já o tivesse percorrido antecipadamente: “repentinamente tão cansada, mas certa de sua vitória por tão seu e finalmente”. Mas outro momento se segue: “Ao abrir os olhos (talvez gritava agora) viu que se haviam separado. Agora sim, gritou”. O grito após a separação, reabrindo o jogo no contínuo dilaceramento da identidade, é o grito da não-identificação, do prolongamento infinito da dualidade. Essa separação mantém a problemática,

permite a continuidade da instância paradoxal, fecha o círculo num ponto indeterminado onde tudo pode recomeçar. É a mesma abertura de "Casa Tomada", de "A Flor Amarela", de "Auto Estrada do Sul". É aí que se instaura a significação do conto, quando depois do encontro efêmero entre Alina Reyes e a mendiga há uma nova separação que remeterá as duas novas séries assim indefinidamente. O significante Alina Reyes continua sendo um significante em excesso, não houve um significado único que o preenchesse: esta "Alina Reyes lindíssima em seu vestido cinza, um pouco de cabelo solto contra o vento, sem voltar o rosto e seguindo" é um significado que será por sua vez o significante de uma outra série e o jogo recomeça, o paradoxo continua, pois que ele "tem por característica o fato de ir em dois sentidos ao mesmo tempo e tornar impossível uma identificação."⁴

BIBLIOGRAFIA CITADA

- (1) CORTAZAR, Julio — "A Distante" In *Bestiário*. Rio, Expressão e Cultura, 1971.
- (2) DELEUZE, Gilles — *Lógica do Sentido*. São Paulo, Perspectiva, 1974; p.
- (3) Ob. Cit. p. 10 e 11.
- (4) Ob. Cit. p. 78.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- TODOROV, Tzvetan — *Estruturalismo e Poética*. S. Paulo, Cultrix, s/d.
- CORTAZAR, Julio — *Valise de Cronópio*. S. Paulo, Perspectiva, 1974.