

O nosso reino era assim – o fim da infância em *Final del Juego*, de Julio Cortázar

Miguel Filipe Mochila

Centro de Estudos em Letras (Universidade de Évora)/ Núcleo de Estudos Ibéricos e Ibero-Americanos (FCSH – Universidade Nova de Lisboa)

Resumo: *Final del Juego* foca o aprofundamento identitário que a irrupção da adolescência constitui, a partir de um jogo rotineiro que três raparigas levam a cabo num caminho-de-ferro. O espaço do jogo constitui um reino alheado do mundo da casa, através de uma passagem *iniciática* para um progressivo afastamento do espaço topofílico, passagem essa necessária para a construção da individualidade. A entrada em jogo de um quarto elemento, figura masculina erotizada, serve de pretexto à vocação de individuação das três raparigas, que até então se dispunham numa ordem gregária apaziguada, despoletando nelas a dimensão ambígua das relações adultas. Pouco a pouco, elas vão descobrindo o mundo das relações ao modo do *negócio*, da *diferenciação*, o qual anula o ócio da brincadeira infantil, renunciando o *final do jogo*, o final do espaço lúdico como espaço da *ilusão do real*, descobrindo a tristeza, a mentira e a morte, sem no entanto se libertarem da casa.

Palavras-chave: Espaço topofílico, percurso identitário, entrelugar, jogo, alteridade

Resumen: *Final del Juego* se centra en la profundización de la identidad por el surgimiento de la adolescencia, mediante la descripción de un juego rutinario que tres chicas persiguen en una vía férrea. El espacio del juego es un reino ajeno al universo de la casa, a través de un pasaje iniciático para un abandono gradual del espacio topofílico, pasaje este necesario a la construcción de la individualidad. La entrada en el juego de un cuarto elemento, figura masculina erotizada, sirve como pretexto para la vocación de individuación de las tres niñas, que hasta entonces se disponían en un orden gregario apaciguado, lo que originó en ellas la dimensión ambigua de las relaciones adultas. Poco a poco, se están descubriendo el mundo de las relaciones como

negocio, bajo el principio de la *diferenciación*, hecho que anula la ociosidad de los juegos infantiles, presagiando el *final del juego*, el final del espacio lúdico como el espacio de la *ilusión de lo real*, descubriendo la tristeza, la mentira y la muerte, sin liberarse nunca, sin embargo, de la casa.

Palabras-clave: Espaço toposfílico, recorrido identitario, entrelugar, juego, alteridad

Em “Final del juego”, conto incluído no volume homónimo publicado em 1956, Julio Cortázar aborda a emergência da adolescência a partir da encenação de um jogo que três irmãs levam a cabo diariamente num troço de caminho-de-ferro. Vendo passar os passageiros do comboio, diante dos quais apresentam estátuas e encenam atitudes, desenha-se no seu horizonte a viagem como percurso de afirmação identitária, tal como enunciada por Guattari e Rolnik (1986), como promessa de uma partida que a maioria representaria, rasurando a ligação a um espaço familiar de que procuram desprender-se. Nos domínios deste jogo, nos limites ambíguos de um *reino* que se inventam para estender e transgredir aqueloutro da casa familiar, revela-se uma certa topografia a fim de uma superação do sentimento de *unhomeliness* (Bhabha, 1998) suscitado por essa ruptura com o familiar que a adolescência constitui, numa demanda de um espaço toposfílico, espaço esse que mantém uma relação tímica com o sujeito (Bertrand 1985: 124-125), no qual fixar a existência individual, transgredindo a ordem gregária da casa materna. A entrada no espaço irreal do jogo associa-se, portanto, a uma libertação do espaço familiar:

Abríamos despacio la puerta blanca, y al cerrarla otra vez era como un viento, una *libertad* que nos tomaba de las manos, de todo el cuerpo y *nos lanzaba hacia adelante...* (Cortázar 1998: 395, *sublinhados meus*)

As raparigas procuram definir assim um espaço alheio ao da sua familiaridade, fundando um *reino* – é assim que muito a propósito a narradora o designa – onde carnavalescamente se fizessem rainhas contra a ordem dos dias comuns¹ e onde o lúdico se sobrepusesse à realidade da asfixia de um futuro comezinho,² marcado por uma condição

instrumental própria do seu papel doméstico, com existências arredadas do deslumbramento da viagem em que os outros estavam já lançados, e abafadas pelo seu papel de mulheres futuras, como aquelas que perpetuarão a casa e a sua ordem claustrofóbica:

Nuestro reino era así: una gran curva de las vías acababa su comba justo frente a los fondos de nuestra casa. Cuando nos agachábamos a tocar las vías nos subía a la cara el fuego de las piedras, y al pararnos contra el viento del río era un calor mojado pegándose a las mejillas y las orejas. Nos gustaba flexionar las piernas y bajar, subir, bajar otra vez, entrando en una y otra zona de calor, estudiándonos las caras para apreciar la transpiración, con lo cual al rato éramos una sopa. Y siempre calladas, mirando al fondo de las vías, o el río al otro lado, el pedacito de río color café con leche. (Cortázar 1998: 294)

O olhar infantil, aqui evidentemente tateante, enredado em pura descoberta, descortina no horizonte vislumbrado a partir deste reino de transição, a partir de um contacto iminentemente sensitivo com um espaço qualitativamente eleito, próprio de uma *hierofania* (Eliade 1959), a promessa “al otro lado”, aquele vislumbre do “pedacito de río color café con leche” que implica uma relação imaginária de *fascínio* com a paisagem. É certo que a predicação do rio denuncia desde logo a sobredeterminação das marcas de familiaridade na relação perceptiva com o mundo (café com leite é coisa, evidentemente, *lá de casa*), o que, conforme veremos, inibe o processo de separação da casa familiar. Porém, interessa-me agora destacar aquela que é, conforme se tem observado, uma imagem reiterativa na obra de Cortázar, a da pretensão de uma ponte que permitisse transitar de uma realidade que é território da insuficiência existencial a uma zona de infinitas possibilidades de ser.³ Aquela *porta branca* a que a irmã-narradora se refere, que abre assim para o reino destas raparigas, onde elas justamente desempenharão os diversos papéis ditados pelo jogo, dá bem conta daquilo que é uma esquizofrenia inerente ao eu e que exige ao sujeito, mergulhado numa cisão radical de si a si, uma *esquizoescrita* libertadora (Deleuze / Guattari 1974), que aqui é sugerida pela dimensão performativa do jogo, que adquire um sentido correctivo, sotoriológico.

Este jogo encena, de algum modo, a dimensão delirante do espaço restrito, convencional, regulado, da casa familiar, emergindo directamente como monstro do seio do sono da razão, da vigilância dos legisladores adultos – “esperando que mamá y tía Ruth empezaran su siesta para escaparnos por la puerta blanca” (Cortázar 1998: 393). É preciso que os adultos adormeçam, é na sua letargia que a infância se descobre um horizonte de libertação para a maioridade sem eles. Naturalmente, a transgressão da relação amorosa que abriga aquele núcleo familiar recobrir-se-á de um (sobre)compensatório pendor *sádico* próprio do ambíguo processo de separação, e por isso “la satisfacción más profunda era imaginarme que mamá o tía Ruth se enteraran un día del juego” (*idem*: 395). Este sadismo constitutivo do afecto dirigido às figuras do universo familiar encontrará ainda, como seria de esperar, uma vítima para uma transferência que tem evidentes traços auto-punitivos: o gato, que interessa a Cortázar pela sua dualidade domesticidade/independência, surge aqui como avatar do paradoxo pertença/transgressão em que as raparigas se acham afundadas: “El recurso heroico, si los consejos y las largas recordaciones familiares empezaban a saturarnos, era volcar agua hirviendo en el lomo del gato” (*idem*: 393). Este exercício da crueldade tem valor de auto-negação e é premonitório do destino destas raparigas: aquilo que elas violentam é a sua própria circunscrição a uma existência adormecida num *entrelugar* (Bhabha 1998), num reino que é a um tempo, como disse, *extensão e transgressão* da própria casa. A través dele, elas procuram gerar a confusão e a discussão no seio da cozinha (espaço prototípico da domesticidade), a fim de fugirem para o seu reino, escapando às repreensões maternas que, sugestivamente, as ameaçam com *irem viver para a rua* – “Acabarán en la calle, estas mal nacidas” (Cortázar 1998: 393). É bom de ver que aquilo que nesse reino acharão justamente *não as libertará*, assim como o gato *é e não é* lá de casa.⁴

É preciso insistir no detalhe de ser na cozinha que se inicia a fuga para o reino do jogo. Nela, no seio do desempenho das actividades domésticas que, como raparigas, lhes estavam prometidas, as duas irmãs, Holanda e a narradora, descobrem o horizonte do seu futuro caseiro, serviçal, subserviente a uma lógica convencional que tão contrária é à da euforia estética e imaginária do seu jogo. E, por isso, estabelecem uma relação conflitual

com a mãe e a tia, separam-se do núcleo da casa criando uma facção que as enfrenta, gerando uma pretensa alteridade que lhes permite criar as condições da fuga, tornando-se especialistas na geração de altercações em plena cozinha:

Mamá y tía Ruth estaban siempre cansadas después de lavar la loza, sobre todo cuando Holanda y yo secábamos los platos porque entonces había discusiones, cucharitas por el suelo, frases que sólo nosotras entendíamos, y en general un ambiente en donde el olor a grasa, los maullidos de José y la oscuridad de la cocina acababan en una violentísima pelea (*ibidem*)

Uma terceira irmã, porém, não entra no espaço da cozinha, não é iniciada nas lides domésticas, e como tal não participa da criação do espaço para a fuga que as irmãs promovem: Leticia, que sofre de paralisia parcial e que acabará por converter-se em personagem central deste conto. É que a paralisia de Leticia, contrariando justamente a noção de movimento inerente à fuga desejada pelas irmãs, acabará por sintetizar o destino de fracasso desse ensejo, pelo sobrepujamento das condicionantes de coerção, imagem de uma condição humana vivida sob o signo da insuficiência e, como tal, do desencanto. Sobre ela, diz-nos a narradora que “daba la impresión de una tabla de planchar parada. Una tabla de planchar con la parte más ancha para arriba, parada contra la pared” (*idem*: 394). Como se vê, Leticia não apenas lhe vê recusado, por constrição física, o movimento, como é comparada a um instrumento doméstico, convertendo-se em símbolo, aos olhos das irmãs, da sua futura condição serviçal, na expectativa da sua dependência doméstica, da paralisia existencial a que estavam destinadas. A rapariga converte-se assim numa espécie de último cordão umbilical que une as irmãs à casa e à sua infantilidade e, como tal, ao futuro a que procuram escapar.

A sua leitura da literatura infantil e irrealista das aventuras de Rocambole, de Ponson du Terrail, no interior de um quarto nos fundos da casa, *no mais fundo da casa*, desprezada pela irmã narradora, a ingenuidade e singeleza dos seus sonhos, a pureza das suas estátuas e atitudes idealizadas (princesas, vénus, generosidade, renúncia, sacrifício), fazem de Leticia uma figura da regressão obsessiva ao lado infantil da relação com o mundo, àquele domínio onde uma infantilidade exacerbada se converte num correlativo “correctif

de la *réalité non satisfaisante*” (Freud 1985: 38). Aos olhos das irmãs, Leticia representará assim a *resistência da infância*, carente como é de perpétuos cuidados adultos, de uma quase absoluta dependência dos outros e, como tal, da impossibilidade radical da individuação desejada pelas adolescentes. É-nos oferecida por Cortázar através de uma poderosa e comovente imagem de rapariga paralítica brincando junto à linha do comboio, num sítio onde se está velozmente de passagem, ironia da condição humana fracturada.

Assim, a insuficiência de Leticia faz com que lhe seja consentida a plenitude da infância, o que acabará por fazer com que se transforme em líder dos destinos das irmãs:

La primera en iniciar el juego era Leticia, la más feliz de las tres y la más privilegiada. Poco a poco se había ido aprovechando de los privilegios, y desde el verano anterior dirigía el juego, yo creo que en realidad dirigía el reino (Cortázar 1998: 394)

Leticia não estava arredada do jogo. Pelo contrário, controlava-o e convertera-se em protagonista do mesmo, confirmando-o por isso como um jogo da *não libertação*. Este consistia no sorteio de determinadas performances (as raparigas faziam de estátuas ou caricaturariam atitudes), que tinham como público – fugaz e transitório – os passageiros dos comboios que passavam. Ora a entrada em cena de um quarto elemento concreto, de um espectador que ganha uma voz e, progressivamente, um corpo (arremessando bilhetes, acenando da janela e finalmente vindo ao encontro das irmãs), alterará definitivamente a lógica deste jogo, pela irrupção da realidade no espaço lúdico, que lhe era, conforme temos visto, avesso, perturbando a ordem que aí presidia, afrouxando a malha das suas regras próprias, agora condicionadas pelo universo *real*. É então que elas começam, inclusive, a violar as suas próprias regras, deixando de sortear a vez de cada uma e passando a decidir quem deveria fazer a performance, de acordo com um interesse pré-erótico subsumido em cada gesto.⁵ Esta figura masculina, ingenuamente erotizada pela fantasia idealizante das irmãs, serve assim de pretexto à vocação de individuação das mesmas. Na procura de um núcleo re-familiar que lhes permitisse cortar definitivamente a ligação à casa materna, a potencial relação com a figura masculina transforma-se num projecto ontogenésico, fundamentalmente erótico-desiderativo (Girard 1963), mediante uma individuação que é

ensaiada a partir da dinamitação das relações habituais, sob o signo do conflito e aportando a angústia. Gera-se a vocação erótica como desejo de re-ligação a uma figura de *repouso* que não deixa portanto de ser simplesmente uma hipóstase do lugar maternal,⁶ numa figuração negativa que confirma o princípio de Ricoeur, segundo o qual “l’ipseité du soi-même implique l’altérité à un degré si intime que l’une ne se laisse pas penser sans l’autre” (Ricoeur 1990: 14).

É que Cortázar não nos oferece uma, mas três imagens deste desejo de re-fundação familiar pelo encontro amoroso com um estrangeiro que as colhesse em plena viagem, horizonte salvífico prometido por um comboio que se transforma de modo definitivo na síntese de um ensejo de fuga a uma realidade opressora.⁷ Porém, com o surgimento de Ariel, o rapaz idealizado, as três raparigas descobrem-se de súbito rivais, o que agudiza a alteridade mútua. A tomada de posse de uma enunciação autónoma, da expressão de um eu volitivo, que assinala a transição para a formação plena da identidade, através daquilo que Lacan designou por o *terceiro parto*, corrompe, naturalmente, a ordem gregária que estas três irmãs começavam a perder, quando Leticia se faz cada vez menos *borralheira* e mais *cinderela*, eleita pelo príncipe encantado, e as suas irmãs descobrem a *pulsão de morte* própria das raparigas más que há dentro de todas as raparigas.

O facto de a narração nos ser apresentada na perspectiva de uma destas irmãs permite-nos compreender como a revelação de uma auto-imagem implica o susto do confronto com a estranheza do eu a si próprio, próprio do *unheimliche* freudiano e do estádio do espelho lacaniano, e que compreendemos pelas reflexões da narradora, que interpreta com certo espanto as suas próprias reacções dúbias, entre o ciúme e o amor, à condição de Leticia e à preferência que por ela nutre Ariel. Por outro lado, esta auto-imagem é inevitavelmente desajustada da idealidade projectada, gerando aquela consciência angustiada mergulhada numa situação que Odier (1961 165) designa de *sphaleia*, de confronto com a diluição de uma promessa que as condições, limitantes, lhes negam. Ora a relação ingenuamente desejada pelas três raparigas é constitutivamente impossível: para Leticia, porque ela se auto-impõe os limites que a sua condição física despoleta, recusando encontrar-se fisicamente com Ariel, sujeita à paralisia que nega o

movimento em que ele já se acha lançado; para as suas irmãs, porque este não as deseja; e para as três porque o rapaz que projectam *não existe*, é figura de uma idealização que, como tal, o impossibilita.

É fácil compreender, assim, porque se reveste o sonho da irmã-narradora de um clima de pesadelo, mesmo que tendo como cenário o espaço do reino que as irmãs se inventaram para a sua realização. Ela sonha com e teme a um tempo os comboios que lhe prometem a sua maioridade:

Esa noche yo volví a soñar mis pesadillas con trenes, anduve de madrugada por enormes playas ferroviarias cubiertas de vías llenas de empalmes, calculando con angustia si el tren pasaría a mi izquierda, y a la vez amenazada por la posible llegada de un rápido a mi espalda o que a último momento uno de los trenes tomara uno de los desvíos y se me viniera encima (Cortázar 1998: 397)

É que o jogo apresenta uma dimensão ambígua, sendo simultaneamente indutor da experiência de libertação e de falência desse mesmo intento. Como vimos, o jogo das raparigas é um análogo da expressão especificamente literária, pelo seu enquadramento sob o regime da *mimesis* (pela *imitatio* de gestos e atitudes), e é também, mais genericamente, análogo da expressão artística, pela sua dimensão performativa e iminentemente auto-referencial, de predominância estética e não instrumental, contrariando pretensamente a lógica da vida doméstica.⁸ Através deste jogo, as raparigas prefiguram o conjunto dos possíveis a que se abrem, e que são definidores da sua própria existência, da formação da sua própria *persona*. Porém, na prática, este jogo limita-se a reiterar as condições que limitam a separação da casa familiar. Ora vejamos, por exemplo, como o jogo se dividia numa manifestação mais infantil e numa manifestação mais adulta, não abdicando de nenhuma das duas. Se as estátuas que as raparigas encenavam constituíam figuras-modelo de um olhar infantil idealizante (Vénus de Milo, bailarinas, princesas), as atitudes representavam caricatural e até mesmo grotescamente o mundo dos adultos: constituíam representações da inveja, da vergonha, do medo, do rancor, do ciúme, da maledicência, do desalento, do desengano, do horror.

O jogo perpetuava assim aquela *auto-polémica* a que se referia Schlegel (cf. Mellor 1980: 15) em que as raparigas já se encontravam ancoradas, mergulhadas numa divisão interior, num impasse identitário, (à excepção de Leticia que, sugestivamente, *ia melhor como estátua*),⁹ não permitindo, portanto, resolver essa cisão interior. Mais do que nunca, o território eleito pelas raparigas para formar o seu reino revela a dimensão de *não-lugar* que lhe era inerente como espaço de trânsito (Augé 1993), não antropológico, onde não é possível a conversão do geométrico em existencial, na terminologia de Merleau-Ponty (1976). Assim, há neste reino uma dualidade topológica que espelha a própria dualidade humana que as raparigas começam a aperceber, postas como estão entre infantilidade e maturidade, num continente projectivo desprovido de um conteúdo real, indecidas num *entrelugar*, na qual o seu próprio corpo de *mulheres futuras*, que deveria definir-se na relação com esse espaço, convertendo-o em espaço existencial, se não concretiza, conforme insistentemente reitera a aguda restrição física de Leticia.

Além disso, a própria promessa erótica destrói o potencial de sucesso daquele jogo, justamente pela *possibilitação* dessa relação com Ariel. É que a conversão do *hipotético* amoroso em *possível* elimina a dimensão puramente estética da performance lúdica das raparigas, que passam a estar movidas por um interesse. É onde o jogo, até então integralmente artístico, adquire uma dimensão instrumental, transitiva, anulando o prazer de jogar em si mesmo, o puro êxtase do imaginário que constitui a sua génese *e o seu sentido* (Caillois 1958). A gestão das expectativas de Ariel, em que as raparigas se demoram, a encenação agora animada pela afectação da pose para um espectador a quem agradar, a quem causar “buena impresión” (Cortázar 1998: 396), dá bem conta de como estas raparigas, querendo separar-se do comportamento dos adultos, aprendem pouco a pouco a reproduzi-lo, convertendo a *in-sistência* infantil em *ex-sistência*, na existência própria do mundo adulto. As suas relações passam a estar minadas pelas intencionalidades, pelos subterfúgios, pelos silêncios, pelos pequenos delitos e pelas mentiras – por outras palavras, pela *imagem*.¹⁰ Tudo isto ocorre, como disse, pela possibilitação que a concretização de Ariel implica, – “las cosas cambiaron el día en que el primer papelito cayó del tren” (*ibidem*: 395) –, se outrora as raparigas se perfilavam no seu reino brincando para um público

sóbrio, anónimo, impalpável, e como tal incorruptível, quando este se realiza, ganhando um nome e um rosto, o jogo principia a destruir-se, pois depressa o hipotético se converte em possível e o possível em excessivamente real, perdendo o jogo a magia multiplicativa do artístico.

E é então, onde surge um *outro* concreto, promessa de um contacto com a viagem, com a possibilidade da fuga, que pode surgir a desilusão, a disforia. É onde o rapaz não é o que elas imaginaram que o mundo adulto começa a criar-se como espaço de desencanto. Logo ao primeiro contacto surge, subtil, o sinal da suspeita:

Cayó muy cerca de Holanda, que ese día era la maledicencia, y rebotó hasta mí. Era un papelito muy doblado y sujeto a una tuerca. Con letra de varón y bastante mala, decía: "Muy lindas las estatuas. Viajo en la tercera ventanilla del segundo coche, Ariel B." *Nos pareció un poco seco, con todo ese trabajo de atarle la tuerca y tirarlo, pero nos encantó (idem: 396, sublinhado meu)*

Ariel revela-se, pouco a pouco, na sua imperfeição: um pouco seco, de péssima caligrafia, de uma escola pobre (o *Industrial*) contra todas as expectativas, com os seus olhos cada vez mais cinzentos. Paulatinamente, aquela figura idealizada, cuja dimensão imaginária funcionava ao modo do *tabu*, do que é intocável, colapsa:¹¹ Ariel, que teria dezoito anos na imaginação das raparigas e frequentaria um colégio inglês, apresentando portanto uma condição etária, social e económica que permitiria libertá-las da servilidade feminina a que pareciam destinadas, embora não perdendo algum do seu encanto original, acaba por revelar-se demasiado comum, como uma personagem familiar de uma história repetidas vezes contada:

Casi en seguida dijo que había tenido un gran placer y que estaba encantado de haber venido, *pero su mano era blanda y antipática de modo que fue mejor que la visita se acabara*, aunque más tarde no hicimos más que pensar en sus ojos grises y en esa manera triste que tenía de sonreír. También nos acordamos de cómo se había despedido diciendo: "Hasta siempre", una forma que nunca habíamos oído en casa y que nos pareció tan divina y poética (*idem: 400, sublinhado meu*)

Conforme se observa, a fugacidade do encontro preserva o ar encantatório de Ariel, pelo regresso a uma distância que mantém uma *segurança* imaginária, obliterando a decepção da presença viva do rapaz, a qual no entanto já não podemos – nós, leitores – ignorar. Finalmente, quando Ariel particulariza o seu interesse, elogiando Leticia através de um bilhete lançado pela janela do comboio, acaba por minar as relações entre as raparigas, forçando a sua individuação, *mas pelo lado da dor*:

Cuando estaba haciendo la actitud del horror, recibí casi en la nariz un papelito de Ariel que al principio no entendimos: "La más linda es la más haragana." Leticia fue la última en darse cuenta, la vimos que se ponía colorada y se iba a un lado, y *Holanda y yo nos miramos con un poco de rabia. Lo primero que se nos ocurrió sentenciar fue que Ariel era un idiota*, pero no podíamos decirle eso a Leticia, pobre ángel, con su sensibilidad y la cruz que llevaba encima. Ella no dijo nada, pero pareció entender que el papelito era suyo y se lo guardó. Ese día volvimos *bastante calladas* a casa, y por la noche *no jugamos juntas* (*idem*: 397, *sublinhados meus*)

Movidas pelo ciúme, como por uma possessão – “me vino un no sé qué” (*ibidem*) – as irmãs de Leticia começam a falar dela nas suas costas, a querer afastá-la do jogom ou, noutras ocasiões, insistem para que, “ya que el otro la prefería, la mirara hasta cansarse” (*ibidem*), não sem que a narradora vá revelando, como afirmei, na contradição dos gestos, depostos algures entre a ternura e o rancor, o *odium sui* que assinala a gestação identitária.¹²

Este processo de individuação e de revelação das relações conflituais e solipsistas é, no entanto, travado, no final do conto, pela descoberta da piedade, através do exacerbar do amor fraternal. Quando Ariel anuncia que sairá do comboio no apeadeiro mais próximo, para se encontrar com as irmãs, e Leticia decide faltar ao encontro, enviando-lhe uma carta através de Holanda, carta essa cujo conteúdo omissivo constitui mais um dos vazios narrativos tão próprios de Cortázar, lançando-nos, a nós, *jogadores*, numa indecisão fundamental, as irmãs parecem restabelecer com Leticia uma relação de acordo íntimo que julgávamos ameaçada. Após o encontro das duas com Ariel, no qual definitivamente confirmam a impossibilidade da sua relação com ele, descem por uma penúltima vez ao reino:

Quisiera que me dejaran hoy a mí", agregó [Leticia] sin mirarnos. Nosotras sacamos en seguida los ornamentos, *de golpe queríamos ser tan buenas con Leticia, darle todos los gustos* y eso que en el fondo nos quedaba un poco de encono (*idem*: 401, *sublinhado meu*)

Este arrependimento culmina com a maravilhosa estátua da irmã, a qual, em mais uma imagem da relação ambígua de transgressão/pertença com a figura materna, roubara à mãe um colar que envergaria neste momento derradeiro, afiançando desse modo o engolimento da *casa*:

Nos pareció maravillosa, la estatua más regia que había hecho nunca, y entonces vimos a Ariel que la miraba, salido de la ventanilla la miraba solamente a ella, girando la cabeza y mirándola sin vernos a nosotras hasta que el tren se lo llevó de golpe. No sé por qué las dos corrimos al mismo tiempo a sostener a Leticia que estaba con los ojos cerrados y grandes lágrimas por toda la cara (*ibidem*)

O movimento da narradora e de Holanda para segurar Leticia nos braços dá conta da aceitação de uma condição de parceiras, de auxiliadoras na condição precária desta, de uma resignação, afinal, à impossibilidade da individuação. O jogo terminaria ali, e com o final do jogo dar-se-ia o fim da infância como recusa do espaço de familiaridade. No dia seguinte, as irmãs de Leticia regressariam pela última vez ao *reino*, para confirmar isso mesmo:

Cuando llegó el tren vimos sin ninguna sorpresa la tercera ventanilla vacía, y mientras nos sonreíamos entre aliviadas y furiosas, imaginamos a Ariel viajando del otro lado del coche, quieto en su asiento, mirando hacia el río con sus ojos grises (*ibidem*)

O desvanecimento de Ariel, como autêntica perda do comboio da vida adulta, o comboio para fora do espaço familiar, devolvendo a distância de segurança à relação entre jogadores e espectadores, restabelece a ordem da casa. O jogo revela-se, afinal, como puro *divertissement*, à maneira de Pascal, e nada mais do que isso, quando se dá a plena aceitação dos limites em que as raparigas se acham circunscritas. A tia Ruth cuida de Leticia, em casa, como era próprio da ordem das coisas. Ariel olha para aquele rio que no início a narradora projectara como promessa de um horizonte longínquo, mas no lado mais afastado da

carruagem. A porta branca que dava para o reino encontra-se fechada, bloqueando, *recalcando*, o desejo de individuação das raparigas, que regressarão, podemos imaginá-lo, à rotina doméstica, pelo menos superficialmente mais apaziguada, dissipados os pretextos para o jogo. A presença engolidora do núcleo materno, propagada pelas contingências de uma rapariga que requer o cuidado familiar, ao qual as suas irmãs por fim se entregam, iniciou-as afinal numa maioria no próprio seio desse núcleo, de que são as herdeiras perpetuadoras, numa configuração mais ou menos fantasmática. Aquela casa estará fechada para sempre, e como tal o final do jogo *é e não é*, afinal, o fim da infância.

Bibliografia

- Ainsa, Fernando (1981), “Las dos orillas de Julio Cortázar”, in Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus Ediciones: 34-63.
- Alazraki, Jaime (1994), *Julio Cortázar: aproximaciones a su obra*, Barcelona, Anthropos.
- Augé, Marc (1993), *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, trad. Miguel Serras Pereira, Lisboa, Letra Livre.
- Bakhtine, Mikhaïl (1970), *La Poétique de Dostoievski*, trad. Isabelle Kolitcheff, Paris, Seuil.
- (1970a), *L'oeuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, trad. Andrée Robel, Paris, Éditions Gallimard.
- Bertrand, Denis (1985), *L'Espace et le sens*, Paris/Amsterdam, Hadès/Benjamins.
- Bhabha, Henri (1998), *O local da cultura*, trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Rima Reis, Gláucia Renate Gonçalves, Belo Horizonte, UFMG.

Caillois, Roger (1958) *Teoría de los juegos*, trad. Ramón Gil Novales, Barcelona, Seix Barral.

Campos, Jorge (1981), "Fantasía y realidades en Cortázar", in Pedro Lastra (ed.), *Julio Cortázar*, Madrid, Taurus Ediciones: 326-332.

Cortázar, Julio (1998), "Final del Juego", in *Cuentos Completos/1*, Madrid, Alfaguara, 393-401.

Deleuze, Gilles / Guattari, Félix (1974), *El antiedipo. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge, Barcelona, Barral.

Eliade, Mircea (1959), *Initiation, Rites, Sociétés Secrètes*, trad. Paris, Gallimard.

Freud, Sigmund (1985), *L'inquiétante étrangeté et d'autres essais*, trad. Bertrand Féron, Paris, Gallimard.

Girard, René (1963), *Mentira romántica y verdad novelesca*, trad. Guillermo Sucre, Caracas, Ediciones Biblioteca Universidad Central de Venezuela.

Guattari, Félix / Rolnik, Suely (1986), *Micropolítica. Cartografias do Desejo*, Petrópolis, Vozes.

Lacan, Jacques (1966), *Écrits – I*, Paris, Seuil.

Huizinga, Johan (1968), *Homo Ludens*, trad. Eugenio Imaz, Buenos Aires, Emecé.

Lara Zavala, Hernán (2012), "Cortázar y sus dobles", *Revista de la Universidad de México*. Nueva época, n° 128 [em <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=782&art=16361&sec=Homenaje%20a%20Cort%C3%A1zar>. Consultado no dia 21 de Abril de 2015].

Mellor, Anne K. (1980) *English Romantic Irony*, Cambridge, Massachusetts and London, Harvard University Press.

Merleau-Ponty, Maurice (1976), *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Odier, Charles (1961), *La angustia y el pensamiento mágico*, trad. Alfonso Millán, México, Fondo de Cultura Económica.

Ricoeur, Paul (1990), *Soi-même comme en autre*, Paris, Seuil.

Rivière, Claude (2000), *Introdução à Antropologia*, trad. Lisboa, Edições 70.

Miguel Filipe Mochila é doutorando em Literatura Comparada, com uma tese sobre a recepção de Eugénio de Castro nas literaturas ibéricas e ibero-americanas. É Mestre em Literaturas e Poéticas Comparadas, com uma dissertação sobre as relações entre as literaturas e os pensamentos de Miguel de Unamuno e Vergílio Ferreira. Tem publicações e comunicações diversas que tematizam aspectos das literaturas de autores ibéricos e ibero-americanos dos séculos XIX e XX. Colabora como crítico com a revista *Suroeste - Revista de Literaturas Ibéricas*. Traduziu para o português livros de Joan Margarit e de Julio Cortázar.

NOTAS

¹ Penso, evidentemente, na concepção bakhtiniana do *carnaval*: “régénération et renouvellement de l’homme par le rêve, qui lui permet de voir de “ses yeux” la possibilité d’une vie toute différente sur cette terre” (Bakhtine 1970: 259).

² Convém recordar, neste ponto, e a propósito do conceito de *jogo*, as definições que do mesmo ofereceram Huizinga – “es una actividad libre ejecutada ‘como si’ y situada fuera de la vida diaria” (Huizinga 1968: 29) – e Caillois – “es una actividad ficticia en el sentido de que está acompañada de realidad segunda o de franca irrealdad en relación a la vida corriente” (Caillois, 1958: 21-22) – destacando justamente o modo como este emerge como um espaço de libertação, marginal a uma realidade que, por conseguinte, se fixa como referência inalienável.

³ É o que recorda Lara Zavala – “Una imagen reiterativa en toda la obra de Cortázar la constituye el puente que permite a los personajes establecer un tránsito y un medio de comunicación entre un ámbito y otro, entre una y

otra personalidad, entre su realidad y la posibilidad de otras realidad para trocar sus identidades” (Lara Zavala 2012) – e Campos – “Esos pasajes, galerías o túneles son evidentes en muchos cuentos y existen, menos evidentes, en otros (...) ¿No es, en otro cuento, la adolescencia la galería que da paso de la niñez a la juventud?” (Campos 1981: 332).

⁴ Se este é um reino, como defendi, carnavalesco, conserva justamente a ambiguidade irresolúvel que Bakhtine referia: “Il est joyeux, débordant d’allégresse, mais en même temps il est railleur, sarcastique, il nie et affirme à la fois, ensevelit et ressuscite à la fois” (Bakhtine 1970a: 20).

⁵ Se recordarmos Huizinga, para quem o jogo “se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio según un orden y reglas fijadas de antemano” (Huizinga 1968: 29) e, na mesma linha, Caillois – “el juego es una actividad sometida a convenciones que suspenden las leyes ordinarias y que instauran momentáneamente una legislación nueva, que es la única que cuenta” (Caillois 1958: 21-22) – compreendemos melhor o alcance simbólico desta ruptura das ditas leis, que constitui, portanto, uma cedência à lógica do real, uma interferência na ordem pré-estabelecida do jogo infantil pela emergência da maioridade, com o seu próprio aparato regulamentar, através da eleição não deliberada de um novo *sentido* para as jogadoras.

⁶ Segundo Bachelard, justamente, “tous les lieux de repos sont maternels” (Bachelard 1963: 124).

⁷ Fernando Ainsa, noutro contexto, destacou o motivo da fuga como um dos tópicos fundamentais da narrativa cortazariana e sublinhou a dimensão autobiográfica que subjaz ao mesmo (Ainsa 1981: 39ss).

⁸ Já Huizinga afirmava que o jogo é uma “actividad que no ofrece interés material alguno o utilidad de ningún tipo” (Huizinga 1968: 29).

⁹ “Leticia era muy buena como estatua, pobre criatura. La parálisis no se notaba estando quieta, y ella era capaz de gestos de una enorme nobleza” (Cortázar 1998: 396).

¹⁰ Esta concepção decorre de uma perspectiva afim da do *estádio do espelho* a que se refere Lacan, formador da função do *eu* na criança, que produz “une identification au sens plein que l’analyse donne à ce terme: à savoir la transformation produite chez le sujet quand il assume une image” (Lacan 1966: 90). De acordo com a perspectiva aqui adoptada, essa fundação especular resulta directamente do freudiano *desejo do outro*.

¹¹ Refiro-me ao conceito tal como formulado por Rivière, para quem o *tabu* designa “um interdito sacralizado, ao mesmo tempo que a qualidade daquilo que é atingido pela proibição” (Rivière 2000: 153-154).

¹² Há uma ambiguidade permanente na narrativa cortazariana, como sabemos, que Alazrak associa explicitamente à tematização da emergência da adolescência, tal como tenho pretendido demonstrar através da análise do presente conto: “La ambigüedad como método narrativo corresponde a ese tránsito ambiguo de la infancia a la adolescencia” (Alazrak 1994: 126).