

UM TESOURO A DESCOBRIR

Vera Maria Tietzmann Silva (UFG)¹

RESUMO: Este ensaio faz uma análise de “O tesouro”, um conto esquecido de Lygia Fagundes Telles e que teve até hoje só duas edições (1965 e 1973). Ele descreve como um menino pré-adolescente faz sua iniciação à maturidade tendo por guia um motorista de caminhão que conhece na praia. O foco da análise é o tema da iniciação e como ele afeta os valores e o comportamento do protagonista.

PALAVRAS-CHAVE: Conto brasileiro / ritos de passagem / imagens simbólicas

ABSTRACT: This essay aims to make an analysis of “The treasure”, a long-forgotten short-story of Lygia Fagundes Telles that has had only two editions so far (1965 and 1973). It describes how a young boy approaching puberty has his initiation toward manhood with the guidance of a truck driver he meets on the beach. The focus of the analysis is the theme of initiation and how it modifies the values and the behavior of the protagonist.

KEYWORDS: Brazilian short-story, rites of passage, symbolic images.

Sou o dono dos tesouros perdidos no fundo do mar.

Mário Quintana

¹ Professora Titular aposentada da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. É Mestre em Letras (UFG, 1984) e autora, entre outros, dos livros *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (Presença, 1985; Ed. da UFG, 2001) e *Dispersos & inéditos: estudos sobre Lygia Fagundes Telles* (Cânone, 2009).

Foi muito oportuna a iniciativa da Companhia das Letras de lançar em 2012 o volume *O segredo e outras histórias de descoberta*, reunindo cinco contos de Lygia Fagundes Telles. São histórias iniciáticas narradas pela perspectiva do protagonista infantil ou adolescente e que revelam um momento de epifania, uma experiência de passagem da infância à maturidade.

Lygia tem diversos contos protagonizados por crianças, como “Herbarium”, ou por adultos que recuperam uma vivência marcante de sua vida infantil pela via da memória, como “As cerejas”. Contudo, nesta nova coletânea da Companhia das Letras, sentimos falta de “O tesouro”, um conto pouco conhecido do público leitor e injustamente relegado ao limbo. Sua segunda e última edição se deu há 40 anos.

É sabido que a autora costuma submeter seus textos a minuciosas revisões a cada nova edição, e com “O tesouro” não foi diferente. A versão de 1973 desse conto apresenta numerosas alterações de linguagem se comparada à versão original de 1965. Além das mudanças efetuadas nas narrativas, no caso dos volumes de contos esse processo revisional atinge também a estrutura dos livros, alterando a seleção de textos e a sequência em que eles se ordenam. “O tesouro” fez parte apenas das duas primeiras edições de *O jardim selvagem* (1965 e 1973), sendo excluído das edições seguintes, conforme registrei em *Dispersos & inéditos* (2009):

Em sua primeira edição (1965), *O jardim selvagem* apresentava doze contos inéditos. Conservando o mesmo título, teve republicações no início dos anos 70, feitas em regime de coedição pelas editoras José Olympio, Civilização Brasileira e Editora Três; porém um cotejo entre os índices da primeira edição e os das suas reedições causa surpresa ao leitor. Dos doze contos da edição original de 1965, apenas cinco, menos da metade, permaneceram na versão da José Olympio: “A medalha”, “A caçada”, “Dezembro no bairro”, “O tesouro” e “O jardim selvagem”. (SILVA, 2009, p. 37)

A partir de 1973, “O tesouro” desaparece do cenário da obra de Lygia, perde-se no fundo do mar, como o baú de pirata que seu jovem protagonista tenta encontrar, munido de um velho mapa. Estranhamente, essa exclusão parece ter sido definitiva, pois o conto não retornou nas edições seguintes de *O jardim selvagem*, tampouco foi reaproveitado em quaisquer das numerosas antologias de Lygia Fagundes Telles, nem mesmo na que teve por título *Meus contos esquecidos*

(2005). Contudo, ao contrário do que se poderia supor, não se trata de um texto descartado porque a autora o considerava menos relevante que os demais. Possivelmente ele apenas ficou esquecido, perdido em meio a tantas revisões.

Mais extenso do que a maioria dos contos de Lygia, “O tesouro” equilibra-se naquela linha imprecisa que separa o conto da novela. No rearranjo que a segunda edição de *O jardim selvagem* sofreu, foi incluída a novela “Gaby”, que inicialmente fizera parte de *Os sete pecados capitais*, antologia organizada por Ênio Silveira e publicada em 1964. É bem possível que a inclusão dessa narrativa mais estendida tenha motivado a saída e o posterior esquecimento de “O tesouro”, já que é incomum haver mais de um texto longo em um mesmo volume de contos.

Neste conto podemos reconhecer muitas características que marcam a obra ficcional de Lygia Fagundes Telles como um todo: o tempo e o espaço não ficam muito definidos, ainda que o leitor tenda a situar a ação na contemporaneidade e no Brasil; o ambiente social é o da classe média alta (talvez em rota descendente), com seus costumes polidos, seu apreço à arte e aos livros; sua bem marcada distinção de classes sociais e um certo moralismo de fachada, pronto a ignorar ou a escamotear os aspectos mais desagradáveis da vida. Em outras palavras, Lygia retrata a burguesia decadente dos centros urbanos, como diversos críticos já apontaram.

Quanto à temática, “O tesouro” vincula-se ao domínio do mito e do símbolo, tão presente na obra da autora, seja nas tramas, seja nos pequenos índices que sublinham significados de modo sutil. Este conto trata da transformação de um menino em homem. O tema da passagem não é novo, remonta aos relatos gregos, às histórias de heróis que saem de sua terra com uma tarefa a cumprir, numa viagem que por vezes implica mesmo uma descida aos infernos. Na ficção de Lygia, o inferno aparece como metáfora, sob várias faces, como a da loucura, em “WM”, ou da memória reprimida, como em “As cerejas”.

Em “O tesouro”, não é nas profundezas da terra nem de si mesmo que o menino mergulha, é no mar, é lá que ele conhece o risco de morrer e vivencia o renascimento. O tema da passagem, então, soma-se ao da metamorfose, conforme expus em *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles* (2001). Esse é um tipo especial de metamorfose que, diferentemente do que se vê nos relatos míticos, em que pessoas se transformam em animais, árvores, pedras, acontece no interior do indivíduo, na sua percepção do mundo e no seu comportamento.

Essa transformação faz parte das alterações físicas e psíquicas pelos quais todos nós passamos ao tempo da puberdade. As sociedades primitivas sempre reconheceram a importância desse período de transição, promovendo rituais específicos e diferenciados para meninos e meninas. Para o personagem de Lygia, a iniciação inclui também um novo olhar sobre os valores cultivados por sua família e pelo meio social onde circula. Em sintonia com esse tema de ressonâncias míticas, a autora lança mão de algumas imagens de forte apelo simbólico, entre as quais se destaca o mar.

Independente da época ou da cultura, a iniciação constitui uma trajetória que o neófito cumpre em etapas progressivas, configuradas como provas. Esses rituais em geral reúnem um pequeno grupo de meninos ou meninas, que são iniciados por uma pessoa mais experiente, um guia. Ainda assim, a experiência em si não é coletiva, mas individual; não é partilhada com o guia, mas, por ser essencialmente interna, é percebida como solitária, única. Em “O tesouro”, Guido tem um rude caminhoneiro como guia, o qual, no momento em que o menino ultrapassa a fronteira da infância, desaparece de cena.

A trajetória iniciática do protagonista neste conto apresenta duas peculiaridades. Uma é abarcar duas modalidades de passagem, a passagem para a autoconfiança da maturidade; e outra para a simultânea revelação do sexo e da morte. Na literatura, amor e morte – ou paixão e luto – em geral são trabalhados em tempos e situações diferentes. Lygia coseu essas múltiplas experiências usando a mesma imagem do mar, como se verá adiante. Outro aspecto distintivo deste conto é a construção das etapas percorridas por Guido na passagem – as provas – sobre oposições. Dentro/fora, proibição/transgressão etc são oposições que jogam com os valores de sua vida burguesa e que vão sendo pouco a pouco invertidos, subvertidos, virados pelo avesso. No processo, o menino descobre que o mundo real é o avesso daquele mundo perfeito, formal e comportado que sua mãe cultiva. Um mundo que, sob seu novo olhar, há de ruir – pelo menos é o que o leitor presume, já que o conto termina em aberto, antes de o menino regressar a casa.

Para poder acompanhar a trajetória do menino rumo à maturidade, é preciso seguir, passo a passo, o andamento da ação. Por isso, a análise deste conto será feita seguindo a cronologia linear dada pelo enredo, na esteira dos passos do protagonista.

“O tesouro” divide-se em duas partes numeradas. A primeira ambienta-se num cenário interno, a casa de praia da família de Guido e Georgeana; a segunda, em espaços externos ao lar, onde acontece a experiência iniciática do menino.

A iniciação (também chamada de rito de passagem), conceito tomado de empréstimo aos estudos antropológicos e sociológicos, consiste numa experiência de caráter ritual que descreve o momento em que o indivíduo ascende a uma nova etapa em sua vida na sociedade. O pesquisador alemão Arnold van Gennep (1873-1957) é um dos pioneiros nos estudos sobre a iniciação, e seu livro *Os ritos de passagem* ([1908]/1978) ainda hoje, passado mais de um século, continua a ser uma referência obrigatória.

Trazendo exemplos das mais variadas culturas, Gennep mostra como a vida social é toda assinalada por transições, por passagens. Ainda que aos olhos contemporâneos os rituais de passagem praticados em algumas sociedades primitivas pareçam exóticos, bizarros ou mesmo cruéis, o autor assinala que também na contemporaneidade eles se mantêm, atenuados embora, quase irreconhecíveis. De fato, com rituais mais simples ou mais elaborados, celebramos casamentos, batizados, vestibulares, formaturas, concursos, funerais – vários dos momentos marcantes que assinalam as transições por que passa o indivíduo em sua trajetória religiosa ou social – são as portas ou passagens que ele precisa transpor para seguir adiante na vida.

Entre essas muitas passagens, destacam-se os ritos da puberdade, expressão com que Gennep não concorda por imprecisa, já que a puberdade física e a social raramente coincidem. Esses ritos que assinalam o momento em que a criança abandona o mundo infantil e integra-se ao dos adultos constitui um tema bastante explorado pela literatura. “O tesouro”, de Lygia Fagundes Telles, registra essa experiência vivida pelo protagonista, o menino Guido. Segundo Gennep, o rito de iniciação principia com a separação do iniciando de seu meio habitual e termina com a sua agregação à nova esfera social a que passa a pertencer. O período intermediário, com suas provas e revelações, tem função preparatória à transformação e constitui a chamada *margem*.

Nesse conto, o processo iniciático é deflagrado quando o menino sai de casa às escondidas e vai, como os heróis das histórias de fadas, “correr mundo em busca de aventuras”. No seu caso, as aventuras pertencem ao domínio do

imaginário infantil, são as histórias de piratas e de tesouros escondidos. Note-se que essa situação inicial é simétrica à vivida por Nogueira, o protagonista de “Missa do galo”, de Machado de Assis, que começa sua vigília lendo as aventuras de capa-e-espada de Alexandre Dumas, imaginando ser D’Artagnan. Guido, como outro personagem leitor da literatura juvenil, Tom Sawyer, tenta trazer para seu cotidiano as aventuras que lê nos livros, mas entre os personagens de Mark Twain e de Lygia Fagundes Telles há uma diferença crucial: enquanto o de Twain permanece dentro do círculo mágico do pensamento infantil, o de Lygia ultrapassa esse limite e evolui para a maturidade adulta.

O tempo das ações e a situação em que vivem os personagens do conto de Lygia não são explicitamente descritos, mas há numerosos indícios que sugerem ao leitor que se trata de uma família rica e refinada, cuja rotina diária está sob a responsabilidade de uma governanta, não da própria dona da casa. Seu estilo de vida parece ajustar-se à *belle époque*, mas de fato a ação é posterior a essa fase, o que sutilmente sugere o apego a um modo de viver já decadente.

É possível que o leitor imagine a ação ocorrendo por volta da década de 1940, suposição a que é levado, entre outros índices, pela menção ao *Pequeno príncipe*, de Saint-Exupéry, livro de 1943, que chegou ao Brasil em 1945. A amiga em visita compara Guido a esse personagem francês, ao que a mãe se surpreende: “Ah, você leu? [...] Que encanto, não?” (p. 121).²

Também esse detalhe aparentemente ocioso tem seu correspondente em “Missa do galo”, na passagem em que Nogueira e Conceição tecem comentários sobre *A moreninha*, romance de Macedo que era grande sucesso editorial à época em que Machado publicou seu conto. O crítico português Carlos Cunha, já nos anos 50, percebeu uma “linhagem” unindo Machado e Lygia. Na orelha da primeira edição de *O jardim selvagem*, há uma transcrição sua afirmando que “a sibilina sonda que Lygia Fagundes Telles lança nas almas tem um fio machadiano”.

Recebendo a visita de sua amiga na sala, a mãe de Guido demonstra hábitos burgueses, entre os quais se incluem a hipocrisia, a formalidade e uma bem

² Todas as transcrições do conto em análise trarão somente a indicação de página e foram retiradas da segunda edição de *O jardim selvagem* (1973).

marcada noção de hierarquia, como já mostrei em *A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles*:

Tudo parece irreal [...]: a governanta alemã, *Frau* Ida, sempre insistindo nas boas maneiras, por vezes trata-os de forma muito cerimoniosa: “cate essa torrada que a senhorita deixou cair aí” [...], a mãe fala francês com as visitas, quando o assunto não deve ser entendido pelas crianças; vestem-se com esmero [...]: “Seus filhos são tão educados, querida. E tão elegantes, nem parece que estão na praia – admirou-se a amiga”; só vão ao sol de chapéu, acompanhados da *Fraulein*, em horários determinados; fazem suas refeições separados dos adultos, sob a fiscalização da moça; mantêm com a mãe um distanciamento respeitoso, igual ao concedido às visitas. (SILVA, 2001, p. 164)

A governanta estrangeira, a menção à prataria que ela costuma limpar, a presença de outros criados na casa, os bombons finos que as crianças consomem, a referência ao famoso dentista inglês que vai consertar o dente quebrado da menina – todas essas informações contribuem para compor um ambiente de refinamento, tão atraente e irreal quanto as histórias de piratas que Guido lê com paixão.

Quando o menino decide ser ele mesmo o herói de sua história, pula a janela rumo à praia, levando no bolso o mapa do tesouro e o bombom de hortelã de que não gostou. Um item positivo, outro negativo; um objeto para guardar, outro para descartar – ambos secretos. Com o gesto de saltar sobre o peitoril da janela ele se separa inapelavelmente do ninho familiar e põe em ação seu processo de passagem.

A dicotomia desse seu ato, opondo os espaços de dentro e de fora, vai marcar também a maior parte das ações que se desenrolam no decorrer do processo iniciático, compondo simetrias binárias invertidas, estabelecendo o que Bachelard denomina de “dialética do exterior e do interior”:

O exterior e o interior formam uma dialética de esquitejamento, e a geometria evidente dessa dialética nos cega tão logo a introduzimos em âmbitos metafóricos. Ela tem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não*, que tudo decide. Fazemos dela, sem o percebermos, uma base de imagens que comandam todos os pensamentos do positivo e do negativo. (BACHELARD, 1988, p. 215)

Ao pular a janela, em vez de sair pela porta, Guido caracteriza seu ato como transgressor e sigiloso, o que aparentemente confirma sua entrada na esfera do *não*. De fato, nos princípios que regem a vida familiar do menino, metódica e regrada, sua atitude sorrateira jamais seria aceita. Ele antes precisaria da autorização da mãe e da supervisão da *Fraulein*. Precisaria sair alimentado, com roupas apropriadas, em horário conveniente, com hora de retorno, chapéu na cabeça e tendo um adulto por companhia.

Esses são valores do *sim*, da ordem que rege a família e que, no decorrer do processo iniciático do menino, logo serão reavaliados, postos em xeque, invertidos. Como um castelo de cartas, o menino verá seu mundinho organizado e asséptico ser virado do avesso, desmoronar. Porém dos escombros ele verá emergir outro mundo, menos belo, no entanto mais verdadeiro.

Com relação à obra ficcional de Lygia Fagundes Telles, a crítica é unânime em reconhecer a larga utilização de imagens simbólicas como um dos elementos responsáveis pela sua profundidade e permanência. Ora, portas e janelas, além de sua função prática na arquitetura da uma casa, carregam valores simbólicos. Se as portas dão às casas uma passagem natural para o exterior, as janelas, apesar do parentesco etimológico (janela é o diminutivo de *ianua*, porta em latim), representam um espaço ambíguo de fronteira entre o dentro e o fora. É um lugar seguro onde, estando-se dentro, pode-se olhar para fora sem correr riscos, sem expor-se em demasia, como faz Georgeana, a irmã do protagonista. Pular a janela, portanto, configura uma transgressão deliberada, não um ato casual. Georgeana testemunha a partida do irmão, na cena que encerra a primeira parte do conto:

A menina debruçou-se na janela. Acenou-lhe mas ele não respondeu: viu-o correr agachado por entre os arbustos do jardim, abrir o portão e desaparecer em direção ao mar. (p. 125)

Essa primeira transgressão de Guido será seguida de outras, sem que o menino dê sinais de arrependimento, de culpa ou de medo da punição. O seu processo iniciático vai sendo progressivamente construído sobre oposições binárias – como o dentro e o fora, o sim e o não (isto é, aprovação ou reprovação do seu círculo familiar) – sobre simetrias invertidas. Pular a janela e ganhar a praia é o primeiro passo desse percurso emancipatório.

Se em toda a primeira parte predominaram os diálogos entre os dois irmãos que compartilhavam um segredo, na segunda o menino já não terá mais um confidente e terá perdido também a posição de chefe. É o seu lugar no círculo social que se inverte, revelando-lhe que nenhuma posição é estável, tudo na vida é relativo. Por isso, em sua nova condição, ele ficará em posição subalterna em relação às pessoas que vai conhecer, cabendo-lhe apenas tomar as mesmas atitudes da irmã Georgeana na primeira parte do conto: aceitar convites e acatar ordens. A diferença, porém, é que, estando em processo de amadurecimento, ele não tem as falas impensadas nem a insegurança da irmã. Fora do lar, o menino há de cumprir sua passagem sozinho, contando consigo mesmo e confiando nas próprias decisões, como se espera de um adulto.

Comparada à sua casa, a praia, espaço exterior onde Guido transita, configura uma nova oposição. Ela lhe concede uma amplitude de área e de movimentos que o casulo protetor do lar não lhe dá. Na praia, Guido desfruta de sua recém-adquirida liberdade: arranca as sandálias dos pés, corre e rola na areia, abre a camisa para receber o sol da tarde e o vento do mar, atitudes que por certo seriam reprimidas pela governanta. Libertando-se das sandálias, ele simbolicamente se liberta das peias domésticas e dos hábitos civilizados. “Descalçar os sapatos de criança”, aliás, é uma expressão popular que significa amadurecer. Por isso, mais adiante, as sandálias do menino ficarão para trás, abandonadas na areia, juntamente com sua infância.

O mar estende-se à sua frente, exibindo sua superfície “sensível como o dorso de um animal gigantesco, com reflexos metálicos na pele movediça” (p. 125). O contraste entre o menino indefeso e o mar bravio acorda na mente do leitor ecos de histórias antigas e consabidas, imagem de heróis míticos – Perseu, Ulisses ou Teseu – enfrentando monstros. Como esses heróis, Guido também saiu de casa com o objetivo de realizar uma tarefa.

Ainda retido nas fantasias de seu mundo infantil, Guido busca um tesouro perdido no mar. Como orientação, vale-se de um mapa bastante tosco que lhe foi dado por um índio, mostrando uma pedra negra com uma rachadura, na praia, rente às ondas. Debaxo dessa pedra, segundo o índio, esconde-se o baú de piratas. A fé que o menino deposita nesse mapa que traz no bolso dá a medida de sua ingenuidade, de sua credulidade infantil.

Ao afastar-se de casa, ele cumpriu o primeiro passo do processo iniciático, que é a separação. Com esse gesto, à dicotomia dentro/fora ele agregou a oposição segurança/perigo. Enquanto a primeira oposição é o ponto de partida do processo, seu ponto de chegada – ser admitido como parte do círculo dos adultos – deverá ser atingido pela oposição morte/renascimento, o que evidentemente se fará em termos simbólicos, mas nem por isso menos reais.

Falando sobre os ritos de iniciação em povos primitivos no ensaio “Os mitos antigos e o homem moderno”, em *O homem e seus símbolos*, Henderson explica:

O ritual faz o noviço retornar às camadas mais profundas da identidade original existente entre a mãe e a criança [...] forçando-o, assim, a conhecer a experiência de uma morte simbólica. Em outras palavras, a sua identidade é temporariamente destruída ou dissolvida no inconsciente coletivo. É então salvo solenemente deste estado pelo rito de um novo nascimento. (Grifos nossos. HENDERSON, 1964, p. 130)

Ora, transpondo essa explicação antropológica para o domínio do literário, vemos que entrar no mar é uma experiência correlata a reingressar na vida intrauterina, é um retorno ao *amnios*, que Freud chamava de “mar interior”. O primeiro risco de morte que todo ser humano vivencia é o momento do parto, e no conto esse risco já se prenuncia no aspecto do mar que, como se viu há pouco, apresenta ao menino sua face terrível de “animal gigantesco”.

Em sua ambivalência, o mar é uma das mais fortes imagens simbólicas, símbolo de vida e de morte, de fascinação e terror, sendo por isso mesmo muito recorrente na literatura e nas demais artes. O dicionário de símbolos confirma isso quando afirma:

Tudo sai do mar e tudo retorna a ele, lugar dos nascimentos, das transformações e dos renascimentos. Águas em movimento, o mar simboliza um estado transitório entre as possibilidades ainda informes e as realidades configuradas, uma situação de ambivalência que é a de incerteza, de dúvida, de indecisão, e que pode se concluir bem ou mal. Vem daí que o mar é, ao mesmo tempo, a imagem da vida e a imagem da morte. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p. 592)

Livre diante do mar, Guido se diverte subindo nas pedras, sem dar ouvidos a uma velha que lhe grita que ali era perigoso. Um caminhão encosta junta às dunas e um dos motoristas, tirando o macacão e o calçado, o convida: “Ei, vem mergulhar, moleque”. É a senha para Guido entrar no mundo masculino e adulto. Arranca a camisa e segue o homem mar adentro.

Até esse momento, o mundo do menino era essencialmente feminino. Na casa de praia havia a irmã menor, a governanta alemã, a mãe e sua amiga. O pai é figura ausente, dele só se sabe o que a mãe conta à amiga, que ele é “exigente, exigentíssimo”. Nesse círculo dominado por mulheres, é preciso pedir licença, agradecer, submeter-se a regras e horários, ser vigiado o tempo todo. Não há lugar para autonomia ou emancipação na vida das crianças. Esse mundo de dentro, em sua coerção, opõe-se ao de fora, em sua liberdade. Guido vai aos poucos descobrir que o mundo dos homens, além disso, difere em vários outros aspectos do universo feminino que ele conhece.

Conversar com estranhos já seria considerado em si um comportamento reprovável nesse menino de formação exemplar. A linguagem do caminhoneiro, totalmente oposta à *finesse* e aos eufemismos que ouve na fala da mãe, é direta, desabrida, pontuada de palavrões – tosca e grosseira como ele próprio. Refere-se à água do mar como “esta maldita”, que diz estar “desgraçada de fria”, e insiste com o menino: “Venha! [...] Entra numa vez, você está roxo, porra!” (p. 126). Para os dois motoristas do caminhão não há tabus nem limites separando assunto de adultos e de crianças – isso até porque eles não parecem situar Guido no universo infantil, mas no masculino. Essa é uma situação que se opõe às atitudes da mãe, que fala em francês com a amiga para aludir à empregada que ficara grávida no verão anterior. “Ela fala em francês quando quer contar imoralidades”, zomba Georgetana (p. 122). Na casa de Guido, sexo é um assunto tabu. Ouvir a fala do caminhoneiro compõe outra simetria invertida em relação ao modo de falar na casa de Guido. A comedida linguagem do lar seria mesmo o domínio do *sim* – ou não?

Entrar no mar e enfrentar as ondas, como Guido, a princípio relutante, faz junto com o motorista, proporciona-lhe sua primeira grande prova. O homem entra primeiro e depois incentiva o menino a segui-lo. Ele avança mar adentro e súbito vê uma onda gigantesca diante de si:

Tentou recuar, os olhos crescendo com a onda que se formava inesperada. Mal teve tempo de gritar, “a onda!” Longínqua, como se viesse das profundezas, ainda ouviu a voz do homem, “fura ela depressa, fura!” Depois, tudo foi só explosão. E silêncio. Quando veio à tona, a cara lívida estalando de espuma, sentiu uma dor aguda no braço. Como não viu o homem logo atrás, não entendeu imediatamente que a dor que sentia era da mão que o agarrara e o sustentava no alto. (p. 127)

Esta cena de salvamento é semelhante à de um parto, quando o médico, ou a parteira, sustém o recém-nascido, aguardando o momento certo de cortar o cordão umbilical, num ato que separa o menino de seu protegido mundo uterino, ao mesmo tempo que lhe permite respirar sozinho e ter vida autônoma. Esse é o primeiro passo que todos nós damos rumo à emancipação. Em “O tesouro”, o homem força essa autonomia obrigando o menino a enfrentar o mar novamente, furando uma onda ainda maior:

– Você tem de mergulhar sem medo pra sair do outro lado, porra [...] Você tem de repetir senão vira um banana [...].
Dessa vez a cabeça do menino subiu sozinha lá adiante [...].
Tinha os lábios roxos e tossia. Mas estava radiante.
– Cheguei até lá no fundo, você viu? E vim sozinho! (p. 127)

Provando sua coragem, Guido é tacitamente aceito no mundo dos homens adultos, representado no conto pelos dois caminhoneiros. Seu momento de risco e posterior salvamento são imagens metafóricas da experiência de morte e de renascimento, essenciais num rito de passagem. O fato de essa prova ter acontecido na água reforça seu caráter ritualístico, já que em muitas religiões o neófito renasce simbolicamente pelo batismo, pela imersão total ou parcial na água, enfatizando o teor de purificação desse ato.

Guido, saindo do mar, presencia a nudez do homem, que troca a cueca molhada pelo macacão seco, compartilha sua toalha, aceita uma carona até a vila. Também fica sabendo da existência de um submundo, o terreno das transações ilícitas, onde as regras são subvertidas – isso se percebe quando os dois falam de um negócio arriscado que um deles está pensando assumir. Não se importam que o garoto ouça, afinal a transgressão à lei é assunto de homem, e Guido já faz parte desse círculo. Essa é uma situação que mais uma vez apresenta simetria invertida

com o mundo familiar do menino, cheio de interditos. Como sentenciou a *Fraulein* para os meninos, “Conversa de gente grande não é mesmo para vocês” (p. 122).

Uma das ações mais típicas de aceitação social é compartilhar comida e bebida, e, em relação à bebida, é lugar-comum considerar as bebidas alcoólicas como sendo de consumo dos adultos, em especial dos homens. Quando, parando em um imundo bar da vila, o motorista oferece aguardente a Guido, deixa implícita sua aceitação no grupo de adultos masculinos:

Guido piscou repetidas vezes, esfregando os olhos cheios de lágrimas. Bafejou nas mãos e riu.
– Queima!
– Pois queima mesmo. Mata os micróbios. Vem, toma mais um gole. (p. 130)

O ovo cozido de aspecto duvidoso e a dose de pinga formam nova oposição comparados à fatia de bolo e ao chocolate quente que *Frau* Ida lhe preparara em casa como lanche. Alguém lhe pergunta onde mora e o que faz ali, tão longe de casa. O menino apalpa o bolso do short, sente a presença do mapa, mas responde que não viera fazer nada. De fato, diante das novas experiências que vinha tendo, encontrar um tesouro de piratas perdera todo significado. Em poucas horas, sua vida, sua visão de mundo e seu comportamento tinham conhecido uma reviravolta definitiva. Mas o processo iniciático do Guido ainda não estava completo.

Enquanto estão no boteco, chega a notícia de um crime. Uma prostitua adolescente, Rosinha, fora esfaqueada no bordel, o assassino fugira e estavam aguardando a polícia. Todos se dirigem para lá, inclusive Guido, que nem esperou ser convidado, integrando-se naturalmente ao grupo de curiosos. A *Fraulein* certamente ficaria chocada se visse sua aparência, o avesso do que habitualmente apresentava:

Guido encerrava o cortejo, a camisa amarfanhada, o short sujo de óleo e o cabelo cinzento de areia. Parou para examinar a sola enegrecida do pé que mancava mas logo desistiu de descobrir qualquer coisa sob a crosta endurecida de óleo e areia. (p. 131)

A descrição da casinha modesta de tijolos vermelhos, a “pensão da Musa”, no fim da rua e de suas moradoras de aspecto comum em nada sugeria o

ambiente de mistério e devassidão que o verbete “bordel” deveria ter na mente de pessoas como a mãe do menino e sua amiga. Guido tem seu primeiro contato com esse lado do comportamento masculino, o dos amores comprados, das relações furtivas, conhecendo-o antes da hora e ainda sem motivações eróticas. Sua primeira impressão desse lugar é a visão de ser humano, não de macho. A imagem de pobreza, solidariedade, dor e desespero que concede a dimensão humana a esse lugar marginalizado certamente há de acompanhá-lo ao longo da vida, tornando-o mais compassivo e tolerante. É lá que acontece sua segunda experiência de morte e renascimento, simétrica à que tivera no mar um pouco antes.

Ao entrar na casa levado de roldão pelas pessoas que lá se amontoavam, o menino se vê no quarto da morta: “quis recuar mas era tarde, a retaguarda já se fechara rápida. Ficou olhando. Estendida na cama, em meio de uma poça de sangue negro, estava uma mulher nua”. Admira-se com a tranquilidade da expressão da moça e estranha: “de onde correria tanto sangue se ela estava limpa?” (p. 132). A entrada de mais gente no quarto empurra-o de volta:

Para não ser sufocado, abaixou-se como fizera no mar e varou a onda. Quando consegui vir à tona, estava ao lado da cabeceira da morta. Já sem a surpresa do primeiro impacto, voltou a percorrer-lhe o corpo com o olhar pesquisador: descobria-o nas minúcias com a mesma concentração profunda com que uma mosca apalpava a mão da moça, pendendo delicada fora da cama. (p. 132)

Se na praia lutara contra a própria morte atravessando a onda e vindo à tona salvo e se provara sua autonomia repetindo essa ação, agora ele fazia isso metaforicamente, imerso num mar de gente e mergulhando por entre elas para conhecer de perto o sexo e a morte, as duas forças que arrastam poderosamente as pessoas.

Uma das mulheres nota a inconveniência de um menino ali e enxota-o porta afora, justo no momento em que chega a polícia técnica para remover o corpo. Guido entra no primeiro quarto que encontra, onde duas prostitutas se escondem com medo da polícia. Uma delas olha para ele com ódio:

– Depois cresce e vem matar a gente.
– Não seja burra, Marieta. Que culpa o garoto tem agora? Ele vai crescer, sim, e se um dia der as caras vai ser bonzinho,

não vai? [...] Quer cerveja? Vem cá, bebe, faz bem. Hoje eu era capaz de beber um barril. (p. 134)

É a segunda vez que o menino é aceito no grupo pelo ato de beber. Primeiro foi num grupo masculino, agora num feminino, grupos que se opõem diametralmente aos formados em seu meio social. Com a saída da polícia, vai para a rua e se dirige à praia. Os caminhoneiros já foram embora e Guido está só. Anoi-teceu e ele está cansado. Lembra-se então do motivo que o levou a sair de casa no meio da tarde. Vasculha os bolsos e encontra o bombom de hortelã que em casa rejeitara. Encontra também o mapa do tesouro e descobre que se transformou num punhado de papel encharcado. Os objetos guardados no bolso trocam de lugar na nova escala de valores de Guido: ele aplaca a fome com o bombom e lança ao mar o mapa imprestável. Livra-se desse último laço que mantinha com a infância e dorme na areia, livre como um homem. Ele não precisa mais de nenhum baú de pirata, o grande tesouro que descobriu nessa longa tarde de aprendizado está guardado dentro de si e ninguém jamais poderá roubá-lo.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Paula Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

VAN GENNEP, Arnold. **Os ritos de passagem**. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978.

HENDERSON, Joseph. Os mitos antigos e o homem moderno. In: JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1964, p. 104-157.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. "Missa do galo", um processo de iniciação. **Espelho, revista machadiana**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul/Purdue University, v.1, p. 105-122, 1995.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **A metamorfose nos contos de Lygia Fagundes Telles**. 2. ed. Goiânia: Ed. da UFG, 2001.

SILVA, Vera Maria Tietzmann. **Dispersos & inéditos**: estudos sobre Lygia Fagundes Telles. Goiânia: Cãnone Editorial, 2009.

SILVEIRA, Ênio (Org.). **Os sete pecados capitais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

Vera Maria Tietzmann Silva _____

TELLES, Lygia Fagundes. **O jardim selvagem**. São Paulo: Martins, 1965; 2. ed. São Paulo: José Olympio/ Civilização Brasileira/Três, 1973.

Recebido: 22/06/2013

Aceito: 02/07/2013