

---

**MARIA VELHO DA COSTA: ALEGORIAS POLÍTICAS**

Maria Velho da Costa: Politic Allegories

Beatriz Weigert<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho estuda as formas como Maria Velho da Costa, nos livros *Desescrita* e *Missa in Albis*, critica aspectos da política de Portugal. Retórica original cria alegorias. Em *Desescrita* a escritora trata, em verso e prosa, de fatos do quotidiano. No romance *Missa in Albis*, dentre os muitos temas, ela vê a deposição do poder ditatorial do 25 de abril de 1974.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura Portuguesa; Maria Velho da Costa; retórica; alegoria.

**ABSTRACT:** This work studies the forms like Maria Velho da Costa, in the books *Desescrita* and *Missa in Albis* criticizes aspects of Portuguese politics. Original rhetoric creates allegories. In *Desescrita*, the writer treats, in verse and prose, quotidian facts. In the novel *Missa in Albis*, between several themes, she sees the deposition of the dictatorial power on April, 25<sup>th</sup>, 1974.

**KEYWORDS:** Portuguese Literature; Maria Velho da Costa; rhetoric; allegory.

Maria Velho da Costa é presença interventiva em periódicos de Portugal. A ditadura de Salazar cassa o direito da livre expressão, instituindo a censura prévia. Maria Velho da Costa cria alegorias para encobrir a crítica à política daqueles anos. Os textos do livro *Desescrita* compõem-se a partir das publicações da Imprensa. Essas alegorias, que se iniciam nos jornais *Diário de Lisboa*, *República* e *Capital*, vão culminar no romance *Missa in Albis*, em que o capítulo “Comunhão” celebra o rito de deposição da ditadura e o batismo da Democracia.

Maria Velho da Costa nasce em Lisboa a 26 de Junho de 1938. Licencia-se em Filologia Germânica. É professora no ensino secundário. Participa do Curso de Grupo-Análise da Sociedade Portuguesa de Neurologia e Psiquiatria. Constitui-se membro da Direção da Associação Portuguesa de Escritores, sendo Presidente de 1973 a 1978. Cumpre leitorado no Departamento de Português e Brasileiro do *King's College*, Universidade de

---

<sup>1</sup> Docente da Universidade de Évora e integrante do CLEPUL, Universidade de Lisboa.

Londres, entre 1980 e 1987. Tem sido incumbida pelo Estado Português de funções de carácter cultural, como Adjunta do Secretário de Estado da Cultura em 1979 e Adida Cultural em Cabo Verde de 1988 a 1991. Fez parte da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e do Instituto Camões.

Já em 1969, consagra-se como escritora com o romance *Maina Mendes*, tornando-se mais conhecida, em 1971, pela polémica em torno de *Novas Cartas Portuguesas*, obra que manifesta oposição aos valores femininos tradicionais. A publicação leva as autoras a tribunal, tendo o 25 de Abril interrompido as sanções a que estavam sujeitas as denominadas *Três Marias*: Maria Velho da Costa, Maria Teresa Horta e Maria Isabel Barreno. As teses de reivindicação feminina, já enunciadas em *Novas Cartas Portuguesas*, acrescentam-se, na sua obra, de um inconformismo quanto aos cânones narrativos.

Sua obra soma-se de contos *O Lugar Comum* (1966), *Dores* (1994), *O Amante do Crato* (2004); crônicas: *Desescrita* (1973), *Cravo* (1976), *Mapa Cor de Rosa* (1984); poesia: *Da Rosa Fixa* (1978), *Corpo Verde* (1979); epistolografia: *Novas Cartas Portuguesas* (1972), *O Livro do Meio* (2006); teatro: *Madame* (1999); ensaio: *Educação e Ensino* (1972), *Português, Trabalhador, Doente Mental* (1976); romances: *Maina Mendes* (1969), *Casas Pardas* (1977), *Lúcialima* (1983), *Missa in Albis* (1988), *Irene ou o Contrato Social* (2000), *Myra* (2008). Colaboração cinematográfica, televisiva e teatral: *Que farei com esta espada?* Filme de João César Monteiro, 1975; *Veredas*. Filme de João César Monteiro, 1978; *Ninguém*. Ricardo Pais, 1979; *Silvestre*. Filme de João César Monteiro, 1982; *As Damas de Longe*, 1991 (não realizado); *Rosa Negra*. Filme de Margarida Gil, 1992; *Anjo da Guarda*. Filme de Margarida Gil, 1998; *Mal*. Filme de Alberto Santos Seixas, 1999; *Adriana*. Filme de Margarida Gil, 2003. Colabora regularmente em argumentos cinematográficos desde 1975, principalmente em películas de João César Monteiro, Margarida Gil e Alberto Seixas Santos.

Os prêmios enumeram-se a partir de 1977, com Prêmio Cidade de Lisboa, Prêmio de Prosa de Ficção por *Casas Pardas*; em 1983, Prêmio Dom Diniz - Fundação Casa de Mateus, por *Lúcialima*; em 1989 Prêmio P.E.N. Clube Português de Ficção, por *Missa in Albis*; em 2000, Grande Prêmio de Romance e Novela APE/IPLB<sup>2</sup> - por *Irene ou o Contrato Social*; 2000, Grande Prêmio de Teatro da APE/Ministério da Cultura por *Madame*; 2010 — Prêmio da APA — Associação Portuguesa de Autores e por *Correntes d'Escritas* pelo romance *Myra*. Pelo conjunto da obra em 1997, Prêmio Vergílio Ferreira, outorgado pela Universidade de Évora (1ª edição); 2002 -

---

<sup>2</sup> Associação Portuguesa de Escritores / Instituto Português do Livro e das Bibliotecas.

Prêmio Camões CPLP: Comunidade dos Países de Língua Portuguesa; 2013 - Prêmio Vida Literária conferido pela APE.

Os temas inserem-se na crítica político-social. O questionamento à condição feminina inaugura-se na ficção quase autobiográfica de *O Lugar Comum* (1966), de onde saltam personagens revigoradas em várias outras narrativas. A inconformidade com o Estado Novo, com o aparato repressivo da Polícia Internacional de Defesa do Estado — PIDE, as perseguições, prisões, tortura, assassinatos, com os confrontos com as forças populares, com os grupos que lutam pela reposição da democracia, essa crítica política já está na publicação periódica. A situação política de Portugal tanto é conteúdo, como forma; tanto é pano-de-fundo para os conflitos que se desenvolvem, como é estratégia estilística, calcada de crítica. Salienta-se a elaboração artística desta artista da palavra que é Maria Velho da Costa.

Em verdade, os elementos da retórica literária acodem na criação dessas obras, em que os tropos desdobram-se em alegorias, que se especializam na alusão<sup>3</sup>, simulação, dissimulação, recrudescendo a ironia. Confirma-se a aula de Lausberg sobre a alegoria como metáfora continuada, tropo que consiste na substituição do pensamento em causa por outro pensamento que está ligado em uma relação de semelhança. Em Maria Velho da Costa, excluído o *aenigma* (LAUSBERG, 1982, p.250), extremo do pensamento irreconhecível, tem-se a *totta allegoria, permixta apertis allegoria*, com sinais reveladores do pensamento pretendido. Nesse caminho, por meio das figuras da *detractio*, com o auxílio da litotes e do anacoluto, ressalta a *dissimulatio* (LAUSBERG, 1982, p.104-252), escondendo a opinião que se tem. A *detractio* consiste na *brevitas*, ou seja, omissão de pensamentos necessários à comunicação; por isso, tende à *obscuritas* e é usada como ênfase alusiva — supressão de pelo menos um elemento da totalidade: elipse; *litotes* grau superlativo pela negação; *anacoluto*, período sem sequência: suspensão. São figuras retóricas do silenciamento e da amputação. Leia-se a crítica política do livro *Desescrita*. Com referência à censura diz Maria Velho da Costa:

Era mais irritante quando nos cortavam parte do texto, do que quando no-lo cortavam todo. [...]. Lembro-me de ter enviado um texto onde cortava as primeiras sílabas em tom de troça. Este, então, veio riscadíssimo. [...] Ainda nos rimos imenso à custa disso na redacção (Maria Velho da Costa em entrevista ao *Jornal de Letras*, 1995).

---

<sup>3</sup> Veja-se a intertextualidade em Gérard Genette, Julia Kristeva e Mikhaïl Bakhtine.

## DESESCRITA:

Essa palavra corresponde à metalinguagem pelo avesso, pois o prefixo “des” indica ação contrária. Sendo esse o quinto título da lista bibliográfica da autora, deve anunciar algum desafio. Em vez de ser a escrita, é a desescrita de Maria Velho da Costa que se publica. A autora já não mais escreve, sim, desescreve. Que indicará tal título?

Analise-se.

Pela disposição da mancha gráfica das páginas nota-se a presença de textos em prosa e verso. E, compulsando o índice, leem-se os títulos: “Notícias do Diário”, “Os Cavalos de Maio”, “Crónica de Alexandre Ardendo”, “Dois Poemas”, “Contra Tempo”, “Sigmund”, “Nova Co(Eva)”, “Terça Angélica”, “Terça Feira, Terça e Meia”, “Nad(I)a”, “Desescrita”, “Carta a Manel, aliás, Álvaro Guerra”, “Madrugatas”, “Camone, Ana”, “Endeixas a Luis Vaz Activo”, “A Rãzia”, “Ova Ortografia”, “Três Vezes dois Três”, “O Lugar Comum (II),” “Do Sol ao Solo”, “Esta Força”, “A Nave”, “A Propósito de Maina Mendes ou de Como Eu Já Disse Sobre Isso O que Tinha a Dizer Sem Ofensa”, “(Dom Se Bastião)”, “De fora parte”, “Crónica dos Idos”.

Por esse elenco, repara-se a criatividade linguística. Alguns dos títulos compõem neologismos feitos de jogos fonético-lexicais. São paratextos enigmáticos. Despertam curiosidade para conhecer seu conteúdo. Por parte da autora, talvez aí se formule a intenção de convidar o leitor a decifrar esta criação nova. Nela estão gravados os sinais da metamorfose. É o caso de “Camone, Ana”, em que a expressão vocativa do inglês, ecoa em adjetivo derivado de Camões; é o caso do seccionamento do nome do rei - “(Dom Se Bastião)” — sugerindo um condicional-se, e pontuado graficamente (escondido?) nos parênteses. Nova também a palavra “Madrugatas”, composição que inclui duas ordens de significados: ciclo temporal e espécie biológica; ainda mais “Rãzia”, (re)composta por nasalação. Além dessas, outras inovações, são apresentadas.

Após o exame dos títulos, segue-se a leitura dos textos. São discursos variados. Há diferentes gêneros: são poemas (cinco), são cartas (duas), fábulas e textos imitativos da *Bíblia*: parábolas, gênesis, apocalipses. Essa diversidade amplia-se em construções fonéticas, morfo-sintáticas e semânticas (de que os paratextos exemplificam). Anota-se a subtração de fonemas, a suspensão de termos oracionais, fragmentação da linearidade da sintaxe, obscuridade semântica. Significados escondem-se. Referentes apagam-se. Não se localizam contextos.

No entanto, apesar do escondimento da informação, há, muitas vezes, o chamamento a um receptor. Muitos dos textos invocam o destinatário (COSTA, 1973, p.45); outros, menos explícitos, encenam uma interlocução (COSTA, 1973, p.5). Isso significa que o leitor está presente nos textos de *Desescrita*. Nota-se que o emissor tem consciência desta presença, enquanto redige suas mensagens. Esse fato possibilita-lhe uma fala confiante, de cumplicidade garantida. No desenho dos elementos do processo de comunicação, tem-se emissor, mensagem, destinatário, possuindo canal de transmissão direto e imediato, pois são textos para jornal. Assim, há uma ligação fixada no tempo. São crônicas atentas ao *cronos* de sua designação. E, servindo à imprensa periódica, guardam ainda outro condicionamento: o do espaço geográfico. Espacialidade e temporalidade localizadas são fatores do estreitamento ainda mais firme dos laços entre os intervenientes da comunicação. Os leitores da *Desescrita* vivem a mesma época e são participantes dos mesmos acontecimentos que a escritora vivencia.

O receptor da mensagem vem declarado na carta endereçada a *Manel*, aliás, *Álvaro Guerra* (COSTA, 1973, p. 39), na *crônica de Alexandre* (COSTA, 1973, p. 11) e nas *endeixas a Luís Vaz* (COSTA, 1973, p. 47). Nos dois primeiros, a nota dominante é a espontaneidade, fixada nas expressões da gíria e do trato familiar: “*Ouve, Manel... olha, escuta ou não...*” (COSTA, 1973, p. 39) e “*Rais parta o miúdo, atão não me veio à caixa foi só eu virar-me.*” (COSTA, 1973, p. 13) O texto a Luís Vaz é menos oral. Dirige-se ao destinatário/interlocutor (COSTA, 1973, p. 47) apresentando-lhe como que uma balanço do estado atual da cultura, de modo a dar conta da repercussão dos feitos do próprio destinatário das *endeixas*.

A compreensão das mensagens chega através da fluência que esses desabafos possuem. Cada um deles, porém, conservando peculiaridades próprias: um é loquaz, quase gestual; o outro é elegíaco, cheio de emoção sofrida; o terceiro é reivindicativo: faz queixas, lamenta, quer resgatar valores.

No entanto, há outros procedimentos. Com mais frequência escamoteia-se a clareza, indefinem-se termos, suspendem-se fios de linearidade, corta-se a sequência da sintaxe, toldam-se significados.

O texto que abre o livro intitula-se “Notícias do Diário” (datado de 3 de dezembro de 1970) e traz novidades assim:

“Que é que vais fazer agora?”, perguntaram-me eles então, quando passaram a saber como é que eu me chamava e alguns dos sítios e por quem. Tive que não lhes dizer nada e guardar o que podia. A rua, nunca ma tinham tirado, porque até aí, lá eu não tinha nome certo (COSTA, 1973, p. 5).

Construções sintático-semânticas dão-se por concluídas, com a pontuação final, antes do pensamento completar-se. O *schema inconvenientiae* (LAUSBERG, 1982, p. 126) impede a concordância entre *protasis* e *apodosis*, isto é, a primeira parte do segmento oracional não se une à segunda. Suspendem-se as sequências, figurando o *anacoluto* (LAUSBERG, 1982, p. 264), e a *reticentia* (LAUSBERG, 1982, p. 244). *Compositio* em *anacoluto*, que se vale da figura de *detractio* (LAUSBERG, 1982, p. 242), a *brevitas*, que omite pensamentos necessários à comunicação, determinando, assim a *obscuritas* do discurso.

Além da composição em suspenso, a sintaxe contém termos nulos de sentido, expressando o indefinido, de pronomes e advérbios (eles, alguns, aí, lá). Vazios semânticos recheiam essas “notícias” sem informação. A particularidade desse texto é a sua indefinição. As palavras estão ali, porém, a indicação que trazem é a da imprecisão. Como diz a frase: não tem “nome certo”.

O segundo texto é “Os Cavalos de Maio” (datado de 4 de junho de 1969), e seu conteúdo desenvolve-se sobre escolhas de listas, riscas, pintas e bolas, parecendo enumerar conselhos sobre estamparias de decoração e vestuário, como diz:

Quantas sobem, quantas sobem de listas no bojo do calfe, à meia-tarde, e até as contentadas de ambíguas listas no bolso do tailleur prêt-à-porter, as de ir à Bertrand... (COSTA, 1973, p. 8).

Os cavalos surgem no final da crônica, como parâmetro de comparação:

Olha como eles relincham, olha como eles vão nisso e elas. “Hihihin, hihihin, olha para eles tanto papo seco, olha para eles, tudo tão a pôr-se, hihihn, hihihin, parecem os cavalos de Maio” (COSTA, 1973, p. 9).

Pode-se observar, aqui, uma enumeração caótica de elementos, *mixtura verborum* (LAUSBERG, 1982, p. 206), que aproxima vocábulos de níveis semânticos estranhos (“tanto papo seco + tudo tão a pôr-se”). Novamente, pouco comunica-se sobre o que o título anuncia. Sinais de apagamento da informação também se registram: não se localizam referentes para os significantes verbalizados, portanto, não há significados para o leitor. O texto concretiza o *paradoxo*. A mensagem possui código, mas falta-lhe

contexto. Por esse motivo, há entropia na comunicação: ela não chega ao leitor. Informa-se, isto sim, sobre uma atmosfera, sobre um clima que paira, - ainda errante, - ainda sem definição para quem lê.

Ao impacto da primeira crônica, a desconfiança instala-se no receptor. O choque, trazido pelo *paradoxo* da segunda, promove o *estranhamento*. Não há clareza na comunicação, por isso não há compreensão. O *schema* sintático é sintoma. Faz parte do discurso obscuro, constituindo estratégia retórica do locutor que visa esconder o pensamento pretendido. É o travestimento da idéia. É a alegoria.

## METAMORFOSE

A leitura completa do livro revela que a *Desescrita* de Maria Velho da Costa compõe dois tipos de metamorfose: a metamorfose do significado e a metamorfose do significante.

A metamorfose do significado é conseguida através do travestimento do conteúdo. Trata-se do disfarce do pensamento. É forma de substituir um pensamento por outro. É o mecanismo da *alegoria* (LAUSBERG, 1982, p. 240), máscara de mensagens, gênero da fábula. São formas de narração onde a mensagem própria é substituída por outra com a qual guarda semelhanças. A *obscuridade* penetra as *alegorias* em diferentes graus, conforme as pistas fornecidas ao leitor. Um *alegorias* são mais fechadas, outras, menos. Algumas escondem o significado tão absolutamente, que o texto passa a ser um *enigma* (LAUSBERG, 1982, p. 250). Nesse caso, valoriza-se ainda mais o receptor, a braços com o desafio de chegar ao desvelamento. De fato, a decifração do *enigma* só é possível com o perfeito conhecimento “da situação social e anímica do sujeito falante” (LAUSBERG, 1982, p. 250).

*Desescrita* possui fábulas antigas e modernas: ao gênero de Esopo/La Fontaine, como “A Rãzia” (COSTA, 1973, p. 51), “Três vezes dois três” (COSTA, 1973, p. 57), e ao gênero de ficção científica, como “A Nave” (COSTA, 1973, p. 67). Mas, o travestimento do conteúdo acrescenta-se de mais roupagens. Traz as vestimentas do estilo. A variada discursividade veste-se também do texto bíblico. A um dado momento, na moldura de parábolas, de gênese, de apocalipse vai haver outra tela. O ritmo parece ser o mesmo, assim como alguns trechos são semelhantes. A história deve evocar outras gentes, conforme se lê:

I Tendo terçado armas, sabe-se que ao terceiro dia, ao toque das trombetas...

II Ao princípio eram todos sentados à volta de uma mesa...  
III I. E eu vi deles a primeira dinastia. Tinha-se muito recta pela madrugada e velava. Os céus estavam cerrados alto e os ginetes faziam outras pequenas nuvens pelas narinas...2  
Mais vi: as casas, os caminhos e as fontes, o gado são, entrarem pelas barcas ao meio-dia...3. Vi que os terceiros engalanados ao pescoço não pagavam as tenças...4. Mais vi os fretes e os recados, saberem usar luvas. Vi-os deitar-se sobre as filhas novas e espancar de sono os que vagiam....5. E assim, no quinto dia dessa criação, vi vir pelos ares dois grandes grifos (COSTA, 1973, p. 27).

Tem-se a *transtextualidade* formulada por Genette em *Palimpsestos* (GENETTE, 1989, p. 9). O texto atual, o *hipertexto*, apresenta-se junto com o antigo, o *hipotexto*. Maria Velho da Costa reforça a dignidade da matéria atual, invocando andamentos consagrados na literatura. A autora escreve “ao longo” (*para* do grego) do outro “canto” (*odos*) (HUTCHEON, 1985, p. 47-48), para dar sua mensagem. *Parodos*, de onde *paródia* a serviço da zombaria ou da homenagem.

## O CÓDIGO

A metamorfose do significante em *Desescrita* é o travestimento do código. Há transformações, não só na ideia e no estilo, mas na própria matéria-prima da língua: a palavra. É pela mutilação do léxico que se apresenta a metamorfose do significante. O rosto da língua altera-se por desfiguração. “Ova Ortegrafia” (com data de 3-6-72) inaugura um novo padrão lexical, questionando o padrão consagrado pelo uso. A autora assim justifica:

Ecidi escrever ortado; poupo assim o rabalho a quem me orta. Orque quem me orta é pago para me ortar. Também é um alariado. Também ofre o usto de ida (COSTA, 1973, p.55).

Desfigura-se o léxico pela falta de algumas letras iniciais. (A autora promete, pela força do exercício, suprimir as letras mediais e finais em próximos trabalhos.) Porém, ao travestimento do significante, reage o leitor de modo diverso do observado, quando do travestimento do significado. As palavras mutiladas não impedem a compreensão. Não há, deste modo, a *obscuridade*. As palavras perdem a integridade física, mas continuam sendo



portadoras de sentido. O *corpus* alterado da palavra, ao pecar contra a *puritas*, em nada fere a *perspicuitas* (LAUSBERG, 1982, p.121), pois, mesmo aleijado, o vocábulo designa com sucesso a *res* pretendida. As lições de *Semântica* (ULLMANN, 1987, p. 54-57) ensinam que as letras isoladas não constituem unidades significativas, carecem, portanto, de autonomia semântica.

Essa é a nova ortografia — “nova ortografia” — que Maria Velho da Costa des/inventa, a fim de facilitar o trabalho dos *ortadores*, também *alariados*, conforme diz.

Comparem-se as formas de comunicação: a indefinição dos termos, o apagamento dos referentes, os tipos de travestimento.

O título *Desescrita* deve-se ao décimo primeiro texto do livro (COSTA, 1973, p. 37), tendo sido publicado no dia 29 de março de 1972 em *Capital*, jornal de Lisboa. O texto diz:

#### DESESCRITA

Quando o disserem calo ou farta brotoeja  
cardo sem gosto e arremedo velho  
tão serôdio apoucar de outros mais hábeis  
ou por tão burilada terem sua arte  
ou por sofrentes mais no engenho dela,  
hei-de guardá-lo meu por apara de gesta  
que todos tentamos por modesta  
ao pegar das palavras todas gastas  
e pôr-me com mais força a ver da giesta  
e do rumor das rugas dos que passam  
que para isso estou,  
bem mais que no contá-lo ou dividi-lo.  
Por isso não se afina entendimento lato  
nem maestria mais ao escrito e trato:  
são tantos os instantes a cuidar pla rama e rua  
que só fica o que resta  
fresta  
cantata rota e rouca  
entre o escrito e a estória (p. 37).

Essa *desescrita*-título firma um compromisso (“pôr-me com mais força”) com a palavra participativa, enquanto faz a reflexão sobre a precariedade (“fresta”) e a incompletude (“rota e rouca”) da História. Ao que se percebe, o texto é tomada de consciência e carta de intenções: vê o estado da palavra e a responsabilidade da atuação efetiva.

É importante comentar o trabalho poético que se vai elaborando. Detendo o olhar sobre esse poema, de dezenove versos assimétricos, observa-se a seleção do léxico, retirado de campos semânticos diversos. A vida vegetal associa-se à vida animal; a esfera das ciências casa com a da arte; o quotidiano com o transcendente. A disposição das palavras privilegia situações de realce, tendo em vista não só a qualidade, mas a quantidade dos timbres. A extrema contenção é a exiguidade do espaço material que se verbaliza. Assim o poema tanto quanto diz, desenha a ideia.

Atente-se à sonoridade do par “resta/fresta”. Repare-se a espacialidade de “fresta”. Compreenda-se o significado alastrando-se de “fresta a cantata rota e rouca”, mas compartimentados na precariedade e desqualificação.

O livro *Desescrita* toma o título do poema que fala justamente sobre a carência da comunicação. É metáfora, é linguagem figurada, é representação mental de sensações e emoções. Nesse poema, Maria Velho da Costa recria situações da realidade através da ambiguidade que a forma poética possibilita.

A força do escritor e da escrita é ilustrada em “Essa Força” de 12 de outubro de 1972. Aqui, é o fascínio que a cursividade do texto produz sobre o leitor que se quer comprovar. É metatexto/metaleitura, ou metacrônica que exercita a manutenção da atenção do leitor para a sequência cursiva das frases. A matéria do texto é a tensão entre escrever-ler. As admoestações sobre a liberdade de abandonar a leitura porque ali nada se acrescentará — “porque eu estou só a obrigar que me leiam até ao fim” (COSTA, 1973, p. 65) - são reiteradas. No final, vem a conclusão de que a força da escrita é essa: a de ter que ser lida. E “força reconhecida pela lei”.

Vários discursos conformam a *Desescrita*. O prefixo *des* aparece na formação de outras palavras. Na *Carta a Manel*, evocando movimentos sobre o uso da língua (código/órgão de fonação), lê-se:

Olha, escuta como nos ensurdeceu a língua, como as nossas vogais abrandam, como a língua se tornou sibilada, chiante, ouves-te a escrever e ainda que berres, que gaibéus, disfarce, o que inscreves sussurra ainda que...

...em Português, murmuras ou retorces a língua até mordê-la, para pedires leitura em Portugal, se tiveres tino, tens que ser doido ou ter vergonha do que ta corta - ela, os mandadores do desfazer-se dela.

... Escrever aqui tem que dizer do “não” dito no ouvido, da linha (língua) cortada, da ofensa à língua recolhida... não-palavras a desescreverem-nos, a pôr-nos de inscrição: “tu não riscarás”

Sabê-lo, sabê-lo, que a matéria do que nos desdizem nos (des)faz (COSTA, 1973, p. 42).

Leem-se várias formas de expressar a preocupação pela transmissão das mensagens. E o título do livro vai sendo reforçado com a insistência da mesma partícula: *desescrever*, *desdizer*, *desfazer*.

#### “OVA ORTEGRAFIA”

Considerando que o significado de muitos textos escapa a uma leitura ingênua, percebe-se que a luz é lançada pela “Ova Ortografia”. É *ortografia* compondo um discurso identificado com a retórica do opositor (*é pago para me ortar*), conforme ensina Lausberg. Se a autora utiliza as armas do partido da oposição, ela está mostrando as pistas para que seu leitor decodifique os enigmas espalhados ao longo do livro. Aqui, ela entrega a chave da *perspicuitas*. Aqui, ela tem a certeza de que o leitor compreendeu a sua mensagem. Maria Velho da Costa cria uma situação de hilaridade. Cria o cômico através da encenação da cumplicidade com a retórica do outro. Não é a sua retórica: é a imitação da retórica alheia. Corta letras. Corta o texto, como se fosse aquele o procedimento utilizado pelos assalariados pagos para cortar. E como é tão evidente e tão declaradamente simples, põe a nu a realidade que está ditando a escrita. E faz rir. Torna ridículo o processo que determina *ortar* palavras.

A autora promove a inversão de papéis. Cria o avesso. Trabalha no campo da *ironia* (LAUSBERG, 1982, p. 163). Assim, enquanto imita, metamorfoseando-se de opositor, pratica a *ironia de simulação*. E enquanto usa a máscara da *alegoria*, age através da *ironia de dissimulação*. São esses seus recursos retóricos.

A intenção da *Desescrita* fica esclarecida.

A *desescrita* realiza-se pela metamorfose. Na impossibilidade de todas as letras serem escritas, elas são *desescritas*. O travestimento impõe o uso da máscara. Daí a metamorfose do significado, encobrindo a comunicação clara da experiência cotidiana. Mas a metamorfose do significante explicita. É o ridículo. É a carnavalização. Corta sem cortar. Em código capenga, deixa clara a mensagem completa. A escritora exorta com a

mensagem “Reinai-vos a ortar-vos uns aos outros omo eu me ortei”, parodiando Jesus Cristo, na exclamação antológica: “Amai-vos uns aos outros como eu vos ameii!” Como se a mensagem do humanismo cristão pudesse ser lema do autoritarismo desumano.

Maria Velho da Costa mostra que o seu código é a sua mensagem!  
Sua desescrita, sua força!

## MISSA IN ALBIS

O romance *Missa in Albis* encena o rito, fazendo referência à *Settimana* e *Domenica in Albis*, em ligação às comemorações da Páscoa e às do Batismo. De fato, na Semana Santa, após a revivescência dos sofrimentos de Cristo, em sua Paixão e Morte, celebra-se sua gloriosa Ressurreição no domingo da Páscoa. Esse domingo é o dia preferencial para a admissão dos novos membros da Igreja. É, então, que se realiza o rito final da iniciação com a administração do Sacramento do Batismo. A expressão *in albis* está associada à candura da alma dos recém-batizados. Esses, depois da administração da Água Batismal, recebem a túnica branca, que vestem durante toda a semana da Páscoa. Assim *Semana in Albis* significa “semana da túnica branca”. Passada esta semana *in albis*, na tarde de sábado ou na manhã de domingo (Primeiro Domingo depois da Páscoa), há a cerimônia da deposição da túnica — *dominica in albis depositis* ou *dominica post albas*. *Missa in albis* é, então, a missa da cerimônia de devolução da “cândida veste batismal dos neófitos” (MERCATI, 1953, p. 83). Sendo esta a cerimônia de restituição da capa que distingue/protege o neófito dentro da comunidade secular, a *Missa in Albis* é o passo de entrada do cristão para a Assembleia de Cristo. É um Rito de Entrada, simbolizando a conquista obtida pela aquisição do conhecimento dos Mistérios da Salvação fundados no Mito de Jesus Cristo. O romance de Maria Velho da Costa, em certo sentido, comemora o Batismo de Portugal nos novos tempos políticos. O Vinte e Cinco de Abril celebra, no Largo do Carmo, a missa *in albis* em que os neófitos do regime despem a veste branca — *in albis* — depois dos anos do catecumenato, vividos sob a pressão da ditadura.

A história de amor de *Missa in Albis* centra-se na vida de Sara, nascida de uma relação proibida entre os cunhados Ema e Xavier. Esta relação ilícita traz consequências para a família e para Sara. A jovem-mãe, dependente da irmã, casada com o sedutor, debilita-se física e psiquicamente, de modo a merecer cuidados extremos, em isolamento. Xavier sofre o exílio em Timor, mas, por cartas, informa Sara (que toma a tia por mãe) das ocorrências de sua vida, presente e pretérita. Em uma delas o pai narra-lhe o

amor que a gerou: “Foi aí que começou? Foi, Filha, estou certo” (COSTA, 1988, p. 303). Não é, porém, Jaime Xavier o único a expor a história da gestação de Sara. Uma empregada da casa (Lise), em noite de embriaguez, repete à filha de Ema o segredo que ouvira de outra servente da família, sobre o nascimento sigiloso de uma criança. De alguma forma, esclarece-se a enfermidade de Ema, resultado (?) de uma gravidez proibida, e a mistificação sobre o nascimento de Sara.

Sara possui amigos, com os quais participa de aulas, festas e manifestações políticas. O amor por Simão, mais novo que ela quatro anos, é o centro dos conflitos da jovem. Frustrada em seu projeto afetivo, Sara contrai núpcias com Aleixo, profissional de sucesso, de quem logo se desentende. Afeição-se, no entanto, fraternalmente ao irmão do marido, Salvador, que passa a ser companheiro de muitas horas. Salvador é homossexual assumido e, em algum momento, revela sentir-se atraído por Simão (“Foi assim que me apaixonei por Simão [...]” (COSTA, 1988, p. 285). “Amo Simão, porque [...]” (COSTA, 1988, p. 243)). Simão, inconformado com o desfecho infeliz de seu romance com Sara, perambula pela cidade em rodas boêmias. Sara, desde cedo, apresenta sinais de doença. Esse estado vai-se agravando progressivamente até ao desenlace. Seus 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, mas o trabalho de imitação os entusiasma e desafia. Camuflam-se, “camaleãoam-se” (“cada dia me visto de outra coisa: camaleão” (COSTA, 1988, p. 379). Alguns dão-se a identificar (“Salvador de meu nome, é [...]” (COSTA, 1988, p. 168), outros guardam anonimato.

Nessa polifonia da escrita, a troca de mãos e vozes é estratégia eloquente. Como nos Santos Evangelhos, documentam-se extratos de vida. A narrativa de Sara, que é essa *Missa in Albis*, ao contrário de reunir elementos dispersos, muitas vezes, parece ocupar-se em espalhar peças desconjuntas. Ao final da leitura, é medida acertada esquecer indagações sobre a coerência do relato e aderir ao jogo da escrita, labor da autora.

A celebração da *Missa in Albis* está na sequência dos acontecimentos de nível político. Há movimentação e desejo de mudança. Tempo e espaço compõem a resistência aos valores vigentes. Enquanto a história da pátria vai sendo realizada, a história particular, entrelaçada nas manifestações coletivas, faz o seu percurso. Os ideais políticos são proclamados, envolvendo a vida acadêmica “numas instalações do Instituto Superior Técnico” (COSTA, 1988, p. 263), a que o par de namorados acompanha com entusiasmo: “Simão, então já aluno [...] estava de mãos dadas com ela e exultava [...]” quando “veio a notícia de que a polícia estava à volta, houve um certo momento de pânico e vituperação. Depois foi a

debandada” (COSTA, 1988, p. 263). A angústia do grupo concentra-se na personagem principal, Sara, que suporta doenças físicas e políticas.

No compasso das aclamações públicas, a *Missa in Albis* registra datas e eventos: — “na madrugada de Novembro” (COSTA, 1988, p. 413); “o 11 de março” (COSTA, 1988, p. 421); “o vinte e cinco de Novembro” (COSTA, 1988, p. 431). A composição ficcional, significativamente no capítulo “Comunhão”, inventa suas estratégias de linguagem para tratar o evento político de Portugal:

Houve de haver vir vindo um vinte e cinco de Abril  
ao ano de mil nove [sic] e setenta e quatro  
(COSTA, 1988, p. 436).

Aqui há a ênfase da data, no extenso das letras e da formulação verbal. Realmente a construção perifrástica “houve de haver vir vindo” provoca o estranhamento do leitor. Traz a ideia 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 (um vinte e cinco... a+o ano de ...) e pela representação gráfica, não em algarismos mas em letras, como os nomes. A data personifica-se, negando-se a exercer a função sintática adverbial de circunstância. Ao invés, é sujeito da ação verbal. Desse modo, 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 nos dizem os verbos) em efeito de prolongamento. É uma chegada àquele ano.

Essa ideia de obra que vai sendo pacientemente elaborada está implícita na segunda frase, em que o narrador correlaciona a ação da História com a sua experiência pessoal — “Também o fui fazendo e não chegou à minha vida” (COSTA, 1988, p. 436) — verbalizada no tom frustrado de quem não obteve o alvo. A correlação das duas ações promete o entrelaçamento de, pelo menos, duas histórias paralelas: uma pública — a da chegada do vinte e cinco de Abril ao ano de mil nove e setenta e quatro; outra particular — a da negação da chegada da data à (“minha”) vida do narrador. Enquanto as ações se desenrolam no palco da História coletiva, outras histórias se desenvolvem nas arquibancadas da plateia, 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” (COSTA, 1988, p. 436); “Essa

manhã foi fosca” (COSTA, 1988, p. 437); “Manhã fosquíssima manha” (COSTA, 1988, p. 437) — a cuja pouca visibilidade o narrador refere com insistência. Em *Lúcialima*, há a descrição desenvolvida em lentidão minuciosa dessa manhã (COSTA, 1986, p. 16-7).

O espaço é o do país que, despertando em “meios-da-noite”, com a notícia de “eles estão na rua” (COSTA, 1988, 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” (COSTA, 1988, p. 437); “vi tudo” (COSTA, 1988, p. 440); “Então eu mais vi” (COSTA, 1988, p. 440); “Também vi” (COSTA, 1988, p. 440); “Vi as estrelas do poder” (COSTA, 1988, p. 444) — dando testemunho *in praesentia*. Ele conta o que viu, em tom de *Apocalipse*, narrando não o futuro, mas o passado.

O modo evocador do livro bíblico possui um acento particular, espécie de registro orientador da 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 sequência da narração e vive a expectativa da ameaça profética.

O narrador situa-se no espaço dos acontecimentos e descreve:

Foi estando sendo uma manhã tão esboçada. Eu estava armado num segundo andar do Carmo porque sabia que no Carmo é que ia ser. Algo de al. No devido poiso alertíssimo empoleirado corvo-melro na nau ao alto. Ó minha Dinamite (COSTA, 1988, p. 439).

O tempo é prematuro. É manhã ainda em esboço. 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” 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, bebedoiro e muralhas linhas do céu que nem talha onde apontaram baterias-velas pretas enristadas. As árvores: cheias de corpos com cabeças tão viventes lamparinas (COSTA, 1988, 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, objetos sacramentais —

E ele foi, a vela preta a cuspir um vô-se-te avias lá para os altos do altar-mor, onde nem anjolas penduras aleijaria (COSTA, 1988, p. 441).

e coreografia litúrgica:

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 (COSTA, 1988, p. 441).

Assim figura-se a fotografia literária da cerimônia da *Missa in Albis*, confirmada em noticiários periódicos. De fato, observando as ilustrações dos jornais *República* e *Capital*, do dia 26 de abril de 1974, tem-se 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, na praça, 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” (COSTA, 1988, 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.

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 e fases: “altar, sacrário, sacristia, 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 putro 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. Todas 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, vai, canta, silencia e obedece à autoridade da voz que comanda, enquanto portas e janelas se abrem, se fecham 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, vedado aos que não são os escolhidos. 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 celebração da ruptura. O umbral é ultrapassado. A decisão é consumada. *Missa in Albis* reapresenta a ultrapassagem da crise.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COSTA, Maria Velho da. *Desescrita*. Porto: Afrontamento, 1973.

\_\_\_\_\_. *Lúcialima*. Lisboa: O Jornal, 1986.

\_\_\_\_\_. *Missa in Albis*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

MERCATI, Angelo (dir.). *Dizionario Ecclesiastico*. Torino: Torinese, 1953.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte no século XX*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1982.

ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. Lisboa, Calouste Gulbenkian, 1987.

Data de recebimento: 25 de abril de 2014

Data de aprovação: 30 de maio de 2014