

O sentido da epígrafe ou o horizonte cristológico na *Missa in albis* de Maria Velho da Costa

*Os santos irão para além das fronteiras do suportável
para nos dizer: vede que com Deus se pode ir muito longe,
vede Cristo que é mais que Orfeu
pois são milhares as Euridices que vai buscar aos infernos
Ephraim*

«A epígrafe é sempre uma ‘pequena figura cintilante’ a povoar – ou a iluminar – o macrotexto a que se cola, e o autor que a colhe e a usa». Com esta frase termina Arnaldo Saraiva o pequeno estudo que dedica à função da epígrafe em Maria Velho da Costa¹.

«Epígrafe, do grego ‘epigrafê’, inscrição (sobre materiais duros – pedra, cerâmica, bronze, etc.), [...] designa, em literatura, o microtexto ou o fragmento de um texto, em geral citação ou transcrição, que se coloca à cabeça de um macrotexto, ou texto propriamente dito, como regra depois do título ou do subtítulo e em corpo, tipo e manchas diferentes desse macrotexto». A propósito de um autor, observa A. Saraiva, já se pôde dizer que a sua obra «está toda emprogramada nas suas próprias epígrafes»².

Não anda longe deste caso o romance de Maria Velho da Costa intitulado *Missa in albis*³.

¹ «A epígrafe – e a epígrafe de Maria Velho da Costa», in Arnaldo SARAIVA, *Literatura Marginalizada. Novos Ensaios*, Porto, Árvore, 1980, pp. 117-122.

² *Op. cit.*, p. 117.

³ MARIA VELHO DA COSTA, *Missa in albis*, Lisboa, Dom Quixote, 1988 (doravante designada por *Missa*).

A. Saraiva sublinha, em relação à obra desta escritora, publicada até 1980 a importância singular da epígrafe em todos os seus escritos: precisamente a de «uma pequena figura cintilante» a povoar – ou iluminar – o texto a que introduz.

No caso da *Missa in albis*, aparecida em 1988, a «iluminação» proveniente da epígrafe toma um aspecto especialíssimo, pois só esta dá sentido ao título latino do romance. Se um título, obviamente, remete para a intenção e o significado central da obra, então teremos que concordar que nas epígrafes latinas da *Missa in albis* reside o essencial deste livro de 465 páginas.

Mas não antecipemos sobre o tema destas linhas e sigamos, por enquanto, a reflexão de A. Saraiva sobre as epígrafes na obra que Maria Velho da Costa publicou até 1980.

Se, por via de regra, «em relação com o macro-texto, a epígrafe funciona como pré-texto, mote, anúncio, subtítulo, reforço, contraponto, oposição, síntese», e «em relação ao autor que a usa, para quem será sempre um ponto de partida, de encontro ou de chegada, a epígrafe funciona como divisa, emblema, instrumento lúdico, testemunho, consciente ou não, de influência, de gosto, de afinidade, de filiação numa escola, de concessão à moda, de exibição cultural, de reconhecimento, ou de homenagem», etc.⁴, tem bem razão A. Saraiva em debruçar-se sobre o uso maciço da epígrafe por Maria Velho da Costa.

De facto, não só «em Portugal, nenhum autor a tem usado mais do que Maria Velho da Costa»⁵: dificilmente se encontrará outro autor que a reivindique expressamente enquanto detentora de uma função essencial à obra – apesar da sua aparente arbitrariedade, exercício lúdico todavia nada supérfluo.

Isto ocorre numa passagem de *Cravo*, em que a autora usa ironicamente uma afirmação feita acerca da arbitrariedade das suas epígrafes, contradizendo esta alegada superfluidade através do próprio uso da epígrafe seguinte⁶. De facto, contra a acusação de arbi-

⁴ A. SARAIVA, *op. cit.*, pp. 117-118.

⁵ *Ibid.*

⁶ A. Saraiva apoia a sua argumentação acerca da importância da epígrafe em Maria Velho da Costa na reacção da autora à seguinte afirmação de um crítico: «As citações que precedem cada texto, embora se lhes perceba uma certa intencionalidade de referência a um tema ou a um clima linguístico, são de facto inoperantes (supérfluas)». A. Saraiva comenta: «Maria Velho da Costa parece ironizar tais palavras, que transcreve a propósito de uma epígrafe de *Cravo* – a qual tem explícita ou implicitamente relações claras com o macrotexto: essa epígrafe, que aparece no

trariedade que lhe é feita, a autora insere, em epígrafe, o excerto de um poema de Mário Cesariny de Vasconcelos que obviamente é um comentário ao papel dos amigos na sua vida, transportando, pois, um sentido essencial para a autora:

amoramor humano
 amor que nos devolve tudo o que perdêssemos
 amor da grande solidão povoada de pequenas
 figuras cintilantes.⁷

Mas, na *Missa in albis*, o horizonte já não é o dessa «grande solidão povoada de pequenas figuras cintilantes» que realmente (é o que intui, e bem, A. Saraiva) é a solidão da própria autora. As epígrafes da *Missa in albis*, sempre em itálico, justificadas à esquerda, abertas sobre o texto da ficção, seguem com bastante precisão os diversos momentos de uma celebração da missa da Oitava da Páscoa em latim.

Há raras exceções: o Evangelho e a Secreta são retirados da *Missa pro Sponso et Sponsa*, o que não deixa de ser significativo, pois representa uma interferência do universo mental da autora, pela dificuldade em conceber a atmosfera pascal da Ressurreição e pela insistência no tema do par, que é uma das características da literatura de Maria Velho da Costa.

Esta alteração dos textos da epígrafe para a tornar mais adequada à capacidade da autora de aderir à oração que, nas epígrafes, se vai fazendo ao longo de todo o romance, é um dos sinais da

texto «Cantigas de amigos amados», não só se liga a esse título e ao mesmo tema pelo sema 'amor humano', como ainda fala do desejo preliminar do enunciador, que parece querer que o leitor veja imediatamente em cada um dos 'amigos' que vão ser definidos ou referidos uma 'pequena figura cintilante', que povoa a solidão desse enunciador (ou até do autor histórico)», *ibid.*, p. 122. Cf. Maria VELHO DA COSTA, *Cravo*, Lisboa, Moraes, 1976, pp. 141-142.

⁷ Sobre a importância da amizade para Maria Velho da Costa encontramos referências – caso elas fossem necessárias... – na entrevista concedida a Clara Ferreira Alves pela autora e publicada na Revista do jornal *Expresso* de 9.7.1988, pp. 58-61-R. Nesta entrevista, a autora dá amplas informações sobre si própria e a redacção da *Missa*, e citá-la-emos amiudadamente para esclarecer diversos pontos deste trabalho. Sobre os amigos: «não direi que é fácil fazer amigos porque a amizade é uma construção do tempo, uma resistência ao tempo.» (p. 60-R) «Nenhum amigo, como nenhum amor, é substituível. [...] Espero que não [que a morte não a prive dos amigos como motores da vida e da escrita], espero que os meus amigos nunca morram antes de mim. A pior coisa que pode acontecer a alguém é sobreviver a todos de quem gosta» (p. 61-R).

formidável seriedade de que se reveste para Maria Velho da Costa aquilo que nas epígrafes se desenrola: uma celebração eucarística⁸.

Estas já não remetem para o interior do universo ficcional da autora: os trechos do romance é que, dir-se-ia, buscam adaptar-se à ordenação da celebração que, no romance, é o tempo das epígrafes. Este tempo das epígrafes é respeitado pela autora, ao ponto de, nos diversos momentos, terem uma função estruturante. As epígrafes, com efeito, traçam um horizonte enigmático, como que um círculo que inclui o pequeno universo lisboeta e português da obra, mas que o extravasa.

História de Sara

Refira-se, sucintamente, o enredo da *Missa in albis*, tecido a várias vozes pelas diversas testemunhas e participantes na história desenvolvida pela romancista – a qual só aparece como narradora no princípio e no fim, sempre identificada com a figura central de Sara.

As «pequenas figuras» do universo esboçado pela ficção movem-se em torno da jovem Sara, expoliada de pai e mãe, e educada por um casal de irmãos, mãe-madrasta, pai terrível (a psicanálise estuda este desdobramento das figuras parentais em personagem boa, desaparecida, evanescente, e personagem má, alvo de todas as rebeliões adolescentes, de todos os sofrimentos da infância e de todos os sarcasmos da idade adulta).

Sara vive marcada pela catástrofe – na sua origem está uma confusa história permitindo diversas interpretações sobre a identidade real do pai e da mãe, e também a enovelada narração (mítica) de um eventual incesto, tal como de uma paixão fatal de um militar pela sua jovem cunhada, enlouquecida e emudecida (sobrevivência provável da personagem central do primeiro romance de Maria Velho da Costa, *Maina Mendes*); é no quarto da tia (ou mãe?) louca, que a pequena Sara cresce.

Incrivelmente religiosa e carente, Sara encontra Simão e súbito se gera um amor imenso, uma paixão fatal, sempre inconsumada (apesar do ingresso de ambos num «quarto vermelho» preparado para os acolher), entre estes dois filhos da classe dirigente do

⁸ *Missa*, pp. 143, 317.

salazarismo aterrador: «o que não se diz do fascismo é que aleija toda a gente, para sempre»⁹.

O amor que os liga e acaba, talvez pela sua desmesura, por os arrancar um ao outro, é carregado de todos os afectos da vida, de uma grandeza que desprende uma «aura» sensível a quantos permanecem junto dos amantes, alta voltagem que, ligada no seu início ao fervor de Sara, tem uma dimensão religiosa. De tal forma que, pelo «deslocamento» (idolátrico) de sentimentos da esfera do religioso para o meramente humano, uma das personagens-narradoras apelida esta paixão de «blasfémia» (a preocupação de blasfémia é, curiosamente, recorrente na obra):

[Fala Martim] Nem sou lírico, embora a visão do fenómeno me dê ou repulsa, ou a exaltação que nos fazia amar assim quando confrontados com o clima que Sara e Simão exalavam – esse exórdio à união escura e numinosa, esse aniquilamento em ser mais, com outro. Nem é fenómeno incomum e apenas dito por tal porque é perigoso ao destino do ser e ao grupo humano. É uma blasfémia que acontece, diz-me o *homo religiosus* que sou¹⁰.

Ou ainda:

[Fala Aleixo] Deslocação do amor é blasfémia? *Mutatis mutandi*¹¹.

O delírio da jovem Sara leva o par a celebrar na Sé um casamento sem testemunhas (casamento «lícito mas não válido», diz a autora)¹². A veemência dos sentimentos é tal que Simão se consome de ciúmes, e Sara trata este amor como uma paixão «para-a-morte»: ela ama Simão «como se morre»¹³.

[Fala Martim: de Simão] 'Agora sei que esta cara há-de acompanhar-me até ao fim e trespassar todas as outras.' 'O rosto da tua morte', disse Sara, respondendo às carícias, mas triste¹⁴.

Realmente cada um deriva para seu lado, e Sara, que tem pendor para a escrita, acaba por «casar bem»:

[Fala Doroteia] Foi por esse tempo, em que Sara esteve de cama uns meses e depois casou bem, que ela dizia que o país estava a ir ao

⁹ *Op. cit.*, p. 269.

¹⁰ *Op. cit.*, p. 192.

¹¹ *Op. cit.*, p. 441.

¹² *Op. cit.*, pp. 146-148.

¹³ *Op. cit.*, p. 289.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 211.

encontro do seu desastre. 'O meu mundo não é deste reino', escreveu-me, já instalada nas Janelas Verdes à mercê da cénica Imogen, 'mas o reino para cá caminha'¹⁵.

Sara casa, pois, com Aleixo Garcia, católico progressista, escritor ele próprio, bem pensante, e, sobretudo – o que é grave para Sara, e, afirma-se, a vai precipitar na doença¹⁶ – muito alheio às intensidades que a esposa afeiçoa.

Sara lança-se em divertimentos infantis e teatrais (*As Alegres Comadres de Windsor*) com a sogra inglesa, Imogen, ocupa-se desesperadamente do seu jardim, pois tem mãos verdes (como a autora), e cria uma cumplicidade apaixonada com o cunhado Salvador, ex-militar em África, e vagamente homossexual. Sobretudo, enquanto Aleixo se alcooliza como quem quer morrer¹⁷, Sara deixa-se ir na doença, quase como quem vai no choro. Sempre secundada apaixonadamente por Salvador, que lhe oferece um gato azul e lhe promete a flor que não há – uma rosa azul¹⁸ –, acaba por se lhe diagnosticar uma leucémia, quando regressa do cerco da Assembleia, em S. Bento, coberta de equimoses.

Morre finalmente, depois de ser sacramentada pelo padre Alberto, da capela do Rato; por um lado, pede os santos óleos e recupera um vislumbre de saúde (isto é, retoma um pouco de consciência: «o Sacramento tem por vezes destes alívios corporais súbitos», escreve a autora)¹⁹, por outro sorri do acto religioso, o que leva o padre a comentar que «nem os anjos» se atrevem, como esta Sara abraâmica, a rir na face de Deus²⁰.

¹⁵ *Op. cit.*, p. 236.

¹⁶ A leucémia de Sara é tratada como a tísica do romantismo, isto é, como uma doença que se contrai por angústia ou tédio, e, como magistralmente descrito na *Montanha Mágica*, de Thomas Mann, é, também, uma doença «iniciática», rodeada de fulgor escatológico.

¹⁷ Cf. *op. cit.*, p. 371. A propensão de Aleixo para o álcool é comentada em termos masculinos e femininos – deslizando na prosa do masculino para o feminino –, passagem do escritor Aleixo para a autora-Sara: «Dizia então coisas destas com um whisky triplo na mão, pois bebia muito já nesse tempo ao cair do dia, dizendo que o podia fazer controladamente. Só o álcool me fez freudiana; é a única droga que me leva a crer na pulsão de morte.»

¹⁸ Cf. *op. cit.*, pp. 330, 375ss, 394. Confronte-se esta «rosa azul» com o célebrimo «lírio azul», da novela *Heinrich von Ofterdingen* do muito romântico Novalis. Maria Velho da Costa é, realmente, sob muitos aspectos, uma hiper-romântica – como Sara: «doravante quero tudo azul, até a minha vida» (p. 330).

¹⁹ *Op. cit.*, p. 458.

²⁰ *Ibid.*

Rindo ao pavor

A mesma escritora assustada e pretendendo-se jocosa («rindo ao pavor») desperta no fim para assinar este delírio ficcional sob forma de prece, ou prece sob forma de delírio ficcional, em que todos os protagonistas-narradores pasmam da figura de Sara, suas opções e sua desmesura – que a impelem a uma busca propriamente escatológica, exigindo um «salto» para o outro lado da vida.

A escritora-Sara descortina esse «outro lado» da vida na morte e, por isso, se «alucina morta»²¹. Todo o romance é tecido de termos religiosos, ora usados «a sério», ora usados com voluntária ironia, num *volte-face* constante em que Sara se extenua e define e talvez a autora também.

Dizem-se frequentemente a rir coisas seriíssimas («falar verdade a mentir» ou: falar a sério a sorrir), apresentam-se como cômicas coisas trágicas, mas, em última análise, o livro tem muito mais de melodrama que da comédia que a escritora anunciara aos jornais, nas entrevistas de lançamento²².

Há um imenso luto de tudo. Há uma intensa preocupação soteriológica; passam-se em revista, com pinceladas laterais e rápidas, muitas coisas em que, nesta «Lisboa que mata», toda uma geração depositou a sua esperança e que se viveram, afinal, sem salvação nenhuma.

Absolutamente vitimada pelo desamor – de que só o cunhado Salvador, de alguma forma, a preserva, incensando-a e protegendo-a –²³ coberta das equimoses que a leucemia, e por certo também a vida, provocam, a escritora-Sara põe-se em busca: procura do lado da morte, e de uma religião que está muito mais viva nela do que preferiria reconhecer.

A intensidade escatológica que nimbava de uma aura numinosa a relação Sara-Simão, repousa agora na perspectiva da morte, apesar de não parecer fazer-se fé no que venha para além dela. Aliás, a paixão por Simão era já, ela própria, intensidade escatológica, insatisfação essencial:

²¹ *Op. cit.*, p. 462.

²² A escritora tem consciência disso e sublinha a veracidade do seu 'jogo' ficcional, pondo os pontos nos 'ii': [Fala Doroteia] «Talvez a estratégia do melodrama em que seria excelsa se tudo fosse mentira».

²³ «É difícil dizer os temores fundamentais [que são os da autora como pessoa]: acho que se resumem a um: o desamor.», afirma a escritora na entrevista ao *Expresso*, p. 61-R.

[Fala Doroteia] Sara pensou que para sempre, ainda que o não lembrasse, teria a sua solidão interrompida por aquela saudade tão segura que os obrigara a deixarem-se; era esse o amor deles, saudade exímia.

Pobre Sara, ou talvez se deixasse invadir do manancial da sua própria ausência, rarefeita e arrebatada como...²⁴.

Salvador é a presença constante ao lado daquela-que-se-prepara-para-a-morte. É dito uma «figura crística» e, ele próprio, apesar dos seus diversos achaques pessoais – a periculosidade militar, as preferências por amores masculinos, a epilepsia –, não é propriamente religioso como o irmão Aleixo, mas sim um entusiasta de Cristo, única figura em que se lhe depara a salvação; um contacto com o padre Alberto no hospital em que esteve internado, marcou-o. E tornou-o capaz de rezar. Salvador é como que o intérprete, a consciência elucidadora da fadiga existencial de Sara e do seu pendor para a morte. Salvador entende este pendor, também ele se sabe um ser-para-a-morte; e ama Sara:

[Fala Salvador] Não estava refeito de poder amar assim e era tarde²⁵.

A solidariedade congenial de Salvador tem uma dimensão amante que realmente torna esta personagem, no plano da intriga, no pequeno teatro que é o romance²⁶, uma presença muito enigmática ao favorecer a fascinação da morte: ora parece, por isso mesmo, uma figura negativa, ora, também por isso mesmo saturada de piedade, se afigura amante.

Como em muitas obras de arte da nossa época, o par romântico de amantes é substituído pelo par solidário e carente²⁷, marcado simultaneamente pela necessidade e pela incapacidade de amar e ser amado, devorado pela angústia existencial, conscientes, ela e ele, de que não são «feitos um para o outro» mas para algo que

²⁴ *Missa*, p. 326. Registe-se este tema da «saudade», tão afirmado como tipicamente português, e tão tingido da espera e da ânsia escatológica...

²⁵ *Op. cit.*, p. 448.

²⁶ Mas Hans Urs von Balthasar diria, como afirma na sua *Theodrammatik*, que o drama da recíproca busca de Deus e do homem é uma estética enquanto esplendor, e um dinamismo que se processa como um desenrolar teatral sublime.

²⁷ «As personagens vão ganhando importância... talvez a mais importante seja uma personagem simbiótica – dou-me conta disto ao dizê-lo – é a união da Sara e do Salvador», *Expresso*, pp. 58 e 59-R.

é amor, cujo nome é incomunicável, cuja ausência é devorante. Sara e Salvador são um par desses:

[Fala Salvador] Se era assim, porque é que Sara e eu não podíamos ficar entre nós? Não podíamos. Era uma espécie de herança sermos tão impossíveis²⁸.

Por isso, Salvador acompanha Sara à sua morada última, sem a dor rouca do coro da tragédia grega, mas com a atenção amante de um enfermeiro-por-amor. Ele figura, talvez, outro amor, mais fiel, que preside à aflição de Sara e se oferece para a acompanhar até à exultação, morrendo por ela e em vez dela.

‘Lugar onde’ da salvação

Em certo sentido, Sara é uma figura na qual não só a escritora se projecta inteiramente, mas na qual a escritora e o próprio Salvador, senão todos os protagonistas-narradores «seis ou sete autores à procura de uma personagem»²⁹, reconhecem uma figura exemplar: daí o pasmo que todos confessam perante a desmesura de Sara. Talvez ela represente a história comum de toda uma geração, filha do salazarismo, que, tendo dado a volta ao mundo, continua a reconhecer-se de mãos vazias, e a insurgir-se contra isso. Em suma, esse coro solidário e polifónico que acompanha Sara no seu ser-para-a-morte, como diria Heidegger, se falasse em termos populares usaria para o protótipo-Sara uma expressão rimada de aprovação: «antes a morte que tal sorte».

É que pelo menos dois dos principais narradores, como Martim e Doroteia, se não o próprio Aleixo e talvez também todos os outros (numa escala que vai do suave Martim ao péssimo Hermínio Salgado), são seres marcados pela resignação ou pela zanga: pelo «ressentimento», numa palavra, como diriam Nietzsche ou Max Scheler.

A única que mantém a sua insaciabilidade existencial e morre disso, é Sara, inventada pela autora para dizer quanto é indomável a sua preferência... pela vida, incapaz que se sabe de aceitar uma existência de «sinal menos».

²⁸ *Missa*, p. 448.

²⁹ *Op. cit.*, p. 259.

Linguagem de tamanha exigência enroupa-se do respectivo vocabulário próprio, ainda tenteantemente assumido: o vocabulário religioso.

O «sinal mais» da vida aponta, pois, para o seu sinal «máximo», como cifra exactíssima da verdade humana que aporta à praia do divino.

Tudo o mais, no romance, pode ser ficcionado, até o budismo do japonês Suzuki. Uma só coisa, aliás a única necessária, não pode, por enquanto, para Maria Velho da Costa, senão ser designada como o «lugar onde» da salvação: o horizonte litúrgico, crístico, eucarístico, que é o da pequena epígrafe.

Pequena, em itálico, alinhada à esquerda, aberta sobre o texto, a epígrafe é fronteira. Mas é também já a margem «cintilante» onde se vai dizendo – apesar da aridez e do riso desesperado da escritora, como que à margem da sua lucidez triste –, onde se vai, pois, auto-designando a promessa salvífica, a *benevolentia* divina, gesto e palavra eficaz, presença constante de Cristo sumo-sacerdote, no desenrolar único e eterno do seu mistério redentor, realidade pascal.

É um horizonte orante, litúrgico, que tornam presente as epígrafes, horizonte ao qual se endereçam as preces perdidas, os casos aparentemente sem solução, os lutos da existência própria, o sentimento da geral precariedade de tudo³⁰.

Confrontem-se, a este respeito, os momentos em que se evocam, na prece pelos vivos, as duas cidades de Lisboa e Dili, «cheias de morte» e, na prece pelos defuntos, todos os amigos mortos³¹.

³⁰ Precariedade «da vida, da minha geração, da transformação frustrada da convenção social e, por outro lado, da tentativa um bocado macabra (e este livro é macabro) de brincar com isso tudo. De jogar com a escrita, de fazer ‘pastiche’ até de mim própria. [...] É um livro muito perigoso», *Expresso*, p. 58-R.

³¹ As duas epígrafes referidas são a *commemoratio pro vivis*, p. 363 (*Memento, Domine, famularum tuarum Dili et Olisipona et omnium circumstantium quorum tibi fides cognita est*), e a *commemoratio pro defunctis*, p. 419 (*Memento etiam, Domine, famularum tuarum Afonso Estevão Nuno Manuel Maria Luís Ruy António, qui nos praecesserunt*). A grande importância destas duas epígrafes é reconhecida pela própria escritora logo no início da entrevista ao *Expresso*. Respondendo à primeira pergunta da jornalista, sobre a negrura do livro, Maria Velho da Costa responde: «Ora até que enfim que você me diz isso! A resposta de certo modo está nas dedicatórias, que são o momento dos vivos e o momento dos mortos. No momento dos vivos o livro é dedicado à cidade de Dili e à cidade de Lisboa, que estão cheias de morte. O momento dos mortos tem, ou é como se tivesse, um nome só onde estão os nomes de todos os amigos meus que morreram durante a feitura deste livro. Há uma ideia de morte e talvez o livro venha, se quiser, de uma espécie de – como evitar esta palavra estúpida? – sentimento de precariedade» (p. 58-R).

Liturgia: dizendo o inaudito

Se compararmos estas 35 epígrafes da *Missa in albis* com as dos livros anteriores e a função da epígrafe neles, de acordo com A. Saraiva, verificamos que estão presentes, não só em todos os seus «livros, sejam eles de ficção, de crónica ou de ensaio», mas que surgem também em grande número:

«Se não há engano na contagem, em *O Lugar Comum* aparecem 3 epígrafes; em *Maina Mendes*, 33; em *Desescrita*, 5; em *Cravo*, 15; em *Casas Pardas*, 1; em *Da Rosa Fixa*, 3; em *Ensino Primário e Ideologia*, 10; e em *Português Trabalhador Doente Mental*, 3. Quer dizer, em 8 livros aparecem-nos 73 epígrafes, o que perfaz uma média de 9 por livro.»

A. Saraiva debruça-se sobre a língua dessas epígrafes: «41 em português, 15 em francês, 11 em inglês, 4 em castelhano, 2 em alemão», fazendo notar «a ausência de outras línguas de cultura como o grego e sobretudo o latim».

A este respeito note-se que Maria Velho da Costa emprega na *Missa in albis* exclusivamente epígrafes latinas: não o latim clássico (língua «de cultura», parafraseando Saraiva), mas sim o latim cristão, língua religiosa e, portanto, de raiz mais fundamente vivencial que o extracto humano do qual emergem os jogos da «cultura».

Segundo apura A. Saraiva, provêm as epígrafes desta autora, à excepção da preferência inglesa por Virgínia Woolf e Shakespeare, de uma maioria de escritores portugueses do século XX, seja Fernando Pessoa, sejam autores posteriores à geração neo-realista (que brilha pela ausência): «Apesar de se tratar de uma escritora mais considerada e conhecida como ficcionista e prosadora, Maria Velho da Costa colhe a maior parte das epígrafes em textos poéticos»³².

Ainda a este respeito, note-se que, no caso da *Missa in albis*, as epígrafes são colhidas em textos da liturgia. As orações litúrgicas são textos que, pela sua densidade de significação, pela eficácia secular do seu simbolismo, pela sublimidade dos seus referentes, pela capacidade de o homem neles se auto-designar unificado, jubilante, intensamente re-ligado (*religio* terá a etimologia de *re-ligare*) à comunidade, ao cosmos, à Pessoa que é Deus – grande Outro que, respondendo superabundantemente a toda a sede de amor, aceita orar em nós, e falar em nós, e permanecer em nós –, as orações litúrgicas são, pois, por tudo isto e pelo processo da sua compo-

³² *Op. cit.*, pp. 118-120.

sição, textos aparentados à criação poética, enquanto condensação suprema da *poiesis* humana através da palavra.

Articulada a partir desse *intus* que referia Santo Agostinho nas suas *Confissões*, dessa zona misteriosa do humano que é abertura radical ao ser e acolhimento da graça, pura re-ligação que, através da palavra, exprime, na pessoa, a miraculada e fabulosa sintonia em todos os seus harmónicos – o eu e os outros, o cosmos e Deus –, a produção litúrgica é, pois, eminentemente poética, e até «mais-que-poética»: porque, mais que alusão, ela é eminentemente recuperação da palavra, palavra reencontrada, encontro, comunhão, apta a exprimir o eu e o nós, discurso performativo, palavra eficaz, divino-humana.

O recurso à liturgia tem uma formidável relevância numa escritora cuja formação foi religiosa: respondendo sobre a escolha da estrutura de um acto litúrgico para o seu romance, explica a autora: «Impôs-se-me. Comecei a meditar sobre a coisa religiosa, e a estudar a coisa religiosa. Sobre a qual tenho aliás, uma sólida formação de dez anos de colégio de freiras»³³; «agora tenho poucas memórias da minha piedade, mas sei que era muito piedosa, mesmo durante o período até aos dezasseis anos, que foi a minha época de recalitrância»³⁴.

A liturgia é o lugar onde se exprime o inexprimível; como a poesia, é onde se diz o não dito, o inaudito, mas, mais que a poesia, ela diz plenamente aquilo que diz, inefável-plenitude emergindo no seio do infinito, presente na palavra em que toma corpo o ser. O ser de Deus, ressurreição do homem em Jesus Cristo.

Assim, o horizonte litúrgico exprime nesta escritora, surpreendentemente virtuosística na sua escrita, a sede da palavra eficaz. Da luz:

[Fala Martim] Há a escrita, a eterna severidade do Rosto que se fez Verbo³⁵.

Ou ainda:

[Falam todos] [Sara] sabe, na qualidade de sintoma, sinal tardio, que é possível pela escrita alcandorar-se (ou vertiginosamente picar) um lugar temido: a pura luz.

Lhe há um Sol³⁶.

³³ *Expresso*, p. 59-R.

³⁴ «Maria Velho da Costa: há uma linguagem que nos escreve», entrevista a António Cabrita, *Jornal de Letras* de 12.7.1988, pp. 8-10.

³⁵ *Missa*, p. 454.

³⁶ *Op. cit.*, p. 348.

Uma palavra de 'sinal mais'

Por entre a interminável rede das palavras – em cujas malhas sempre emerge alguma parte da verdade –, a escritora busca uma palavra de 'sinal mais', palavra com corpo de verdade, palavra incarnada que, na hierática, enigmática palavra latina da epígrafe, aflora.

Contra o absurdo, os múltiplos lutos, a aparente vitória do sem-sentido, numa busca obstinada – uma espécie de «birra eficaz»: contra a morte do amor, «contra a morte da revolução, contra a morte»³⁷ –, contra o não-saber – «Não sei. Dou por mim a dizer a muita coisa 'não-sei'»³⁸ –, a *Missa in albis* é, por um lado, busca de coerência *in extremis* (nem que seja assumindo a morte), na existência destróçada das pessoas da sua geração.

Por outro lado, ela é reconhecimento, para além do naufrágio, de uma presença orante e vivencial, perenemente executando o gesto da propiciação e religação, rocha suave de refúgio e fortaleza, que a autora, surpresa e recalcitrante, bem reconhece ser a presença/«namoro» de Deus. Por isso ela se prefere Sara, nome «explorado» em função de *Génesis* 17-18 tanto no princípio como no fim do livro:

Assim dirá Sara, a que muda de nomes, neste quarto onde entramos por uma tenda aberta.

E nas últimas páginas da obra:

Ah, Sarinha, que grande tradição, a de uma mulher que se ri na cara do Senhor. Nem os anjos.» E [o sacerdote] foi-se tão lampeiro [depois de haver administrado os santos óleos] que Imogen aplaudiu e Sara fez menção, mas perdeu de novo os sentidos³⁹.

³⁷ *Op. cit.*, p. 453.

³⁸ São as últimas palavras da entrevista ao *Expresso*, p. 61-R.

³⁹ Cf. *Missa*, p. 15 e 458. Maria Velho da Costa prefere ignorar a verdadeira causa da mudança do nome da mulher de Abraão, e atribui-a ao facto de Sara ter rido, não acreditando na promessa que lhe é feita. É o que padre Alberto diz, ao sair do quarto de Sara moribunda, depois de lhe ter administrado a unção dos doentes. (Confronte-se com a bênção de Isabel a Maria, *Lc* 1,45: «Feliz daquela que acreditou nas coisas que lhe foram ditas da parte do Senhor»). A autora obviamente identifica-se com a reacção da Sara vetero-testamentária, o que prova a consciência que tem do convite que lhe está a ser feito pela graça divina...

O mesmo «namoro» de Deus é reconhecido neste epílogo do romance:

É isto que eu estou a modificar para verdade do relato transido de Aleixo Garcia: Você acha, Martim, que ela morreu em pecado mortal?

Com um namoro desses, Aleixo Garcia? Se Deus existe vestiu-se da lavado para a receber!⁴⁰

Vencida do catolicismo

Quanto à busca de coerência, Maria Velho da Costa é da geração *soixante-huitarde*⁴¹, como refere numa entrevista, mas, diria eu, sobretudo, da geração dos católicos progressistas, que se encontra bosquejada, com sua deriva, aqui e além, na *Missa in albis*. Maria Velho da Costa-Sara integra-se, pelo casamento com Aleixo, no grupo que depois seria dito por Ruy Belo como o dos «vencidos do catolicismo»⁴².

⁴⁰ *Op. cit.*, pp. 458-459. A autora, não se pode esquecer, alucina aqui a sua própria morte, e tenta ainda rir... para não chorar. Por isso, assina no fim: «rindo ao pavor», p. 465.

⁴¹ «E é, podem chamar-me *soixante-huitarde*. Mas se não fosse o que a nossa geração delirou – e pagou preços ao delirar – e se divertiu, e experimentou, tentando repensar tudo com a demência controlada daqueles anos, eu garanto que a vossa geração não era tão desenvolta» (*Expresso*, p. 61-R).

⁴² Cf. *Missa*, p.231- 232, fala Salvador: «Eram os anos sessenta, tão felizes. O princípio da década. [...] Ah, aqueles anos foram felizes, Senhora Page, Senhora Ford. Era Sara quem fazia de Alice Ford nesse diálogo de abertura do segundo acto [da comédia de Shakespeare] que cheguei a saber de cor de as ouvir. [...] Havia pessoal doméstico residente, barato e que pouco refilava. Isso foi muito importante para assegurar o relativo lazer de todas aquelas trocas e mudanças dentro das burguesias da capital. O novo catolicismo prazenteiro do bom papa João esbatia muitas diferenças; conviviam todos numa bonomia que ainda não era agitada, trocavam jantares, receitas, colégios de meninos, directores espirituais, livros de Mounier e de Jacques Maritain, cursilhos de cristandade, casais de Santa Maria. Deixaram de filtrar forte, que havia uma certa androgínia em toda aquela franciscana licença. Não foram dissolutos esses anos da burguesia lisboeta; foram ligeiros. Diziam-se libertos das ilusões totalitárias e do cristianismo inquisitorial. E do niilismo existencialista. Tinha ressurgido, em todo o seu esplendor de modo fulminante, a pessoa.[...] Meu irmão Aleixo mandou-me para Angola a Missa sobre o Mundo de Teilhard de Chardin. E que se ia casar. Folheei o livro e pensei que a geração de meu irmão estava doida, espécie de Trianon místico na falda de um vulcão, enquanto a minha se esfalfava nas picadas minadas e a força de trabalho se escoava para a guerra ou para uma emigração envilecida e a violência oculta recrudescia nos campos e nas fábricas. Viriam depois a celebrar os meninos-flores, a Checoslováquia e Maio sessenta e oito como sinais do mesmo Advento – o mundo seguramente ia para melhor.»

Essa geração, com Ruy Cinatti e Nuno Bragança, ambos presentes no livro e recordados na *commemoratio pro defunctis*⁴³, é simultaneamente celebrada e chorada. Todas as personagens-narradoras a ela pertencem, salvo, talvez, a nortenha Doroteia, inspirada, suponho, na figura de Agustina Bessa Luís, grande émulo desta *virtuose* da escrita – a menos que, como também parece, seja simultaneamente uma auto-caricatura de Maria Velho da Costa –, Doroteia que, pelo seu relativo cinismo, e – a fazer fé no paralelo com Agustina –, pelo seu conservadorismo, não deverá fazer parte desta cândida horda de boas-vontades. Esta é, em suma, a geração que fez o Portugal das últimas décadas do século XX, inclusive o 25 de Abril, e que, após a ‘recuperação’ deste, e com a desideologização maciça dos últimos anos, entrou em falência e em desastre.

A realidade, para Maria Velho da Costa-Sara, como lídima representante desta geração, apresenta-se agora como «estrutura desarrumada, contraditória». E a estrutura do acto litúrgico surge-lhe como única capaz de «unir os bocados dispersos» da existência, existência indissociável do romance, pois neste a escritora se expõe

⁴³ Cf. *op. cit.*, p. 411. Ruy Cinatti, tendo fornecido informação para os textos sobre Timor, foi leitura intensa e convivência assídua da autora durante o tempo da escrita do romance. Os textos «timorenses» são, a partir dos antípodas (e dos destroços da geração anterior – a do pai de Sara), contraponto da narração de como se ia destruindo a geração da autora; através da invasão de Timor pelos japoneses, durante a I Guerra, é prefigurada a derrota do Portugal saído de Abril, já que o sacrifício de Timor é uma derrota de Portugal (e uma «metáfora de todos os abandonos», *Expresso*, p. 61-R). A este contraponto dos antípodas nem sequer falta, também, o contraponto religioso, através do zen budismo de Suzuki, o amigo japonês do pai de Sara. Também no caso do budismo, a pesquisa religiosa é apresentada como algo de necessário, quase compulsivo: «toda a parte de Timor comecei a sentir necessidade de fazer investigação sobre coisas das quais não sabia nada. Aconteceu o mesmo com o budismo Zen. [...] Eu fui ter com o Rui Cinatti, um dos meus amigos que morreu e que ao tempo ainda estava de relativa saúde, pedi-lhe: faça-me ver Timor. E comecei a perceber que por mais que eu lesse e ele me contasse Timor, eu nunca estaria em Timor. Isso levou-me a montar todas essas cartas como um logro provável de Sara. Ou do Salvador. As cartas não são escritas por aquele pai», in *Expresso*, p. 58-R.

Nuno de Bragança está presente na escrita de certos textos, creio que sobretudo os atribuídos a Aleixo, marido de Sara; o retrato de Aleixo parece o de Nuno Bragança, com seus «braços que parecem atarraxados, a mesma dramática educação básica» (pp. 239-240). Há referências a uma paixão anterior de Aleixo que parece ser a personagem central de *A noite e o riso*, inclusive, p. 439, uma referência explícita, salvo erro, a essa personagem. Também isto é expressamente afirmado na entrevista ao *Expresso*: «E o livro impôs-se-me com dois momentos importantes: o celebratório, onde faço ‘pastiches’ que são às vezes homenagens (como no caso do Nuno Bragança que não ficou dito explicitamente no livro mas fica dito aqui) e que partilham de um momento comunitário [...] e, por outro lado, o sacrificial», p. 59-R.

de forma singular, enchendo-o «de coisas da minha vida, do quotidiano, e dos mortos. É um livro que tem muito de acontecido, mais do que de fabricado»: «impôs-se-me», dirá a autora ao *Expresso* ⁴⁴.

Trabalho da graça

Mas se a palavra litúrgica da epígrafe é a única palavra ainda capaz de reorganizar o real, afirmação de vida contra a invasão da morte, estrutura que «se impõe» como rocha firme para superar o quotidiano desestruturado e «mortificante» (em rigor, será isso que conduz Sara «à morte»), por outro lado ela paira, continuidade orante, aflorando por sobre o complexo e múltiplo jogo de espelhos através do qual evolui a narração, por entre as diversas perspectivas e as polifónicas vozes dos narradores – Simão e Martim e Doroteia e Aleixo e Baltasar e Salvador e Sara –, sem que se saiba exactamente quem escreve o quê, quem faz o *pastiche* de quem, todos descrevendo essa Sara que morre e através da qual a autora acaba por «alucinar-se morta», a mesma Sara-autora que apõe ao livro a sua derradeira frase:

Rindo ao pavor Sara escreveu então a palavra, Tapada da Ajuda, 14 de Janeiro de 1988, fim ⁴⁵.

Esta Sara-autora ousa para lá da morte, aflora os confins de si própria, ousa tudo, naquilo que chamaríamos a busca de redenção. O que foi, aliás, notado pela crítica:

A autora não se poupou, creio mesmo que nunca se expôs tanto, nem com tanta profusão de sinais como agora. Partiu para uma viagem sem curar do regresso [... em busca de] um transe, o transe da morte, que sobrevoa cada página como a única alternativa para guardar viva alguma parte ainda mais secreta e recôndita ⁴⁶.

Esta é uma busca em tensão escatológica, à beira do salto para «outra coisa» proveniente de uma preocupação soteriológica, aliás assumida: ao *Jornal de Letras*, Maria Velho da Costa afirma «uma [sua] certa compulsão salvífica» que em certa medida terá ligação «com o aspecto religioso», presumindo-se que se refira à sua forma-

⁴⁴ P. 59-R.

⁴⁵ *Missa*, p. 463, 465.

⁴⁶ JGM, «O rosto da morte», in *Mais Semanário*, 9.7.1988.

ção religiosa. O jornalista evoca as palavras da autora sobre a literatura:

«Como se nos segredasse: a literatura já não comporta a solidão de uma vida; a literatura já não *redime* a solidão de uma vida» [sublinhado meu]⁴⁷.

As epígrafes da *Missa in albis*, de Maria Velho da Costa, são, pois, altamente significativas no contexto da obra e, ousar-se-ia dizer, da própria situação existencial da autora.

Nelas reside a chave para entender o *mare magnum* do romance, com suas águas revoltas, sua catástrofe individual e colectiva, sua busca de redenção, seu adentramento na espera escatológica que alucina a morte, sua ânsia salvífica, afirmada contra todos como «uma birra eficaz».

De forma consciente ou inconsciente – não tão inconsciente como isso, pois a escritora confessa que «houve um momento deste livro em que pus perante mim a hipótese de voltar à crença (religiosa)»⁴⁸ –, este naufrágio e a imperiosa insistência (vulgo: «birra») em que exista uma «salvação», geram algo que tem a ver com uma prece.

As epígrafes não são apenas expressão dessa prece, longe disso – pois a prece é já dom e, portanto, oferta da graça. A prece é, por um lado, desejo já consciente, e, por outro, «oração» ainda formulada de forma bastante inconsciente: trabalho da graça na pessoa, exercício orante *malgré soi*.

Como quer que seja, as epígrafes da *Missa in albis* têm, sem dúvida, uma vertente orante explícita. Com efeito, tendo a amizade a importância que tem em Maria Velho da Costa, e o cometimento com o colectivo o relevo que adquire tanto na obra como na vida desta escritora, é impensável atribuir a qualquer forma de ironia a inclusão nas epígrafes, nas *commemorationes pro vivis e pro defunctis*, da referência às cidades de Lisboa e Dili, e aos nomes dos amigos mortos. É algo de muito fundamental, como a própria escritora sublinhou⁴⁹, que ocorre nestas duas epígrafes do romance.

É mais do que evidente que Maria Velho da Costa pode brincar, às vezes perigosamente, consigo própria, mas que não arrastaria nunca nas suas ousadias as cidades de Lisboa e Dili nem a memória

⁴⁷ *JL*, pp. 8 e 10.

⁴⁸ *Expresso*, p. 60-R.

⁴⁹ Cf. *supra*, nota 31.

dos «amigos amados». O desgosto e o luto sentidos pela angústia colectiva e pelo desaparecimento dos amigos são, sem sombra de dúvida, endereçados, na prece litúrgica das epígrafes, ao horizonte do divino, na oração por excelência: a oração eucarística.

Contudo, esta prece, como qualquer outra, aliás, não pode ser feita sem fé. E não há fé que não seja dom (cf. *Jo* 6,65: «Ninguém pode vir a Mim se não lhe for concedido por meu Pai»). Tem a autora, pelo menos, a fé necessária para interceder por aqueles que ama?

As referidas ousadias, aliás, por muito que às vezes pareçam, no «confronto» da escritora com a questão religiosa, tingidas de uma ligeireza quase leviana, são provavelmente atribuíveis a uma espécie de mimo infantil que lhe tenha ficado, e lhe confira como que o sentimento de tudo poder e de tudo lhe ser permitido, sem que o Pai verdadeiramente se zangue.

Na verdade, a autora funciona de bom-grado num registo de infância, patente nas entrevistas e na obra romanceada, registo que lhe permite chamar ao apelo existencial mais dramático uma «birra eficaz»; ou, também, referir a forma como no romance *Maina Mendes* é tratada a loucura de Maina como «valoração do amuo». Ou, ainda, dizer «repelentes» os seus textos de consonância cósmica e calor fusional – textos que, em termos psicológicos, operam provavelmente a recuperação de uma mãe muito primitiva –, reduzindo-os à «identificação com a serviçal, a criada»⁵⁰.

Há, também, como uma espécie de denegação daquilo que lhe é mais originário e precioso, como quem hesita ante a sua própria amável autenticidade. Os textos «fusionais» da autora, que surgem em todos os seus livros em maior ou menor número (menor na *Missa in albis*, o que é revelador da situação existencial particularmente árida em que se encontrava a autora, situação que a deixará menos apta neste romance que nos antecedentes, a deixar-se embalar na jubilação...), são de emparelhar com os textos de cenas que implicam as cozinheiras e seu afã culinário.

Neles se encontram alguns dos passos mais belos da escrita de Maria Velho da Costa, e eles representam um ponto de consonância do ser, que é apresentado como «originário» e feminino.

⁵⁰ *Maina Mendes*, Lisboa, Moraes 1969; Lisboa, Moraes Ed., 1969². Cf. *Expresso*, p. 61-R: «A *Maina*; não renego em termos de escrita mas de conteúdos implícitos: o ruralismo telúrico (O Simão até diz na *Missa* «Se me vejo livre do campesinato...»), tudo isso... rejeito. É do neo-romantismo mais insuportável. E mesmo aquela valoração do amúo, da ressonância feminina como silêncio, como identificação com a serviçal, com a criada, tudo aquilo tem momentos repelentes.»

Esses textos implicam por via de regra figuras de mulheres simples, isto é, não burguesas e não intelectuais, sentidas como seres consonantes, representando antigas sobrevivências, nas mãos das quais se pode formar, gesto a gesto, uma nova coerência, uma vida genuína, afectuosa, re-ligada às coisas e ao tempo, que é exultante manifestação epifânica do ser, muito próxima do sentimento da imanência divina (Daí que a escritora possa dizer, na passagem da *Missa* que já referimos, a propósito de Sara e das culminâncias a que a escrita dá acesso: «Lhe há um Sol»).

A figura tão importante e tão encantadora de Elvira, nas *Casas Pardas*, constitui um protótipo destes modelos antigos de mães boas, de feminilidade exultante, e é tão importante para Maria Velho da Costa que constitui o cerne de um interessante sonho, contado ao *Expresso*:

Tenho uma experiência concreta que lhe conto: quando estava a fazer *As Casas* e pensava que a Elvira era uma mulher muito seca, magra, escura, morena, tesa; e depois sonhei que estava a dormir na cama em que estava a dormir e no sonho aparecia uma mulher aloirada a que eu chamava Matilde⁵¹, um «raccord» com a *Maina...* e a mulher dizia-me que não se chamava Matilde porque se chamava Elvira. Tudo isto é muito físico, há uma parte da visualização da personagem, da construção do diálogo (do ser-se apanhado a *escrevê-la*) em que somos determinados por aquilo que a personagem decide dizer. Parece caricato mas isto é *assim*. Há um lado na escrita que é mesmo *escuta*. Aqui roça-se o delírio⁵².

Memória e eternidade

Contudo esta mesma dificuldade em regressar a uma gozosa imanência inicial, fruto desse adentramento na aridez, lança a escritora, para matar a sua sede existencial, numa busca mais labo-

⁵¹ Matilde é a neta de Maina Mendes, a louca emudecida de desprazer relativamente à existência que lhe é dado levar no quadro português abafado, duro e machista do seu tempo – figura com a qual a jovem Maria Velho da Costa, nesse seu primeiro romance, obviamente identifica o seu próprio desprazer e o seu furor. Cf. *Casas Pardas*, Lisboa, Moraes Ed., 197.

⁵² P. 60-R. Ao afirmar que «parece caricato» a autora está a proceder a nova redução de algo importante, isto é, a nova denegação. E isto ao falar de algo que lhe é tão característico, e que funda o seu imenso talento de escritora e a sua meditação sobre a existência: o facto de a sua escrita ser uma forma de *escuta*. A *Missa in albis* seria uma pintura a fresco realmente grandiosa se a escritora não se entregasse a um apoucamento sistemático de si própria e das suas intuições, apoucamento que cede voluntariamente a vez e a voz a outras cumplicidades.

riosa, naquilo que desta vez é uma escuta, já não da imanência mas sim da transcendência, busca que toma corpo literário na *Missa in albis*.

Refazendo de novo o percurso de tudo o que é humano, e o humano enquanto tal é 'ser criado', Maria Velho da Costa vai do divino ao divino – da imanência à transcendência, como toda a criação se orienta para a redenção – pelos laboriosos caminhos da busca humana... contudo tão apoiada pelo trabalho da graça.

Não fora, em Maria Velho da Costa, a sua racionalização excessiva e a sua propensão denegadora, esse caminho seria mais exultante.

Que esta escritora é familiar da intimidade com o divino, com essa «música calada» e essa «solidão sonora» de que fala S. João da Cruz⁵³, prova-o uma asserção que é, contudo – espantosamente –, apresentada, da primeira vez, pela personagem pior do romance, Hermínio Salgado, de quem Sara não gostava, pois não era capaz de «ter compaixão da maldade»⁵⁴. E apresentada como o inverso da transcendência próxima:

[Fala Simão] Escreve, Simão: O crânio é um vaso cheio de interdições e prescrições. Sara queixa-se por vezes de um tinido no ouvido, que lhe parece vir de junto da carótida. Tem um nome clínico, diz Hermínio, *bruit du diable*. Talvez esteja a morrer a tua tanagra⁵⁵.

Ou ainda:

[Fala Salvador] Foi a última vez que fomos à Tapada da Ajuda, ela [Sara] mal falava porque a língua inchara e ouvia, debaixo da brisa nas palmas e coníferas do Jardim da Rainha, um tinido no ouvido [...]. Eu rezava, Fazei que eu veja, Domine fac ut videam⁵⁶.

Ao falar, pois, do percurso que vai do divino ao divino – passando da imanência à transcendência e desta à presença, pura e

⁵³ «'A solidão sonora.' O que é quase o mesmo que 'a música calada', porque ainda que aquela música é calada para os sentidos e potências naturais é solidão muito sonora para as potências espirituais; porque estando elas sós e vazias de todas as formas e apreensões naturais, podem receber *bem sonoramente* no espírito *o som espiritual da excelência de Deus em si e nas suas criaturas*» in SÃO JOÃO DA CRUZ, *Cântico Espiritual, Obras Completas*, Aveiro, Ed. Carmelo, 1977⁴, pp. 567 e 668 [sublinhados meus].

⁵⁴ *Missa*, p. 385.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 218.

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 446.

simples; indo da criação à redenção –, podemos dizer que as epígrafes na *Missa in albis* constituem o horizonte do romance, enquanto horizonte *a quo* e horizonte *ad quod* (ou *ad quem*).

As epígrafes litúrgicas usadas no latim que, depois do concílio Vaticano II, desapareceu das nossas celebrações, são, naturalmente, reminiscência da menina e da adolescente, da aluna do colégio de freiras.

Contudo, elas não são evidentemente só memória. No momento em que se guarda silêncio – e a autora, fazendo o luto da sua existência, guarda, enfim, silêncio –, verifica-se que elas são continuidade e apelo do longe. Como os sinos de Marcel Proust, recordados ao evocar os seus soluços de criança:

Na verdade, eles nunca desapareceram, e só porque a vida à minha volta se tornou mais silenciosa é que os oiço de novo – como os sinos do mosteiro que durante o dia são tão sobrepostos pelo ruído da cidade que se poderia julgar haverem-se calado, mas que de novo começam a soar no emudecer da noite⁵⁷.

Bultmann lança mão desta citação para ilustrar a afirmação de que a presença da eternidade no tempo é dom divino. Para ele, o cume da mensagem de Cristo no Novo Testamento reside precisamente no «pensamento da *presença, no tempo, do que não-passa*»⁵⁸.

A permanência da voz que se faz ouvir na epígrafe, ressoando nessa enigmática fronteira da existência com renovado fragor, é também dom, como os sinos que se não calam – quer sejam ouvidos, quer não.

Atracção e sacramentos

As pequenas epígrafes emergem ainda enquanto atracção, caminho que é dado à autora percorrer, o caminho de todos os pródigios de regresso à casa paterna: «Quantos jornaleiros de meu pai têm pão em abundância e eu aqui morro de fome!» (*Lc 15,17*)

Na potente atracção da voz litúrgica que ressoa nas fibras da alma de todos os baptizados e de todos os homens, naturalmente a atracção total é a da cruz do Crucificado.

⁵⁷ Cit. in Karl-Josef KUSCHEL, «Theologen und ihre Dichter. Analysen zur Funktion der Literatur bei Rudolf Bultmann und Hans Urs von Balthasar», in *Theologische Quartalschrift* 172, 1992, pp. 98-116 (p. 105).

⁵⁸ KUSCHEL, *ibid.*

Seria interessante contar as referências a Cristo que se fazem na *Missa in albis*: o crucificado, o *Ecce Homo*, o Coração de Jesus, o Verbo incarnado – elas são inúmeras e inserem-se, com outras referências religiosas, praticamente linha a linha, no tecido mesmo da linguagem da autora. Fazendo assim corpo com a palavra, estas referências cristãs, cristológicas, não são dizíveis com tal borbotante presença no jacto da escrita senão em situação de «trabalho da graça» – dito isto como se diz trabalho de parto. Que Deus realmente nos traz à luz, com extremos maternais, trazendo-nos ao colo como a Efraim⁵⁹. É verdade que com algum sofrimento da nossa parte, pois se não pode esperar que o humano, em Cristo, se metamorfoseie no divino sem as vicissitudes da metamorfose: na verdade, como fazer que os cegos vejam e os surdos oiçam, sem a sublime violência do divino, de que já se queixava Jeremias?⁶⁰

Mas, no sofrimento de Sara-escritora, a proximidade do Crucificado, do amor misericordioso, é intuída (e também, de certo modo, figurada na presença de Salvador), durante a doença, no momento da morte. Tal como a presença do Ressuscitado é intuída e figurada pela epígrafe, na presença eucarística.

Ainda não nos debruçámos sobre a referência especificamente eucarística. O livro, no título, anuncia-nos uma *missa in albis*. Mas, se as epígrafes são tiradas todas do texto latino da missa, e se as referências religiosas são constantes no livro, o mesmo não se pode dizer dos passos que, na ficção como tal, dizem respeito a uma celebração eucarística. Apenas um refere a *missa in albis*; nome latino da missa do domingo na Oitava da Páscoa, em que os baptizados despiam as vestes brancas de que se haviam revestido no baptismo, ocorrido na Vigília Pascal. Atente-se nas circunstâncias em que vem dito, como referência lateral:

Da personagem central, Sara, se escreve que casou em dia de Santo António. E da cerimónia durante a qual, em tempos do antigo regime, eram casados numerosos pares de noivos, se diz a propósito

⁵⁹ Cf. *Os* 11,3-4: «Eu ensinava Efraim a andar, trazia-o nos braços, mas não reconheceram que era Eu quem cuidava deles. Segurava-os com laços humanos, com laços de amor, fui para eles como a espuma que acariciava as suas faces e dei-lhes alimento».

⁶⁰ Cf. *Jer* 21,7.9: «Vós me seduzistes, Senhor, e eu deixei-me seduzir. Dominastes-me e obtivestes o triunfo. Sou objecto de contínua irrisão, e todos escarnecem de mim. A mim mesmo dizia: Não pensarei mais n'Ele! Não falarei mais em seu nome. Mas dentro de mim ardia um fogo devorador, encerrado nos meus ossos. Esforçava-me por contê-lo, mas não podia.»

das noivas de Santo António, assim «virgens e indigentes», que «por toda a terra parecia ressoar o som do seu coro de embaraço de não serem únicas»:

[Fala Doroteia] Assim deviam sentir-se os neófitos que despiam as vestes brancas no Domingo *in albis* para se tornarem repesos de culpa e insignificantes como toda a gente⁶¹.

Quando esta Sara, que se recusa a não ser única, e a ser repesa de culpa e insignificante como toda a gente, morre, um dos narradores escreve, a propósito:

[Fala Martim] Quando comecei, eu não sabia o que se passara durante e depois da Extrema-Unção de Sara. Isso emudeceu-me. *Missa est. De missio*, enviar, despedir, não pedir mais. Era a ela que os étimos cantavam⁶².

A *missa*, pois, enquadra (ou é) o desenrolar da própria vida de Sara, aquela que «os étimos cantavam»: a extensão da vida de Sara é toda ela compaginada com a celebração da eucaristia, como se se tratasse de uma «unidade de tempo» essencial, substituindo a unidade de tempo da tragédia grega, segundo Aristóteles.

O tempo, pois, como a extensão e por certo também a intenção, é intrinsecamente cristão. Como o livro foi chamado barroco, e a missa é ainda em latim, diríamos que o tempo é litúrgico, eucarístico, tridentino e barroco: é um quadro mental essencialmente cristão e, mais, essencialmente católico, aquele em que Sara-escritora sabe viver⁶³ e morrer, quando alucina a sua própria morte, como uma criança siderada pelo pavor, pela angústia.

Sendo a passagem citada do romance que se refere à *missa in albis*, única, mas esclarecedora, podia esperar-se que houvesse muitos paralelismos entre os momentos apontados nas epígrafes e os diversos passos da obra.

Não cabe aqui analisar também detalhadamente, página a página, as analogias, mas é certo que há algum paralelismo entre

⁶¹ *Missa*, pp. 323-324.

⁶² *Missa*, p. 455.

⁶³ Também nos anteriores livros de Maria Velho da Costa, onde a preocupação religiosa não é explícita, o vocabulário, os títulos e partes dos romances, etc., denotam um substracto religioso e cristão muito acentuado. Mas não é aqui o lugar para desenvolver e ilustrar esta afirmação.

cenar do romance e, não só as epígrafes, mas também os títulos de partes do livro e capítulos, que reproduzem fielmente o decurso de uma celebração eucarística: Paramento, Preparação para o sacrifício, Instrução, Oblação, Consagração, Comunhão e Acção de Graças.

Tal paralelismo é estabelecido com situações que a imaginação da escritora adrega, na sua imanência racionalizadora, encontrar: o amor humano, a situação polifónica do *sanctus* em que todos são sujeito, o paralelismo Paramentação/quarto mítico da mãe-Ema e da infância, Comunhão-25 de Abril, etc.)

Todavia, as funções da epígrafe não se resumem, parece-nos, apenas ao paralelismo: há contestação, alusão oblíqua, oração que se eleva onde o humano falha, etc.

Na realidade, a existência de Sara não é épica, apesar da enenação faustosa e do *suspense* criado pelos múltiplos narradores, todos averiguando dos passos da vida de Sara: também muito contra aquilo que a autora certamente pretendia, e por vezes afirma, não é grandiloquente a desmesura de Sara.

Esta desmesura existe, mas nunca, nem sequer aquando do acender da sua paixão por Simão, se afasta do núcleo que existencialmente a faz mover, sem que disso tenha consciência clara: a busca religiosa.

De acordo com a forma como a autora narra as relações entre Sara e Simão, dá, mesmo, a impressão de que esta procurou inflectir a temática amorosa para a temática religiosa (a escritora, ao contrário do que se passa com a sua personagem, parece fazer – no jogo cruzado que estabelece entre epígrafes e cenas do romance – precisamente o inverso, é curioso), pelo que é iniciativa de Sara levar o pequeno par a celebrar solitariamente, num cenário sobrecarregado e barroco, sem testemunhas, um casamento «lícito mas não válido».

Que a temática religiosa é a que profundamente requisita a atenção da escritora – apesar de ela racionalmente o denegar amiúde –, prova-o outro acontecimento importante ocorrido durante uma missa: Salvador vai comungar indevidamente: a escritora fala, então, de uma «comunhão sacrílega» e põe Salvador às portas da morte, hirto e rígido, internado de urgência no hospital. Aí volta a si, e através dos colóquios (com ou sem sacramento da penitência?) com o padre Alberto, o mesmo que sacramenta Sara às portas da morte, passa a rezar, adere a Cristo, chama o padre para assistir à moribunda Sara. E Sara, durante a doença de Salvador, pede a Martim que vá penitenciar-se e comungar por Salvador, com certa

intuição da capacidade de substituição estabelecida pela comunhão dos santos⁶⁴.

A propósito desta comunhão de Salvador na Igreja dos Mártires, que é um momento-charneira, convulsivo, do final do romance, que reorienta e afecta todos, uns mais, outros menos, Simão, ao recordá-la, dá voz àquilo que estou a afirmar acerca do que realmente faz correr Sara:

Ela traz a morte com ela ou uma outra vida em que os corpos se pregam [na cruz]⁶⁵.

Assim, apesar de muito escassas as referências à *missa in albis*, a eucaristia e os outros diversos sacramentos constituem momentos de importância fundamental no agenciamento do romance. Estes momentos capitais são ocultados (denegados?) pela autora que lança sobre eles, sistematicamente, uma suspeita de invalidade, movida, talvez, por aquilo que nela é, ainda, consciência da própria indignidade (melhor dito: do pecado). Isto não obsta, contudo, a que eles sejam *essenciais* no desenrolar do romance, na vivência das personagens, na intuição obscura da escritora.

Porquê esta denegação «sistemática»? Será ela determinada pela própria magnitude de que este adentramento no mistério cristão se reveste para a autora? Sentir-se-á ela falhar ao passar para o romance aquilo mesmo que se sente convidada a realizar na vida? Quem sabe se não haverá uma obscura consciência de que está a substituir pelo jogo lúdico da ficção aquilo mesmo a que a graça a convida na realidade?

As epígrafes são, pois, a chave «cintilante» para o entendimento da caminhada interior da autora, no contexto do romance. Elas apontam para a «outra vida» da autora «em que os corpos se pregam», no seguimento de Cristo.

A glória teofânica do ser

As epígrafes traçam também, no peregrinar do romance, uma margem poética ou metafórica, em que se concentra o núcleo desejante da ficção desenvolvida. Elas são um contraponto à crueza da realidade que às vezes é descrita pela autora e, assim, representam

⁶⁴ Cf. *Missa*, pp. 388, 398-400, 420-423.

⁶⁵ *Op. cit.*, p. 405 (cf. 403-405).

o ideal de que o quotidiano se desencontra; ou são chave para a interpretação do que no romance se conta, e que, ao ritmo da prosa – por muito intensa –, se vai vivenciando. Ou são, ainda, a condensação dessa forma «religiosa» de existir de que a autora nos dá conta em muitos momentos: no contacto com as coisas – a culinária, o «quarto aceso»–, com as plantas (as mãos verdes, a vida florida), com os animais – frente à inaniçãdo do ambiente social, os animais domésticos vão-se avantajando como presenças importantíssimas (a mãe-Ema é duplicada no final do livro por um animal do mesmo nome). Também a relação com certos «outros» e com a própria morte tem uma tonalidade intensamente afectiva e «fervorosa». A morte, então, intui-se no romance densamente religiosa, momento unguído, sacramental, de passagem maximamente comovente nessa *con-vertio* pascal por excelência.

De facto, em relação à função da epígrafe em Maria Velho da Costa, há, na *Missa in albis*, como que uma inversão de papéis: o «microtexto» (da epígrafe) parece tornar-se o «macrotexto», dada a sua macrofunção. Isto tem a ver com a estrutura parabólica do romance, de que adiante se falará. Por isso, a escritora afirma que «a resposta está nas dedicatórias» (isto é, nas epígrafes)⁶⁶.

Parece ter-se já demonstrado claramente que a autora é uma pessoa de fundo fortemente religioso. É bem possível que seja isso mesmo que faz dela uma escritora. É bem possível que isso a torne uma escritora singularmente interessante no panorama literário português, conferindo-lhe dimensão criadora capaz de sobrevoar e, quase se diria, ‘julgar’ toda uma sociedade – a sociedade portuguesa de 60 e 70 – em busca de razões últimas para viver.

É uma luz nova relativamente à nossa contemporaneidade, embora na melhor tradição cultural portuguesa (de que Maria Velho da Costa sempre se reivindicou), que ilumina as personagens em que a escritora se desmultiplica, num jogo heteronímico que rivaliza com o de Fernando Pessoa⁶⁷. Essa luz advém à autora do enraizamento cristão muito profundo da sua e nossa identidade.

⁶⁶ Ao *Expresso*, p. 58-R.

⁶⁷ ‘Diz-me com quem te medes, dir-te-ei quem és’ – poderia ser assim formulada uma espécie de regra literária, que funciona ao menos na literatura portuguesa: J. de Sena e F. Pessoa confrontando-se com Camões, Sophia de Mello Breyner e, na *Missa*, Maria Velho da Costa com Pessoa... Cf. *Expresso*, p. 60-R: «Vamos lá acabar com essa ideia de que só o Fernando Pessoa tem heterónimos, todos nós temos heterónimos.» E também *Missa*, p. 201: «Por isso a Sociedade Propaganda de Portugal premiou em tempos essa coisinha do senhor Nogueira Pessoa, falecido em trinta e

Mas a dimensão religiosa de toda a arte é afirmada sem hesitação por um tão grande teólogo como Hans Urs von Balthasar:

Toda a grande arte é religiosa: acto de louvor à glória do ser. Onde desaparece a dimensão religiosa, o louvor degenera em 'charme' e cortesia; onde a glória desaparece, surge, como resto, o mediocremente designado como 'bonito'⁶⁸.

Hans Urs von Balthasar, tão interessado na estética teológica e no estudo da noção de esplendor, cita a propósito Goethe:

As pessoas só são produtivas na poesia e na arte enquanto ainda são religiosas; depois tornam-se apenas copiadoras e repetitivas como nós em relação à Antiguidade, cujos monumentos eram todos produtos de fé e por nós só [...] são imitados de modo fastasmático⁶⁹.

A relação entre a arte e a dimensão religiosa não é nos nossos dias apenas estudada por teólogos. Ela começa também de novo a interessar a reflexão sobre a literatura. Kuschel chama a atenção para afirmações de George Steiner e Botho Strauss que manifestam a urgência em refundar o discurso literário.

Steiner – sublinha Kuschel – prova convincentemente que a questão de uma 'metafísica da arte' surge hoje de novo também no campo dos estudos literários. Este livro é um ataque maciço contra a 'predominância do secundário e do parasitário' no nosso domínio cultural (forma das recensões, bloco científico, jornalismo) e uma defesa apaixonada da necessidade de tomar a sério uma presença real, de uma dimensão religiosa profunda em toda a grande obra de arte – como sempre aconteceu na história da arte e da literatura. 'Toda a boa arte e a literatura – diz Steiner – têm início na imanência. Mas não se ficam por aí. O que quer simplesmente dizer que é reivindicação e privilégio do estético fazer emergir a continuidade entre tempo e eternidade, entre matéria e espírito, entre a pessoa e o 'outro', a uma presença iluminadora. Neste exacto e preciso sentido a *poiesis* abre-se na direcção do religioso e do metafísico e é confirmada por estes. As questões 'que é poesia, música, arte?'[...] são em última análise questões teológicas⁷⁰.

cinco e que dentro de uns anos, Filha, ninguém há-de saber quem é, com tanta assombração e mostrengo nacionalista que logo se vê ser estrangeiro, nado e criado em Durban, ao que parece.»

⁶⁸ Hans Urs von BALTHASAR, *Herrlichkeit* III/1 (Parte 1), Einsiedeln, 1965, pp. 14-15.

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ K.-J. KUSCHEL, *op. cit.*, pp. 115-116.

E o escritor Botho Strauss arrisca, no pós-fácio à tradução alemã de Steiner, a frase provocadora:

Trata-se nem mais nem menos do que de libertar a obra de arte da ditadura dos discursos secundários; trata-se de redescobrir, não a sua própria glória, mas a sua glória teofânica, a sua proximidade transcendental⁷¹.

É extremamente interessante examinar como estas vozes pioneiras, tanto na teologia como na ciência e na crítica literárias, se fazem ouvir pela Europa fora num discurso convergente, apesar das diferentes procedências respectivas, e podem ser verificadas, em Portugal, numa autora como Maria Velho da Costa. Verificá-lo dá tanto mais satisfação quanto, no romance desta autora, tudo se realiza no processo da criação literária, inclusive ao arrepelo daquilo que são as racionalizações familiares à escritora, cujas «intenções» conscientes estão expressas tanto no próprio romance como nas entrevistas aos jornais.

Mas no processo da criação literária emerge uma semiconsciência, que na *Missa in albis* se vai revelando como uma semiconsciência orante, presente na escrita, e que é um «sinal dos tempos», na medida em que se insere num movimento colectivo de ampla dimensão em busca de novas coerências, da recuperação dos fundamentos da existência e da própria linguagem, da reinserção no real – pois só o esplendor é verdade, só o esplendor é vida, e só há realidade se ela for humano-divina.

Mas, para além desse aspecto sintomático, ela é, talvez, sobretudo, mais uma admirável prova dos altos feitos de Deus, na munificência da sua misericórdia. Pois a graça está sempre próximo dos que choram (é uma das bem-aventuranças), dos que buscam, dos que querem amar e se temem da injustiça e do desamor. Vem ao encontro mesmo daqueles que não sabem que buscam, e diz «Eis-me aqui» mesmo àqueles que não sabem invocar o seu nome⁷².

Arriscaria dizer que a *Missa in albis* é uma obra conjunta: a da escritora e a da graça nela. Talvez por isso a sua leitura pareça surpreendente, enigmática, desarmante para o leitor menos avisado; assustadora para a própria autora.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Cf. *Is* 65,1-2.

Parábola e presença

É uma aventura que *enquanto palavra é parábola*. Incomparavelmente mais que a *Maina Mendes* – que, no entanto, foi apontada como tal –, a *Missã in albis* de Maria Velho da Costa é uma obra aberta.

Graças às epígrafes, a sua estrutura, ao contrário da do mito (em que o relato exerce a função simbólica e equivale à metáfora), surge como a estrutura de uma parábola evangélica. Com efeito, nas parábolas de Jesus, a força simbólica resulta da atracção da expressão «é como o Reino de Deus», expressão exterior ao relato, e que produz uma deslocação metafórica.

A parábola, ensina Paul Ricoeur⁷³, caracteriza-se por uma estrutura narrativa e um processo metafórico, ligados ambos por uma expressão-limite («é como o Reino...») que ‘abre’ a narrativa ao seu Outro. Também na *Missã in albis* entre o texto ficcionado e a epígrafe há uma relação segundo a qual o significado sofre uma deslocação, e todo o peso da metáfora se situa ao nível da pequena epígrafe, que funciona como se dissesse: «é como o Reino de Deus». O que seja o Reino ou o que seja aquilo para que remete o latim celebratório da epígrafe é algo de apenas apontado na parábola, algo que vibra no ar com o efeito de «ressonância» que Bachelard reconhece à metáfora⁷⁴.

Apesar da sua «encenação» mítica, muito evidente no «relato das origens» que constitui a bela introdução ao livro chamada «Paramento», o romance de Maria Velho da Costa nada constrói de mítico. De facto, no mito «o relato mediatiza a metáfora» e, em consequência, o papel da epígrafe seria apontar para o interior do texto. Ora é precisamente o inverso que se passa: como na parábola, «a metáfora mediatiza o relato»⁷⁵. E a epígrafe reorienta, na verdade, para uma margem simbólica, ancorada numa realidade exterior ao discurso, e aberta ao totalmente Outro.

Esta estrutura parabólica indicia, pois, uma realidade que é simultaneamente gesto e palavra: simbólica sacramental. Porque é simbólica sacramental não está apenas aberta ao ‘totalmente outro’.

⁷³ Paul RICOEUR, «Poética e Simbólica», in Bernard LAURET e François REFOULÉ (eds.), *Iniciación a la práctica de la teología*, vol. I, Madrid, Cristiandad, 1984, pp. 43-69.

⁷⁴ Citado por RICOEUR, *op. cit.*, p. 57.

⁷⁵ *Ibid.*

Todo o sacramento é presença. A epígrafe litúrgica, enquanto eucarística, *sinaliza já a Presença*: de Cristo.

É este nosso sumo-sacerdote, segundo a ordem de Melquisedec, que é a referência última na sua intercessão eterna junto do Pai: «Tal é, com efeito, o sumo-sacerdote que nos convinha: santo, inocente, imaculado, separado dos pecadores e elevado acima dos céus, que não tem necessidade, como os outros sacerdotes, de oferecer vítimas todos os dias, primeiro pelos seus próprios pecados e depois pelos do povo, porque Ele o fez uma vez por todas, oferecendo-se a si mesmo... Apesar de Filho de Deus, aprendeu a obedecer, sofrendo, e, uma vez atingida a perfeição, tornou-se para todos os que lhe obedecem fonte de salvação eterna», e «com um só sacrifício tornou perfeitos para sempre os que foram santificados»⁷⁶.

É este o reino para que aponta a *Missa in albis*. Como diz Hans Urs von Balthasar, a propósito de Calderón, toda a acção sobre o palco do mundo aponta, em última análise, «para os acontecimentos da salvação: acção em relação à Eucaristia eterna, que habita o mistério»⁷⁷.

MARIA ARMANDA SAINT-MAURICE

⁷⁶ Heb 7,26-27; 5,8-9; 10,14.

⁷⁷ Hans Urs von BALTHASAR, *Mein Werk. Durchblicke*, Einsiedeln, 1990, p. 25.