



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 26 - julho de 2021

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2021i26p62-77>

**A arte como cristalização do absoluto e redenção do corpo: sacralidade
e efemeridade em *Cântico Final*, na literatura e no cinema**

**Art as crystallization of the absolute and redemption of the body:
sacredness and ephemerality in *Cântico Final*, in literature and in film**

*Luís Miguel Oliveira de Barros Cardoso**

RESUMO

O corpo no romance de Vergílio Ferreira constitui um dos símbolos centrais da sua criação e pensamento, pois traduz dimensão efêmera e finita que é redimida pela arte, verdadeira sublimação do físico em transcendente e eternidade. Pretendemos equacionar a presença dessa sublimação artística em *Cântico Final*, romance e filme, consubstanciada na relação entre Mário e Elsa, e na leitura que nos é oferecida por Vergílio Ferreira, transfigurada, posteriormente, pelo filme de Manuel Guimarães. Entre a literatura e o cinema, as relações intersemióticas são pautadas pela fidelidade na adaptação, pelo processo (re)criativo do realizador e pela ascensão da finitude do corpo à eternidade pela arte. De Vergílio Ferreira a Manuel Guimarães, a temática axial do romance é modelada pelas opções estéticas, diegéticas e ideológicas do realizador, que evidenciam o fulcro narrativo, mas não resistem ao enquadramento epocal, modificando o epílogo e associando-lhe uma leitura simbólica que não existia no romance.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Cinema; Corpo; Vergílio Ferreira; *Cântico Final*

ABSTRACT

The body in Vergílio Ferreira's novel is one of the central symbols of his creation and thought, as it reflects an ephemeral and finite dimension that is redeemed by art, a true sublimation of the physical in transcendence and eternity. We intend to equate the presence of this artistic sublimation in *Cântico Final*, romance and film, embodied in the relationship between Mário and Elsa, and in the reading offered to us by Vergílio Ferreira, transfigured, later, by Manuel Guimarães' film. Between literature and cinema, intersemiotic relationships are guided by the problem of fidelity in the adaptation and in the (re) creative process developed by the director, as well as by the way between text and image, the dilemma of the finitude of the body and eternity through art was

* Instituto Politécnico de Portalegre – IPP; Escola Superior de Educação e Ciências Sociais, Departamento de Ciências da Linguagem e da Comunicação – Portalegre – Portugal – lmcardoso@ippportalegre.pt



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 26 - julho de 2021

(re)configured. From Vergílio Ferreira to Manuel Guimarães, the novel's axial topic is modeled by the director's aesthetic, diegetic and ideological options, which highlight the narrative fulcrum, but do not resist the framework, modifying the epilogue and associating a symbolic reading that did not exist in the novel.

KEYWORDS: Literature; Film; Body; Vergílio Ferreira; Cântico Final

Introdução

Uma das conexões mais pertinentes entre a literatura e o cinema que podemos encontrar em Vergílio Ferreira é o conjunto das adaptações dos seus livros para a tela: *Cântico Final* (Manuel Guimarães, 1974/1975), *Manhã Submersa* (Lauro António, 1980) e *Aparição* (Fernando Vendrell, 2018). Os realizadores Manuel Guimarães, Lauro António e Fernando Vendrell sentiram a dificuldade específica do texto vergiliano em se deixar transfigurar para o plano das imagens devido, acima de tudo, à dimensão esfíngica do processo de leitura que advém da natureza filosófica e reflexiva do texto, entre a imanência e a transcendência, entre o mundo empírico e o cosmos interior do sujeito pensante. Nesse plano, os realizadores enfrentaram o labirinto das opções que uma adaptação acarreta.

No caso de *Cântico Final*, o primeiro romance vergiliano a ser transposto para o ecrã, constatamos que Manuel Guimarães optou deliberadamente por uma adaptação que seguisse a “letra” do texto, como bem notou Matos-Cruz (1999, p. 160). Significa esta nossa visão que o realizador utilizou o texto de Vergílio Ferreira de uma forma tão literal que acaba por ilustrar a ausência de virtudes numa fidelização extrema. O realizador tentou alimentar o seu roteiro com excertos do romance, esquecendo que um filme não é uma ilustração do texto. Criaram-se assim muitas situações no filme de uma estranha e quase caricatural “teatralidade” no desempenho das personagens, “recortadas” do romance vergiliano sem uma devida transfiguração semiótica. Essa é uma excelente exemplificação de uma fidelização que falhou pela sua natureza exacerbada, mostrando a validade do seguinte juízo de Gimferrer: “[...] história das adaptações cinematográficas de romances famosos oferece um eloquente mostruário de fidelidades estéreis [...]” (2000, p. 67)¹.

1 Do romance ao filme: o corpo redimido pela arte

Cântico Final viria a revelar, mais uma vez, que uma adaptação é sempre uma leitura. Não obstante os desejos de Guimarães e de Vergílio Ferreira em criar um filme fiel ao romance, os trâmites da rodagem e da posterior montagem feita por Dórdio Guimarães deram origem a uma “visão” do texto original. É que uma adaptação, ainda

¹ No original: “[...] la historia de las adaptaciones cinematográficas de novelas famosas ofrece un elocuente muestrario de fidelidades estériles [...]”.

que marcada por uma fidelização explícita à essência semântica do texto original, implica sempre uma transfiguração, perpetrada num exercício de recriação estética, da qual não podemos separar as respetivas implicações epocais, ou seja, estabelece-se um cruzamento nas linhas do texto matriz de movimentos sociais e históricos, contextos psicológicos e culturais, e procedimentos formais, como escreve Sousa (2003, p. 26). Essa influência do contexto histórico condiciona, de forma clara, as opções do realizador, principalmente o desenlace do filme, absolutamente distinto do romance.

No filme, encontramos uma viagem derradeira de um pintor que regressa à sua aldeia natal para aí encontrar o fim físico, já próximo devido à sua doença terminal. Mas esse final coincidirá com um último esforço de criação estética, a pintura de uma capela, que constitui verdadeiramente uma afirmação “religiosa”, um cântico final. Este fio diegético reproduz o principal vetor narrativo do romance e perspetiva as opções do realizador no processo de adaptação. Esta escolha reflete, ainda, a centralidade da personagem principal, Mário, à semelhança arquetípica do romance vergiliano, revelando, de novo, a pertinência das palavras de Eduardo Lourenço, “As ideias dum romancista são os seus personagens [...]” (1994, p. 97), portanto traduzem o seu universo interior, os pilares da sua consciência e os tumultos do seu labirinto íntimo.

Guimarães opta por destacar este aspeto apenas para realçar a ação de Mário que pinta em desafio aos deuses, substituindo-os, deixando um monumento perene, testemunho imortal da arte ou, como afirma Eduardo Lourenço, faces da resistência do Homem relativamente ao esquecimento: “É o que Vergílio Ferreira lê por nós meditando no álbum em *Aparição*, nas lápides de inscrições eternas, em *Alegria Breve*, ou na pintura de *Cântico Final* ou nas *Quatro Estações* de Vivaldi ainda em *Alegria Breve*: vitórias, tudo isso, sobre a morte [...]” (1994, p. 101).

Do romance também ficam longe a sua dimensão profundamente íntima e introspetiva, veiculada pela voz heterodiegética – que o cineasta tentou traduzir pela voz *off* –, a dimensão central do romance, que no filme pode apenas ser mostrada, ou seja, torna-se mais descritiva, porque se no livro sentíamos Mário no seu interior, no filme vemos Mário a partir de fora. De facto, no livro, o escritor descreve a visão de Mário sobre o seu corpo morto, parecendo que é escrito pelo próprio protagonista, embora o seja efetivamente na terceira pessoa; Guimarães, no filme, escolhe de forma deliberada uma narração de terceira pessoa, o que transforma a essência diegética: a sua obra não é um filme de Mário, mas um filme sobre Mário, como afirma Lauro António (1975, p. 239).

Quando pensamos na sequência final do filme, constatamos as escolhas estéticas e ideológicas de Manuel Guimarães, diferentes da matriz vergiliana. No romance vergiliano, a situação é desencadeada quando Matos mostra a Mário uma revista com fotos de um fuzilamento. Quando Mário adormece, inicia-se um sonho. Mário imagina que faz parte de um grupo de homens que vão ser fuzilados e após o fuzilamento, vê-se no chão, ao lado dos outros condenados. É esta perspectiva narrativa que desperta o fascínio do leitor: trata-se de um narrador heterodiegético, mas o protagonista parece projetar-se na entidade narrativa externa, criando-se uma ambiguidade nas vozes, uma simbiose entre personagem e narrador capaz de revelar uma miscigenação psicológica.

O protagonista revela-se um instrumento vergiliano para demonstrar a natureza (meta)física da arte, traduzida na transcendência/imanência consubstanciada na capela. Nesta imagem de espaço de projeto heideggeriano, de saída da aldeia, vivência na cidade e regresso purificador à mesma aldeia, Mário não pretende reconstruir uma capela, mas, sim, edificar uma contemplação do mistério que é a vida, numa cristalização do absoluto que é a arte, uma redenção artística, à semelhança de outros pintores, como Matisse, Goya, Braque, Chagal, Léger ou Lurçat. Não se trata de uma conversão religiosa. Pelo contrário, parece um desafio ao divino quando Elsa surge lentamente do pincel de Mário, uma substituição do divino pelo humano – uma linha central do romance vergiliano –, pois o pintor celebra a própria arte, o verdadeiro absoluto e o divino por eleição humana, derivado do conceito existencialista de “morte” de Deus e que resulta numa identificação da arte com o sagrado (presente em *Carta ao Futuro*, *Do Mundo Original*, *Espaço do Invisível I* e *Invocação ao meu Corpo*).

O homem também é contemplado de forma orgulhosa, tal como acontece com o quadro do galo, pintado por Mário, símbolo de resistência, de rebelião contra todas as limitações da vida e de apego à continuação dessa mesma vida, por exemplo, pelo desejo de Mário de ter um filho, ideal negado por uma Elsa que é corpo passageiro, de “milagre”, de instante, de “aparição”. Após o desaparecimento de Elsa, Mário decide eternizá-la. O romance torna-se palco desse dilema entre o físico e o metafísico. Para ultrapassar e dirimir essa dicotomia, a arte é, em Mário, a superação pura dos antagonismos (meta)físicos, pois permite, pela criação, uma atitude de emancipação do homem. Como observa Gavilanes Laso:

Frente ao estilismo puro da fórmula de “a arte pela arte” que vê no objecto estético um valor absoluto, em *Cântico Final*, através da

personagem central, configura-se a arte como prazer essencial da criatura humana, como modo de atualizar uma ideia-emoção, como a única coisa que permite ao homem transcender as limitações inerentes à sua condição, como a única possibilidade de se realizar com plenitude através da criação. Pela arte torna-se mais presente, visível, e manifesta-se-nos, ainda que de modo esporádico mas fulminante e revelador, o que está para lá dos nossos limites, chame-se-lhe *invisível, irracional, transcendente*, etc. (GAVILANES LASO, 1989, p. 205).

Nesse sentido, o narrador é uma peça fundamental para a compreensão da teia narrativa. Nesse romance, estabelece uma proximidade quase metafísica com o protagonista, deixando que ele vá divulgando os ideais do autor, nomeadamente o valor da obra de arte. Por isso, quando Vergílio Ferreira afirma “É na obra de arte que particularmente o *invisível se vê*” (1981, p. 16), também pressentimos o desejo que Manuel Guimarães teve em filmar o romance de modo a traduzir a dimensão (meta)física da arte, também porque ele, sendo pintor, tinha dentro de si essas mesmas inquietações.

Retomemos o final do romance. O escritor descreve esta cena com dois objetivos: colocar Mário perante a morte, analisar as suas reações e condenar todo o fuzilamento, em abstrato, dado que o mesmo não é apresentado no livro com pormenores que permitam a sua identificação espacial – apenas temporal, com a utilização de um “hoje”. Manuel Guimarães seleciona um contexto bem definido. A cena passa-se em Portugal, durante o Estado Novo, e denuncia a perseguição da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) a militantes comunistas. Não há qualquer tipo de dúvida. Os fuzilados, no filme, dão vivas à liberdade, à classe operária e ao comunismo. Esta sequência do filme foi reescrita após o 25 de Abril e não seria possível no período anterior. Trata-se de uma visão muito distante da escolha ideológica do romance que Torres critica, afirmando: “Manuel Guimarães não resiste, a coberto da mudança de regime e do fim da censura, a circunstanciar o que no romance era mais densamente generalizador, dando à sequência dos fuzilamentos um frágil e desnecessário (e contraditório) carácter panfletário.” (1995, p. 506-507).

Outra das principais diferenças entre o romance e o filme é a construção de Mário e Elsa. A impossibilidade de levar para a tela todas as dimensões das duas personagens romanescas condicionou a adaptação, mas o diálogo (im)possível entre Mário e Elsa no romance tornou-se ainda mais difícil no filme devido às escolhas do realizador.

No romance, Elsa desperta em Mário uma gama de problemas. Não pensamos que é uma personagem que pouco se define no livro, como opina Lauro António. Pelo contrário, é essencial para Mário se definir e, para isso, não é necessário que participe em todos os capítulos do romance, basta que funcione como um alerta na consciência de Mário. Elsa é um ideal de mulher. Mulher amada, mulher que se entrega totalmente a sua arte, mulher que traga a vida em intensidade, mas acima de tudo um ideal-mulher.

A relação entre Mário e Elsa ultrapassa os lampejos de sensualidade e alcança uma dimensão erótica que o autor já havia trabalhado nos seus textos ensaísticos e que realiza uma metamorfose do físico para o metafísico, do corpo para a transcendência. O erotismo é um caminho de partilha com o absoluto, tal como a relação de Mário e Elsa é um contato entre duas expressões desse absoluto, traduzidas em arte. O texto reflete uma leitura do erótico, elevado por uma veia mística e simbólica que transcende o nível superficial do Eros e o redimensiona de forma sublime, nas palavras de Paiva (1984, p. 155).

Se no romance essa problemática (meta)física se destaca, no filme resume-se a esparsos contatos entre Mário e Elsa, numa relação vagamente marcada pelo desejo e pela sede de infinito do pintor, enquanto a bailarina, fugaz e ilusória, se esbate num retrato de contornos pouco nítidos. O próprio escritor havia ficado satisfeito com o perfil que traçara de Elsa no seu romance, bem como no que diz respeito à dimensão da história. Na *Conta-Corrente*, declara: “Assim me parece que a bailarina é uma personagem bela e forte. Sobretudo me parece que a história é um achado, no seu cruzamento do erotismo, morte, arte, metafísica, no seu desgarramento com um não sei quê de aventura e *limite*”. (1993, p. 147; grifo nosso).

No filme, o realizador tenta definir Elsa como uma figura etérea, desde a primeira sequência do bailado, em que surge percorrendo o palco com um vestido que ondula de acordo com os movimentos do seu corpo num compasso de ave e de sedução, em que a personagem nunca está verdadeiramente presente. Aliás, prima exatamente pela ausência, provocando reações sucessivas em Mário: o desejo de a pintar que origina a relação, o abandono de Mário após uma vivência amorosa numa praia, a posterior criação de Elsa pela memória de Mário até à sua cristalização na pintura da capela. Acrescente-se que Guimarães não usou no seu filme um dos momentos centrais do livro, a dança nua de Elsa durante a noite, na praia, perdendo um símbolo do romance e os contornos mais nítidos de Elsa. De fato, Elsa vaise tornando uma presença volátil. Sempre que esteve fisicamente presente nas sequências do filme, surgia fugidia,

instável, em permanente alteração, a tradução física da beleza, da arte, da leveza intemporal do gesto e do amor à arte, um movimento milenar de elogio à Vida e ao milagre de estar vivo. No filme, a sua presença física vai desaparecendo lentamente, restando apenas uma profunda imagem gravada em Mário, na memória e no sentimento. Esse processo é desencadeado pela própria bailarina. Quando se encontram no estúdio de Mário, ela declara: “Saberá você o valor do instante que o milagre não dura? Viver esse milagre no exato momento em que danço. Não deixar rasto de mim. Vocês, os das artes, das letras, ainda não acreditam no futuro. O futuro...Creio apenas no momento que passa. Mas como é fascinante pensar que nada vai restar de tudo isto, que eu própria [...]” (1975, p. 293).

Essa ideia de efemeridade é reforçada ao longo do filme. Na casa da praia, Elsa dirige-se a Mário e explica o valor absoluto do momento presente e na agonia final do pintor, quando aparece Guida, o seu discurso sintetiza a natureza e a essência da bailarina.

A arte para Vergílio Ferreira é um modo genuíno de estar vivo, uma conexão com a metafísica através da física, ou nas palavras de Sousa: “A arte é, pois, ela própria, apelo de transcendência, uma transcendência que Vergílio inclui, porém, no absoluto da imanência, uma vez que é a sua *aparição*[...]” (2003, p. 341). Pintar para estar vivo, como declara Mário no romance. Pintar para ter a consciência. De fato, *Cântico Final* desperta, em desespero último, em angústia de grito interrogativo face à morte, a problemática do fim. A capela torna-se um símbolo metafísico que condensa tudo o que o homem tem dentro de si em tumulto, um vazio exercício de uma liturgia sem deuses, mas na consciência da vivência imanente da vida – que elimina qualquer necessidade absoluta de transcendência –, e Elsa exemplifica “[...]uma espécie de transmutação ideal e imaginária do conjunto dilacerante de problemas para os quais se encontraria, assim, em razão transcendida, uma transparência aquietante, um desígnio totalizador.” (2003, p. 69). Para Fernando Pernes, “Vergílio Ferreira entende a expressão artística, não num plano discursivo de comunicação visual, senão, bem para além disso, numa capacidade e necessidade de afirmar autêntica comunhão no indizível através do visível” (1982, p. 426-427). Essa centralidade temática reflete-se na escolha sistemática de personagens ligadas à arte em muitos romances vergilianos. Só em *Cântico Final* temos Mário, pintor, Elsa, bailarina, Paula, pianista, e Guida, novelista.

Outra diferença ressalta na comparação entre livro e filme. No romance, nota-se o cuidado que Vergílio Ferreira teve em equilibrar o tempo da morte e o tempo da vida

em Mário, tendo valorizado este último; no filme, nota-se o oposto, com Guimarães a eleger como fio diegético principal o tempo da morte sem introduzir momentos relacionados com a vida com peso narrativo suficiente para criar o mesmo equilíbrio do romance. Elsa, idealização etérea, simboliza a evanescência artística do momento na perenidade que é a arte. No instante da fulguração do desempenho artístico, Elsa é eterna, divina. Nessa presença do homem no mundo através da arte, confluem ainda em *Cântico Final* as plenitudes artísticas de Mário e Elsa, sublimadas pela sua relação de sensualidade e erotismo, enquanto possibilidade de comunhão com o absoluto da eternidade, em específica atitude de um misticismo muito particular, traço vergiliano que percorre, por exemplo, *Invocação ao Meu Corpo*.

O romance reflete a preocupação sobre a plenitude interior e a dimensão transitória da existência física, abordando o destino terreno do homem em busca de uma forma de permanência e de continuidade, quer seja através da memória de um gesto de bailarina, dos sons da música, da decoração de uma capela ou da ligação corporal continuada num filho. Mário e Elsa ilustram tentativas de remissão do homem, de superação da fugacidade temporal. Mário encontra na pintura uma união com o seu próprio sangue, com o seu destino, exemplo de transfiguração do corpo em perenidade, pois a arte é uma evidência de tudo o que está vivo, fundindo o homem com o tempo e o momento.

A relação entre Mário e Elsa tem a sua gênese na memória. Em sua casa, Mário recorda Elsa quando olha para o quadro que pintara e que agora se metamorfoseia na própria Elsa que, como uma aparição, surge ao protagonista dizendo que voltaria em março com as luas verdes ou em junho com as manhãs solenes, ao mesmo tempo que recua lentamente em direção à porta até desaparecer. A primeira visão que temos de Elsa é a síntese do seu perfil: etéreo, evanescente, fugaz, ilusório, mas apaixonadamente belo num testemunho de desespero para agarrar a vida. Essa aparição de Elsa é secundada com a memória de Guida, que lembra a Mário: “Ela não tem nada para dar, não há nada nela que fique. Nasceu para passar.”(1975, p. 99). Invocamos Goulart:

Dir-se-á, aliás, que em Vergílio todas as coisas passam “no indistinto limite da alegria e da amargura” (AB, p. 216). Por isso mesmo, se a pacificação nunca é completa, porque lá fora há a vida que a nega, na arte ela, não se fixando embora, mostra-se como plenitude, uma plenitude onde o instante se esgota e uma personagem como Elsa (que se identifica com a afirmação de Höldernin: “Só por instantes o homem aguenta a plenitude divina”) admiravelmente protagoniza:

“Viver o milagre no exato momento em que danço e que passa, e que esquece. Esgotar o instante como esgoto as sapatilhas de ballet num espetáculo, não deixar rasto” (CF, p. 62). (GOULART, 1990, p. 71).

Desperta agora a faceta do transitório, que irá alongar-se pelo filme de forma ominosa. Elsa tornar-se-á uma metáfora de si mesma, surgindo no filme em fragmentos e raramente de forma consolidada. Enquanto Mário espera que o Dr. Beirão termine a visita a uma habitante da aldeia que está prestes a dar à luz, vai desenhando a capela até passarmos, em analepse, a um novo espaço: o Teatro de São Carlos. Elsa dança, num vestido de tiras de pano que ondeiam lentamente, tal como lentos são os seus movimentos, misto de elegância, sutileza e sensualidade. Mário fica petrificado com essa aparição e só consegue reagir quando o bailado termina e todos já se encontravam há muito a aplaudir. A cena do filme é semelhante ao livro. Escreve Vergílio Ferreira:

Levantaram-se todos numa aclamação. Só Mário ficou sentado, aturdido de uma ideia súbita, de uma urgência profunda: pintar *aquilo*. Não bem Elsa, mas o que a transcendia, o sinal obscuro da pureza de um limite, o instante de divindade de um corpo belo e tão efêmero. (1975, p. 51).

O romancista, em busca da plenitude, procura na arte um veículo de metamorfose, de transcendência da dimensão material do corpo. Elsa, na dança, realiza essa transformação, movimenta-se entre o sagrado, o real e o irreal. Assim, em *Cântico Final*, a arte é sinónimo de superação. Como sabemos, Mário pinta a capela para superar a inexorabilidade da sua morte física, da sua condição material e Elsa dança para celebrar o momento, única certeza da efemeridade da vida. Quando dança, a bailarina desperta em Mário a eternidade, plasmada no seu gesto de figura alada, e que o pintor pretende captar na tela, materializando esse miraculoso instante de fulguração (meta)física, vibrátil e (in)corpórea. Elsa é a tradução da volatilidade e feição precária da dança. Esgota-se no momento intenso de corpo, e que passa sem nada dele ficar.

Essa fulguração faz despertar Mário para o símbolo de vida que é Elsa. Arte e memória, momento e eternidade misturam-se na dança de Elsa, volátil e perene, ilusória e veemente. Mário decide pintar a bailarina. À relutância inicial (Elsa declara que detesta retratos e que a imortalidade acabou) segue-se um interesse discreto, sutil e misterioso, continuado após uma cena de debate entre Félix e Mário sobre o valor da arte, e traduzido na cena em que Guida deixa a bailarina em casa de Mário para este pintar o seu retrato. No filme, na cena que ocorre no estúdio de Mário, depois de

esboçar o retrato, o pintor dialoga com Elsa. A bailarina afirma que nunca havia pensado o que era a vida e para reforçar esse posicionamento sem consciência, relembra Fokine (para quem Pavlova podia “voar sobre uma seara”) e diz que sente a vida no seu próprio corpo. Deambulando pela sala, Elsa, filmada em *travelling*, apresenta o seu ideário: o valor do instante, o milagre que não dura, a convicção do presente eterno e o desaparecimento no futuro. É o milagre de estar vivo, o instante da fulguração, o mistério da existência perpetuado pela arte.

Mas essa cena, capaz de elevar o filme à dimensão do sublime, não faz mais do que apresentar um Rui de Carvalho excessivamente expectante, uma Manuela Cardo sem profundidade nem emoção apaixonada, para além de distante em demasia. Mesmo que a direção de atores tenha optado deliberadamente por esses perfis, os desempenhos artísticos não foram os melhores, principalmente o da atriz. Nesse ponto, discordamos de Luís de Pina, que elogia o ator principal, o cineasta e a forma como este captou o pintor do romance (1986, p. 187).

Posteriormente, na praia, uma cena entre Mário e Elsa na areia, recorda-nos que a bailarina não acredita nem no passado nem no futuro, apenas no instante do momento. Diz Elsa a Mário: “Só acontece o que se assume, *quer aconteça, quer não*. Nada mais há agora, para o passado e para o futuro, do que nós aqui”. Na cena seguinte, no interior da casa, Elsa levanta-se da cama onde Mário dorme, apressa-se até à varanda e lança um grito agudo. Mário acorda e vai ter com Elsa.

No romance, Vergílio Ferreira explora a dimensão mais profunda do grito da bailarina, numa análise sobre a vontade de viver, o milagre de estar vivo, o carácter místico do instante numa celebração sobre as forças da inércia e do não-ser. O grito, inverosímil e profundo, é uma vitória sobre o silêncio e sobre a noite, ou uma tentativa para o esconjurar, como afirma Godinho (1985, p. 165). O grito surge com relevo na produção romanesca de Vergílio Ferreira. Como nos recorda Cunha: “O grito constante do narrador de *Alegria Breve* e o grito final do narrador de *Para Sempre* dirigido à montanha e ao espírito do mundo, são outros modos de uma expressão trágica do não enunciável, do excesso e da violência interior, duma interrogação primordial [...] (2003, p. 153).

No filme, apenas existe o grito. Na cena da casa da praia, e não durante a visita a Sintra, como no livro, não há diálogo entre as personagens que ilustre o ato de Elsa ou tente explicá-lo. O narrador fílmico não atua de forma esclarecedora, nem no enquadramento, nem na seleção dos planos, de modo a fornecer aos espectadores

alguma informação. Talvez a vontade do realizador tenha sido proporcionar um momento de perplexidade, suscitar a dúvida. Porém, essa cena perde-se na inexistência de uma plataforma de entendimento, quer da palavra, quer da imagem, e dilui-se, sem grande sentido. Elsa irá partir sem avisar Mário, deixando-o a gritar o seu nome, ao mesmo tempo que uma dor aguda o sufoca. Ao longo do filme, Elsa irá tornar-se cada vez mais uma memória. Perde consistência e ganha essência, perde presença e ganha ausência, perde a matéria e ganha o simbolismo da eternidade. De fato, Mário torna Elsa eterna por meio da arte. Na capela, vai criando a Senhora da Noite e vai recordando a bailarina, projetando-a para a imortalidade, numa conjugação mental de passado, presente e futuro. Quando trabalhava na sua derradeira obra, recebe uma carta de Guida que fala de Elsa. A bailarina estava em Paris. Mário, em analepse, recorda o diálogo no seu ateliê com Elsa em que ela lhe diz que acredita profundamente no seu corpo. Por outro lado, contrapunha o balé ocidental ao americano e ao do Oriente, onde os deuses ainda moravam no sangue. Tudo isso levou Mário a amarrotar a carta e deitá-la fora.

Episódio central na leitura do romance pelo realizador é o epílogo do filme. Após a cena em que Mário e os condenados são atingidos pelas balas disparadas pelos agentes da PIDE – criação do realizador –, o pintor profere as palavras que coincidem com o fim do capítulo XXVI: “Digo a palavra ‘Deus’ e a divindade começa logo a ser absurda. Os deuses não são divinos [...]”. Com estas palavras, termina o diálogo entre romance e filme.

No romance, encontramos um diálogo entre Mário e o médico sobre a sua doença, mantido no filme, mas situado numa cena anterior, e oblitera-se o último capítulo, dominado pela viagem de Ramiro e Guida à capela para levarem os vitrais e a obra ficar concluída. No texto vergiliano, o último parágrafo é dedicado à perenidade da arte. Mário encontrava-se morto, mas a vida trouxera alguém para continuar os caminhos da arte: o filho de Cidália. Vergílio Ferreira termina o seu romance lembrando-nos que a arte é eterna, porque (re)nasce constantemente entre os homens: “Alguns meses depois, sentado na cama, o pequeno exigia papel, lápis, gastava horas a reduzir o seu pequeno mundo à invenção de um outro mundo que o habitava, o fascinava e só ele entendia [...]” (1975, p. 224). O pequeno filho de Cidália torna-se a continuação artística de Mário. A arte não morre, apenas se transfere de homem para homem. Transfere-se também a dimensão central do herói, mas perde-se um elo essencial, a sucessão geracional, embora se ganhe a ascensionalidade, a superação

(MOURÃO, 2002, p. 140-141). Essa dimensão final do romance é substituída pelo realizador, que cai na tentação de deixar um legado político.

Manuel Guimarães, a caminho do final da sua narrativa, coloca Mário no seu leito de morte. Lenta e sucessivamente, várias personagens importantes na sua vida visitam-no como aparições fantasmagóricas e deixam o seu testemunho. Elsa, que sorri no retrato, ganha corpo e diz ao pintor que regressará em março com as luas verdes ou em junho com as manhãs solenes e pergunta se o retrato já estará pronto. Para sempre, ficará a memória de uma Elsa fugidia, etérea e narcisista. Guida entra em cena e recorda que Elsa não tem nada para dar, não há nada nela que fique e que nasceu para passar. O seu legado é a amizade e o amor que tem por Mário, corporizados nas palavras sábias sobre Elsa. Mário questiona Guida sobre os motivos que a uniram a ele, que já nada tinha para dar. Guida lega ao pintor a impossibilidade de um amor não procurado. Posteriormente, surgirá Félix que encarna o materialismo neo-realista, e afirma que para um homem esfomeado um bocado de pão vale cem telas de Picasso, deixando em Mário a herança dos debates ideológicos que no filme são esporádicos. Seguidamente, surge Cipriano, lembrando a fascinação que a pintura de uma capela desperta, por oposição a Matos e Rebelo. Este último declara que todos os pintores que pintaram capelas procederiam de forma similar com a ilustração de um conto de fadas, deixando mais um legado da disputa ideológica sobre o valor da arte, que no romance é muito relevante e no filme apenas fugaz. Matos deixa o seu testemunho: morreu a crença no Além e, com ela, resta ao homem apenas uma existência material. Fica também o gozo em matar, afirma o amigo de Mário enquanto segura a revista sobre o fuzilamento que inspirou o realizador. Beirão senta-se à beira da cama e destaca o valor da vida enquanto cumprimento do ser e do realizar-se. Paula assoma à porta e lamenta Mário. Cipriano apenas pede a Paula que toque um pouco. Já antes, a música de Paula servira para evasão, quando o médico descobriu a doença que atormentava o pintor. Esse novo pedido, esse derradeiro pedido, é agora desejo de libertação final para todos e, acima de tudo, para Mário.

No momento em que o grupo se torna mais compacto e uniforme, entra Maria. O grupo desaparece. No trânsito final de Mário, o realizador decide escolher Maria para acompanhante. A rapariga abre o livro que Mário andava a ler e recita um poema de Fernando Pessoa, um texto sobre o infinito no qual é invocada “Nossa Senhora das coisas impossíveis que procuramos em vão [...]”. Termina o poema. Mário, em grande plano, expira dizendo as suas últimas palavras: “Tudo tão pouco...Tudo tão nada...”.

Do interior do quarto faz-se uma transição para a seara, onde, em câmara lenta, Mário foge das balas que inexoravelmente o atingem e o fazem cair. O corpo de Mário jaz entre as papoulas rubras da terra. Desaparece o sangue de Mário e as papoulas parecem memórias desse mesmo sangue derramado sobre elas. Em *zoom-out*, afastamo-nos das papoulas e a seara aparece profunda e aberta sob o céu, ao mesmo tempo que a música de fundo se eleva até ao *fade out* final.

Mário Gonçalves, Vergílio Ferreira e Manuel Guimarães estão unidos pelo signo da frustração e da limitação. Mário, dividido entre a arte e o trabalho, é um prolongamento da frustração de Vergílio Ferreira que sente essa mesma cisão interior. Guimarães também sente essa dicotomia entre a necessidade de fazer filmes para sobreviver num contexto político adverso e o desejo de se exprimir livremente, para além dos constrangimentos.

No texto, o canto também se identifica com a dança de Elsa, essencial para a compreensão do valor da arte e que o cineasta apenas trabalha em alguns laivos, sendo o mais relevante a atuação da bailarina que coloca Mário em suspenso durante toda a sua performance. O corpo de Elsa estabelece uma confluência de várias expressões artísticas e sublima-se na existência para dele permanecer em símbolo maior. No livro, a atuação de Elsa também deixa Mário em êxtase literal, captado e descrito pelo narrador heterodiegético que o acompanha sempre e que no filme também revela esse posicionamento narrativo, deixando o espectador ler essa dimensão mística na atuação de Rui de Carvalho, quase de experiência religiosa, que foi o bailado de Elsa. Foi também com o sentimento de uma experiência religiosa que Vergílio Ferreira escreveu o seu romance. Após assistir no S. Carlos ao *Lago dos Cisnes*, o escritor deixou-se envolver na metafísica do bailado, como ele próprio confessa na *Conta-Corrente*:

Mas o que mais me comoveu até a um arrepio na carne foi aquela primeira frase musical com que abre o 2º ato do *Lago dos Cisnes*. Ao seu eco, ao seu aceno longínquo, escrevi todo o *Cântico Final*. Voz intensa, longa, apelo que vem do lado de lá da vida, memória obscura de um tempo perdido, ela levanta-se como a imagem da nossa beleza já morta, reinventa-me uma saudade do que nunca existiu. E como diabólico tormento dessa funda amargura, a presença das bailarinas, espumosas de graça e de uma terrível vitalidade, agravava-me o estranho sofrimento, brincando na minha frente, desafiando-me a melancolia com o brilho da juventude. (FERREIRA, 1991, p. 144).

No texto escrito, o narrador sublinha a similitude e a simbologia de Elsa surgir em palco como um cisne branco que desliza sobre a água, da beleza física dos seus

movimentos alados, metáfora da separação entre a terra e a metafísica da arte, terminando quando o bailado chega ao fim. Assim, tentou o cineasta captar esta dimensão, colocando em palco uma bailarina envergando um vestido com múltiplas tiras de tecido translúcido que ondevam quando se movimenta e cessam abruptamente no fim da coreografia. Mas, no filme, perde-se muito da Elsa do romance.

Conclusão

Em síntese, como nos disse Vergílio Ferreira, “A arte é assim o único possível do universo que ficará intacto e disponível, ou seja, que se esbanja quando todo o universo for o silêncio das pedras” (1987, p. 433). Com esse pensamento, não podemos deixar de ver Mário e Elsa como a tradução desse ideal e a pintura como instrumento da afirmação do ser, tal como acontece com a palavra, similitude que levou Turíbio ao seguinte juízo: “A pintura condensa num só grito a imagem do excesso que transborda no homem. A palavra que por vezes se presentifica pela sua ausência, constrói-se na tensão entre o excesso do indizível no dizível e o excesso do invisível no visível”. (2002, p. 30).

Guimarães ficou muito longe de captar a dimensão transcendente da palavra no visível da imagem, e Vergílio Ferreira, desejando que o filme fosse um espaço do indizível, constatou, à semelhança de todos os críticos, que a adaptação não chegou a traduzir o dizível do texto escrito.

Da letra à imagem, *Cântico Final* perde-se em eco longínquo do espaço transcendente que o cinema pode ser e o corpo, esse absoluto finito e efêmero, também se sublimou em ascese e redenção, desafiando os deuses, em grito cristalizado de sacralidade, que a arte sempre será.

REFERÊNCIAS

ANTÓNIO, L. “Para uma leitura do filme *Cântico Final*” In: FERREIRA, V., *Cântico Final*. (4. ed.) Lisboa: Arcádia, 1975.

CUNHA, C. “Da aparição à interrogação: figurações do trágico em Vergílio Ferreira”. In: JÚLIO, M. J. N. *In memoriam, de Vergílio Ferreira*. Lisboa: Bertrand Editora, 2003.

FERREIRA, V. *Cântico Final*. Lisboa: Arcádia, 1975.

- FERREIRA, V. **Conta-Corrente I**. Lisboa: Bertrand, 1981.
- FERREIRA, V. **Conta-Corrente II**. Lisboa: Bertrand, 1990.
- FERREIRA, V. **Conta-Corrente IV**. Lisboa: Bertrand, 1993.
- FERREIRA, V. **Conta-Corrente V**. Lisboa: Bertrand, 1987.
- GAVILANES LASO, J. **Vergílio Ferreira**. Espaço Metafísico e Simbólico. Lisboa: D. Quixote, 1989.
- GIMFERRER, P. **Cine y literatura**. Barcelona: Seix Barral, 2000.
- GODINHO, H. **O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira**. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1985.
- GOULART, R. **Romance lírico**. O percurso de Vergílio Ferreira. Lisboa: Bertrand, 1990.
- LOURENÇO, E. **O Canto do Signo**. Lisboa: Presença, 1994.
- MATOS-CRUZ, J. **O cais do olhar**. O cinema português de longa metragem e a ficção muda. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999.
- MOURÃO, L. “Manchas – uma leitura de Cântico Final e Na Tua Face”, *In*: GARCIA, M. A. **À Beira**, revista do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior. Outubro, 2002. Covilhã: UBI, 2002.
- PAIVA, J. **O Espaço-Limite no romance de Vergílio Ferreira**. Recife: Edições Encontro, 1984.
- PERNES, F. “Participação de Fernando Pernes”, *In*: GODINHO, H. **Estudos sobre Vergílio Ferreira**. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1982.
- PINA, L. **História do Cinema Português**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1986.
- SOUSA, S. **Literatura e Cinema**. Ensaios, Entrevistas, Bibliografia. Coimbra: Angelus Novus, 2003.
- TORRES, M. “A tentação da imagem – A propósito das ficções cinematográficas sobre Vergílio Ferreira” *In*: FONSECA, M. I. (Org. e Coord.), **Vergílio Ferreira – Cinquenta anos de vida literária**, Actas do Colóquio Interdisciplinar. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1995.
- TURÍBIO, A. “A personagem Pintor na Ficção de Vergílio Ferreira.” *In*: GARCIA, M. A. **À Beira**, revista do Departamento de Letras da Universidade da Beira Interior. Outubro, 2002. Covilhã: UBI, 2002.

Data de submissão: 26/02/2021

Data de aprovação: 30/03/2021