

# Maria Velho da Costa em *Missa in Albis*

Beatriz Weigert\*

## Resumo

Este trabalho estuda o modo como o discurso religioso integra-se ao discurso da ficção. É preciso observar, contudo, que o discurso declarado do *Missal*, enquanto ritualiza o mito, vai atraindo outros discursos que se interligam para enriquecer a trama romanesca.

Palavras-chave: Religião; Retórica; Carnavalização; Maria Velho da Costa; História de Portugal.

De certo modo o livro é um acto lúdico  
contra vários horrores. Um acto de riso.  
(Maria VELHO DA COSTA)

Maria Velho da Costa publica, em 1966, o livro de contos, **O lugar comum**, iniciando sua contribuição para o enriquecimento da Literatura Portuguesa, com valiosa bibliografia.<sup>1</sup> Segue-se-lhe, em 1969, o romance **Maina Mendes**, a consolidar uma vocação já reconhecida pelos críticos. Mas é em 1972 que se dá o acontecimento literário da época: a publicação de **Novas Cartas Portuguesas**. O livro, escrito em conjunto pelas Três Marias – Maria Velho da Costa, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta –, atrai a atenção do público pelo posicionamento inusitado que expõe. De fato, os textos, inspirados nas **Cartas Portuguesas** de Sórora Mariana Alcoforado, expressam inquietações femininas de várias ordens, e mais significativamente a do erotismo. A obra, levantando polêmicas e aquecendo perseguições, le-

\* Universidade de Évora.

<sup>1</sup> **O lugar comum** (1966); **Maina Mendes** (1969); **Ensino primário e ideologia** (1972); **Novas cartas portuguesas** – obra em parceria de Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta (1972); **Desescrita** (1973); **Cravo verde** (1976); **Português, trabalhador, doente mental** (1976); **Casas pardas** (1977); **Da rosa fixa** (1978); **Corpo verde** (1979); “I – A vista”, in: **Poética dos cinco sentidos: La dame à la licorne** (1979); **Lucialima** (1983); **O mapa cor de rosa** (1984); “A dama das neves”, in: **Fantástico no feminino** (1985); **Missa in Albis** (1988); **Das Áfricas** (1991); **Dores** (1994); “O olhar bilingue”, in: **Madeira** (1996); **Madame** (1999); **Irene ou o contracto social** (2000); **O amante do Crato** (2002).

va as autoras a tribunal, liberando-se sua leitura só após a reposição da Democracia em 1974. Observe-se, porém, que a voz reivindicativa de Maria Velho da Costa não se limita ao chamamento da freira em reescrita. Durante a fase política do Estado Novo, a escritora mantém, na imprensa periódica, colaboração assídua, confirmando os valores da liberdade, em que, para esgrimir a censura, exercita alegorias e jogos de palavras, aprimorando a mensagem pela eloquência de sua criação verbal.

Traduzidos em vários idiomas, seus livros concedem-lhe, particularmente, numerosas distinções, como o Prêmio Cidade de Lisboa, 1978 (**Casas Pardas**); o Prêmio D. Dinis, 1985 (**Lucialima**); o Prêmio da Ficção do P. E. N. Clube, 1989 (**Missa in Albis**); o Prêmio da Crítica da Associação Internacional de Críticos Literários, 1995 (**Dores**); Prêmio do Conto Camilo Castelo Branco, 1996 (**Dores**); Grande Prêmio de Romance e Novela da Associação Portuguesa de Escritores, 2001 (**Irene ou o contracto social**). Pelo conjunto da obra a escritora recebe o Prêmio Vergílio Ferreira da Universidade de Évora, 1997; e o Prêmio Camões, da Comunidade dos Países da Língua Portuguesa, em 2002.

É possível isolar, na obra de Maria Velho da Costa, uma característica imperativa que é a do diálogo dos discursos, ou seja, a presença de outros textos em um texto singular.

A pesquisa desse fenômeno retórico-narrativo ocupa muitos estudiosos. Antoine Compagnon (1979) dá suas lições sobre a “segunda mão”, a “citação”, como ressonância da *auctoritas* e da *authenticitas* do discurso teologal (p. 218). Gérard Genette (1989) admite os “palimpsestos”, chamando de transtextualidade “tudo o que põe o texto em relação manifesta ou secreta com outros textos”, especificando os cinco tipos de interação<sup>2</sup> (p. 10). Laurent Jenny (1979) observa as “bifurcações” que a palavra intertextual semeia, abrindo “o espaço semântico” (p. 21). São conceitos que, em 1929, Mikhaïl Bakhtine (1981) avançara, ao introduzir as noções de polifonia e dialogia, estudando a composição do gênero sério-cômico, incluído na Literatura Carnavalizada (p. 93).

A inclinação de Maria Velho da Costa para o diálogo com outros discursos observa-se já no livro inaugural, onde as epígrafes querem provocar conversação. De fato, essas inscrições fora do texto, tanto quanto os títulos, são chamamentos do umbral. Correspondem à repetição/citação de obras – com e sem a nomeação das autoras – clamando por uma *auctoritas*, convocando um apadrinhamento ou revelando uma filiação. Postadas no limiar, essas frases de enxerto preparam o *ethos* da nova obra. As epígrafes – como os primeiros acordes musicais – afinam a sensibilidade do

<sup>2</sup> Intertextualidade, a arquitextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade e a hipertextualidade. A hipertextualidade abrange a noção de reescrita, de vez que um texto primeiro (hipotexto) permite a criação de um texto segundo (hipertexto).

leitor para o universo que se abre. A utilização de epígrafes faz parte da escrita de Maria Velho da Costa, comentando Arnaldo Saraiva (1980) que muitas de suas epígrafes, mesmo parecendo arbitrárias, valem como homenagem aos epigrafados e como manifestação do gosto da escritora (p. 121). O Professor, assinalando o valor dessas inscrições em exergo, destaca uma das escolhas de Maria Velho da Costa (em **Cravo**, 1994, p. 141), voltada para Mário Cesariny de Vasconcelos, cuja imagem Arnaldo Saraiva toma como metáfora da função das epígrafes: “pequenas figuras cintilantes”, recortadas e coladas ao macrotexto.

Em linhas gerais, Maria Velho da Costa concretiza o diálogo cultural nos temas que escolhe, e no modo como inscreve o texto alheio no seu próprio. Exemplificando sua produção, é de lembrar obras significativas da reescrita. Além da composição conjunta de **Novas Cartas Portuguesas**, aponte-se a elaboração da peça de teatro **Madame**, interpretando Maria Eduarda e Capitu, personagens de *Eça de Queirós* e Machado de Assis; e o livro mais recente, **Irene ou o contrato social**, que nos traz Irene Lisboa ao palco das atenções. Aponte-se, como curiosidade, que o autor brasileiro, não por acaso, se exhibe com **Dom Casmurro**, na biblioteca da personagem principal de *Missã in Albis* (1988, p. 50). Essa sendo mais uma modalidade intertextual, no modo como **Dom Casmurro** acaba fazendo parte do patrimônio cultural familiar, da construção literária.

que textos aceitarã escrever (re-  
escrever) que textos gostaria de desejar,  
de investir como uma força, neste mundo  
que é o meu?  
(Roland BARTHES)

O romance *Missã in Albis* executa-se sobre a pauta do **Missal**. Em obediência e transgressão. Em repetição e transformação. Mas, enquanto o discurso religioso se realiza, outros discursos culturais vão sendo admitidos no ritual literário.

O título faz referência à missa do segundo Domingo de Páscoa, rito *Domenica in Albis* do **Missal**. É uma celebração da Páscoa e do Batismo, pois nesse Domingo conclui-se a admissão dos recém-batizados na assembléia eclesial. A expressão *in albis* está ligada à sua candura de alma. Pela tradição, depois da Água Batismal, eles recebem a túnica branca (verdadeiramente a túnica com a qual mergulham na água lustral), para usá-la durante a *Semana in Albis*, a semana da Páscoa. Assim, *domenica in albis depositis* ou *domenica post albas* (**Dizionario Ecclesiástico**, 1953, p. 83) corresponde ao cerimonial de conclusão do batismo, com a deposição da túnica branca. E a missa *in albis*, sendo Rito de Entrada, simboliza a conquista obtida pela aquisi-

ção do conhecimento dos Mistérios da Salvação fundados no Mito de Jesus Cristo.

Em vista disso, avança-se com a sugestão de que o romance de Maria Velho da Costa, no seu enredo, comemora o Batismo de Portugal, na entrada dos novos tempos políticos. O vinte e cinco de abril de mil novecentos e setenta e quatro celebra, no Largo do Carmo, a *missa in albis*, em que os neófitos do regime depositam a veste branca – *in albis* – depois dos anos do catecumenato, vividos sob a pressão da ditadura. A mensagem política da ultrapassagem da ditadura está em uma história de amor e dor.

É a história de Sara, jovem nascida de relacionamento incestuoso entre cunhados. A relação ilícita traz conseqüências desastrosas para a jovem-mãe, que se debilita física e psiquicamente, e para o pai que sofre o exílio em Timor. Sara, por cartas, é informada sobre o amor que a gerou, permanecendo seu nascimento como segredo de família. A rapariga possui amigos, com os quais participa de aulas, festas e manifestações políticas. O amor por Simão, mais novo que ela quatro anos, centraliza os conflitos da jovem que, frustrada em seu projeto afetivo, contrai núpcias com outro rapaz. De saúde débil, Sara apresenta problemas que se agravam, culminando com a morte. Os amigos são as testemunhas que narram a história de sua vida. Cada um relata episódios presenciados, ou ouvidos de outros amigos. Cada um possui estilo de escrita próprio, porém o trabalho de imitação os entusiasma e desafia. “Camuflam-se, camaleãoam-se” (“cada dia me visto de outra coisa: camaleão”; nota, p. 379). Alguns dão-se a identificar (“Salvador de meu nome, é [...]”;<sup>3</sup> MA, p. 168), outros guardam anonimato. Na polifonia da escrita, a troca de mãos e vozes é estratégia eloqüente. Como nos Santos Evangelhos, documentam-se extratos de vida, reunidos por vários escribas.

O **Missal** está no romance. Ao observar o discurso literário paralelamente ao discurso religioso, anota-se a obediência à *auctoritas* do texto litúrgico. O romance organiza-se em sete capítulos, com títulos submissos à seqüência do rito da missa, conforme o **Missal**. Assim tem-se: “Paramento”; “I – Preparação para o Sacrifício”; “II – Instrução”; “III – Oblação”; “IV – Consagração”; “V – Comunhão”; “VI – Ação de Graças”. Ao todo são sete<sup>4</sup> capítulos, perfazendo a Liturgia Evangélica e a Liturgia Eucarística. O capítulo “Paramento” não possui numeração. É o capítulo zero. Corresponde ao momento da não-missa. De fato, a paramentação é a preparação,<sup>5</sup> ato que se realiza antes da celebração da missa, com ritualização específica em sala contígua ao altar, a sacristia, ante-sala do cenário do sacrifício. Sob o aspecto da nar-

<sup>3</sup> Todas as citações de *Missa in Albis* serão da edição de 1988, indicadas por MA e pelo número da página.

<sup>4</sup> O número sete, na Igreja Católica Apostólica Romana, assinala-se como número simbólico. São sete os sacramentos (baptismo, confirmação ou crisma, confissão, eucaristia, ordem, matrimônio, extrema-unção); são sete as virtudes morais: três teologais (fé, esperança e caridade); e quatro cardeais (prudência, temperança, justiça e força); e sete os pecados capitais (avareza, gula, inveja, ira, luxúria, orgulho, preguiça). A Bíblia refere a presença deste número desde à Criação do Mundo em sete dias, até ao Apocalipse, e as sete faces da besta aterradora. A tradição cultural apresenta a valorização dos setenários.

<sup>5</sup> Do latim *parare*, preparar.

rativa, esse é o lugar-discurso de preparação, onde se invoca a memória – a *inventio* retórica, simbolizada na personagem Ema (depois Maria S.) – “diante dela as coisas podem tomar o seu princípio” (nota, p. 9 e 455). Reforçando o caráter ritual da apresentação do romance, a denominação dos capítulos complementa-se por epígrafes, constituídas por invocações litúrgicas em latim, rigorosamente recortadas do **Missal**. Fragmentadas, reduzidas ou extensas apresentam-se suficientemente claras, para permitir, por evocação ou confronto, a reconstituição integral da fórmula.

Através dessas epígrafes, encontram-se, na **Missa in Albis** de Maria Velho da Costa, todas as partes da missa, desde o Paramento – *Merear, Domine portare* – seguindo-se as orações ao pé do altar, a *Antífona*, – *Introibo ad altare Dei*, depois a subida ao altar e a Liturgia da Palavra, a realização da Liturgia Eucarística até à despedida, *Ite missa est*, complementada pelo Evangelho de São João 1, 1-14, *Et verbum caro factum est*, já inexistente nas missas atuais. O ritual da *Domenica in albis*, a missa *in albis* – *Proprium Temporis* do ciclo pascal – está em quatro invocações (das oito indicadas para as missas do dia). A primeira delas é a do *Introito* ou Canto de Louvor, com as palavras da Primeira Epístola de São Pedro (2,2) – *Quasi modo geniti infantes, alleluia* (nota, p. 19). A segunda também corresponde a uma epístola, mas esta de São João (5,4-10) – *Sequência: Lectio epistolae beati Joannis Apostoli* que diz: *Carissimi: Omne quod natum est ex Deo vincit mundum: et haec est victoria, quae vincit mundum fides nostra* (nota, p. 123). A terceira é a do Ofertório com a oração – *Angelus Domini descendit de caelo et dixit mulieribus: Quem quaeristi, surrexit sicut dixit. Alleluja* (MATEUS, 28, 2, 5-6; nota, p. 169). A derradeira marca da *Domenica in Albis*, na missa de Maria Velho da Costa, vem pela *Comunhão* ou *Canto da Comunhão* do **Missal** que reza – *Mitte manu tuam et cognosce loca clavorum, alleluja* (João, 20-27), e que no romance abre a “VI – Acção de Graças” (nota, p. 445). Há duas epígrafes que são invocações da *Missa Pro Sponso & Sponsa* (*Missale Romanum*, 1696, p. lxxj e lxxil) ou Missa do Matrimônio. Uma delas é *In illo tempore: ... Si licet homini dimittere uxorem suam quacumque ex causa?* (Evangelho, segundo São Mateus, 19, 3-6; nota, p. 143). A outra é a oração sobre as oblatas – (*Secreta*) – *Suscipe, quaesumus, Domine [sic], pro sacra connubii lege munus oblatum: et, cujus largitor es operis, esto dispositor* (nota, p. 317). Há duas epígrafes pertencentes ao *Canon Missae* que alteram as fórmulas do **Missal**. Essas orações enumeram nomes a quem se oferecem as intenções do ato litúrgico. Na missa de Maria Velho da Costa há topônimos e antropônimos relativos à vida de Portugal. Assim na *Commemoratio pro vivis* (nota, p. 363), incluem-se as cidades de *Dili et Olissipona*, e na *Commemoratio pro defunctis* (nota, p. 419), tem-se os nomes de Afonso Estevão Nuno Manuel Maria Luís Rui António. Vimos aqui as quatro epígrafes da *Domenica in Albis*, as duas da *Missa pro Sponso & Sponsa*, as duas invocações que escolhem os destinatários da oração. Todas as outras orações estão no **Missal**, seguindo o *ordo missae* e o *canon missae*. Conclui-se que o

romance *Missa in Albis* mantém fidelidade às fórmulas antigas latinas, especificamente da *Semana in Albis – Domenica in Albis*.

As fórmulas de invocação, contidas nas epígrafes, podem orientar para o conteúdo do romance. Esta é a função dos textos em exergo: anunciar, antecipar, interpretar. Sendo rigorosa a seqüência do rito da missa sinalizando o desenvolvimento da narrativa, é necessário analisar qual a correspondência que se estabelece entre os paratextos (a proclamar a missa em títulos, subtítulos e epígrafes) e o texto narrativo. Se, em uma visão de superfície, confirma-se a presença do *Missal* no romance, no estudo aprofundado deve-se determinar o tipo de relação existente entre o texto ficcional e o texto religioso. Que grau de distanciamento e de aproximação se desenha entre o texto da Igreja e o texto da Literatura.

Refletindo sobre a disposição espiritual que toma um fiel, em cada uma das partes da missa, e avaliando o fervor que o cristão põe em cada uma das invocações, é possível imaginar o projeto da autora. Primeiro, sobre o rito geral, a missa-sacrifício; segundo, sobre o rito específico, *in albis*, missa do batismo; terceiro, sobre as fórmulas em latim. Algumas passagens do romance confirmam, de modo simbólico, a relação texto-paratexto. Registrem-se as coincidências: o quadro-título do romance está no capítulo Comunhão, ato eucarístico que se realiza no Largo do Carmo, identificado como missa de Batismo, rito de Entrada. O rito, a missa em si, é a revivescência do sacrifício da cruz e aponta para a presença da dor. E o romance narra duas histórias de sofrimento, de “amor de perdição”: a de Sara e Simão, a de Ema e Xavier.

De sofrimento é a fórmula do paramento que abre o romance (*Merear, Domine, portare manipulum fletus et doloris*; nota, p. 9), nomeando choro e dor, na investidura do manípulo. Antes da missa, no momento da paramentação, o sacerdote reza uma oração para a investidura de cada uma das seis vestes litúrgicas: Amito, Alva, Cordão, Manípulo, Estola e Casula. Essas invocações pedem proteção, pureza, castidade, gozo eterno e graça, respectivamente. A única veste cuja fórmula fala em padecimento é o manípulo, mas acenando também para *exultatione et mercedem*, palavras entretanto silenciadas na epígrafe do livro. Manípulo ou sudário é a peça de pano que os magistrados romanos levam na mão esquerda, e que tem por função sinalizar o início das cerimônias. Serve, também, para enxugar o suor ou as lágrimas. Na liturgia, é o símbolo do mérito da boa ação humana que, pela queda original, demanda muitos sacrifícios. A presença do manípulo, no início do romance, antes de fixar-se como metonímia do trabalho da escrita na contigüidade da mão, simboliza “o início da cerimônia”, o avançar para a realização da obra.<sup>6</sup> O “Paramento” evoca também a valência da memória. Sendo a paramentação o momento ritual da preparação,

<sup>6</sup> O projeto de escrita verbaliza-se nas metáforas da composição literária: “teremos que atravessar” (MA, p. 11); “esse ofício é compensatório” (MA, p. 15); “já no livro e antes da viagem” (MA, p. 16).

o paramento do romance representa-se pela memória que ajunta os elementos para narrar, como na sacristia prepara-se o sacerdote para rezar.

As orações do rito ligam-se, quer no nível afetivo, quer no político, a passagens do romance. A seqüência de encontros entre Sara e Simão conta-se, principalmente, em quatro cenas litúrgicas: a do *Introibo ad altare Dei* – acção *in medias res* “na leitaria” (nota, p. 21); a do *Introito* – *Quasimodo geniti infantes* – como crianças recém-nascidas – (nota, p. 53), realmente o *introito*, ou primeiro encontro dos dois. (É esse o ponto do romance em que há referência a Camilo Castelo Branco e ao **Amor de Perdição**, em associação ao nome da personagem masculina principal); a do *Gloria in excelsis Deo* (nota, p. 99), quando se narra a confirmação do amor entre Sara e Simão. Aqui verbaliza-se a promessa de Sara “nada temas, Simão, sobre a tua pedra assentarei a minha vida” (nota, p. 102); a do Evangelho (da missa do Matrimônio) – *Silicet homini dimittere uxorem suam* – em que o casal realiza, na Sé, o casamento secreto: *ego te recipio* (nota, p. 147).

Marcando a ação política, o *Canon Missae*, reza a comum-união, *Corpus domine custodiat [...] animam tuam* (nota, p. 425), Comunhão que representa o clímax da ação revolucionária. Aqui se celebra a missa campal do vinte e cinco de abril de mil novecentos e setenta e quatro, no Largo do Carmo. Este é o momento sagrado da destituição do governo da ditadura pelo Movimento das Forças Armadas. Maria Velho da Costa, em construções metafóricas, circunscreve o espaço e o tempo como um rito da missa. É a hora da reverência que cultua os valores nacionais. De um certo ângulo, contudo, pode ser ocasião de irreverência, pelo modo como recria a linguagem. Ou talvez, por isso mesmo, de grande reverência e cuidado artístico com léxico e sintaxe da Língua Portuguesa.

Em *Mitte manum tuam e cognosce loca clavorum* – “VI – Acção de Graças” (nota, p. 443-465) conclui-se o romance com o ritual da Extrema-Unção, também, permeado de irreverência.

Os capítulos encimados pelas epígrafes da invocações da missa do matrimônio (nota, p. 143 e 317) referem-se aos dois casamentos de Sara: *a latere*, com Simão, na Sé; e, em cerimônia, com Aleixo.

Anotem-se algumas considerações interpretativas do rito *Proprium Temporis* da missa *in albis*, a confirmar o projeto da autora, com relação à História de Portugal. O rito eclesiástico do Domingo *in albis*, celebrado como “missa da maioridade”, simbolicamente volta-se para a vida política que se inicia com a queda da ditadura. Os neófitos apresentam-se, pela primeira vez, sem a “veste branca”, proclamando a sua maioridade espiritual/ política (?). Adequadamente reza a oração do *Introito*, na repetição das palavras de São Pedro na Primeira Epístola. É o aconselhamento às crianças recém-nascidas – *quasimodo geniti infantes* – a alimentarem-se do “leite puro, leite espiritual, que é nossa fortaleza”. Ampliando esta mensagem, São João na sua Pri-

meira Carta promete àqueles que crêem, “a vitória sobre o mundo, a vitória que vence o mundo e que é a nossa fé”. A seguir, na oração do ofertório o anjo avisa que “aquele que procurais, ressuscitou”. E, na oração de Ação de Graças, Jesus transmite a Tomé, a mensagem da fé: “Põe a tua mão no lugar dos cravos e crê”. Maria Velho da Costa reforça, nesta missa literária, a fé num projeto político “para vencer o mundo”.

a palavra tem duplo sentido, voltando-se  
para o objecto do discurso enquanto  
palavra comum e para *um outro discurso*,  
para o *discurso de um outro*.  
(Mikhaïl BAKHTINE)

Em sua teorização sobre o gênero sério-cômico da Literatura Carnavalizada, Mikhaïl Bakhtine diz que o mito se atualiza, enquanto o tempo e os temas se voltam para a experiência vivida, a linguagem se enriquece pela politonalidade, admitindo-se o discurso representado. Como figura essencial deste gênero pontifica a paródia, cumprindo função carnavalesca, na ambivalência oscilante de repetir/transformar, homenagear/zombar, coroar/destronar, semelhando o riso ritual das Festas das Estações (BAKHTINE, 1981, p. 93).

A *Missa in Albis* de Maria Velho da Costa ritualiza um mito da existência contemporânea, com discursos que se entrelaçam compondo polifonias de vozes e estilos. As várias linguagens tornam-se objeto de intertextualidade, determinando a amplificação do espaço semântico, o que acrescenta mais discursos ao discurso da criação literária. Os textos entrelaçados, no tecido original, executam papéis específicos. Em função referencial, somam traços para a caracterização das personagens. Em função estética, enriquecem a obra, no jogo intelectual das cumplicidades literárias. Como metalinguagem, exercitam a análise refletindo sobre a construção literária e ritualística.

No estudo das polifonias, a referência reforça os espaços de significação pelo aspecto descritivo e pela força sugestiva do mito. Veja-se a atmosfera em que vivem as personagens. Os cenários funcionam como metonímias narrativas, apressando-se a fornecer atalhos para dar a conhecer os caracteres com maior brevidade. Contudo, na proporção em que a descrição quer ser *ancilla narrationis*, vem a narração a funcionar como *ancilla descriptionis* para acentuar redundâncias na repetição *en abyme*.

Observe-se, em *Missa in Albis*, o capítulo “Paramento”, marca zero da missa. Este capítulo-mãe do romance centra-se em Ema, a mãe-memória, que “dorme ou dormitará” (MA: 9), na paramentação do *manipulum* de onde a escrita parte. Ema, votada ao retiro físico e psicológico, faculta o acesso ao seu mundo mental por mensagens involuntárias, passíveis de indiscretas leituras intertextuais. As revelações são



feitas através de sussurros-suspiros, dando sinal de inquietações vividas. Nas frases ouvidas, há referências à religião, à música e à literatura. Contudo, além dos fragmentos sonoros que se ouvem, há outra estratégia de repetição que se encena: Ema recorta figurinhas e com elas compõe um teatro patético original. Ema fala “pelas figuras e algumas vezes cantou” (nota, p. 15). Mais do que a melodia murmurada, movimentando-se esta ficcionalidade *en abyme*, da obra dentro da obra, duplicando significantes. Como o espelho refletindo o brasão do escudo (DÄLLENBACH, 1977, p. 34), assim são esses seres de papel através dos quais a personagem “fala”, re-apresentando sua história de amor: “figurinhas que se amavam e morriam enxovalhadas pelo chão na periferia do outro teatro que ela ia compondo” (nota, p. 12). A atmosfera, em que esses príncipes e princesas coroadas se movimentam, retine através de toda essa missa branca. E a sacristia de Ema, ante-sala sacramentada do ritual sagrado, vai sendo revisitada, em momentos do romance, não só como lugar de permanência da memória, mas também como comprovação do tempo em progressão.

Atendendo às indicações intertextuais, *Quasimodo geniti infantes* traz o primeiro encontro de Sara e Simão. Os nomes podem conter o “anúncio de um destino”, a predeterminação imposta pela alusão mitológica e também a repercussão especular *en abyme* (HAMON, 1976, p. 101). Como *geniti infantes*, os próprios adolescentes vão enumerando a evocação encrespada nos mitos quando, ao serem apresentados um ao outro, se dão conta dos “nomes aliterantes” (nota, p. 67), e das prováveis armadilhas do futuro. Sara dirige-se a Simão, perguntando se ele “vem direitinho do **Amor de Perdição?**” (nota, p. 67), enquanto o contexto camiliano avança na brincadeira alusiva do “degredado” para as Índias, e arremata-se na citação da frase da carta: “Ó Simão de que céu tão lindo caímos” (nota, p. 78 e 161; BRANCO, 1978, p. 172-174). O “inferno dos namorados” amplia-se em evocação de Bernardim Ribeiro “Meu amigo verdadeiro, quem vos levou tão longe?” (nota, p. 347 e 352; RIBEIRO, 1852, p. 20), e a fidelidade promove outra repetição: “Entre nós tão profundo é o contrato” (nota, p. 29-99). Ecos bíblicos do Velho e do Novo Testamento também ressoam nos nomes dos dois enamorados. À rapariga, acode a fecundidade tardia de Sara, mulher de Abraão: “Com um nome desses terei filhos aos cem anos” (nota, p. 78; **Bíblia** – Gênesis, 17, 17), a que se acrescenta, uma certa camuflagem metaficcional, referindo-se à Sara-narradora, quando se interpretam as expressões da **Bíblia** sobre as trocas dos nomes: “Ela mudou de nome quando ficou fecunda” (nota, p. 79; Gênesis, 17, 15 – “não Sarai, mas Sara”). “Ah, Sarinha, que grande tradição, a de uma mulher que se ri na cara do Senhor. Nem os anjos” (nota, 458; Gênesis, 18, 10-15); e é invocada como irmã, em discurso alucinatório, de autoria desconhecida: “E, na verdade, é ela também minha irmã, filha do meu pai, mas não filha da minha mãe” (nota, 355; Gênesis, 20, 12).

Ao rapaz também afeta a função ligada ao nome. É do Testamento de Cristo a

previsão de um “pescador de homens”, chamado Simão Pedro, convocado para a missão pelo chamamento das palavras: “sobre esta pedra assentarei a minha igreja” (nota, 79; Mateus, 16, 18), e que, mais tarde, na palavra da mulher apaixonada, transforma-se em outro tipo de promessa e certeza: “Nada temas, Simão, sobre a tua pedra assentarei a minha vida” (nota, 102). Em momento de insegurança, porém, reflete a dúvida: “Não foi céu nenhum de onde estás caindo” (nota, 161); “não tens sorte nenhuma, Petrushka, não é sobre esta pedra que há de assentar a minha igreja” (nota, 161).

Eu brinco com muita gente, mas brinco  
comigo mesma principalmente. Caricatura  
de tiques estilísticos  
(Maria VELHO DA COSTA)

Em função estética, a intertextualidade amplia ambientes culturais, espalhando índices de vozes, estilos e composições. Sendo enriquecimento literário, conta com a participação do receptor, no desvelamento das alusões. O ludismo verbal de Maria Velho da Costa denuncia, de uma forma ou outra, a presença dos escritores brasileiros Oswald de Andrade e Guimarães Rosa, mas apanha também o português Nuno Bragança e a própria Maria Velho da Costa.

Oswald de Andrade e Maria Velho da Costa correspondem-se em “tiques estilísticos”, que se podem alinhar. No monólogo interior, observa-se a descontinuidade semântica, os choques de imagens e a quebra da linearidade discursiva. Essa técnica narrativa Antonio Candido, estudando Oswald de Andrade, chama de pontilhismo, forma de abranger, na multiplicidade de cenas, a visão completa do real. Por sua vez, Haroldo de Campos, em análises das obras do mesmo autor, refere o monólogo interior, o *flash* mental, a fragmentação e o simultaneísmo compondo um estilo cubo-futurista plástico-estilístico, associado à imagística sonora visual e à descontinuidade cênico-cinematográfica. O estilo desse revolucionário do modernismo brasileiro pode ser aproximado a algumas rubricas da missa de Maria Velho da Costa. Oswald de Andrade, contudo, não é nomeado em todo o romance *Missa in Albis*. Sua presença impõe-se pelo estilo. Mas Guimarães Rosa, esse é invocado, de modo direto ou enviesado, em vários momentos do romance. Tanto quanto seu nome é referido, citam-se expressões do romance *Grande sertão: veredas* (1956); do livro de contos *Primeiras estórias* (1962), e o nome de uma personagem. Sim, pois a Diadorim<sup>7</sup> de Guimarães Rosa ecoa em Teodora, Dorim, (nota, p. 53) de Maria Velho da Costa. Mesmo o

<sup>7</sup> Em *Da rosa fixa* (1978), lá está a personagem rosiana: “A mudez ou a máscara de Diadorim” (p. 70).

conto intradieгético “O melro branco” possui coincidências expressivas com o estilo do escritor mineiro.

O nome de Guimarães Rosa é pronunciado no *Ite, missa est*, em citação autorral: “O acometimento de Deus, diz Guimarães Rosa, é muito mais sábio-perigoso que o de inexistente demônio, no meio do redemoinho” (nota, p. 459). As palavras “demônio” e “redemoinho” são signos indicadores desse *locus* literário, bem como “veredas” (nota, p. 464) que surge a seguir. O estilo do escritor brasileiro parece estar sendo lembrado no conto “O melro branco” (nota, p. 245), narração intradieгética assinada por Aleixo. São de comparar certas expressões com as de Guimarães Rosa em **Primeiras estórias** e **Grande sertão: veredas**. Anotam-se as frases elípticas, a criação de neologismos por prefixação e sufixação, a reposição de arcaísmos pela oralidade, substantivação de verbos e expressões aliteradas. A enumeração relaciona algumas formas do todo que se vai lendo. São textos eloquentes que marcam formas de escrita e valores de época, assinalando a correspondência entre os escritores.

O conto “O melro branco”, na inspiração do título, faz ligação com o escritor português contemporâneo Nuno Bragança que tem esta ave, em **Square Tolstoi** (1981). Há uma atenção recíproca entre esses dois escritores, pois Maria Velho da Costa, em **O mapa cor de rosa**, diz estar lendo Nuno Bragança (COSTA, 1984, p. 137), e Nuno Bragança, em **Square Tolstoi**, menciona a produção literária de Maria Velho da Costa, quando confessa estar “saboreando alguns parágrafos de **Maina Mendes**” (BRAGANÇA, 1981, p. 190). Este escritor está em *Missa in Albis* por nomeação direta e por sinais indiretos. A epígrafe diz-lhe o nome em “Memento dos Mortos” (nota, p. 419), mas também anota-se a referência de “uma cunhada atrasada mental” (BRAGANÇA, 1996, p. 165), figura de Ema, personagem de *Missa in Albis*.

Maria Velho da Costa, em seu romance *Missa in Albis*, transita também por sua própria produção. A autotextualidade pode ser colhida por algumas referências, como a dos designativos Maína I e Maína II (nota, p. 337) e o título do romance **Os Álibis** (nota, p. 317 e 414) que lembra *Albis*. Além desses nomes, há o esclarecimento sobre um romance, cujo assunto é “a história de uma menina que se faz muda para não ser incomodada” (nota, p. 377), entregando, sem reservas, a personagem-criança Maina Mendes. Há ainda a adaptação de atmosferas vindas de outras obras. Nesta missa é possível reviver situações já experimentadas em **Maina Mendes** e **Lucialima**. Veja-se a recusa à comunicação. Se as crianças Maina e Lúcia optam por desvios de comportamento (mudez e invisão) vê-se, na atitude de ambas, a resistência ao universo dos adultos: Maina, no silêncio, resiste ao mando materno; Lucialima, na escuridão, nega a desarmonia dos pais, ou dela se esconde. Para as duas crianças, a posse dos cinco sentidos traz sofrimento. É carga exagerada de suportar. A adolescente Ema, da *Missa*, segue essa trilha, recusando a comunicação com o mundo, não pela anestesia dos cinco sentidos, mas pela alienação psíquica e social. Soterrada pela de-

silusão de sentir o amor/sexualidade/maternidade perseguidos, Ema isola-se. A recusa ao convívio demarca-lhe o espaço físico-social-doméstico e salvaguarda-lhe a posse do espaço interior. O silêncio (e não a mudez de Maina-criança) e a solidão (semelhante à de Maina-adulta) acompanham-na. O isolamento de “Paramento” lembra o de “Vaga” (de **Maina Mendes**), como refúgio. Maina-avó, em seu quarto fechado, contempla a paisagem e convive com as figuras trazidas pela transparência da vidraça. O ambiente de quietude aguça os sentidos na percepção visual, olfativa, sonora, gustativa e tátil. Sua sabedoria de vida atrai o mundo jovem, representado pela neta Matilde.

Em **Missa in Albis**, Ema e Sara aproximam-se na contigüidade do quarto, onde a criança realiza tarefas escolares e ajuda a encenar o teatro das figuras de papel. **Maina Mendes** e **Missa in Albis** correlacionam-se, também, no que se refere à atividade manual. A “coisa miúda muda há mais de um ano” (COSTA, 1993, p. 41) preenche seu repouso na cama, no trabalho de tesoura e papel, “detritos de ocupar tempo” (COSTA, 1993, p. 39), como se lê: “um tabuleiro onde se amontoam recortes de damas, cavalheiros e até crianças” (COSTA, 1993, p. 39). A primeira cena da missa mostra Ema adormecida com a tesoura na mão, sugerindo o trabalho interrompido: “as figuras que recorta dos jornais e de revistas velhas, algumas já amarelecidas, e as grinaldas abertas com perícia e velocidade” (nota, p. 9).

Maria Velho da Costa mesmo declara:

Há temáticas recorrentes; a força da repelência-atracção do bloco mãe-filha, todo o bloco inicial da relação de Sara com a tia ou a mãe, na **Missa in Albis**, refere a relação de Maina com a mãe e a Hortelinda.

No caso de Ema de **Missa in Albis**, o que faço é repegar em Maina. (GOMES, **Ler**, n. 23, p. 56)

É a palavra da escritora que nos confirma as intuições. Ao longo da criação ficcional, retocam-se personagens, adensam-se situações, compõem-se ressonâncias autotextuais.

Um rito é a repetição de um  
fragmento do tempo original  
(Mircea ELIADE)

O discurso representado é uma peculiaridade da Carnavalização, que Bakhtine sintetiza na frase “O Carnaval é fonte de Carnavalização”. Lausberg diz que “o tratamento do discurso no próprio discurso chama-se na lingüística estrutural de ‘*métalangage*’” (LAUSBERG, 1982, p. 92). A Retórica ensina que o sujeito falante

pode tratar em vez da *materia* propriamente dita, a própria situação do discurso. O romance *Missa in Albis* encena a construção do mito, a ritualização dos ritos, “pondo a nu seus procedimentos”, como escreve Shklovski (1971, p. 287). Esse “virar-se para dentro” compõe a teorização de Margaret Rose e de Linda Hutcheon no estudo da paródia desenvolvida como metaficção, metadiscorso ou auto-referência (ROSE, 1979/1995, p. 91; HUTCHEON, 1989, p. 12).

Em *Missa in Albis* há uma liturgia textual que se pode acompanhar em situações de privacidade ou em público. Compõe-se o ambiente sagrado, na delimitação de uma espacialidade diferenciada do tempo comum. Assim desdobra-se a privacidade de Ema, a mãe-memória, guardada em seu isolamento; a celebração ritual de Sara e Simão em sala pública; a Extrema-Unção, rezada em irreverência; a missa do Largo do Carmo, sendo coroação e destronamento.

No capítulo “Paramento”, observando o dia-a-dia da personagem Ema, é possível afirmar que seu universo está distanciado do mundo cotidiano pelos elementos humanos e materiais que o compõem. Esse ambiente protegido, em que a luz, o som e os movimentos são medidos na regularidade de cada instante, pontua-se de sensações ligadas à experiência religiosa. A penumbra, o silêncio e a quietude conformam uma atmosfera propícia ao recolhimento místico que deixa ouvir a interioridade. O primeiro quadro do romance, mostrando Ema sentada a dormir, com a tesoura descansando no colo, pode merecer uma leitura sob a óptica do sagrado: a posição sentada como a atitude própria de quem tem autoridade; o relevo dado às mãos, desde a epígrafe (ainda antes de a história começar) com o manípulo como metonímia do trabalho, que se reitera na imagem da tesoura aberta, em repouso, revelando intervalo de movimento. O universo de Ema possui traços que o aproximam do mundo do sagrado. As delimitações que regulamentam o contato com essa mulher semelham à marcação de um rito, com espaço reservado, seleção de indivíduos atuantes e tempo de duração das ações. Os cuidados dedicados a Ema mobilizam uma seqüência de atos que podem ser interpretados como ritual: a posição do corpo, sentado e de pé; a inclinação da cabeça; o trabalho das mãos; a deslocação de pessoas, a transferência de objetos de um lugar para o outro, a configuração e utilização de artigos culinários, a imposição de vestes, a função das luzes, dos odores e das vozes. Esse conjunto, que constitui a prática da religião, no rito do texto, revela-se de formas variadas. Esboça-se o rito em situações domésticas em que a prática do cotidiano descreve cenas semelhantes à prática da liturgia ou da celebração da missa. Muitas ações do texto podem ser sentidas como gestos litúrgico-sacramentais de reverência: a atitude de Sara baixando e levantando a cabeça; passando o livro aberto em página certa – qual Evangelho; a ladainha da tabuada recitada; o trabalho de iniciação às letras com o caderno de significados: catequese da doutrina. A Paramentação, a Eucaristia, a Purificação e a Consagração desenrolam-se, tendo em Ema, a figura central.

As abluções com pachos de álcool (nota, p. 17) dão sinais da Purificação à qual sucede um quadro de verdadeira epifania (Consagração?). A cena final compõe elementos de um Sacrário: a intimidade do quarto; “a lamparina de azeite” que bruxuleia; as cores intensas dos rubros; Ema de olhos abertos e fitos (nota, p. 17). Será a divindade que resplandece em seu nicho? Será a potência da palavra que assume a sua luz?

Outra forma de rito desenrola-se em *Introibo ad altare Dei* – quando há a entrada de Sara e Simão na *Missas in Albis*, ou seja, no recinto sagrado da escrita: *altare Dei qui laetificat iuventutem*. O narrador relata uma cena conflituosa de ciúme entre os dois, em ambiente público (leitaria nota, p. 23). Junto às vozes das duas personagens, ouvem-se outras, de dentro e de fora do bar: ordens, amuos, pregões, comentários.

Avaliando-se o movimento desse lugar público, vêem-se elementos de uma missa selvagem-urbano-comercial. A linguagem da palavra e dos gestos compõe ritualizações de ordens diversas: a empregada inclina-se diante de Sara e Simão, no ato de limpar o piso [sujo do café entornado], e completa a reverência com a fórmula “Rais parta a tudo!”, e – qual ministro sagrado – expõe o pano eucarístico, só que “esfregão imundo esgarçado” (nota, p. 24), organiza utensílios sobre a “ara”. O fato de dispor objetos e alimentos, a presença do copo/cálice, o trânsito da mesma pessoa, com saídas e entradas, dá rusticamente a idéia da execução de um serviço, – liturgia – que se cumpre ao redor do altar de sacrifícios. Assinalam-se atos grosseiros de subalternidade sem elevação. No entanto, há um ritual sublime sendo celebrado no recinto:

Soergueram-se ambos, as mãos ainda unidas no tampo da mesa, húmido. Então disseram ao mesmo tempo, “Que vai ser de nós?”. (nota, p. 25)

A elevação do corpo, a união das mãos, a prece rezada em sincronia junto à mesa, tudo isso corresponde a uma celebração do casal de namorados. A incerteza no futuro que os aguarda fá-los tristes e solitários. Por isso repetem juntos a mesma invocação.

Nesse *introibo* apresentam-se as personagens centrais do drama de amor. Mas apresenta-se, também, a forma de comportamento da voz narrativa. Há um aspecto que se desenrola ao longo do livro, e que em “Paramento” e nesta “Preparação” se desenham. O narrador onisciente relata acontecimentos e sentimentos, baseado na óptica de Simão:

A Simão lhe parecia que se esvaiam ambos, pelos olhos. O derretimento, o derrame, sustido apenas pela intensidade da minha boca nesse grumo de mãos. (nota, p. 22)

*Lapsus linguae* troca os pronomes. No lugar do pronome de terceira pessoa aparece o da primeira, na expressão: “minha boca”. Na verdade, o narrador, que vem mantendo visão heterodiegética é colhido na rede da sua própria emoção e, no mo-

mento da intensidade amorosa, revela-se/confunde-se na sinceridade do gesto. O pronome de posse indigita-o nesta primeira pessoa – “minha”. O narrador é Simão, o namorado de Sara.

Exemplifica-se, aqui, a estratégia dos narradores nos jogos de polifonias que estabelecem entre si. Realmente, eles “camaleoa-se” e, já nesta preparação para o sacrifício, os oficiantes do rito da escrita fazem o *introibo* da escamoteação de suas vozes.

A forma ritual de *Ite, missa est*, palavras da *missa catechumenorum*, ou despedida dos catecúmenos dá a ver a irreverência. A despedida do romance é a Extrema-Unção ou Bênção dos Doentes. O narrador revela que “Parece que foi ela a pedir os ‘Santos Óleos’” (nota, p. 456), e introduz a cena do Sacramento. Prepara-se o cenário para a realização do Sacramento, com o aparato exigido pela Igreja, ou seja, a preparação dos utensílios litúrgicos para aquele ritual: toalha branca, crucifixo, velas, água benta, palma benta e algodão para as abluções. O ambiente doméstico modifica-se, para ser digno da manifestação do sagrado que ali se realizará. É pela mão do sacerdote que o sagrado substituirá o profano. No entanto, introduzem-se elementos que, ao invés de convocarem a dignificação do ato, antes roubam-na, e instituem, no lugar do sagrado, o sacrílego (*sacer + lego*). Tecido da descrição que mina o sagrado, o sacrílego introduz o estado-de-espírito de descaso para com a morte, tratada na levandade de um fato social-teatral – “já viu essa cena falhar num grande final?” (nota, p. 456) ou jocoso. E surgem expressões como “hílar”, “humor contagiado”, “franciscano *enjoué*” (nota, p. 457), havendo referência não só zombeteira, como grosseira à matéria mesma dos Santos Óleos, vista na materialidade do seu quotidiano utilitário, e não na sua transcendência sacramental: “as pálpebras a rebrilhar do azeite” – “efeitos possíveis da sacra lubrificação” – “deitou-se a lambê-lo com a minúcia dos gatos” – “nariz, olhos e boca luzentes das persignações, lambeu-se” (nota, p. 458). O rebaixamento agudiza-se pela solicitação de animais para participarem no rito, cuja presença justifica-se pela repetição bíblica – “Deixai vir a mim os não-falantes, pois não herdarão o reino da asneira” (nota, p. 457), – parodiando Jesus Cristo (MARCOS, 10, 14).

O grotesco instala-se, nessa Extrema-Unção, e a linguagem documenta a diluição das fronteiras. A descrição narrativa compõe-se dessa mescla de elementos. O tema é grave, mas o estado-de-espírito é leviano e superficial. Neste final de romance, o leitor posiciona-se entre morte e riso.

O esquecido que vai em nós todos da  
evitada transmutação do Carmo em  
missa roxa  
(Maria VELHO DA COSTA)

Como ritualização, registra-se o evento maior de Portugal, justificado pelo título do culto da Páscoa e do Batismo. É o momento principal do romance que celebra a *Missa in Albis* da História: “Houve de haver vir vindo um vinte e cinco de Abril ao ano de mil nove [sic] e setenta e quatro” (nota, p. 436). Aqui as letras da data dão ênfase à informação. A construção perifrástica traz a idéia de conclusão ou imobilidade, com o pretérito e a data fixa. Mas quase simultaneamente, o gerúndio imprime um movimento de ação progressiva, inacabada ou por concluir. De resto, o próprio verbo reiterado é de movimento (“vir vindo”). A data é substantivada pelos artigos e pela representação gráfica, personificando-se. O tratamento estilístico, dado à informação histórica, recebe o dinamismo do andamento em progressão, de um sujeito dirigido a um alvo. É como se o vinte e cinco de abril houvesse estado caminhando em direção ao ano de mil nove e setenta e quatro. É uma data/ser/obra paulatinamente construída (como dizem os verbos) em efeito de prolongamento. É uma chegada àquele ano (como a dos catecúmenos ao Batismo). Enquanto as ações se desenrolam no palco da História coletiva, outras histórias se desenvolvem nas arquibancadas da platéia, fato que pode ter alcançado o narratário na cadeia das repercussões. O tempo em que decorre o início do fato histórico da Revolução é marcado por uma atmosfera particular: – “Nessa manhã que foi fosca” (nota, p. 436); “Essa manhã foi fosca” (nota, p. 437); “Manhã fosquíssima manhã” (nota, p. 437) – a cuja pouca visibilidade o narrador refere com insistência. Em *Lucialima*, há a descrição desenvolvida em lentidão minuciosa dessa manhã (COSTA, 1986, p. 16-17). O espaço é o do país que, despertando em “meios-da-noite” com a notícia de que “eles estão na rua” (nota, p. 437), vai viver um andamento fora da normalidade quotidiana. Há movimentação, alertas, alarmes. A imprensa apregoa avisos. Um tempo novo inicia. O narrador reforça uma visão, enquanto repete semas – “Eu vi” (nota, p. 437); “vi tudo”; “Então eu mais vi”; “Também vi” (nota, p. 440); “Vi as estrelas do poder” (nota, p. 444) – dando testemunho *in praesentia*. Ele conta o que assiste, em tom de *Apocalipse*, narrando não o futuro, mas o passado. O modo evocador do livro bíblico possui um acento particular, espécie de registro a orientar a recepção. Esse estilo, identificável pela emoção, transmite uma inquietação atenta e amedrontada, dirigida para o futuro e voltada para o passado. O receptor quer ouvir a seqüência da narração e vive a expectativa da ameaça profética. O tempo é prematuro, os fatos estão por acontecer, e o espectador aguarda o que “ia ser”, pousado no alto como um pássaro. Símbolos de Portugal evocam-se em “corvo”, “nau”, “Camões”. O verso antológico “Ó, minha



Dinamene” – “dinamite” – deturpa-se, dada a situação revolucionária, em que o engenho explosivo é adequado. A reportagem segue, e o orador, agora, escolhe outros campos semânticos para intensificar a realidade:

Então eu mais-vi: toalha de gente sobre altar-mor face a sacrário: Carmo, o com e sem ruínas, bebedeiro e muralhas linhas do céu que nem talha onde apontaram baterias-velas pretas enristadas. As árvores: cheias de corpos com cabeças tão viventes lamparinas. (nota, p. 440)

Sob o impulso de “eu mais-vi”, ele requisita os signos da Liturgia, para dar conotação ritual aos acontecimentos históricos. A reunião do povo é Igreja, congregando fiéis para a cerimônia que se celebra sobre a pedra do sacrifício, com paramentação e objetos sacramentais – “a vela preta a cuspir um vô-se-te avias lá para os altos do altar-mor, onde nem anjolas penduras aleijaria” (nota, p. 441). E a coreografia litúrgica evolui na dança da história:

Tal como em Missa havia um não saber e ires e vires e flexões, genuflexões, braços ao alto do puto tropa em kyries de eu a ver: a cara aflita a dizer ao oficiante longe a eucaristia bronca: sangue e esquirolas pelo templo ao léu. (nota, p. 441)

A fotografia literária da cerimônia da *Missa in Albis* confirma-se em noticiários de periódicos. As ilustrações dos jornais do dia vinte e seis de abril de mil novecentos e setenta e quatro dão a matriz das imagens do romance. O retrato mostra a multidão que se estende, vestindo o Largo do Carmo, como ampla toalha humana. Nitidamente individualizadas, desenham-se cabeças por sobre os ramos das árvores, sobressaindo das varandas, como lamparinas em candelabros. Feito sacrário em centro de altar, avulta o edifício da Guarda Nacional, alvo, agora, do projétil “vela preta” que o controla. Para aquele lugar, volta-se a atenção dos fiéis, fervorosos acólitos da celebração da História. As imagens congelam-se na lente do fotógrafo e o romance as aprisiona em sua teia. Há, porém, fotos em movimento: a inquietação sobre a evolução dos fatos – “caía ou não o Carmo e aquela Trindade” (nota, p. 440); o compasso do povo; o avanço da Guarda Nacional Republicana; a atuação dos Capitães. O ritual litúrgico efetiva-se com a marcação cênica no espaço do culto, com a gesticulação apropriada de reverências, saudações e cânticos. “Tal como em Missa”, diz o texto, missa campal. Ressoando também a voz: “Venite adoremos Domino, pai Abril celebrado consoante, logo seguido das vaias da viatura militar partir com hino-sentados herodes” (nota, p. 441).

Brinquedos verbais constróem-se avivando as descrições. A fórmula híbrida, de língua latina e língua portuguesa, *arma virumque* Cão (nota, p. 441), aproveita o início da *Eneida* de Virgílio – *arma virumque cano* –, para transmitir o peso das circunstâncias históricas, injetando-lhes o tom jocoso (epopéia moderna). Descritivo é

também o jogo de palavras “hino-sentados herodes”, em que a recriação gráfica de “inocentados”, em igualdade atenuada da palavra (conforme Lausberg), permite a repetição de seu significado. É construção a que Freud chama “múltiplo emprego do mesmo material” (FREUD, 1981, p. 28). O paradoxo constitui-se pela aproximação de “inocente” e “Herodes”. O nome próprio de Herodes, ressoando com a sua carga alusiva de traição, determina o choque ideológico entre o primeiro e o segundo vocábulos. A amplificação da descrição, dominando tanto no sentido intelectual, como no afetivo, realiza-se exatamente pela averiguação individual de cada um dos termos do adjetivo composto – “hino-sentados” – que retrata o quadro da deposição do governo, à saída do quartel da Guarda Nacional Republicana do Largo do Carmo, na tarde de 25 de abril de 1974. A sonoridade das vaias traduz-se pela composição musical – “hino”; incluindo a posição dos ocupantes no assento da viatura verbaliza-se no participípio do verbo sentar – “sentados”.

Documenta-se o cerimonial das negociações entre o poder que resiste e o poder que emerge. Os “ires e vires” fazem ver a deslocação dos mediadores, como canal da comunicação entre capitães vencendo e (ex)-governo temendo, vencido.

A História esclarece o romance. O real visível traduz-se em simbolização litúrgica. A Missa é o ritual identificado por vocabulário designativo, em seu espaço, agentes, fases e utensílios: “altar, sacrário, sacrista, eucaristia, *kyrie*, velas, lamparinas”. Esse registro especializado, no entanto, mescla-se ao registro popular da linguagem, compondo, em dialogia, expressões entrecruzadas por contextos variados:

braços ao alto do puto tropa/ *Kyries* de eu a ver/ oficiante longe  
/eucaristia bronca/ templo ao léu/ holocausto campal  
oficiante dentro/ G.N.R. sacrista de emperrado sacrário

A acumulação de significados perturba o sentido religioso original. As caracterizações explicam-se na História e a forma literária traduz o movimento que ocorre no espaço cênico, no dinamismo dos signos, na sintaxe que privilegia enumerações, polissíndetos, assíndetos e aliterações. As cenas do Largo do Carmo – com a participação da multidão que aplaude, invectiva, vaia, canta, silencia e obedece à autoridade da voz que comanda, enquanto portas e janelas abrem-se, fecham-se e figuras (in)vestidas de poder transitam de um para outro espaço do palco – essas cenas do Largo do Carmo compõem representações rituais.

O Largo do Carmo é, então, o espaço do Rito, constituído após o cercamento – a orquestra dos rituais dionisíacos – efetuado pelos militares. São eles os arcanjos do tempo novo. Tempo qualitativamente superior, que passa a vigorar a partir do ritual realizado naquele espaço também superiormente distinguido – consagrado. É domínio dos iniciados. Território defendido.

Esse lugar transforma-se em “altar-mor” coberto por “toalha de gente”. É o

centro do universo, no qual decorre a atualização do sacrifício “propiciatório” que garante a obtenção do benefício que faz “durar” o novo tempo, a nova constituição, a nova *urbs*.

O espaço do rito é a colina, lugar elevado, para onde os militares acorrem, após a conclusão das operações no Terreiro do Paço. Sendo colina, o Carmo está mais próximo do Céu e, por isso, investe-se de sacralidade. Participa da transcendência, sendo ponto de reencontro do Céu e da Terra. A missa *in albis* justifica sua celebração. O ritual iniciático dá-se por concluído, na *domenica in albis ponendis*. Devolvida a veste branca da iniciação, o combatente entra para a luta da vida. É o momento decisivo do romance e justificativa do título. É missa *in albis*, rito final do sacramento do batismo. Esse cronótopo concentra a emoção da História do país, quando a ação coletiva se cumpre em um local público – o Largo do Carmo. Presencia-se a comemoração da ruptura. O umbral é ultrapassado. A decisão é consumada. **Missa in Albis** celebra a entrada em um novo tempo.

## Résumé

Cet étude aborde la manière dont le discours religieux s'intègre dans le discours de la fiction. Toutefois, on peut constater que le discours manifeste du **Missel**, tout en ritualisant le mythe, attire d'autres discours qui se fondent pour enrichir la trame romanesque.

Mots-clé: Religion; Rhétorique; Carnavalization; Maria Velho da Costa; Histoire de Portugal.

## Referências

- BAKHTINE, Mikhaïl. **Esthétique et théorie du roman**. Paris: Gallimard, 1978.
- BAKHTINE, Mikhaïl. **Problemas da poética de Dostoievski**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BÍBLIA SAGRADA. Lisboa, Depósito das Escrituras Sagradas, Porto: José da Silva Mendonça, 1964.
- BRAGANÇA, Nuno. **Square Tolstoi**. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1996.
- BRANCO. Camilo Castelo. **Amor de perdição**. Porto: Porto Editora, 1978.
- COMPAGNON, Antoine. **La seconde main ou le travail de la citation**. Paris: Seuil, 1979.
- COSTA, Maria Velho da. **Da rosa fixa** (prosas). Lisboa: Moraes, 1978.
- COSTA, Maria Velho da. **Missa in Albis**. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

- COSTA, Maria Velho da. **Maina Mendes**. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1993.
- COSTA, Maria Velho da. **O mapa cor de rosa**. Lisboa: Dom Quixote, 1984.
- DÄLLENBACH, Lucien. **Le récit spéculaire**: essai sur la mise en abyme. Paris: Seuil, 1977.
- DIZIONARIO ECCLESIASTICO. Direzione Rev. Mons. Angelo Mercati. Torino: Unione Tipografico – Editrice Torinese, 1953.
- ELIADE, Mircea. O tempo sagrado e o mito do eterno recomeço. **Tratado de história das religiões**. Lisboa: Asa, 1994.
- FREUD, Sigmund. **El chiste y su relación con lo inconsciente**. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- GOMES, Luísa Costa. Maria Velho da Costa – A Maina volta a atacar. **Ler**, Lisboa, n. 23, p. 51-59.
- GENETTE, Gérard. **Palimpsestos**: la literatura en segundo grado. Madrid: Taurus, 1989.
- HAMON, Philippe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: GUYON, Françoise Van *et al.* **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega, 1976. p. 77-102.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**: ensinamentos das formas de arte do século XX. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LAUSBERG, Heinrich. **Elementos de retórica literária**. 3. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982.
- MISSALE ROMANUM. Ex Decreto Sacro Sancti Concilii Tridenti Restitutum, Antuerpiae, Ex Officina Plantiniana Balthazaris Moreti, 1696.
- RIBEIRO, Bernardim. **Menina moça ou saudades**. Lisboa: Tipografia de Andrade, 1852.
- ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas** (“o diabo na rua no meio do redemoinho”). 8. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.
- ROSE, Margaret A. **Parody**: ancient, modern and post-modern. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- SARAIVA, Arnaldo. A epígrafe – e a epígrafe de Maria Velho da Costa. In: SARAIVA, Arnaldo. **Literatura marginalizada**. Porto: Árvore, 1980. p. 117-122.
- SARAIVA, Monsenhor J. Silva. **Missal romano**: com o próprio de todas as dioceses de Portugal. 3. ed. act. Lisboa: Difusora Bíblica Missionários Capuchinhos, 1964.
- SKLOVSKI, Victor. **Sobre la prosa literaria**. Barcelona: Editorial Planeta, 1971.