



O MÚLTIPLO MAYA*

José Fernandes**

Resumo: *faz-se, neste artigo, um estudo do romance Maya, de Ursulino Leão, que se afigura como uma obra contemporânea, na qual as ideias fervilham-se em várias direções. Aparecem, nele ficcionalizados, os vários direcionamentos da existência como liberdade, morte, solidão, perversidade humana, entre outros fatores, que são apreendidos pela percepção fenomenológica e pela intuição metafísica.*

Palavras-chave: *Romance Maya. Apreensão fenomenológica. Percepção metafísica.*

A arte literária constitui sempre um cadinho de surpresas e um flash sobre o tempo e o mundo que se transforma em linguagem, a fim de registrar-se na eternidade da letra sempre a transformar-se camaleonicamente. A década de 40 do século passado era um destes cadinhos, resultes da conjuntura histórica do durante e do pós-guerra e da efervescência de ideologias políticas, filosóficas, teosóficas e estéticas por que se dançavam o pensamento e as ações. O jovem Ursulino Leão soube, como poucos na literatura brasileira, retratar, sob forma estética, este momento conturbado em que o homem vivia conflitos cruéis entre o físico e o metafísico, a matéria e o espírito em seu romance de estreia, *Maya*, de 1949.

Além das ideologias, o romance se revela altamente moderno pelas construturas formal e linguística, uma vez que emprega técnicas engajadas na modernidade, como

* Recebido em 20.01.2013. Aprovado em: 03.03.2013.

** Doutor em Letras, pesquisador, escritor, conferencista, professor aposentado da Universidade Federal de Goiás.

o flashback, o monólogo interior e a polifonia, entendida como multiplicidade de pontos de vistas. Nosso objetivo, neste estudo, é mostrar algumas destas facetas da narrativa ursulileonina relacionadas à estrutura do romance e, também, à ideologia, uma vez que o relato linguístico se constrói exatamente sobre estes componentes estéticos altamente explorados à época, como podemos ver, ainda, em ficcionistas da estirpe de Clarice Lispector, com *Perto do Coração Selvagem*; Érico Veríssimo, *O Resto é Silêncio*; e Jose Geraldo Vieira, *A Ladeira da Memória*.

CONTRAIDEOLOGIA

A ideologia, conjunto de ideias em torno de diversas formas do pensamento humano, quadra-se perfeitamente ao romance *Maya*, à medida que o narrador soube colocar em seu cadinho inúmeros pontos de vista que, à semelhança de Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, não afirma nem nega os modos de as personagens pensarem, por mais que elas se realizem de forma dialética. Apesar de Maria do Rosário contrapor-se ao pensamento de Hermano, não há uma síntese que tenda por esta ou aquela ideologia, embora as posições relativas à existência de Deus fiquem claras, uma vez que o ateísmo e a credulidade estejam bem definidos. Entanto, o leitor, sabiamente colocado no contexto, é que tem de joeirar a ideologia e concluir ante os argumentos, as ações ou os atos de cada personagem.

A ideologia marxista, contraposta à capitalista, sob certo sentido, é mais refinada, uma vez que, ao se confrontar a postura de Gonçalo com a de Daniel, instala-se uma espécie de ironia, uma vez que um e outro pouco diferem. Um, pela parca cultura filosófica, ficando mais no engano que nas razões da defesa do proletariado. O outro, na verdade, tão vítima da subsistência de Gonçalo, uma vez que não possui capital algum. Do mesmo modo, o pensamento e a ação desencadeados por Edson Cascadura são narrados com certa ironia e, em decorrência, sem se definir pela ideologia marxista ou pela capitalista. Assim, o sentido impresso à palavra democracia se reveste de forte ambiguidade, pois serve à política marxista e ao denominado socialismo utópico e à chamada democracia econômica ou liberal.

Se as ideologias se opõem, segundo as perspectivas destas personagens, sem que o narrador tome partido, as acepções que envolvem o emprego dos substantivos burguesia e proletariado, a despeito da isenção do narrador, também se revestem de ironia, porquanto ele, inteligentemente, narra tudo de maneira dialógica, consoante a perspectiva e a voz das personagens. O relato, assim entendido, dissolve as verdades, tornando-as unas e múltiplas ao mesmo tempo, colocando o leitor na situação de Pilatos ao interrogar *Quid est veritas?* A diferença é que em *Maya* ela seria *Quid sunt veritate*, O que são as verdades? Mas, como no filme de Mel Gibson, a pergunta fica sem resposta.

As contradições peculiares às ideologias extremadas são sabiamente colocadas no entendimento de direita e de esquerda do que seja democracia, porquanto cada ide-

ólogo deturpa sua semântica de acordo com suas necessidades políticas. Assim, para os defensores do proletariado o sistema defendido pelos capitalistas é tendencioso; mas agem, mais ou menos, como determinado animal que não vê o próprio rabo.

Por outro lado, a crítica do narrador, João, às ideologias de esquerda é contundente, uma vez que mostra a hipocrisia e a filosofia do *faça-se o que eu digo; não, o que faço*, quando se refere ao fato de ser discriminado por ser pobre. Neste ponto, chega a ser sarcástico, pois o vizinho se arroga de esquerda; mas não deixa o filho brincar com ele, porque tinha remendo no fundo da calça.

A exposição das contradições próprias do preconceito mostra, como que com o dedo, não uma ideologia relacionada ao marxismo, não a ideologia típica de movimentos políticos radicais; mas uma visão sociológica deturpada das diferenças socioeconômicas existentes entre as classes sociais. Trata-se de uma posição social coerente, à medida que o desprezo ao menino pobre parte também dos iguais, como se a pobreza fosse um mal contagiante e, em decorrência, obrigasse a que se procurasse sempre uma posição superior, mesmo que ela se realizasse apenas no nível do sonho ou da hipocrisia. Todavia, a postura do pai de Hermano com relação à liberdade evidencia a necessidade de se dominar o capital, uma vez que na sua concepção, “Um homem verdadeiramente livre e dono de seus atos é aquele que tem assegurada a sua independência financeira” (LEÃO, 1975, p. 152). A cessão da palavra a Hermano para que ele se mostre constitui um momento dolorido da narrativa, uma vez que fora abandonado, de forma trágica, pelo pai que tinha consciência da crueldade do acontecimento.

No nível da ideologia, situa-se, inclusive, a noção de nacionalismo, concreta, na defesa da língua portuguesa, quando abomina a adoção de palavras importadas de outros idiomas, como *filé* e *bife*. Neste ponto, o pensamento do narrador é inteiramente atual, porquanto nossa língua lusitana cada vez mais se empobrece diante da discriminada utilização de vocábulos trazidos ao inglês, sem qualquer esforço para se encontrarem correspondentes ou criarem-se através das raízes greco-latinas. Essa noção de colonialismo é abominada e reforçada pelas interrogações feitas por Hermano a respeito dos gramáticos.

A discussão de posturas ideológicas concernentes aos pólos políticos vigentes, em que, de um lado, exaltava a figura do proletariado e, de outro, as chamadas atitudes burguesas, fazem do romance uma narrativa que se pode chamar de época, uma vez que retrata, de forma ficcional, uma realidade histórica, marca do século XX. O caráter dialógico impresso ao discurso narrativo pelo ficcionista confere ao romance uma dimensão estético-ideológica singular, à medida que a dosagem das ideias se opera de tal forma que, ao final, não se observa uma tendência unidirecional. O dialogismo permanece, sem que haja interferência sobre esta ou aquela tendência. Ao leitor cabe o discernimento.

Essa maneira de narrar, além de lembrar aquele jogo operado por Machado de Assis, em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, converte o romance em uma narrativa singular na literatura feita em Goiás e até mesmo na brasileira daquela metade do século XX.

COSTUMES

A literatura sempre se construiu sobre a argamassa da cultura cristalizada pelos povos. Se houve obras em que ela foi explorada, houve outras em que ela será uma espécie de substrato sobre que a obra se erigirá. À época em que *Maya* foi escrito, parte da obra de Villa-Lobos, por exemplo, se formou inteiramente sobre a cultura popular. *Maya*, a despeito de não ser um romance regionalista, o narrador emprega, vários momentos da narrativa, passagens trazidas à sabedoria popular.

Máximas

As máximas e, às vezes, brincadeiras infantis constituem o suporte para a ratificação do comportamento e do caráter de determinadas personagens. Quando o narrador pensou abrir-se com Cascadura, mas acreditou que seus problemas fossem ridículos, recorreu a passagens da infância para se justificar. A sua história se assemelhava às histórias de assombração e de fadas, do tempo da infância. Só prestavam, só eram saborosas, só tinham valor de noite (LEÃO, 1975, 144-145). Para tornar a sensação infantil mais perceptível, a fim de menosprezar a necessidade de revelar-se ao amigo, recorre a um provérbio presente, inclusive, em *Macunaima*: quem conta história de dia, cria rabo de cotia (LEÃO, 1975, p. 145).

As razões para não se expor, agora, trazem ao presente a sabedoria da mãe, também incrustada na cultura do povo, ao usar uma máxima de cunho metafísico, à medida que as dores profundas, “mais acerbos, o paciente não sente” (LEÃO, 1975, 145). Em decorrência, o narrador se cala e, só, volta-se para Maria do Rosário.

Superstições

A arte literária não explora apenas o imaginário, através da fantasia, da invenção de uma história; mas se utiliza também de elementos já cristalizados pela cultura e os transporta para a dimensão do estético. Assim, quando o narrador conta a Hermano as doenças que tivera na infância, utiliza-se de superstições típicas do ideário popular, notadamente ao falar do cobreiro. Não sem motivo lê no sorriso do amigo certo ar irreverente que irá marcar sua existência ao longo da narrativa.

Os princípios estéticos do modernismo muito bem expostos pelo Prof. Ventrilli, como se verá em item apropriado, compreende a atualização das formas simples, ou seja, de todo o arcabouço da cultura popular. Dentre estas formas simples, a superstição, sem dúvida, constitui o registro da sensibilidade das crendices do povo, bem colocadas em *Maya* no episódio em que morreu Guilherme, irmão do narrador. A suspeita de que a desgraça adviesse do caráter aziago que se criou em torno da primeira segunda-feira de agosto revela bem a percepção dessa cultura cristalizada no coração do todo e atualizada pelo ficcionista. A pergunta de João a Dona Genoveva, apenas

para confirmar a convicção do narrador, é uma prova de que a crença realmente se encontra impregnada na alma do povo. Suas palavras são altamente sintomáticas: “- Dona Genoveva, a senhora aquerdita nessa história de primeira segunda-feira de agosto? A gente fica cá co’as dúvidas da gente... O exemplo taí... pra senhora vê, eu até conheço outros casos...” (LEÃO, 1975, p. 100).

A técnica dialógica utilizada pelo narrador, em vez de diminuir os efeitos do azia-go, vem confirmá-lo, pois Genoveva, também matreira em suas convicções, a fim de acender uma vela para Deus e outra, para o Diabo, nega, ao dizer que “Deus é quem dá o destino da gente” (LEÃO, 1975, p. 104); mas confirma sua crença no dia de má sorte, no dia nefasto. A fala que se coloca na narrativa, a seguir, pela fala de Genoveva, vem ratificar o espírito supersticioso de João.

A mãe do narrador tende a acreditar que a tragédia tenha como causa a inveja. Para materializar esta convicção, emprega uma máxima popular que traduz, como que com um ferrão, os efeitos da inveja, pois, diz ela: “São os calos que doem quando ela vê os pés do vizinho em sapatos folgados” (LEÃO, 1975, p. 103). Como a inveja é um tipo de superstição, a própria Dona Eulália acredita nos malefícios da primeira sexta-feira de agosto e afirma que até os católicos acreditam que *Agosto é o mês do desgosto*.

Este caráter simbólico, preso ao sobrenatural, não como apologia, é percebido até mesmo nas razões que levaram à intitulação do romance. *Maya* está simbolicamente colocado dentro da mão de Sibila, como a traçar o seu destino e a explicar o desfecho trágico de sua existência. A sutileza com que o narrador descreve este momento revela uma consciência madura do narrar, um golpe de mestre que sabe conjugar o passado ao presente e atualizá-lo em novas dimensões culturais e estéticas.

FILOSOFIA

Toda obra literária está sempre embasada por algum pensamento filosófico ou por posturas que compreendem adoção de pensamentos e até de comportamentos marcados por profunda dimensão ontológica. *Maya*, um romance moderno, escrito em uma época em que fervilhavam ideias e até sistematizavam-se filosofias, centra-se sobre várias direções do pensamento. Entre eles, destacam-se posicionamentos diante dos principais questionamentos da existência do humano, como a morte, o suicídio e, notadamente, uma postura fenomenológica perante estas perquirições do ser e do estar-se no mundo.

Morte

A morte, por não ser um acontecimento da vida, uma vez que a não se vive, transforma-se, mesmo assim, em reflexões que tocam o mais fundo do ser, porquanto, morto, o indivíduo tende a voltar ao estado de pó de onde proviera. Este é o choque por que

Hermano passa após o suicídio de Sibila. O imaginá-la decompondo-se e, numa espécie de índice, o imaginar-se apodrecendo, mesmo narrado pelo narrador onisciente que se transforma, neste caso, em memória e ser do outro, constitui um momento em que Hermano abandona o seu lado irreverente e se centra na morte do outro, antevisão do próprio passamento do ente para o nada, como bem o descreve o sujeito narrativo em uma espécie de intertextualização do *Livro dos Mortos* ou o lado sério da morte por que Brás Cubas passou ao largo mediante um humor negro, ao oferecer suas memórias ao primeiro verme que lhe roesse as carnes:

Lembrou-se de Sibila. A estas horas, na escuridão da tumba, o primeiro contato com os vermes. Arrepiou-se. A morte. Ponto final de tudo. O corpo de Sibila que tantas vezes lhe emprestara calor para viver, amanhã, banquetecendo milhões de vermes, frios e nojentos. Os seios corroídos. A face. As coxas, bem roliças, disputados pelas falanges nauseabundas. Com ele acontecerá o mesmo. O mesmo (LEÃO, 1975, p. 81).

A imponderabilidade da morte, mesmo mediante o suicídio, como lhe ocorrerá, leva-o a pressentir a miséria do putrefazer-se, sobretudo pela repetição do vocábulo mesmo. A conjunção do prazer erótico com seu oposto, tânatos, converte este momento narrativo em ato de pensamento de não ser sendo e existindo. É um dos pontos exuberantes do romance, porque metafisicamente denso, quase que palpável com o dedo. O irônico, agora, é o narrador que encerra relato tão cruel com a cantata do vento adormecendo Sibila no interior da terra.

O narrador, fiel ao cadinho de ideias burburinhando à época, narra de forma bastante dialógica, no sentido de se expor e respeitar as ideologias alheias, inúmeras posições relacionadas à morte. A sua, entretanto, expõe ao final da narrativa, destoante das demais, porque centrada em uma percepção transcendentalista da existência. Enquanto se verificava mediante os suicídios de Sibila e Hermano uma visão materialista, em que a morte é o fim de tudo, é um momento terminal, para o narrador ela é uma passagem para outro plano, como se o homem encontrasse as razões de se ser humano e, em decorrência, ela seria apenas uma transfiguração.

Suicídio

O pensamento e a prática filosóficos em torno do suicídio observados no romance Maya traduzem a sintonia do autor com a cultura filosófica da época, uma vez que eles se parecem com a postura defendida por Camus em seu “O mito de Sísifo”, em que o fim dado à existência não se liga a religião; mas a uma determinação metafísica, tal como ocorre com Sibila e, mais tarde, com Hermano. A sensação advinda desse ato, consoante se lê nas entrelinhas, revela-se absurda, porquanto, como expõe o ficcionista filósofo (CAMUS, 1981a, p. 93), Julgar que a vida vale ou não vale a pena de

ser vivida é contestar a questão fundamental da filosofia, posto que a mesma razão que se tem para viver é ao mesmo tempo uma excelente razão para morrer. O sentir-se estrangeiro, excentrado de si mesmo, tal como o vive Sibila, privada de ilusões e de luzes, resultante do (CAMUS, 1981a, p. 95) divórcio entre ela e sua vida, materializa o sentimento do absurdo e uma de suas consequências: a morte mediante suicídio.

A despeito da seriedade filosófica do acontecimento, o narrador, ao registrar as reações de Hermano e sua procura de explicações para o suicídio de Sibila, estila fêrrina ironia, nomeando o suicida como *Um bobo* e lançando inúmeras interrogações sobre o ato de se retirar da vida. Ele tentava com suas perquirições negar as evidências; mas, ao mesmo tempo, constatava que ela era uma vítima do abandono e tenta explicar o desatino de Sibila por intermédio do sentido do maya que, na filosofia hindu, representa a própria ilusão, entendida como incapacidade de entender o mundo e de entender-se no mundo.

Sequer a dualidade fenomenológica existente entre eros e tânatos escapou à perspicácia do jovem narrador, visto que, em uma única frase, condensa toda a filosofia de Schopenhauer sobre o sexo, colocando-o como a última manifestação de liberdade e de ser do humano: “Só lhe restava a evasiva da satisfação sexual” (SCHOPENHAUER 1975, p. 49). Ao concluir pelo sexo como evasiva, o narrador sabiamente esconde o sentido profundo por que ele se reveste e, ao mesmo tempo, joga com o conceito de verdade no verdadeiro sentido empregado pela dialogia ficcional, uma vez que ela se dissolve entre as pessoas e, muitas vezes, na mesma pessoa, como na completa visão de Hermano sobre o sexo, após a morte de Sibila.

Em suas contradições de ser, muito parecidas com as de Sibila, o outro se reveste, para Hermano, como paraíso e como inferno, como motivo de prazer e de angústia, de complemento e de náusea. Reação fenomenológica que tem muito a ver com a perspectiva do outro, veiculada por Sartre na peça *Entre Quatro Paredes*, publicada cinco anos antes que *Maya*, certamente conhecida pelo ficcionista à época. Como os dois são igualmente desgraçados, a sintonia entre eles se estabelece, mesmo sem que um saiba das desventuras do outro. Por isso, em vez de se completarem, transformam-se em inferno, em consciência do abandono.

Mas a verdadeira aproximação da filosofia do suicídio com o pensamento de Camus é perceptível mesmo nas reflexões que se seguem ao ato de morte perpetrado por Hermano. Ao declarar que a única liberdade de que o homem dispõe, é a de se matar, e que todas as demais são embustes, confere uma dimensão realmente metafísica ao extremo desespero, a despeito da anterior afirmação que o define como um ato gratuito, quando diz: “Mato-me porque não tenho motivos para matar-me” (LEÃO, 1975, p. 148). Este, sem dúvida, é um dos grandes momentos do romance, em que as concepções filosóficas se tornam palpáveis ou mais que isso, porque resultantes da experiência próxima operada por alguém demasiado próximo. Não sem motivo, ocorre exatamente neste momento da narrativa o mais profundo sentido da condição humana: *Ele veria e nós também, para nosso consolo e para nossa desgraça, que todo ser humano é*

imperfeito, nojento, encarcerado na própria condição. É a constatação do imponderável abandono por que, para que e com que se vive.

Condição Humana

Maya é um repositório do pensamento e da concepção de existência à época conturbada do durante e do pós-guerra. A exploração do ser e do estar no mundo, através de personagens, como Hermano, ou a tomada de figuras, *en passant*, como a persona que se encontrava no bar, materializam aquele estado de abandono já retratado por Camus, em *O Estrangeiro*, aqui configurado pela solidão e, sobretudo, pelo silêncio a que o ser se reduz. A imagem empregada pelo narrador – Um cavaleiro a nosso lado, escutava os próprios pensamentos (LEÃO, 1975, p. 37) – revela uma solidão crônica, patética, de que se não pode fugir.

A preocupação com a existência compreende, segundo a visão da personagem, uma espécie de plenitude e de interação entre homem e universo, conquistada, segundo uma perspectiva existencialista, defendida por Hermano, e uma visão socialista, na visão de Cascadura. As oposições entre as duas personagens marca bem as diferentes concepções do ser naquele período de história.

A despeito do espírito zombeteiro de Hermano e, sobretudo, de seu aparente romantismo, o jogo de ideias que se disputa entre as personagens, incluído o narrador, revela não apenas as contradições ideológicas e, em decorrência, as facetas várias da condição humana; mas também o burburinho em que elas são pensadas e praticadas, sem que haja uma síntese e, em decorrência, a unanimidade de comportamentos.

A despeito de Hermano se revelar devasso, uma vez que “tinha sede de mulheres desconhecidas” (LEÃO, 1975, p. 54), na verdade esconde uma dolorosa solidão, de que procura fugir ou suprir com a companhia, mesmo passageira, de alguém do sexo feminino. A solidão, no entanto, materializa uma condição cruel do humano, transposto para uma linguagem crua, objeto do estado de abandono e, sobretudo, da perspectiva de se permanecer nele indefinidamente, como se percebe neste excerto:

Foi à casa de Sibila naquela tarde sensual, xingando a própria fraqueza. Mas, a terra estava absurdamente vazia, apesar de imensamente cheia. Os homens unidos nas ruas e cada qual era uma Sibéria para o vizinho. Ele também só. “Só... Se Deus quiser mesmo acabar com o pecado, mande outro filho expulsar a solidão do mundo” (LEÃO, 1975, p. 54).

O caráter metafísico da solidão, à época, mas sempre presente na existência humana, mostra o despedaçamento do ser da personagem, ao ponto de o narrador reproduzir, entre aspas, a sua dolorida vivência do só, substantivada em linguagem quase sacrílega, ao afirmar que o ato de tirar os pecados do mundo implicaria expulsar a solidão, numa concepção clara de que as causas do pecado são o estar só, como a repetir:

“Não é bom que o homem fique só” (Gn 2,18). Mais, como a exigir que se cumpra a própria assertiva de Iavé no *Genesis*.

Se a solidão constitui um dos males do existir, as contradições, notadamente aquelas referentes ao ser, são a própria matéria da condição humana, retratada no romance pela personagem de Hermano. Mas Hermano é que revela a Sibila os pólos marcantes de sua condição ao analisá-la desde dentro, porque carrega em si misérias semelhantes às dela. Sibila, na visão de Hermano, é a própria contradição, talvez resultante de sua fragilidade, como bem capta o narrador ao colocar sua fala entre aspas, a fim de que o ponto de vista reflita a percepção da personagem: “ ‘Você imita os mártires cristãos, mas tem por oferenda os males da alma, por divindade uma concepção esquisita de gozo e por grelha o bordel’ ” (LEÃO, 1975, p. 55).

As explicações que ele lhe fornece em torno do sofrimento demonstram como que com agulhada os limites do humano advindos da duplicidade existencial: o desejo de ser e a realidade do que realmente é. Não sem razão, a semelhança dos índices que enunciam o suicídio destas duas personagens, uma vez que a despeito de Hermano dizer-lhe que o sofrimento não existe realmente, suas palavras revelam exatamente o que ele pensa e, em decorrência, determina-lhe as ações e, ao final, o próprio ato de suicidar-se.

O lado perverso do humano não reside apenas na utilização do outro para se complementar ou para satisfazer-se; mas na desconfiança, na discriminação advinda das diferenças sociais, objetivada na desconfiança certa quando se vê alguém com pertences ou apenas com aparência acima do que sempre teve. Este processo, bem engendrado pelo narrador, se substantiva no agastamento demonstrado ao constatar que Geracina se encontrava com a caixa de cigarros pertencentes a Seu Muller. Gastura que o leva, de imediato, a acreditar que ela os havia roubado e, sobretudo, ao emprego de um ditado que encerra uma cruel ironia – “Anel de ouro em focinho de porco” (LEÃO, 1975, p. 85) – e, sobretudo, a impiedade do desdém.

Pior que a arrogância do desdém deve ser a culpa proveniente do ato de liquidar o outro que é o próprio filho através do aborto, sabiamente materializado no sofrimento de Dona Lourdes. É verdade que o sofrimento por ela demonstrado seja mais físico que ontológico, mas mesmo assim, doído, à medida que revela seu desejo de que o filho nasça. De qualquer modo, ao grafar o pronome *ele*, em negrito, substantiva as contradições marcantes da existência da personagem e, notadamente, o nojo que o narrador sente por ela ser dissimulada.

Percepção Fenomenológica

Entendemos fenomenologia, aqui, como a consciência do ser e do estar no mundo, em que se conjuga a percepção psicológica com a percepção metafísica, manifesta pelas personagens no momento histórico retratado pela narrativa. Em *Maya*, esta consciência se manifesta notadamente pelo pensamento do narrador, em reflexões profundas como a que segue às ponderações sobre sua amizade com Hermano e, so-

bretudo, as relações reais e sonhadas com Maria do Rosário. Assim, ao pensar seus sentimentos pela namorada de Hermano diz: “Eu não seria espírito fraco, uns quilos de matéria sem ombridade, se tivesse ciúmes de Hermano. Minha inteligência, uma negativa; meu valor, um trapo; e minha vontade?” (LEÃO, 1975, p. 63). Trata-se, evidentemente, de um sentimento nobre que traduz o caráter da personagem-narrador e, sobretudo, sua disposição metafísica em relação ao outro.

Seguindo esta mesma percepção, seu pensamento a respeito da vontade se traduz de forma profunda, uma vez que interior e exterior se mostram fenomenologicamente como ato intencional consciente da grandeza por que deve pautar o ser humano. Assim, a vontade de potência que se apossa sobre o narrador, não obedece a um instinto, a uma emoção descontrolada; mas a uma disposição racional em que a percepção operada pela consciência se sobrepõe aos sentimentos, como verificamos neste excerto em que o narrador se revela:

Eu sinto em mim uma vontade musculosa. E a vontade constitui o talento mais poderoso que Deus esconde na carcaça humana. A vontade é o para-peito que arreda o aniquilamento do homem só. O poder que mata friamente o desejo mais seivoso, sem prometer ressuscitá-lo, para efetivar sua razão de ser: o suicídio na própria realização. É a única força que segura o instinto. A energia que extingue duma vez velho hábito, nascido com seu consentimento, de uma sedimentação paciente de experimentos. A vontade derruba conveniências, anula preconceitos e amordaça afetos (LEÃO, 1975, p. 63).

Mas sentimento maior de humanidade, em que o psicológico e o metafísico se conjugam, observa-se em Maria do Rosário, realmente emocionada, consoante a fenomenologia da percepção merleau-pontiana, bem concorde com o estar-se no mundo, quando Hermano lhe revela os seus sentimentos e, notadamente, os seus sofrimentos. O lado humano de Maria do Rosário é realmente comovedor; não de uma comoção sentimentalista, barata; mas de uma reação profunda resultante de um diálogo no seu mais profundo sentido, pois revelador da essência do ser Hermano, como se percebe pelo excerto seguinte:

Maria do Rosário tomou-lhe as mãos, num gesto profundo de estímulo. Emocionava-a aquela confiança de Hermano. Do Hermano tão seco. Tão introspectivo e cruel. A testa franzida, o coração aos pulos, Maria do Rosário ia absorvendo, uma por uma, as palavras de Hermano. Então ele sofria? Ficou com vontade de pular em seu pescoço, acalmá-lo com beijos, por ser humano. Por ter partilhado as dores da infeliz Sibila (LEÃO, 1975, p. 80).

Este sentimento, a cada palavra que sorvia, vai se avolumando. Se na percepção fenomenológica, o próprio corpo revela a percepção do mundo, pode-se dizer

que, para Maria do Rosário, o sofrimento do outro, personificado em Hermano, irá levá-la a pensar além do mundo, à medida que sua incredulidade a toca tão profundamente que a predispõe a conhecê-lo por inteiro, mediante a revelação de seu passado. Assim, a negação de Deus se transforma no móbil da curiosidade e, sobretudo, explica a afeição ao outro pelo que ele possui de humano, mesmo que ele contradissesse suas concepções teológicas, mesmo que a amedrontasse, ou exatamente por isso:

Ela, que nunca se horrorizou com coisa alguma, nem com idéias extravagantes, “homem pensa...” – nem com os atos mais escabrosos – “é humano, afinal...” – se amedrontava agora. Então, era possível alguém odiar Deus, de verdade? e logo em Hermano a obsessão de responsabilizar Deus por todos os seus males e pela infelicidade dos que tangenciavam sua vida! Avançou-lhe pelo coração o desejo de conhecer o passado de Hermano. Pra ajudá-lo (LEÃO, 1975, p. 71).

Curiosamente, a percepção do fenômeno humano por Maria do Rosário parte do outro, passa por Deus, que pode ser negado, desde que a substância do ser se manifeste, até chegar a si mesma, pois o diálogo com Hermano, além de mostrar as suas angústias e, notadamente, as suas náuseas, permite-lhe descobrir-se a si mesma. Neste sentido, o relato perpetrado por Hermano, em que entra o corte do baralho, transforma a existência das personagens em uma espécie de jogo em que o homem baralha e carteia o destino para se conhecer, para se desvelar. Dentro desta perspectiva, a noção de verdade se torna uma necessidade existencial para Maria do Rosário, a ponto de o diálogo com o outro se transformar para ela em um diálogo consigo mesma (LEÃO, 1975, p. 74). A verdade, por ela sentida é a própria verdade, a essência do humano existindo e sendo.

A visão fenomenológica de Maria do Rosário é tamanha que ela contraria as convicções de Hermano sobre Deus e questiona o nômene e o fenômeno inferno com uma profundidade assustadora, mediante uma lógica quase aristotélica, à medida que, para ela, o inferno é uma estada passageira, momento em que o humano se purifica. A eternidade dele está ligada à existência da humanidade. O pensamento dela, portanto, é altamente desmistificante e, em decorrência, de uma profunda teosofia, como se nota neste momento fulcral de seu diálogo com Hermano:

O inferno, para mim, é um lugar de purificação, sem os horrores tradicionais. É passageiro, temporário para cada um. Eterno, porque a humanidade não se extingue. O sofrimento que o caracteriza é a inquietação. Uma inquietação espiritual, fixa, incessante. Nada de fogo, de sofrimentos físicos e de espetos nas mãos de diabos invejosos. Uma inquietação moral, existe alguma coisa mais penosa? (LEÃO, 1975, p. 78).

Até as preocupações de Hermano relativas ao suicídio de Sibila, Maria do Rosário explica mediante uma postura fenomenológica, em que o fenômeno do viver se sobrepõe às explicações relativas ao suicídio, uma vez que se esconde em uma aparente tranquilidade: “Explicar para quê? Basta viver. A vida não dá muitas explicações... como as pessoas de poder” (LEÃO, 1975, p. 105). Só que esta postura não passa de sonho, ou seja, da junção do nômene com o fenômeno, numa perfeita fenomenologia existencial.

De modo semelhante, a oposição que se estabelece entre cidade e roça, entre os edifícios e a terra livre, reflete ferina ironia do narrador relacionado com a percepção do Cel. Bonifácio, em que as contradições entre a urbanização e a mata marcam também as contradições entre sua visão econômica e seu catolicismo. A noção de liberdade, a partir da conservação da natureza, se traduz não apenas sob a forma de um conceito, mas da realidade palpável, da realidade sentida, notadamente neste trecho: “No capão, a roça em que o arroz igualzinho se dobra todo, amolecido pelo cafuné do vento. Em outra quadra, o edifício imponente de um banco. A terra livre e a terra sem liberdade. A terra” (LEÃO, 1975, p. 132).

A conjunção entre o psicológico e o metafísico, neste caso, é perceptível, sobretudo, mediante a repetição no fecho do parágrafo de uma palavra frase que confere à terra uma dimensão ontológica que não existiria, apesar de o vocábulo liberdade também se revestir de profunda percepção metafísica.

LINGUAGEM

A linguagem, sem dúvida, revela-se a própria matéria do literário, uma vez que é através dela que as verdades das personagens se manifestam. O trabalho com a linguagem, seja na ficção, seja na poesia, é que a torna igual e diferente da linguagem usada na realidade para se comunicar. No caso de *Maya*, ela estabelece a diferença, pela utilização de imagens que a aproxima do poético, transformando a narrativa, muitas vezes, em um misto de prosa e poesia. Este processo contribui sobremaneira para o enriquecimento do discurso, porquanto torna o estético mais perceptível.

Imagens

As imagens, além de componente linguístico, estabelecem também os limites entre o real e o imaginário, visto que inserem o fato narrado na dimensão metafísica do discurso estético. Assim, no momento em que o narrador inicia o segundo capítulo, já percebemos a imagem exercendo este papel, ao descrever a tarde entrando no quarto de Hermano: “A luz vai deixando devagarinho o quarto de Hermano. Como se alguém, do lado de fora, a puxasse com cuidado pela larga janela. Um carro faz ranger os dentes do asfalto” (LEÃO, 1975, p. 15). Aquela imagem esfuziante recomendada por Marinetti no *Manifesto Futurista* transporta a linguagem para uma dimensão só

possível na arte literária, como se o narrador tivesse necessidade de transubstanciar as palavras.

Como a imagem constitui a cifra da condição humana, já ao início da narrativa, o narrador emprega uma imagem que traduz bem este processo quando fala de suas pernas tortas. A imagem parece ter se desprendido do pensamento do poeta mexicano: Já que tem experiência e as pernas apropriadas poderá cavalgar a humanidade. Ora, cavalgar a humanidade é exatamente conquistar o humano por que irá enfrentar as dificuldades do existir e, notadamente, da essência, manifesta já na consciência madura do narrador.

Para menosprezar a terra em que Cearense nascera – e a terra, neste caso assume o simbolismo de mãe – empregam-se imagens impregnadas de ironia, em que se ressalta uma característica inerente ao nordeste, notadamente o Ceará: a seca, materializada pelo uso de óculos verdes e pelo prego:

– *Os jegues usam óculos verdes, não é Cearense?*
– *A água é o prego do pedreiro! Óculos verdes é pra quem tem medo de ver a realidade* (LEÃO, 1975, p. 20).

Até mesmo o estado de solidão e de abandono vivido pelo Cearense vai contribuir para revelar a desgraça do ser Sibila e fazê-la despencar-se em lágrimas, descrita, em decorrência, por imagens, como a derreter a essência da personagem: “[...] tinha sido a força que arrombara a barragem de suas lágrimas” (LEÃO, 1975, p. 21).

Se a imagem, mesmo no discurso narrativo, confere especial teor estético à linguagem, a descrição que o ficcionista faz dos limites cognitivos, culturais e ideológicos de Gonçalo eleva o simples, o quase insignificante, ao sublime, obtido pelo emprego de figuras linguísticas, como se lê neste excerto:

Horas a fio passava-as a lembrar o que havia escutado a respeito do seu partido. Ou então pensando bobagem. Causa insignificante. Soltando o papagaio de sua fantasia, que não ia a grande altura porque Gonçalo dispunha de poucas braças de linha (LEÃO, 1975, p. 130).

Um aspecto relevante, no romance, em relação às imagens, é a estreita conexão que se estabelece entre a linguagem e a condição humana. Se a imagem, como bem o disse Octavio Paz, é a cifra da condição humana, uma narrativa voltada essencialmente para o humano não poderia deixar de se fazer em imagens, matéria e essência de linguagem e de ser no seu mais profundo sentido metafísico.

Nomes

O nome do ser real ou fictício pode ser um importante elemento constitutivo da narrativa, porquanto revela as identidades ôntica e ontológica da personagem, ou o

agir contrariamente a seu significado e encerrar ferina ironia. No caso do Cearense, o local de nascimento substituiu a identidade metafísica e passou a nomear somente o ser social, conhecido apenas pela tonalidade da fala.

Hermano, na conjuntura do romance, em que, a despeito de suas relações com Sibila e Maria do Rosário, além da amizade com o narrador, não exercita a essência do nome, *homem do exercito*, pois, na verdade se mostra inteiramente só, e instaura uma espécie de ironia. É ironia cruel, uma vez que, como relata em carta, ao final da narrativa, foi abandonado pelos pais aos dezesseis anos, embora já o tivesse sido desde o nascimento. Além disso, se, em vez de se entender em sua origem teutônica, Hermano, vê-lo como elevação do vocábulo espanhol, *hermano*, irmão, sua essência se torna, ainda, mais irônica, uma vez que, a despeito de sua relação com as mulheres e com o narrador, ele se revela extremamente egoísta e, mormente, fechado, de poucos amigos e, além do mais, filho único. Portanto, negação do sentido de irmão. É verdade que se preocupa com o outro, mas, também, não atinge aquela dimensão do fraterno, impresso ao nome.

Relacionada a Hermano, Sibila, *sacerdotisa de Apolo*, exercita a essência do nome às avessas, pois, se as moças que serviam ao deus deveriam permanecer virgens, a personagem, através de sua profissão e de seus relacionamentos, nega o sentido, a prática e o exercício da pureza. Ademais, se Sibila é também pitonisa, a amante de Hermano nada sabe do seu destino e, muito menos, do outro. Esta inversão do nome instala cruel ironia, ainda mais considerando o suicídio de Sibila. É verdade, no entanto, que seu ato extremo, mesmo causando reflexões imediatas em Hermano, não chega a anular o estigma do suicídio já existente em seu pai, embora abandonado por atividades humanas que lhe pareciam mais úteis.

Maria, uma das personagens mais consistentes do romance, exercita a essência do nome de maneira dúbia e dupla. Primeiro, ao significar *senhora, soberana*, estabelece relação direta com os profundos pensamentos em torno de Deus e do destino de Hermano. Entanto, nega o sentido principal de *senhora*, uma vez que não consegue transmutar totalmente a vida do namorado e salvá-lo do suicídio. Mas, mesmo assim, a grande personagem das maiores e melhores posturas metafísicas de *Maya*. Esta duplicidade se deve, certamente, ao sobrenome Rosário, uma vez que, em sua origem religiosa, carrega os sentidos do gozo – mistérios gozosos, gloriosos, luminosos – e o sentido da dor lancinante– mistérios dolorosos. Um nome inteiramente apropriado ao ser da personagem.

Ao criar a personagem Eulália, *a bem falante*, o ficcionista, consciente ou inconscientemente, executa uma grande cartada em sua narrativa, pois, considerada a dupla sensação que o narrador tem em sua relação, verifica-se que a repulsa e a simpatia advêm do fato de ela se revelar muda, à presença do marido, e falante, em sua ausência. Além disso, este caráter dúbio se manifesta também em seus relacionamentos, uma vez que se trata de um ser altamente dissimulado, capaz de se comportar como santa e como Vênus.

O jogo narrativo do ficcionista chega, inclusive, a outras personagens secundárias, como Daniel, que significa *Deus é meu juiz*. Ora, a despreocupação com as coisas, sobretudo, após o aparecimento de Maria em sua vida, revela a aplicação da essência do nome, uma vez que, se Deus é juiz, para que dar ouvidos aos outros, para que desfazer-se de Maria, se ela o completa em sua humanidade?

A consciência do narrar e do significado dos nomes interagindo nas ações e atos das personagens pode ser medida na nominação de Genoveva. Tendo como essência *tecer grinaldas*, no romance tece narrativas, uma vez que, para comprovar a existência de dias aziagos, insere a história da história, ao falar de Maurinho. Não contente com este relato, parte para outro, embora a tecelagem seja interrompida pelo narrador. Mas, a utilização das reticências, se bem interpretada, materializa melhor a ação de tecer, uma vez que os fios continuam, infinitamente, de forma invisível. O ficcionista, portanto, se mostra muito mais perspicaz do que aparenta, se não se ler no subsolo do discurso estético, no interior do nome e da letra.

ESTÉTICA

Estética Modernista

A estética em *Maya* pode ser captada pelo pensamento do narrador e, sobretudo, pela composição do romance. A introdução do capítulo VI operada mediante uma notícia de jornal constitui um traço forte de modernidade e, sobretudo, de sintonia do autor com o seu tempo, uma vez que a montagem de discursos, feita a partir das propostas estéticas do cubismo, contribui sobretudo para a instalação do processo intercultural do século XX, praticado na maioria das obras de arte pictóricas e literárias.

Aliadas às imagens, que tem no futurismo de Marinetti forte defensor, também sua posição sobre a guerra e a modernidade encontram eco na irreverência de Hermano. A porfia que se estabelece entre ele e o Prof. Ventrilli, mostra a contraposição entre a disposição filosófica futurista e as estéticas anteriores ao modernismo ou a ele coetâneas. Ao dizer que a música de Debussy é entorpecente (LEÃO, 1975, p. 91), está menosprezando o impressionismo, a despeito do caráter inovador das composições do músico francês. Além disso, desdenha do romantismo quando diz que sua música serve para “Afeminar os mocinhos românticos e colocar sonhos irrealizáveis na cabeça ainda sem miolos destas moçoilas” (LEÃO, 1975, p. 91). Chama-o moderno, mas anacrônico. Contraditoriamente, ou pela exuberância rítmica, diz que *O século XX é clima para Beethoven*.

Quando o Professor, usando o próprio Beethoven para elevar Debussy, fala que sua música traduz a angústia do homem do século XX e, ao mesmo tempo, se serve de Debussy para rebater as ideias futuristas relativas à guerra, pois, para ele, a música e a arte devem trabalhar *para a humanidade se abraçar*. Todavia, para Hermano, futurista à Marinetti, são “os cantos de guerra que levantam as massas. São eles que

entram na alma do povo. A música de guerra e a música folclórica, que exprime o sentimento do homem. Do homem sem pátria, do homem-humanidade” (LEÃO, 1975, p. 130). Além disso, para ele, com suas ideias antiburguesas, confundindo um pouco com as propostas defendidas por Cascadura, “A música que se batizou de clássica  música para minoria, uma elite” (LEÃO, 1975, p. 92). Numa espécie de antevisão do que ocorrerá no final do século passado, fala na adulterao da música clássica e em sua adaptao a novos ritmos, como se verá em um Vangellis que, notadamente, em certos trechos de *A Conquista do Paraíso*, intermusicaliza ritmos clássicos, maneiristas e até gregorianos. A visão futurista da personagem incrivelmente abre caminhos até para ritmos diabólicos, como o rock e seu sentido de multidão. Se não, leiam-se as palavras do próprio Hermano:

Busquemos são a música que se faz annima no uso do povo. Música que se situar no meio, entre os tangos, rumbas, sambas, fados de um lado e do outro as sinfonias, as ouvertures pomposas, os prelúdios e as finales barulhentas: que seja a música do futuro, Prof. Ventrilli!... (LEÃO, 1975, p. 92).

As ponderaes do professor sobre as artes, mormente quando fala da educao do gosto, do sentimento artístico, constitui verdadeira aula sobre a música clássica e, sob certo sentido, sobre todas as artes, uma vez que todas elas requerem cultura, conhecimento do processo como são compostas e executadas. Este ideário artístico mostra bem a oposio entre o que  vanguarda extremada e o que é o verdadeiro novo, sempre erigido sobre o velho, como já dissera Mario de Andrade em seu *Prefácio Interessantíssimo*. A referência, pelo mestre, às músicas populares e a nomes, como o de Villa-Lobos (LEÃO, 1975, p. 93) mostra bem a sua concepo do moderno, construído sobre o passado e, não, apenas o novo pelo novo.

O Narrador

O narrador, sem dvida, constitui-se um ser narrativo de suma importância. Em *Maya*, ele se caracteriza por conduzir o discurso de forma a respeitar as vozes das personagens, além de ser uma delas, e por expor as diversas ideias sem deixar que seu pensamento interfira em suas concepes políticas, filosóficas. Inclusive, quando a personagem se revela problemática, sua existência nos é dada a conhecer mediante o uso do monólogo interior, como ocorre no momento em que Sibila materializa os males do existir, ou mediante diálogo, também uma forma de o ser se transformar em palavras. O final de sua fala a Cearense resume toda a angústia existencial de Sibila, além de funcionar como ndice da tragédia por ela perpetrada: “Depois, por todos os poleiros da cidade ecoava um *De Profundis* original e estranho” (LEÃO, 1975, p. 137). Ora, a expressão latina usada em missas de rquiem, notadamente a composta por Pierre de Manchicourt, é o momento em que se implora ao Senhor

a salvação, e se roga do fundo ser: “*De profundis clamavi ad te, Domine. Domine, exaudi vocem meam...*”.

A figura nefanda do incesto é descrita de forma sutil, mediante referência a Rasputin; mas marca a destruição de todos os sonhos e, sobretudo, a derrelição do ser de Sibila, substantivada na decadência social, uma vez que se torna prostituta. Se esta história exterior-interior fosse feita por um narrador demiúrgico, o relato não se revestiria do caráter trágico que o vai distinguindo até o desfecho existencial da personagem. Do mesmo modo, situações em que o ser revela a própria essência não são relacionadas pelo narrador; mas mediante monólogos interiores, a fim de que a personagem se dê a conhecer por intermédio da própria voz, da própria linguagem ou por meio de *flashesbackes*, imprescindíveis, uma vez que as personagens são apresentadas *in media res*.

A despeito de ser uma técnica muito usada no texto teatral, a história dentro da história, o *mise en abyme*, no modernismo adquire especial efeito semântico, uma vez que geralmente explica elementos do passado da personagem, usado, às vezes, em narrativas que começam *in media res*. Em *Maya* esta técnica permite ao narrador esclarecer os porquês das semelhanças existenciais entre Sibila e Hermano, uma vez que tanto um quanto outro tiveram marcas indeléveis da infância que irão determinar-lhes angústias e náuseas que lhes acentuarão as misérias do humano.

A história de Sibila causa espécie a Hermano, e a sua leva o narrador a questionar a amizade que lhe devotava, quando diz que “Seria mais natural que eu tivesse afastado de Hermano, uma vez que com a alma humana a lei dos pólos de mesmo nome devia realizar-se inversamente. Mas não posso. A facilidade com que se alivia dos preconceitos que me subjagam, me prende a ele” (LEÃO, 1975, p. 61). Esta retomada efetuada pelo narrador ocorre exatamente após inserir no relato uma história narrada pelo pai e lhe mostra que as diferenças entre Benevides e Tobias em vez de os separarem, aproxima-os. Não sem motivo o narrador conclui: “Minha aliança ou amizade com Hermano é uma imposição absurda de nossas naturezas opostas ou é por que se eu me declarasse contrário a ele não lograria nenhuma vitória?” (LEÃO, 1975, p. 140) Seja por que razão, a inserção da narrativa na narrativa é imprescindível à postura existencial do narrador.

O conhecimento de Hermano pelo narrador é registrado, não mediante uma história dentro da história, mas por intermédio de um *flashback* que mostra o quanto ele conhece o processo narrativo. O episódio da sexta-feira santa e as cerimônias que lhe são inerentes servem, além disso, para instaurar forte ironia a respeito da abstinência de carne, uma vez que o bacalhau já àquela época só encontrava nas mesas dos ricos. Mesmo assim, o narrador, para se isentar da ideologia anticlerical, coloca a ironia na fala de outrem, mediante um discurso indireto de alguém inominado e indeterminado.

O *flashback*, também usado pelo cinema, é recurso que o narrador utiliza também para narrar a inserção de Maria do Rosário em sua vida, só que mediante um zoom ao passado, semelhante ao que Machado de Assis faz em “Missa do Galo”, quan-

do Conceição assoma à porta da sala em que se encontra o Nogueira. Por se tratar de uma narrativa em que se discutem, como se verá, estilos e realizações estéticas, este recurso cinematográfico insere o romance na modernidade. Não sem motivo, a câmera representada pela memória gira em todas as direções existenciais marcantes na vida da personagem. Assim, Maria do Rosário vai tomando conta da existência do narrador aos poucos; mas de forma rápida, como a preencher todos os seus momentos e, sobretudo, o seu sentimento:

E Maria do Rosário entrou em minha vida. Entrou como felpa no dedo. Micróbio no sangue. Totalmente. Esquadrinhando toda a minha vida. Quebrando meu destino. Mas eu sei que estou me perdendo com essa afeição por Maria do Rosário. Existe Hermano. Existe Maria do Rosário muito diferente de mim. Muito longe de mim (LEÃO, 1975, p. 101-2).

A câmera, como se fossem inúmeros olhos, remexe a vida do narrador, ao ponto de ele desejar fugir, correr. Só que se trata de fugir e correr de si mesmo. Ora, quanto mais se corre mais se entra na essência, se mergulha e se peregrina no interior do ser.

O jogo empreendido pelo ficcionista implica a criação de um narrador-personagem que manifeste, através da história e do pensamento do outro, a própria ideologia na ideologia da personagem, como se vê quando narra sentimentos e ideias de Maria do Rosário relacionadas a Hermano. Assim, a visão que ele tem de Deus, sob a ótica da namorada, chega até estilar certa ironia, notadamente quando ele lhe atribui as razões de suas frustrações e ela disse ser uma posição cômoda e, sobretudo, elegante, uma vez que lhe parecia uma forma de contestação negá-Lo.

Até o princípio de que Maria do Rosário se utiliza para curar Hermano, a despeito de tratar-se de um erro, porque *similia similibus curantur* nada tem a ver com os dois, à medida que Hermano é inteiramente diferente de Maria do Rosário, a começar pelas ideias relativas a Deus. Enquanto um o nega, o outro confessa uma crença quase material, ao dizer que crê nele como crê na presença de Hermano. Em decorrência, o narrador, mesma sabendo que o princípio usado por Samuel Hahnemann não se lhes aplicasse, registra a concepção da personagem e, sob certo sentido, até concorda com ela, como se verifica ao final de suas ponderações, quando ele diz: “E a moça sentiu, real como a presença da dor, insofismável como o argumento da luz, a ausência definitiva de Hermano” (LEÃO, 1975, p. 137), a confirmar as suas suspeitas.

Intertextualidades

O processo intertextual sempre existiu; mas no século XX ele passou a ser o suporte para a instalação da ironia e da bricolagem textual, responsável por imprimir ao discurso literário uma nova dimensão estética. O narrador ursulileonino utiliza com sabedoria, por exemplo, famosa passagem em que Salomão, a fim de descobrir a

verdadeira mãe da criança, propõe parti-la ao meio, para ratificar decisões singulares, como recusar pedido de casamento por falta de certeza entre amor e amizade (LEÃO, 1975, p. 62).

Logo a seguir, a intertextualização do título do romance *Éramos Seis* (1943), de Maria José Dupré, revela sutil ironia advinda, certamente, das nítidas diferenças entre os quatro personagens de *Maya*, caracterizados pelo *dolce far niente*, *bons vivants* que eram, e a família da bondosa e laboriosa Dona Lola. O intertexto é claro, uma vez que o narrador faz questão de dizer: “Não éramos seis. Apenas quatro” (LEÃO, 1975, p. 63). E olha que o número quatro é exatamente o número da ambiguidade, como a quer o narrador!

O narrador, além do *flashback* em que alude à sexta-feira santa, como vimos anteriormente, ainda usa a intertextualidade bíblica ao introduzir o descontentamento de Hermano por não encontrar jornais e não poder se assenhorar dos acontecimentos que envolvem a condição humana em sua direta relação com o estar no mundo. O ato de se alhear das coisas se assemelha, para ele, ao estado por que passou São Pedro no monte Tabor. E, para melhor materializá-lo, cede a palavra à personagem:

Eu não conhecia o recém-chegado e alguém se lembrou de nos apresentar. Lembro-me do “Hermano” que me disse e do seu aperto de mão. Secos. Hermano demorou-se pouco. Arengou qualquer coisa contra a falta de jornais. “Como se nesses dias o homem desmentisse a própria condição e, qual São Pedro no Tabor, não suspirasse senão pelo Calvário. Aliás, um Tabor menos lírico...” E se despediu com um aceno (LEÃO, 1975, p. 64).

Por se conhecerem na sexta-feira santa, os intertextos bíblicos se multiplicam, inclusive no diálogo que, mais tarde, se estabelecerá entre o radical Cascadura, com sua ironia abusiva e o próprio Hermano, não comunista; mas também irreverente. Mas a fala mais irônica, quase satírica, quem a proferiu foi Hermano, repetindo o razoado do defensor do proletariado:

– Já sei. Quero dizer, quando afirmo inexeqüível a proibição da Igreja, que o espírito de sua lei, a própria lei enfim, já que a Igreja se diz mística, é acintosamente violada pelas terrinas fumegantes das suculentas peixadas burguesas, pelos ‘soi disant’ católicos, que, com alguns “Deus me perdoa”, por digestivo, comem o seu bife e pelo resto, que quer comer, mas não o tem... entendido? (LEÃO, 1975, p. 65).

O discurso de Hermano na verdade, quando se reveste de anticlericalismo, faz coro com o pensamento extremista de Cascadura, pois ambos recriminam o uso do dinheiro a ponto de ele se referir aos paramentos usados pelos sacerdotes mediante a intertextualização da famosa obra *As Mil e uma Noites*, em que Xerazade se livra da

morte contando histórias maravilhosas ao rei louco. Hermano, no entanto, designa a felonía como uma espécie de traição ao próprio destino, como o sofrido pelo rei Xariar. transpondo-a para o cristianismo, chega a chamar a felonía de “Abastardamento da missão que o Crucificado deixou” (LEÃO, 1975, p. 76) à Igreja.

Enquanto Hermano se mostra anticlerical, anticristão, Maria do Rosário e, sobretudo, o narrador, se voltam para a transcendência, ao ponto de se intertextualizar, além de passagens bíblicas, também parte do rito da missa, como se vê no zoom que o narrador faz ao falar da entrada da namorada de Hermano em sua vida. O relacionamento que se estabelece entre os dois, segundo a perspectiva do protagonista-narrador se assemelha à relação entre o crente e o Cristo, pois, diz ele: “A gente diz, rezando: Senhor, não sou digno que entreis na pobre morada de minha alma. Mas o Senhor entra assim mesmo e transforma tudo. A gente percebe então que é digno do Senhor e fica contente...” (LEÃO, 1975, p. 102).

Mas intertexto singular emprega o ficcionista para alegorizar o deslumbramento de Daniel perante a namorada Maria. A imagem cinemática advinda da direta referência à escada de Jacob confere ao discurso uma dimensão estilística e estética singular, pois, se dissesse que ela estava embevecida, não obteria o efeito semântico como ao dizer “Sua escada de Jacob” (LEÃO, 1975, p. 127).

Estes procedimentos narrativos mostram o quanto o ficcionista estava sintonizado com o seu tempo, como se pode perceber pelo emprego de recursos estéticos vigentes à época e, sobretudo, por captar o fervilhar de ideias ligadas à filosofia, às ideologias e à percepção fenomenológica com o ser do homem. As perscrutações feitas em torno da condição humana, reflexos destas filosofias, fazem do romance realmente um cadinho, fabricado com os carbetos de silício da linguagem; um cadinho de ideias para se chegar à pedra filosofal, às filigranas da condição humana.

CONCLUSÃO

Engendrar uma narrativa requer conhecimento da construtura do discurso literário, além de um conjunto de ideias que sustentem as discussões em torno do ser das personagens, a fim de que a estrutura narrativa e, sobretudo, as disparidades advindas de características inerentes a inúmeras individualidades se conjuguem e se erijam em linguagem. Ursulino Leão, em *Maya*, demonstrou-se possuidor destas qualidades, a começar pelo título do romance, ao tomar o vocábulo em sentido simbólico na linguagem e na civilização pré-colombiana e, mormente, na atual, em que ele encerra exatamente um conjunto de tradições e crenças, resultantes da fusão de ideologias antigas e contemporâneas. À semelhança do que ocorre hoje na cultura maia, o romance se estrutura e se constrói exatamente sobre linguagens múltiplas que condensam ideologias e até concepções filosóficas várias. Sibila, Hermano, Maria do Rosário e o próprio narrador personificam estas ideias que se digladiam e se dialogam compondo um verdadeiro discurso ideológico, um discurso múltiplo e uno, no sentido de con-

densação de idênticos e de contrários que se complementam. Portanto, o jovem ficcionista compôs um grande romance que, hoje, também dialoga com o tempo, com os homens, com o pensamento e, notadamente, com as linguagens hodiernas da ficção, à medida que até a técnica contrapontística pode ser lida no discurso; basta verificar as posições filosóficas de Cascadura e Hermano; Hermano e Sibila; Hermano e Maria do Rosário. Desvendar os mistérios da linguagem literária consiste em efetuar uma leitura com os olhos do corpo e, sobretudo, com os olhos do espírito científico. Seus mistérios são dolorosos; mas de uma dor que leva ao gozo do texto: mistérios gozosos. E, claro, gloriosos!

THE MULTIPLE MAYA

Abstract: in this article we develop a study of Maya, a novel by Ursulino Leão, a work which stands as a contemporary novel in which ideas are spread in several directions. We can notice, fictionalized in it, many aspects of existence such as freedom, death, loneliness, human wickedness, among other factors which are seized by phenomenological perception and by metaphysical intuition.

Keywords: Maya, a novel. Phenomenological apprehension. Metaphysical perception.

Referências

CAMUS, Albert. El extranjero. In: _____. *Ensayos*. Madrid: Aguilar, 1981a. p. 70-102.

_____. El mito de Sísifo. In: _____. _____. Madrid: Aguilar, 1981b, p. 104-140.

LEÃO, Ursulino. *Maya*. 2. ed. Goiânia: Oriente, 1975.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade de representação*. Rio de Janeiro: Tecno-print, 1975.