

A REPRESENTAÇÃO E O RITUAL E FINAL DO JOGO, DE Julio Cortazar

Vera Lúcia Andrade

1. NOTA INTRODUTÓRIA

A possibilidade de leitura do texto Final do Jogo, de Julio Cortazar, a partir da idéia de REPRESENTAÇÃO, afigurou-se-nos tão logo constatamos ser a mesma o denominador comum que organiza, ao mesmo tempo que revela, o universo das personagens nesse conto.

REPRESENTAÇÃO aqui assume duplo sentido: a) aparece como “encenação”, “espetáculo”, conceitos que trazem implícita a idéia de “falsidade”; b) traduz “um modo de desnudar a realidade”, forma de revelar o seu sentido oculto. É o que tentaremos mostrar ao longo da análise, focalizando — de início, separadamente, seguindo-se um posterior confronto — a casa e a rua, locais-chave do conto, enquanto palcos da referida representação.

Devemos observar também que, ainda que abrangente, o aspecto da representação não é o único ângulo sob o qual o texto pode ser lido.

A razão da escolha dessa abordagem foi motivada, no entanto, pela predominância no texto de elementos ligados a esse tema, embora, no decorrer da análise, outros pontos irão surgir. Dentre eles, salientam-se os aspectos do jogo e do ritual, de que trataremos no final do trabalho.

2. A REPRESENTAÇÃO ENQUANTO “ENCENAÇÃO”, “ESPETÁCULO”

2.1. *Os cenários da representação*

Considerando a estruturação do conto como uma peça teatral, distinguiremos nele a existência de quatro cenários: a casa, a rua, o quarto de Leticia e o trem, que caracterizaremos a seguir.

2.1.1. *A casa*

Simbolizando o mundo adulto e caracterizando-se como um “espaço fechado”, a casa aparece como uma metáfora da não-liberdade, da censura, traduzidas em expressões como: “ambiente onde o cheiro, a gordura, os miados de José e a escuridão da cozinha”.¹ “Se em casa ficassem sabendo, certamente que se armaria uma confusão” (F. J. p. 192); a “inevitável” confusão (F.J., p. 183), etc. :

A casa é o mundo caótico, palco das lutas domésticas, implicando o “lavar a louça”, o “enxugar os pratos”, as “discussões” que “acabavam numa violentíssima briga” (F.J., p. 183), assim também como as travessuras, tais como derramar água fervente no lombo do gato, a corrida pelo “corredor coberto, até as peças vazias do fundo” (F.J., p. 184), para fugir à mamãe que as perseguia um bom pedaço, “com a vara de castigos”. (F.J., p. 184).

A confusão do ambiente familiar é traduzida pela expressão “A verdade é que Tróia pegava fogo” (F.J., p. 184), onde a alusão à Tróia, remetendo-nos a um contexto de guerra, dá-nos a dimensão do clima reinante na casa, onde Leticia funciona como o pomo da discórdia, pela ausência de beleza (paralisia), assim como, em Tróia, Helena causa a guerra, pelo excesso de sua beleza, que a torna cobiçada por muitos pretendentes.

2.1.1. *A representação em si mesma, os atores e o motivo da representação:*

Envolvida por um clima de falsidade, cuja lei baseia-se num “como se” — todos “agem como se não soubessem que o outro sabe” (*F.J.*, p. 190) — a casa, cujo domínio pertence à mãe e tia Rute, é um verdadeiro palco de representação. A vida da casa se estrutura como uma peça teatral, mas na qual a representação pode ser dita “inconsciente”, uma vez que para tais atores a representação é vivida como realidade e não como representação: eles “vivem”, representando. O papel desempenhado pelos atores, as meninas — Letícia, Holanda e a narradora — é lhes ditado pela “mãe e tia Rute”, que funcionam como atores/diretores do espetáculo que se apresenta. Ao “si bemol e os desmaios da tia” (*F.J.*, p. 186), os “intermináveis protestos de devoção e sacrifícios muito mal recompensados” (*F.J.*, p. 186) e os “longos sermões da mãe” (*F.J.*, p. 185), Holanda e a narradora reagem, pedindo “perdão com emocionantes gestos teatrais” (*F.J.*, p. 184).

Quanto a Letícia, centro e motivo de toda a representação da casa, cabe-lhe importante papel, em cujo desempenho revela-se uma perfeita atriz. Letícia usa sua doença, fazendo o jogo que lhe convém, isto é, conforme o objetivo desejado seja a compaixão ou não. Do mesmo modo que finge que está se sentindo bem, diante da mãe e da tia, quando deseja sair para brincar, Letícia finge estar mal, para merecer privilégios em relação às outras meninas: “não tinha que enxugar os pratos nem fazer as camas, podia passar o dia lendo ou colando figurinhas e de noite deixavam-na ficar até mais tarde, se pedisse, além do quarto só para ela, a sopa de ossos e toda sorte de vantagens” (*F.J.*, p. 185) enquanto “Holanda e eu enxugávamos os pratos”. (*F.J.*, p. 183).

A representação da casa tem por objetivo ocultar a doença de Letícia, o que se evidencia através do próprio enunciado

do texto, onde se pode ler: “numa casa onde existe alguém com algum defeito físico e muito orgulho, *todos fazem por ignorá-los*, começando pela doente” (F.J., p. 190).

A paralisia de Leticia, que a converte em um menos-ser, é assim “disfarçada” pelos sentimentos de todos em relação a ela. Holanda e a narradora são como que “treinadas” a agir com Leticia, de modo a não lhe causar aborrecimentos. É o que se explicita em frases como: “É provável que os longos sermões de mamãe sobre como nos devíamos portar com Leticia tivessem dado resultado, ou simplesmente porque a queríamos muito...” (F.J., p. 185/6).

2.1.2. A rua

Paralelamente à casa, vemos surgir um segundo cenário no conto: a rua, que prolonga a representação existente na casa.

A representação da rua, na verdade, está na dependência do “sono da casa”. É preciso que a casa se anule, para que a representação da rua se inicie: “esperando que mamãe e tia Rute começassem sua sesta (...) íamos brincar nos trilhos do Central Argentino” (F.J., p. 183). O brinquedo assume assim o caráter de “fruto proibido” e misterioso, o que aumenta-lhe a atração.

A idéia de “sono da casa”, necessária para que a representação da rua se realize, é reforçada através da figura do gato que também dorme, enquanto as meninas brincam na rua: “quando a *casa* ficava em *silêncio* e víamos o gato estender-se debaixo do limoeiro, para *também*, ele, fazer sua sesta” (F.J., p. 184).

A ligação casa/gato torna-se evidente no conto não só pelo fato de o gato ser um animal doméstico, mas também pelo relacionamento de equivalência que se pode estabelecer entre o gato e Leticia, conforme pode ser visto no quadro seguinte:

o gato (José)	Letícia
<ol style="list-style-type: none"> 1. o gato: limoeiro 2. expressões com que os outros se referem a ele: "pobre animalzinho" (p. 184) "pobre anjo" (. 192) 3. as meninas dão <i>banho</i> em José. 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Letícia: o salgueiro 2. expressões com que os outros se referem a ela: "pobre criatura" (p. 188), "pobre anjo" (p. 190) 3. as meninas ajudam Letícia a se <i>vestir</i>.

A situação de equivalência entre Letícia e o gato torna-se mais clara no final do conto, quando Letícia passa a ficar debaixo do limoeiro, lugar onde José costumava deitar-se para dormir e, o que é mais interessante, ficar a olhar as "vespas" do limoeiro, estas últimas também relacionadas ao sono do gato: "contamos tudo a Letícia, que nos esperava debaixo do limoeiro do pátio (...) e a deixamos olhando as vespas do limoeiro" (F.J., p. 195). Os deslocamentos aí verificados, portanto, são significativos.

2.1.2.1. *Características da rua*

Em uma atmosfera de "sonho", a rua se arma como cenário da nova representação — novamente a relação "sono" da casa, levando ao "sonho da rua".

Enquanto a casa simboliza o mundo adulto, a rua é o mundo infantil, onde a representação é "consciente", enquanto brinquedo. As meninas brincam, valendo-se de ornamentos, criando "poses e estátuas", e, através do brinquedo vivem a representação como representação. Em oposição ao espaço fechado da casa, a rua se constitui como um espaço aberto: "Abriamos devagar a porteira, e ao fechá-la outra vez era como um *vento*, uma *liberdade* que nos tomava pelas mãos" (F.J., p. 184).

A beleza, o encanto da “outra realidade” atingida através do brinquedo transparece nas imagens criadas para traduzi-la: a rua é “a capital do reino, a cidade silvestre e a central de nosso brinquedo” (*J.F.*, p. 184). A rua é o mundo organizado: “nosso reino era assim: uma grande curva dos trilhos se desfazia justamente diante dos fundos de nossa casa. Não havia mais que o cascalho, os dormente e a via dupla” (*F.J.*, p. 184). “É o mundo mágico que contemplávamos silenciosas” (*F.J.*, p. 184), “sempre caladas, olhando o fundo dos trilhos...” (*F.J.*, p. 195).

2.1.2.2. *A representação em si mesma e o motivo da representação.*

Enquanto na casa representa-se, para ocultar a doença de Letícia, que é um elemento negativo, na rua brinca-se, usando-se a doença, que se converte em elemento positivo. É a paralisia que transforma Letícia em um “mais-ser”, possibilitando-lhe destacar-se como estátua. É a paralisia, valorizada através das estátuas que faz — a “Vênus do Nilo”, a “princesa chinesa”, etc. — que permite a Letícia tornar-se a “eleita” de Ariel: “A mais linda é a mais preguiçosa” (*F.J.*, p. 189).

O motivo da representação da rua sendo o simples “brincar”, o “jogar”, isto é, o “representar pelo representar”, leva tal encenação a assumir um caráter mais requintado. Não se trata mais de uma representação nua, como na casa, mas de uma representação com fantasia: são necessários os ornamentos para compor as estátuas, bem como a “expressividade” para se formar as poses — “O brinquedo tinha duas formas: estátuas e poses. As poses não requeriam orçamentos, mas muita expressividade (*F.J.*, p. 186). Há todo um aspecto ritualístico envolvendo o brinquedo fato que exploraremos em outro item do trabalho.

O caráter de “espetáculo” é mais acentuado também na representação da rua, porque aí se tem uma platéia que, pode-se dizer, é “sentida” como platéia — “Naturalmente que

as poses e as estátuas não eram para nós mesmas, porque nos teríamos cansado logo (...) Quase não víamos quem estava nas janelinhas, mas com o tempo chegamos a ter prática e sabíamos que alguns passageiros nos esperavam ver. (F.J., p. 187/8), enquanto que em casa eles representam para eles próprios.

2.1.3. *A casa vs a rua*

Uma vez examinadas isoladamente a casa e a rua, no tocante à representação que nelas se processa, gostaríamos agora de salientar alguns aspectos comuns que vão estabelecer a relação entre elas. Para isso, partiremos do quadro que se tem a seguir:

casa: cozinha (palco das lutas domésticas)	rua: talude da estrada de ferro (palco da representação)
cozinha = depósito da alimentação (o alimento como representação)	rua = depósito da representação (a representação como alimento)
representação	
"interminável"	

É de se notar que, enquanto na rua o talude da estrada de ferro constitui-se como "palco" para a representação das meninas — todas as vezes em que iam armar as poses e as estátuas elas tinham que se por ao pé do talude — em casa, o palco da representação confina-se, praticamente, à cozinha. A cozinha, enquanto depósito da alimentação, vale-se do alimento como representação. Já a rua, depósito da representação, serve-se da representação como "alimento": as crianças se "satisfazem" através do brinquedo.

A aproximação entre o código alimentar e o sexual aqui se evidencia. É significativo o fato de, tanto em casa como na rua, termos um grupo de atores composto apenas de mulheres, sendo que na rua este "mundo feminino" representa para uma platéia apenas masculina: o senhor de cabelos

brancos e óculos de tartaruga, os meninos que voltavam do colégio e, principalmente, para Ariel. O que ocorre, portanto é que, no conto, o código alimentar substitui o código sexual, na medida em que temos um mundo feminino que alimenta o mundo masculino de “fantasia”.

Há um outro elemento que nos mostra a intrínseca relação entre a casa e a rua: o fato de que em ambas a representação assume a característica de “interminável”. A frase, ligada à casa — “O almoço durou *dias* (F.J., p. 194) — faz nos lembrar de Alice, em *Alice no país das maravilhas*, e seu chá também interminável, enquanto na rua a “interminabilidade” da representação vem expressa por “O que eu estou contando começou vá se saber quando...” (F.J., p. 187).

A fusão dos dois cenários, casa e rua, no entanto, só de completa quando se tomam duas expressões do texto: a primeira delas, “rio cor de café com leite” (F.J., p. 185), imagem sutil que alude à rua e à (casa = cozinha), respectivamente, através de “rio” e de “café com leite”; a segunda, “meninas... (que) ... estudam corte e culinária” (F.J., p. 194), onde a rua é representada através da palavra “corte”, que nos remete aos “ornamentos” usados pelas meninas em seu brinquedo, e a casa aparece através de “culinária”, que se liga, obviamente, à cozinha.

2.1.4. *O quarto de Leticia vs o trem*

Um terceiro cenário pode ser destacado no conto: o quarto de Leticia e o trem, que vão constituir-se como uma “representação dentro da representação” mais uma vez estabelecendo a relação casa/rua.

A aproximação desses dois locais de representação com o conseqüente estabelecimento de uma equivalência entre eles, torna-se possível graças à existência de um elemento mediador, a janela, que funciona como palco onde Leticia e Ariel atuam. Com referência à Leticia, observamos: “... e a encontrei do lado da janela, com muitas almofadas e o nono volume

de Rocambole” (*F.J.*, p. 193). Quanto a Ariel, diz-se: “Agora ele punha a cabeça e um braço pela janelinha e nos saudava rindo” (*F.J.*, p. 189).

2.1.4.1. *O sentido da representação*

A representação que se processa no quarto está ligada à leitura: Leticia pedia “que a deixassem ir ler *Rocambole* no quarto” (*F.J.*, p. 193); “Leticia nos esperava lendo Ponson du Terrail, *leitura inexplicável*” (*F.J.*, p. 184).

A referência a Rocambole é fundamental para explicar a personagem Leticia. Rocambole é um protagonista de diversas novelas folhetinescas de Ponson du Terrail, cujo nome tornou-se proverbial para designar o que pretende ou crê realizar lances e aventuras inverossímeis. Suas aventuras compõem uma série de 30 volumes mais ou menos, que constituem as célebres e intermináveis *Explorações de Rocambole*.²

O fato de Leticia ler Rocambole, portanto, não é gratuito. Impossibilitada de “viver” as aventuras no real, ela as vive através da ficção. Deste modo, sentada em seu quarto, ela também viaja, vivendo as aventuras através das viagens de Rocambole. E é assim que Ariel, ator do outro palco — o trem — onde a representação liga-se à vida, vai aparecer aos olhos de Leticia identificado ao próprio Rocambole, pois, tal como esse, Ariel viaja e vive as aventuras. Ariel, como Rocambole, é para Leticia uma “personagem”.

2.1.5. *A rua vs o trem*

Nesta mudança de cenários em que se processa a ação do conto, resta-nos mais um a ser considerado. A rua e o trem, já examinados separadamente, merecem agora um enfoque em conjunto, dada a característica comum que possuem: ambos são palcos e platéia “móveis”, intersubstituíveis. A rua é palco, enquanto lugar em que as meninas representam para uma platéia que as assiste do trem. Mas, considerando o fato

de que, para as meninas da rua, o trem que passa ao longe, como em uma tela de cinema, despertar-lhes também um mundo de fantasias e imaginações, esse é igualmente um palco. A consideração da rua e do trem como palco ou platéia, depende, pois, do ponto de vista enfocado, e essa mobilidade permitida expressa de modo perfeito o limite tênue entre o real e a ficção. O que é o real e o que é a ficção?

3. A REPRESENTAÇÃO ENQUANTO “DESNUDAMENTO DA REALIDADE”

Estudado o aspecto da representação enquanto “espetáculo” — o que caracteriza toda a ação do conto — passaremos agora a uma segunda leitura, procurando deprender o que se manifesta por trás dessa encenação. Retomaremos para isso apenas a casa e a rua, enquanto cenários maiores que englobam os demais existentes.

3.1. *O sentido da representação na casa*

A peça que se encena no dia-a-dia da casa, na tentativa de ignorar a doença de Letícia, embora dirigida pelas mãos hábeis de “mamãe e tia Rute”, não resiste ao olhar de um espectador mais atento que conseguirá ler, “além” da representação, toda a gama de sentimentos recalcados que ela traduz. Obedecendo às ordens da mãe e da tia, as meninas agem cortesmente em relação à Letícia, ajudando-a a se vestir, cedendo-lhe o lugar no brinquedo, enfim, demonstrando em suas ações aquilo que elas “têm” que demonstrar e não o que realmente sentem. Investigando-se o discurso de narrador — que, no caso em questão, é uma das meninas — evidencia-se para o leitor este sentimento de recalque. É o que se percebe por exemplo, em passagens como estas:

a) “O recurso heróico, se os conselhos e as longas recordações familiares começaram a nos saturar, era derramar água fervente no lombo do gato” (*F.J.*, p. 183).

Existe aqui um deslocamento: o que elas não podem fazer com Leticia, elas fazem com o gato — lembrar a equivalência gato/Leticia, já estudada em um item anterior (item 2.1.2.).

b) “Eu lhe disse que era uma pena que não fosse aos salgueiros, mas me *parecia tão difícil* dizê-lo bem” (F.J., p. 193).

A dificuldade da narradora em “dizer bem” deriva exatamente do fato de que aquilo que ela estava dizendo não correspondia ao que sentia na realidade.

c) “... mas do mesmo modo nós duas fomos, no outro dia, aos salgueiros depois que tia Rute nos *exigiu* silêncio absoluto para não aborrecer Leticia que sentia dores e queria dormir” (F.J., p. 197).

A coerção sentida pela narradora transparece, neste exemplo, através do verbo “exigiu”. A tia não “pede”, mas “exige”.

3.2. O sentido da representação na rua

A rua, significando para as meninas o inverso do que a casa representa — o que se pode notar em passagens como esta: “O si bemol e os desmaios, os intermináveis protestos de devoção e sacrifício muito mal recompensados, o amontoado de invocações aos castigos mais célebres para rematar com o aviso sobre os nossos destinos, significando que *nós três acabariamos na rua: Isto sempre nos deixara perplexas, porque acabar na rua nos parecia bastante normal*” (F.J., p. 186) — vai permitir-lhes, por outro lado, expressar tudo o que sentem. Assim, através da representação da rua elas extravasam os sentimentos recalcados em casa.

Enquanto em casa esses sentimentos são expressos através de ações, na rua, os sentimentos extravasados expressam-se através de *alegorias*.³ São de dois tipos as alegorias utilizadas pelas meninas, as poses e as estátuas.

É interessante notar que o número de “poses” supera, no texto, o número de “estátuas” e que estas últimas cabem

quase que exclusivamente à Leticia. Tentaremos mostrar a razão desta observação procurando, para isso, estudar uma por uma as várias poses e estátuas.

Quanto às poses, temos: a Inveja, a Caridade, a Vergonha e o Medo, o Rancor e o Ciúme — não atribuídas, especificamente, a nenhuma das meninas — a Maledicência, o Desengano e o Latrocínio, armadas por Holanda; o Desalento e o Horror, feitas pela narradora, e, finalmente, a Generosidade, a Piedade, o Sacrifício e a Renúncia, que couberam a Leticia.

Note-se que as primeiras poses citadas, aquelas não especificadas quanto à autoria, assim aparecem porque traduzem, de maneira generalizada, o que as meninas sentem, uma em relação às outras. Vejamos: “A Inveja, mostrar os dentes, crispas as mãos e arranjar um modo de ter um ar amarelo. (*F.J.*, p. 187). Esta pose, relativamente fácil de ser feita, devido às características que apresenta, traduz do mesmo modo o sentimento mais forte existente entre elas. Holanda e a narradora invejam Leticia pelas exceções que lhe são feitas e que, aos seus olhos de criança, surgem-lhes como “privilegios”. Leticia, além disso, vai ser a escolhida por Ariel, o que aumenta ainda mais a inveja das outras. E é a inveja o “móvel” do jogo que entre elas se realiza, colocando-as numa situação de adversárias.

Na descrição da segunda pose, “Para a Caridade, o ideal era um rosto angelical com os olhos voltados para o alto” (*F.J.*, p. 187) — ocorre um fato interessante: existe aí um deslocamento de características próprias de Leticia (o “rosto angelical”, os “olhos voltados para o alto” compõem-lhe a pessoa) para a pose, que deveria traduzir os “possíveis” sentimentos das outras meninas em relação à Leticia.

As poses seguintes — “A Vergonha e o Medo eram fáceis de interpretar; O Rancor e o Ciúme exigiam estudos mais demorados” (*F.J.*, p. 187) — permitem-nos chegar a certas conclusões: as primeiras são “fáceis de interpretar” porque traduzem os sentimentos que a mãe e a tia ensinavam-lhes

e nos quais elas já eram iniciadas. O Rancor e o Ciúme, por ser o que era necessário esconder, o que não se podia deixar transparecer, embora fossem sentimentos marcantes, “exigiam estudos mais demorados”.

A partir do fato de que as poses, como as estátuas, são tipos de máscaras utilizadas para “representar” os verdadeiros sentimentos das meninas, é importante examinar porque certas poses são feitas por esta e não por aquela outra. Assim a Maledicência, o Desengano, o Latrocínio são atribuídas à Holanda, na medida em que traduzem características próprias do modo de ser Holanda. Ela é a mais “atuante” das três, a que mais age. É assim que, enquanto Leticia faz as estátuas da “Vênus do Nilo” e da “princesa chinesa” — alusão ao “mistério que a envolve — Holanda faz “uma estátua difícil de bailarina, sustentado-se num pé” (*F.J.*, p. 189). Mesmo fazendo uma estátua que se caracteriza pela imobilidade — e está aí a razão por que Leticia era a que mais se destacava enquanto estátua —, Holanda não perde a sua “agilidade”: ela arma uma estátua, mas de uma “bailarina” (bailarina remete-nos sempre à idéia de movimento). Além do mais, tal bailarina sustem-se “em um pé”, sendo, portanto, a expressão do “equilíbrio”: é, justamente Holanda, que mantém o equilíbrio entre as outras duas, enquanto “executante”.

Do mesmo modo, é significativo o fato de a narradora fazer as poses do “Desalento e do Horror”: enquanto narradora e “dona da situação”, por ser o cérebro do grupo, sua percepção é mais aguda. Ela é capaz de perceber melhor a trama que se tece — ou melhor, conforme veremos mais adiante, a trama que ela própria tece — e daí advém-lhe os sentimentos de desalento e horror. Este “horror” é inclusive, transposto para o sonho, quando ela tem pesadelos com trens, imaginando a possibilidade de ser atingida por um deles.

Quanto às poses restantes, a Generosidade, a Piedade, o Sacrifício e a Renúncia, feitas por Leticia, elas exprimem o que essa exige das outras meninas em relação a ela, e de certa forma, o papel que lhe cabe também desempenhar.

A partir do seguinte trecho: "Em geral, quando o brinquedo era de poses, e eleita se saía muito bem, mas houve vezes em que as estátuas foram fracassos horríveis" (F.J., p. 187), outros esclarecimentos aparecem:

a) Poses: facilidades:: estátuas: dificuldades.

A facilidade atribuída às poses deriva do fato de as mesmas não exigirem "ornamentos" e estarem, portanto, muito próximas do tipo de representação que se encena em casa, a qual, conforme se viu, é uma representação "nua", sem fantasias.

b) A observação feita acima explica-nos igualmente a razão por que, no texto, as poses aparecem em maior proporção do que as estátuas.

O brinquedo das meninas, como a vida da casa, são formas de ocultar a realidade, sendo que a representação disfarça, mas também revela o mundo das personagens.

Passaremos, em seguida, ao estudo das funções das várias personagens, pois tal exame permitirá aprofundar-nos no conhecimento de muitas das situações até então abordadas.

4. FUNÇÕES DAS PERSONAGENS

Considerando que uma personagem romanesca não se define por si só, mas que sua caracterização depende do exame de seu relacionamento com os demais elementos do contexto ficcional, estudaremos as personagens em grupos, permitindo-nos permutar um ou outro elemento, a fim de que, estruturalmente, possamos chegar ao seu conhecimento.

4.1. *As meninas: Leticia, Holanda e a narradora*

Levando em consideração o enunciado do texto, é-nos possível formar o seguinte quadro:

LETICIA	HOLANDA	NARRADORA
a) .mais privilegiada em casa e no brinquedo	.menos privilegiada em casa e no brinquedo	.menos privilegiada em casa e no brinquedo
b) Leticia = rainha (dirigia o "reino")	Holanda = súdita (obedecia as ordens de Leticia)	narradora = súdita (obedecia as ordens de Leticia)
c) Leticia lê Rocambole	Holanda executa as ações	a narradora borda
d) muito boa como estátua	muito boa como pose	muito boa como pose
e) faz as estátuas da Vênus do Nilo, da princesa chinesa	faz uma estátua difficilima de bailarina	não faz estátua
f) faz as poses da Generosidade, da Piedade, do Sacrificio e da Renúncia.	faz as poses da Maledicência, do Desengano e do Latrocinio.	
g) Leticia é a mais feliz das três.	Holanda é mais valente.	faz as poses do Desalento e do Horror.

Em uma leitura ingênua, o leitor menos avisado é levado a acreditar naquilo que se encontra no enunciado do texto, ou seja, considerará Leticia como a mais feliz e privilegiada das três, uma vez que desfrutava de uma série de "vantagens" sobre as outras: "não tinha que enxugar os pratos nem fazer as camas, podia passar o dia lendo ou colando figurinhas e de noite deixavam-na ficar até mais tarde, se pedisse, além do quarto só para ela, a sopa de ossos e toda sorte de vantagens" (*F.J.*, p. 185). Da mesma forma, Leticia será considerada a verdadeira rainha do brinquedo: "Pouco a pouco, foi se aproveitando dos privilégios, e desde o verão anterior dirigia o brinquedo, eu acho que, de verdade, dirigia o reino..." (*F.J.*, p. 185).

No entanto, uma leitura mais cuidadosa indicará um outro caminho pelo qual é possível abordar o texto. Trata-se de seu exame a partir do ângulo do discurso do narrador, olhado agora com desconfiança: A comparação de uma série de pequenos trechos no conto irá revelar a verdadeira atuação do narrador que, no caso é uma das meninas em questão. Tomemos, por exemplo:

- a) “Eu usava outros sistemas; preferia *insinuar* a tia Rute que suas mãos iam se estragar” (F.J., p. 183).
- b) Letícia “desde o verão anterior dirigia o brinquedo, eu acho que, de verdade, dirigia o reino e Holanda e eu aceitávamos sem protestar, *quase* contentes”. (F.J., p. 185).
- c) “... não nos aborrecia fosse a chefe. Pena que não *tinha pinta* para chefe” (F.J., p. 186).
- d) “Eu não sabia o que pensar: de um lado me parecia horrível que Ariel ficasse sabendo, mas também *era justo que as coisas se esclarecessem*, porque ninguém tem por que se prejudicar por causa de outrem” (F.J., p. 192).
- e) “Eu lhes dera a mensagem... Ariel viria e era preciso *pensar* nessa novidade e *decidir* alguma coisa”. (F.J., p. 192).
- f) “... e eu comecei abordar, coisa que faço quando estou nervosa”. (F.J., p. 193).

Conforme se pode depreender desses exemplos — observar os grifos — é a narradora que “dá as cartas” no jogo, agindo às escondidas. Aparentemente, é Letícia que “reina”, mas na realidade é a narradora que “dirige” o reino. É ela que “pensa”, é ela que “decide” o que se vai fazer. Há certas expressões, como o “quase” do exemplo em *b*; o “Pena que não *tinha pinta*”, citado em *c* e o “*era justo*”, que aparece no exemplo em *d*, que traem o narrador, revelando-nos os seus verdadeiros sentimentos. O “disfarce” do narrador, no texto, aparece inclusive pela ausência de uma nomeação. As outras meninas têm nomes, mas ela é apenas a narradora. Também a alusão ao “bordar”, feita no trecho que aparece no exemplo em *f*, é uma imagem perfeita do real papel desempenhado pela narradora: ela “borda”, isto é, ela “trama”, ela “tece” os fios da intriga.

Enquanto isso, Leticia apenas lê as infundáveis aventuras de Rocambole, alienada em seu mundo de ficção — Leticia lê sobre aventuras, enquanto as outras meninas fazem aventuras (=travessuras), armando a “incrível confusão” da casa.

Quanto à Holanda, conforme já observamos em item anterior, cabe-lhe o papel de executante. Dentre as três é a que se destaca pelo agir: ela leva e traz os recados, pondo em prática as “insinuações” da narradora. É o que se torna claro através daquela passagem do texto em que Leticia desiste de ir aos salgueiros no dia em que Ariel iria descer, depois que Holanda se trancou sozinha com ela no quarto e “voltou com um ar de grande importância e ficou do meu lado sem falar” (F.J., p. 193).

Resumiremos as funções dessas três personagens, através de um novo quadro levando-se em consideração o plano da enunciação e não mais o enunciado. Assim:

LETICIA	HOLANDA	A NARRADORA
a) direção do brinquedo e do reino: só aparentemente		direção do brinquedo e do reino: realmente
b) Leticia lê (Leticia: assiste)	Holanda leva e traz os recados (Holanda: age)	narradora borda (narradora: trama)
c) . não domina nem o gesto (é boa em estátua, não em pose), nem a palavra.	. domina o gesto, mas não domina a palavra	. domina o gesto e a palavra (enquanto narrador).
d) <i>A p a rentemente</i> mais privilegiada. <i>Realmente</i> menos privilegiada.	<i>Aparentemente</i> menos privilegiada. <i>Realmente</i> mais privilegiada.	<i>Aparentemente</i> menos privilegiada. <i>Realmente</i> mais privilegiada.

Observação: Abstivemo-nos de tratar dos aspectos que aparecem no 1º quadro, sob as letras (d) (e) (f), e nesse 2º quadro, sob a letra (c), porque os mesmos já foram desen-

volvidos em outra parte do trabalho, quando fizemos o estudo do “sentido da representação na rua” (item 3.2.).

4.2. *Ariel e as meninas*

Ariel, outra personagem importante na representação da rua, surge como a projeção dos sonhos das meninas: assim como acreditam no “reino” que constróem, elas criam, a partir da versão real de Ariel, passageiro do trem que diariamente vinha de Tigre, passando por Palermo às duas e oito, uma imagem idealizada. Ariel converte-se, pois, em uma personagem, desempenhando em relação às meninas o mesmo papel que Rocamble exerce com respeito à Letícia. Através dele elas vivem uma aventura romanesca, inexistente no real.

É possível ao leitor acompanhar a constituição de Ariel como uma personagem idealizada, bem como assistir à sua desmistificação: no momento em que desce do trem, saindo da representação, para encontrar-se com as meninas nos trilhos do Central Argentino, revela-se o Ariel real que é o oposto de tudo quanto lhe fora atribuído na representação.

Examinemos o quadro seguinte, em que se procura caracterizar, simultaneamente, o Ariel — personagem e o Ariel real.

ARIEL — personagem	ARIEL — real
a) “rapaz de cachos rúivos e olhos claros”... “discutíamos se se vestia de escuro, se usava gravata vermelha...” (p. 189).	a) “era mais alto que pensávamos e vestido todo de cinza” (p. 194).
b) “Calculamos que ele tinha 18 anos”..	b) “certas de que não tinha mais de 16)”.
c) “diariamente voltava de algum colégio inglês” (p. 189).	c) “nos contou coisa do Curso Industrial”. (p. 194).
d) “A assinatura parecia uma garatuja embora denotasse personalidade” (p. 192).	d) “sua mão era mole e antipática” (p. 195).

Note-se que o Ariel real é “mais alto” do que elas pensavam mas, em vez de usar “gravata vermelha”, vinha “vestido todo de cinza” (*F.J.*, p. 194), as cores, vermelho e cinza, funcionam aqui como elementos conotativos da realidade que traduzem. O vermelho, ligado à idéia de vivacidade ou intensidade alude à beleza e ao brilho da realidade idealizada, enquanto o cinza traduz a não-vivacidade, o desencanto da realidade da vida.

Esse mesmo desencanto aparece em outra passagem do texto, quando a narradora nos diz: “Depois nos contou coisas do Curso Industrial, que por desgraça, não era um colégio inglês” (*F.J.*, p. 194). Na imaginação das meninas, Ariel não podia ser um indivíduo qualquer. O Ariel da representação só apresenta elementos positivos e, quando isso não acontece, elas cuidam de inventar alguma compensação, o que se pode observar no exemplo seguinte: “A assinatura parecia uma garatuja *embora denotasse personalidade*” (*F.J.*, p. 192).

4.3. *Ariel e Leticia*

É principalmente em comparação à Leticia que a caracterização de Ariel pode ser feita. Ariel é, por assim dizer, a imagem invertida, o espelho de Leticia. Vejamos o esquema abaixo:

	NO REAL	NA REPRESENTAÇÃO
1. Ariel	bonito	letra feia
2. Leticia	feia	estátua bonita

Enquanto no real Leticia é feia, devido à paralisia que lhe endurece as costas, tornando-se semelhante a uma “tábua de passar”, na representação ela se transfigura, convertendo-se em uma bonita estátua. Como estátua, destaca-se mais do que as outras meninas, sendo interessante notar a inversão que se

processa entre o real e a representação: o que é negativo na primeira vai se transformar em positivo no segundo. Contrariamente a Letícia, Ariel é bonito no real, mas na representação é feio: sua letra é uma “garatuja”.

A complementariedade das duas personagens pode ser observada através de vários elementos do conto. É a “identidade dos dois que levará, inclusive, Ariel a escolher Letícia dentre as três meninas, tornando-a sua “eleita”.

Examinando o texto do ponto de vista mítico, veremos em Letícia e Ariel a atualização de duas figuras mitológicas muito conhecidas, ou seja, Vênus e Cupido, respectivamente.

4.3.1. *Letícia: plano mítico*

O relacionamento Letícia/Vênus surge a partir da consideração do próprio enunciado do texto, onde se lê:

“Para estátuas, buscava o estilo da Vênus da sala, que tia Rute chamava de Vênus do Nilo” (*F.J.*, p. 188).

Mais adiante, no conto, aparece: “Como não podia virar a cabeça, deitava-a para trás, *juntando os braços ao corpo quase como se lhe faltassem*; afora o verde da túnica, era como estar vendo a Vênus do Nilo” (*F.J.*, p. 189).

A referência à Vênus faz-se não só explicitamente, através da expressão “Vênus do Nilo”, como também — e, principalmente — através da alusão à “Vênus de Milo”, cuja estátua é mundialmente conhecida como aquela estátua desprovida de braços, à qual Letícia procura imitar “*juntando os braços ao corpo quase como se lhe faltassem*” (*F.J.*, p. 189).

Sabe-se que “originariamente” Vênus es la diosa latina de la naturaleza y de su estación más florida, la primavera. Luego, diosa de la belleza y de los placeres y madre del Amor (Cupido). (...) Ganó el premio de belleza, frente a Juno y Minerva, en el famoso Juicio de Paris. (...) Há inspirado em efecto, a grandes poetas y artistas plasticos: Shakespeare escribió el bello poema “Venus y Adonis”; en la estatuaria clásica, son famosas las llamadas Venus de Milo, Capitolina, de Cnido, Anadiomena y de Médicis; entre los pintores, seria

interminable citar siquiera los más importantes — desde Botticelli hasta los de hoy, pasando por Rubens y los venecianos — que han representado la figura de la diosa del Amor. Mas entre todas estas representaciones figura en primera línea la famosa estatua griega de Afrodita, descubierta en la isla de Melo (hoy Milos), en 1820, la cual se conserva en el Museo del Louvre, de París, y se conoce universalmente con el nombre de la Venus de Milo símbolo del canon o prototipo ideal de la belleza femenina clásica. Es la expresión más acabada de la belleza misma, en la que se funden de manera admirable y armoniosa la hermosura física y el encanto espiritual. Sus proporciones no coinciden con el prototipo de la belleza actual, pero a pesar de esto, es un canon eterno. Sin duda lo es porque su secreto consiste en la fusión de su plenitud de formas con la serenidad de su expresión, símbolo de una feminidad basada en la proporción de lo físico con lo espiritual: geometría perfecta e idealidad. He ahí el secreto de la Venus de Milo como canon eterno de belleza femenina, de una belleza que atrae y que admira, pero que no provoca por que está más allá del deseo”.⁴

Partindo dessas informações, fornecidas pelo dicionário, quanto às características da deusa Vênus, cabe-nos agora verificar em que medida Leticia pode ser considerada uma de suas atualizações. Observemos o quadro seguinte:

VÊNUS	LETICIA
1. é a deusa da beleza e da natureza	1. <i>representa</i> a deusa da beleza e da natureza.
2. excesso de beleza	2. ausência de beleza
3. natureza é intrínseca	3. natureza é extrínseca

Os elementos destacados nesse quadro levam-nos à conclusão de que Leticia é uma “Vênus às avessas”: enquanto

a verdadeira Vênus é a deusa da beleza, Letícia é feia, só conseguindo atingir a beleza quando representa e imita a Vênus de Milo. Por outro lado, como deusa da natureza, em Vênus a natureza é intrínseca, enquanto em Letícia ela é extrínseca: “Pusemos nela um pedaço de *veludo verde*, à maneira de túnica e *uma coroa de salgueiros* no cabelo” (F.J., p. 188). É através de “representações” — o “veludo verde” e a “coroa de salgueiros” — que Letícia se converte em Vênus do Nilo.

É importante observar aqui as variantes Vênus de Milo/Vênus do Nilo: conhecem-se várias estátuas da deusa Vênus, das quais a mais famosa é a Vênus de Milo, não havendo, porém, nenhuma referência a uma possível Vênus do Nilo. O ato falho — Milo/Nilo — é significativo, no entanto, uma vez que, ao usar a palavra “Nilo”, o autor nos remete a uma atmosfera de “mistério”, atribuída à realidade oriental, e que intensifica a aura de enigma que cerca Letícia.

Podemos concluir, finalmente, que Letícia é a “representação da representação da representação”, pois é a “Vênus da rua”, réplica da “Vênus da sala, que tia Rute chamava de Vênus do Nilo” (F.J., p. 188), essa também uma réplica da “Vênus de Milo”.

Ainda no plano mítico, um outro relacionamento pode ser feito com referência à Letícia, desta vez ligando-a à deusa Vesta. Vesta é uma divindade grega, personificação do fogo do lar; tão unida a seu elemento que, em seu culto, não é possível separá-los. Filha de Cronos e Rea, conservou sua virgindade, apesar dos embustes de Poseidon e Apolo. Gozava do privilégio de permanecer continuamente no Olimpo e, por isso, é considerada como a fundadora e a sustentadora da família. Vesta permanece imóvel no Olimpo, enquanto os demais deuses vão e vêm do mundo. Esta imobilidade de Vesta explica o fato de que não desempenhe papel algum nas lendas. Não passa de um princípio abstrato, a Idéia do lar, mais que uma divindade pessoal.

São muitos os pontos de contacto entre Vesta e Letícia, o que nos permite estabelecer um paralelo entre elas:

VESTA	LETICIA
1. personificação do fogo do lar.	1. personificação do "fogo" (metafórico) do lar.
2. gozava de privilégios.	2. gozava de privilégios.
3. centro da mansão divina: sustentadora da família	3. "centro" da casa: sustentadora da família.
4. imobilidade: privilégio	4. imobilidade: paralisia.

Embora os demais elementos sejam importantes para o estabelecimento da semelhança entre Vesta e Leticia, a última característica explicita a posição de mediadora que ambas desempenham. Tornando-se imóvel no Olimpo, Vesta converte-se em mediadora entre os deuses e os homens e, por extensão, entre vida e morte. Quanto à Leticia, sua paralisia torna-a uma mediadora por excelência: segundo Lévi-Strauss, os mitos conferem aos doentes e aleijados uma significação positiva, ou seja, uma condição de mediadores. O menos-ser está entre os dois estados plenos, o ser e o não-ser, daí converte-se em mediador entre vida (ser) e morte (não-ser).

A mesma idéia de mediação entre a vida e morte reaparece no texto através da figura do pavão real. Como se sabe, o pavão é uma ave que troca de penas anualmente e, por isso mesmo, considerado um símbolo de vida e morte. Devemos nos lembrar também de que, embora considerado a mais bela das aves, o pavão possui um elemento negativo, que é o pé defeituoso. A partir dessa consideração, podemos estabelecer a seguinte equação: pé defeituoso do pavão: paralisia de Leticia :: plumagem do pavão: ornamentos.

4.3.2. *Ariel: plano mítico*

O exame do significado do nome Ariel, como primeiro enfoque, permitirá a análise de sua figura mítica. Ariel é um espírito ingenioso que costuma apresentar-se com aparato

feminino e canta malévolas canções nas quais se identifica seu caráter de liberdade com a própria alegria da natureza. Simboliza, em suma, o espírito ingenioso e malévolos. Ariel representa, igualmente, o espírito aéreo e, comumente, é contraposto a Caliban, um anão disforme, condenado a trabalhos pesados.⁶

A figura de Ariel assume, deste modo, um caráter ambivalente (Ariel/Caliban, bem/mal). A ambivalência desta figura mítica aparece repetida através da personagem do conto de Julio Cortazar. O Ariel de "Final do Jogo" é também um ser duplo: "era um coisa linda e má ao mesmo tempo" (*F.J.*, p. 195).

Tal duplicidade já vem expressa pela forma como ele se apresenta às meninas, enquanto homem e, ao mesmo tempo, "anjo" — "Ariel *anunciava* que no outro dia ia descer na estação vizinha" (*F.J.*, p. 191). É interessante observar que o verbo usado para expressar a ação de Ariel é *anunciar* e não *dizer*.

Enquanto objeto do amor das três meninas, apresentando-se por isso mesmo como a própria encarnação do Amor, Ariel remete-nos, simultaneamente, a Cupido e a Eros, ao duplo amor/malícia.

Cupido, filho de Marte e Vênus, equivalente ao Eros grego, é o deus do Amor, ou melhor, do desejo amoroso (Cupido significa, literalmente, "desejoso"). É representado como um menino malicioso armado de arco e flechas. Eros, por sua vez, personifica o desejo de Amor. Representante masculino do amor, acompanha continuamente Afrodita (Vênus). Para outros, simboliza também o desejo sem finalidade (platonismo, druidismo, etc.). Eros produz ou inspira a invisível e inexplicável simpatia entre os seres. Seu poder se estende inclusive mais além da natureza vivente e animada: aproxima, une, multiplica e varia as espécies viventes, como símbolo de amor, de união, de afinidade universal.

O relacionamento Ariel/Cupido e Ariel/Caliban é possível na medida em que Ariel atualiza funções próprias dessas duas figuras míticas, não sendo, porém, repetição das mesmas mas

uma de suas variantes. É assim que, ao lado de semelhanças, Ariel apresenta também elementos diferentes quanto a Cupido e Eros. Como exemplo de diferença, podemos citar o instrumento de que se vale para atingir as meninas, ou seja, o “papelzinho” que atirava do trem, uma variante da “flecha” de Cupido. Através do “papelzinho” contendo “bilhetes”, Ariel despertará o amor das meninas; assim como Cupido que, para tanto, vale-se do arco e da flecha.

O amor-malícia de Ariel (e que o liga, pois, a Eros) aparece no texto, na seguinte passagem: “Parecia-nos maravilhoso que Ariel viesse, *nunca tivemos um amigo assim*, não contávamos com nosso primo Tito, um simplório que colecionava figurinhas e acreditava na primeira comunhão” (F.J., p. 192). Ariel é “diferente” do primo Tito, justamente por não ser simplório, mas despertar um sentimento novo e malicioso no coração das meninas.

É importante observar no exemplo citado acima um deslocamento — mais um, dentre os vários que ocorrem no texto: o narrador desloca para Tito algumas das características de outra personagem do conto, ou seja, de Letícia. Vejamos: Tito “coleccionava figurinhas e acreditava na primeira comunhão”, enquanto Letícia “colava figurinhas” e “lia Rocambolê” (ler: acreditar). A identificação de Tito/Letícia é, portanto, legítima.

Encontramos ainda em Final do Jogo outras expressões que nos levam a identificar Ariel com a figura de Cupido, uma estereotipação do Amor. O amor de Ariel, assim como ele próprio, apresenta-se sob a forma de clichê:

(a) “Logo disse que *tivera grande prazer* e que *estava encantado* por ter vindo” (F.J., p. 195).

(b) “... ele era muito tímido, apesar de ter vindo e dos papelzinhos, e *dizia coisas muito pensadas*” (F.J., p. 194).

(c) “Tudo estava horrivelmente escrito, mas a frase final era bonita. *Saúdo as três estátuas muito atentamente*”. A assinatura parecia uma garatuja, embora denotasse personalidade” (F.J., p. 192).

4.3.3. *O relacionamento entre Ariel/Letícia*

Embora seja patente no conto o relacionamento amoroso de Ariel e Letícia, é importante examinar o modo como ele se realiza. Ainda que escolhida por Ariel, por lhe parecer “a mais linda” das três (ao contrário do que se verifica na realidade), Letícia não consegue se encontrar com o amado, no plano real. Na vida, o relacionamento dos dois caracteriza-se sempre como uma disjunção. Vejamos:

- a) Primeiramente, Ariel “sai da representação” (desce do trem), e vem encontrar-se com Letícia, nos trilhos do Central Argentino, mas Letícia não aparece.
- b) Letícia usa as jóias verdadeiras (jóias verdadeiras: vida) para representar para Ariel e este não desce do trem.

O encontro dos dois adolescentes verifica-se, porém, no plano da representação, o que vem reafirmar a importância desse aspecto no conto. É no plano da representação que se processa a conjunção de Ariel e Letícia, uma vez que Ariel tem acesso aos “ornamentos” e à “carta” de Letícia, ambos “metonímias” de Letícia. Essa, por sua vez, também só tem acesso aos “bilhetes” de Ariel, “metonímia” desse último.

Logo, o encontro dos dois só se torna possível no plano da representação, porque ambos só existem enquanto representação. É através da representação e *como* representação que ambos “vivem”.

O exame das funções das várias personagens do conto permitiu-nos mostrar a importância que o aspecto da representação assume no mesmo. Mas, como afirmamos inicialmente, há em Final do Jogo outros elementos que merecem a nossa atenção. Na impossibilidade de estudar todos eles, tarefa inviável devido à própria natureza deste trabalho, procuraremos examinar o texto sob dois novos ângulos, isto é, o do ritual e o do jogo.

5. O RITUAL E O JOGO

Nosso interesse agora se volta para um elemento importante presente no conto: o brinquedo das meninas. Como devemos encarar esse brinquedo? Seria ele um ritual ou um jogo?

Segundo Lévi-Strauss "Todo jogo se define pelo conjunto de regras, que tornam possível um número praticamente ilimitado de partidas; mas o rito, que se "joga" também, parece mais uma partida privilegiada, retida entre todas as possíveis, porque só ela resulta num certo tipo de equilíbrio entre os dois campos".⁶ O jogo "aparece, portanto, como disjuntivo: ele resulta na criação de uma divisão diferencial entre jogadores individuais ou equipes que nada designava, previamente, como desiguais. Todavia, no fim da partida, distinguir-se-ão em ganhadores e perdedores. De forma simétrica e inversa, o ritual é conjuntivo, pois institui uma união ou, em todo caso, uma relação orgânica, entre dois grupos que eram dissociados no início".⁷

Há no ritual outros aspectos a considerar: todo ritual implica o uso de gestos e de objetos diversamente escolhidos e manipulados. Tanto no uso dos gestos como na escolha e uso dos objetos, o rito apresenta constantemente dois processos: de um lado, a fragmentação e, de outro, a repetição. Assim, no tocante à fragmentação, no interior de cada classe de objetos e de tipos de gestos, o ritual distingue *ad infinitum* e atribui valores discriminativos às menores diferenças. Ao mesmo tempo, ao lado dessas sutilezas, que tornam o desenvolvimento do rito muito detalhado, observa-se que o ritual se entrega também a um exagero de repetições: as mesmas fórmulas ou gestos reaparecem com pequenos intervalos.

Aparentemente, os procedimentos de fragmentação e de repetição são opostos: trata-se, com efeito, ora de introduzir diferenças, por pequenas que sejam, no interior da operação, ora, ao contrário, de reproduzir, a perdas de vista, o mesmo enunciado. Mas, na verdade, a fragmentação e a repetição são procedimentos complementares.

A partir dessas considerações, podemos chegar a algumas conclusões:

1. O brinquedo das meninas é um ritual, mas isso apenas enquanto Ariel não aparece.

Todos os elementos do ritual estão presentes nesse brinquedo: tanto as poses como as estátuas só ganham expressão através de gestos, sendo que as estátuas requeriam sempre o uso de ornamentos, ou seja, de objetos que são de diferente natureza. As meninas usavam túnicas, colares, anéis, o que caracteriza, portanto, o processo de fragmentação quanto à classe de objetos. Nota-se também a fragmentação quanto aos tipos de gestos: dependendo da “pose”, era necessário “crispar as mãos”, ou voltar os “olhos para o céu”, etc. O mesmo se verifica nas estátuas: ora jogar a cabeça para trás, “não mover nem um dedo, ora juntar os “braços ao corpo quase como se lhe faltassem”, etc.

O outro processo, o da repetição, também aparece no brinquedo: as meninas repetem sempre os mesmos gestos e, antes do brinquedo iniciar-se, há sempre uma preparação: “Gostávamos de flexionar as pernas e baixar, levantar, baixar outra vez, entrando numa e noutra zona de calor, estudando-nos as faces para sentir a transpiração, com o que, em pouco tempo, estávamos ensopadas” (*F.J.*, p. 185).

O início da representação implica ainda uma cerimônia — outro aspecto característico do ritual — que se repete a cada dia: “Então Holanda e eu *levantávamos* a pedra e abríamos a caixa de ornamentos” (*F.J.*, p. 186).

2. O brinquedo se transforma em jogo, quando um novo elemento surge — o papelzinho que caiu do trem — que rompe com o contínuo do ritual, estabelecendo uma descontinuidade: “O que estou contando começou vá se saber quando mais as coisas mudaram no dia em que o primeiro papelzinho caiu do trem” (*F.J.*, p. 187).

A mudança da situação provocada pelo aparecimento de Ariel fica bem expressa na frase: “nos deu desejos de ir

embora ou de que Ariel não tivesse vindo nunca". (F.J., p. 195).

A chegada de Ariel divide as meninas em 2 grupos, que se colocam na posição de adversárias: de um lado, Leticia; do outro, Holanda e a narradora.

Inicialmente, Leticia é a vencedora, uma vez que é a "eleita" de Ariel, mas depois o jogo se modifica devido à introdução de um novo elemento, a carta de Leticia, com a qual Ariel se afasta do jogo. Nesse segundo tempo do jogo, portanto, Leticia passa a ser a perdedora, pois Ariel deixa de vir, e Holanda e a narradora tornam-se as ganhadoras. Elas ganham de Leticia, mas perdem Ariel e a representação em relação a Ariel, o que leva a narradora a dizer: "sorriamos entre aliviadas e furiosas". (F.J., p. 197).

A vinda de Ariel representa, portanto, o "Final do jogo", das meninas. O interessante, porém, é que o conto termina em aberto: finda-se o jogo das meninas, mas aparece a possibilidade de recomeço de um novo ritual e de um novo jogo, do outro lado da rua: "imaginamos Ariel viajando do outro lado do vagão quieto em seu banco, olhando para o rio com seus olhos tristes". (F.J., p. 197).

NOTAS BIBLIOGRÁFICAS

1. CORTAZAR, Julio. Final do Jogo. In: *Final do Jogo*, Rio, Editora Expressão e Cultura, 1974, p. 183. Observação: Todas as citações desta obra, que aparecem ao longo do trabalho, referem-se a esta edição que será, daqui por diante, indicada com a sigla F.J.
2. Rocambole — Nome de uma personagem que desempenha um papel importante na obra de Ponson du Terrail. Figura efetivamente nuns trinta volumes agrupados sob o título: *Rs Façanhas de Rocambole* (1859). *A ressurreição de Rocambole* (1866). *A última palavra de Rocambole* (1866). *A verdade acerca de Rocambole* (1867), etc. Foi sobretudo nesta série que o autor caiu nas liberdades extravagantes de que tão censurado foi, cometendo anacronismo, fazendo morrer personagens que ressuscitaram em seguida sem que se soubesse como nem porquê, etc. Isso não impediu que Rocambole obtivesse um êxito prodigioso a ponto do seu nome se tornar pro-

verbial para designar alguém que tem ou pretende ter aventuras tão incríveis como interessantes (In: *Encyclopedia e Diccionario Internacional*. W.M. Jackson, Inc. Editores, Rio de Janeiro, volume XVII, p. 9.897).

3. Alegoria “é uma espécie de máscara aplicada pelo autor à idéia que se propõe expressar, mas sempre de maneira a torná-la perceptível ao leitor” (In: CAMPOS, Geir. *Dicionário de Arte Poética*).
4. PEREZ-RIOJA, J.A. *Diccionario de simbolos y mitos*, Editorial Tecnos, Madrid, 1971, p. 413/414.
5. Calibán — “personaje fantástico introducido por Shakespeare en “La tempestad”. Gnomo monstruoso, Calibán es la materia, la personificación del bruto que se ve obligado — aunque se revuelva contra ella — a obedecer a una fuerza superior (In: PEREZ-RIOJA, J.A., op. cit., p. 107).
6. LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*, São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1970, p. 52.
7. Idem, p. 54.