

CÂNTICO FINAL: UMA TRAJETÓRIA DE APRENDIZAGEM

Ana Maria Vasconcelos Martins de CASTRO¹

Resumo: O inconformismo do pintor Mário em relação à finitude da vida o faz trilhar uma trajetória de busca por uma plenitude que, em *Cântico final*, só pode ser alcançada através do ato criador. Enfrentando um câncer terminal num tempo sem Deus, o protagonista entende que somente a arte pode dar verdadeiro sentido à (sua) existência. Ao ressignificar o sagrado pela criação artística, Vergílio Ferreira entende que o espaço vago deixado pelo divino agora será ocupado pela única entidade possível: o humano.

Palavras-chave: Vergílio Ferreira. Humanismo. Morte. Arte. Redenção.

*Olha! Olha!... Ela começa, estás vendo? com um andar
quase divino: é um simples andar quase em círculo...
Começa com o supremo de sua arte; anda com
naturalidade sobre o cimo que atingiu. Essa segunda
natureza é o que há de mais distante da primeira, mas é
preciso que se assemelhe a esta, e tanto, que nos
confunda.
A alma e a dança, Paul Valéry*

*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.
Cântico final, Vergílio Ferreira*

Se Vergílio Ferreira é um autor de *temas* obsessivos,² *Cântico final* parece ser sobretudo um *livro* obsessivo, um romance que discute profunda e insistentemente aquilo que constituiria o sentido mesmo da vida: o lugar do humano e o lugar do sagrado. Desconstruídos sistematicamente, estes valores agora vão finalmente encontrar na arte seu espaço de ressignificação e de permanência possível.

¹ Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo programa de pós-graduação em Letras Vernáculas/UFRJ. Bolsista CAPES. Rio de Janeiro/RJ, Brasil. Email: ana.hiatus@gmail.com

² LOURENÇO, Eduardo. "Mito e obsessão na obra de Vergílio Ferreira". In: GODINHO, Helder. *Estudos sobre Vergílio Ferreira*. Lisboa, 1982.

Para Mário, personagem principal do livro, é somente no ato criador que o humano consegue se realizar, existir de fato. Essa ideia de comunhão e plenitude não nos é imposta, mas trabalhada e refletida exaustivamente ao longo do romance, através tanto das reflexões solitárias do protagonista quanto das discussões entre as personagens. Pontos de vista antagônicos sobre a arte – e, portanto, sobre a existência – são levantados pelas gargantas de papel. Se ouvimos de Rebelo que “o artista é um produtor de valores de consumo” (CF, p. 36),³ lemos que Ramiro “sabia que um quadro, um poema, tinham de ser criados desde o mais fundo do amor, da plenitude” (CF, p. 35). É em meio a essa diversidade que o posicionamento de Mário, confrontado com as outras visões, ganha consistência – tanto para ele quanto para nós – e se afirma como caminho a ser percorrido.

Podemos dizer que Mário não muda de opinião ao longo da trama, e no entanto trata-se de um romance de aprendizagem – dolorosa (como toda aprendizagem), mas redentora (não pelo sofrimento de uma autoflagelação cristã, mas, ao contrário, pela superação da precariedade do corpo através da arte) –, sendo a viagem uma parte importante desse processo.

Mário parte para Lisboa após o marco cruel da perda dos pais, e desde essa primeira experiência a morte é encarada como algo fundamentalmente inverossímil. Tal sensação transborda para o discurso do narrador, respeitosa e incapaz de diretamente proclamá-los *mortos*: “a mãe dormia, serena, com toda a vida escrita na face” (CF, p. 14); “no dia seguinte, [o pai] reconhecia submissamente que também para ele tudo se cumprira até ao fim...” (CF, p. 15).

Já em Lisboa, é nas reuniões na casa do amigo Cipriano que o pintor entra em contato com o mundo que a aldeia encerrava, e é ao tocar o outro que o eu se expande e se reconhece (vide seu aprendizado mais importante – embora não seja o caminho mais exitoso, como veremos –: o do corpo de Elsa). E se é sob o signo da morte que o pintor deixa a aldeia natal, é também por causa dela que ele regressa. À dilatação do eu em Lisboa, contrapõe-se a necessidade de conclusão, de fechamento de um ciclo e de retorno à origem.

Circular como a própria trajetória de seu protagonista, *Cântico final* é obsessivo na sua dimensão estética e ensaística: o nó central do texto é reverberado em todas as suas camadas, como numa forma aplicada de tentar abarcar o absoluto tão almejado pela personagem. Essa busca é experimentada desde a *arquitetura* do romance, narrado paralelamente em dois

³ Ao longo deste estudo utilizaremos a abreviação “CF” nas citações de *Cântico final*.

tempos – o presente em itálico e o passado em romano. A simultaneidade de espaços-tempo, a diversidade de pontos de vista das personagens, a intensidade artística e erótica de Elsa, a morte como grande sombra: tudo isso colabora para a atmosfera de busca da totalidade existente no romance.

Mesmo antes de se ver enfrentando um câncer de estômago, doença agressiva e terminal, Mário já guardava em si a convicção de que deveria superar a finitude da vida. Os caminhos de permanência que o pintor busca ao longo de *Cântico final* são fundamentalmente três: o erotismo, um filho e a arte.⁴ Se é somente o terceiro aquele que permitirá que Mário se realize integralmente,⁵ é percorrendo os dois primeiros, nos seus inerentes fracassos e incompletudes, que Mário vivenciará a verdadeira aprendizagem.

A (não) promessa fatal: o corpo de Elsa

Antes de atingir seu feito máximo em vida com a realização da Capela⁶ (e antes mesmo de saber que estava doente), Mário se apaixona por Elsa ao vê-la dançando e entende – precipitada e equivocadamente, como logo viria a constatar – que ela seria sua salvação e seu lugar de paz e permanência. Desse projeto, Elsa jamais compartilharia. Mas ao fazer seu protagonista errar – e, por isso mesmo, aprender – com o amor, Vergílio Ferreira parece nos dizer: é preciso de fato trilhar o caminho para descobri-lo errado, é preciso experimentá-lo e vivê-lo. Sem tentativa não há descoberta.

Elsa nunca escondeu de que era feita: de *instantes-limite*⁷. A sua dança dizia mais de si do que qualquer descrição verbal. Se o seu corpo podia se oferecer prazerosamente – ainda que sempre de forma incompleta –, jamais poderia entregar-se a uma comunhão verdadeira com o outro. Um filho, então, era-lhe impossível: os sucessivos suicídios e renascimentos que coabitavam em seus passos de dança jamais se converteriam em fertilidade, em *continuação*.

⁴ Cf. PAIVA, 2007, p. 96.

⁵ “O acto de «liberdade» que a arte implica é um pequeno triunfo sobre a morte” (FERREIRA, 1979, p. 96).

⁶ “Mário sentia-se desamparado, nesse vazio que sobrevém à conclusão de uma obra, à execução de uma plenitude. Jamais, porém, como agora, se lhe revelara a resignação, quase a beleza de um limite atingido, e uma certa urgência inquietante de que tudo coincidisse com esse limite: se a vida se lhe prolongasse, seria «excessiva».” (CF, p. 213).

⁷ “Tu dizes-me: os *instantes-limite*. Conheço-os bem, a esses instantes.” (CF, p. 151).

Infértil e solitário que fosse, o corpo de Elsa era precioso. Tanto ela quanto Mário sabiam disso, e esta consciência vem atrelada a uma outra que, parece-nos claro, as personagens vergilianas também compartilham. Em certa altura de *Cântico final*, dá-se o seguinte diálogo entre os dois:

Elsa falou enfim:

– [...] Que pena Deus ter morrido! Já o não podemos desafiar...

Mário despertou:

– Acreditas, acreditas que *ele* morreu? [...]

– Sim! Profundamente, ardentemente, só acredito no meu corpo. (*CF*, p. 147)

A partir da incontornável premissa nietzscheana de que Deus está morto, estabelecem-se no universo vergiliano simultaneamente uma liberdade e uma angústia profundas. A finitude solitária do homem é uma realidade dolorosa demais para as personagens e cada uma a seu modo irá criar meios de contornar esse abandono.⁸ Para Elsa, por exemplo, a saída será a celebração e esgotamento máximos de seu corpo; para Mário, certamente a realização de uma grande arte.

Opostos em seus projetos de vida, o casal traz a marca de uma fração⁹ que inviabilizaria uma comunhão profunda e verdadeira. Na sua entrega intensa e fatal, os passos da dançarina confrontam-se com a ideia de Mário de que pintar é “o seu modo de estar vivo” (*CF*, p. 11).¹⁰ Mas entre alcançar uma permanência (Mário) e esgotar-se junto com o máximo do instante (Elsa), ambos lutam para superar um mundo que não conta mais com a segurança divina. Mário, ateu, entende que a morte de Deus é tão certa quanto iminentemente será a sua própria. Nesse sentido, *Cântico final* não é um livro de descoberta da mortalidade – qualquer que seja, a divina ou a própria, humana – uma vez que desde a primeira página ela já está irremediavelmente instalada. O salto do livro então é, sartrianamente, levar as personagens – e nós – a se questionarem não exatamente sobre a morte, mas sobre o que a própria liberdade

⁸ Em *Invocação ao meu corpo* lemos: “Morto Deus, a sua necessidade ronda-nos de novo e a forma nova que reveste disfarça a realidade velha que esconde. Assim o velho mito ressurgue na língua nova que falamos.” (FERREIRA, 1978, p. 138)

⁹ VALENTIM, 1996, p. 103

¹⁰ A propósito do *modo de estar vivo* de Mário, lemos no ensaio “Do não progresso da arte”, do próprio Vergílio Ferreira: “Ora, a Arte não estabelece propriamente uma adequação entre nós e a realidade, a vida: é a vida na sua essencialidade.” (1979, p. 36).

pode fazer diante dessa mortalidade. Por isso mesmo o tema do livro nunca pretendeu ser simplesmente a pura aproximação da morte, mas o agravamento sartriano desta consciência: o que o humano pode fazer a partir da sua condição incontornável de mortalidade.

Uma das tentativas de buscar a permanência, para Mário, era ter um filho. Se ele vislumbrou concebê-lo com Elsa, esse filho ironicamente nasceu do corpo a princípio indesejado de Cidália, como numa forma de mostrar ao leitor que esse caminho era ainda *parte* da aprendizagem, e não sua síntese máxima, como viria a ser a Capela da Senhora da Noite. Prova disso é que Mário morre sem chegar a saber que também através de um miúdo estaria vivo, justamente por não ser este um caminho possível de ser percorrido com pleno sucesso: os filhos não *continuam* os pais. A solidão humana tem essa vastidão, a consciência – o eu, o *ser para si* – está *só*. Talvez daí mesmo surja a necessidade de superar essa solidão insuportável, essa finitude terrível.

Mário tentará contornar sua perecibilidade no corpo de Elsa pela fruição erótica e pelo filho nunca prometido senão na distorção produzida pelo desejo. O êxito final não será alcançado por nenhum desses dois caminhos, mas afinal será Elsa – transfigurada em pintura, mas ainda assim ali corporeamente presente – quem constituirá o verdadeiro canto do cisne de Mário.

A ascese pelo corpo do outro, de Elsa, era impossível: o corpo da dançarina não era um caminho para o absoluto, como Mário almejava. O que o pintor não entendia ainda é que não era na sua materialidade que Elsa poderia lhe oferecer o prazer que ele buscava. Excessivo, intenso para além de qualquer saúde ou auto-preservação, o corpo de Elsa era fugidio demais para suprir o que em Mário faltava. Foi apenas quando ele se deu conta do verdadeiro valor daquele corpo – do que ele *representava*, do que havia de arte nele – que Mário pôde atingir o seu clímax vital: a recriação de Elsa (ou daquilo que espinosamente potente a perpassava e que a fazia, ela própria, sagrada) na Capela da Senhora da Noite.

O corpo imperecível: a arte

A relação entre Mário e a (sua) arte é tão íntima e imbricada que o que ele vê aparece já como pintura – e aqui o comparativo é mesmo insuficiente, porque não dá conta da univocidade do gesto. O que Mário vê *é já* uma pintura: quando ele contempla a montanha, neste mesmo ato a recria em arte. O que se passa não é uma mera associação entre espaço

natural e espaço pictórico, é uma fusão indiscernível no próprio real. Isso aparece para nós nas descrições das paisagens na narrativa em itálico: tudo o que ele observa pelas janelas parece feito de tinta porque Mário não é senão pintor. A arte é transbordada para o eu e vice-versa, num enlace ao mesmo tempo violento e sensibíllissimo, porque é daí que vem à tona a verdade original. Sobre isso lemos no ensaio “Cântico final”:

Por isso às próprias verdades «indiferentes», às próprias certezas «objectivas», nós entendemo-las melhor através da íntima comoção [...]. Por isso nós acreditamos profundamente que *saber é comover-se*. Toda a verdade, apurada, esclarecida, tem ainda a conquistar o sangue, o coração dos homens. [...] No complexo doutrinal de uma época, no estilo das suas emoções, o artista procura a sua comoção original. (FERREIRA, 1979, p. 58)

A “comoção original” de que fala Vergílio parece ser justamente aquilo que preenche Mário em tudo o que faz. Assim como seu olhar está indissociavelmente ligado ao pictórico, também o seu sentir é artístico. Quando Mário vê Elsa dançando pela primeira vez – e aqui finalmente retomamos as epígrafes deste trabalho – o que o assola e o impressiona com tamanha grandeza que o deixa imobilizado não é somente o corpo de Elsa e a beleza inegável dele, mas aquilo que o perpassa enquanto se move na dança. O que Mário imediatamente reconhece naquela mulher – e é precisamente esta *outra* coisa que o arrebatava – é uma *potência* que, se não pode ser nomeada, é imediatamente reconhecível, e não só por Mário, mas por todos os que presenciam o seu balé. Esse indizível, que é tão claro e aparente, tem em si um peso próprio, como os próprios personagens dirão.

– De resto eu não pretendo bem fazer o seu «retrato». Você sabe, isso já não se usa. O retrato do homem é cada vez mais o seu vazio... Desejava era que você estivesse *aqui*, vê-la, senti-la. E no entanto, você *pesa* de mais. Há uma verdade para lá de nós ambos... (CF, p. 60)

O que Mário queria pintar estava *atrás*, *além* de Elsa, e no entanto somente nela, enquanto dançava, é que se fazia presente. Do mesmo modo, o que apareceria de espinosamente *potente* no quadro do pintor seria esta *outra coisa*, identificável instantaneamente, mas quase impossível de se assinalar. Esta *outra coisa* que causou tanto impacto em Mário foi justamente o que ele veio a recuperar, posteriormente, na sua recriação da Senhora da Noite. A recorrente alusão a um além inalcançado – uma transcendência quase

necessária para acalmar a existência – que, dolorosamente, não pode mais ser divino suscita a angustiante busca por um outro absoluto que possa substituí-lo.

É depois de ouvir o corpo de Elsa, de aprendê-lo, que Mário se torna capaz de criar a sua arte mais profundamente sincera. Mas o erotismo era uma promessa amputada. A respeito disso, lemos em “Erotismo”, ensaio de *Invocação ao meu corpo*:

Mas nesta procura aflitiva de um mais que nós, de um Valor que nos absorva, de um mito que nos oriente, o erotismo ergue-se da clandestinidade e propõe a sua candidatura. [...] Mas o erotismo, na escala dos mitos modernos, é talvez o mais equívoco. (FERREIRA, 1978, p. 160).

O corpo de Elsa é equívoco porque solitário em sua dança, e por isso Mário, que sempre quis a comunhão e a fertilidade, o recria apartado da solidão que o encerrava. Aquele corpo em si mesmo era excessivo e destrutivo, por isso impossível.

Na tentativa de superar a própria materialidade precível, o pintor agnóstico escolhe justamente uma capela para restaurar: por quê?¹¹ Em *Cântico final* o ateísmo aparece como o terreno mais propício para a verdadeira arte, até a religiosa:

Mário [...] via no ateísmo precisamente a condição de tal arte «religiosa». Separado de uma crença, [...] o artista podia agora olhá-la como um qualquer valor humano [...]. (CF, p.160).

Da longa discussão sobre por que Matisse pintou uma capela, depreende-se que, não existindo mais a necessidade de se enxergar um valor (divino) na obra cristã, só se pode encontrar o verdadeiro valor artístico na mesma obra: o *humano*. A propósito disto nos fala o próprio Vergílio, em “Do mundo original”:

Falar pois em «mistério», em «sagrado», a propósito da arte, tem um sentido mais original, menos contaminado, que a propósito de religião, pois nós sabemos que os deuses não têm face nem nome e nos habitam o sangue: na medida em que um deus *existe* ele deixa de ser *divino*... (FERREIRA, 1979, p. 221)

A ideia de arte como revelação, como milagre, flertando com o sagrado,¹² permeia os textos do autor, tanto os ficcionais quanto os teóricos – que, aliás, conversam entre si não só

¹¹ Lembramos que Vergílio Ferreira diz que “toda a grande arte é uma obra religiosa” (1979, p. 238).

na temática, mas também se aproximam na forma, pois, como vemos, *Cântico final* tem uma dicção ensaística ao mesmo tempo que os ensaios de *Do mundo original* (especialmente o que dá título ao livro) são profundamente literários.

Em *Cântico final*, a capela da Senhora da Noite já não estava circundada pela aura do sagrado religioso. A importância que tinha para o protagonista – ateu – era afetiva nos seus diversos graus: pessoal, familiar, ancestral. Em última instância, a capela o remetia a um passado original, que ressoa no sentido de arte defendido ali: o de reconstruir o elo entre homem e tempo mítico – ou seja, entre o homem e ele próprio.

A capela, assim, representava um espaço *seu*: brilhava *para ele*, mas não *em si mesma* (ainda). O diálogo entre o pintor e o Sr. Alves, dono do lugar, demonstra claramente este vazio inicial:

– *Para que serve agora a Capela?*
– *Eu lhe digo: para nada. (...)*
– *É vendê-la. Para taberna. Para o latoeiro.*
– *Agora. Quem é que queria isto. Nem arrendada.*
[...]
– *Quanto valerá a Capela, senhor Alves?*
Alves dava-a dada, se alguém a quisesse. Um modo de falar. Mas quaisquer três contos pagavam aquilo. (CF, p. 120)

É a falta de um Deus que impele a busca artística¹³ e é a falta de crença de Mário que o faz ressignificar o lugar da fé, ainda tão necessária para ele. Aqui mais uma vez recorreremos ao ensaio “Do mundo original”:

O ateu de hoje não é anti-religioso, ou seja, é um agnóstico: a anti-religião *implica* a religiosidade. O ateu de hoje admite a religião (ou melhor, a crença) *porque* se separou dela. (FERREIRA, 1979, p. 239).

¹² “A vibração do sagrado [...] é em si uma vibração artística” (FERREIRA, 1978, p. 186).

¹³ Vergílio Ferreira em “O coração insubmisso” comenta sobre esse instante em que o homem reivindica o antigo lugar do divino para si próprio: “Se o século XIX teve a «obsessão da História», dir-se-ia que o século XX, no domínio da cultura, tem a obsessão da Arte. Como se, descoberto o homem como o centro do seu próprio destino, faltasse descobrir-lhe a obra conveniente, a obra que, defendendo-o contra a instabilidade de tudo, lhe inventasse de algum modo uma *qualidade divina*.” (FERREIRA, 1979, p. 45, grifo nosso)

É por acreditar na dimensão humana – pessoal ou não – da arte que Mário elege a imagem de Elsa como a da *sua* virgem, num modo de corporificar o que antes era divino, tornando-o de fato real.

Num mundo sem Deus, a redenção não poderia ser atingida senão por um caminho às avessas: a carne tão humana do Deus em chagas transmuta-se no corpo também aberto e esfacelado de uma capela abandonada pela divindade e pelo homem. Como se atendendo ao clamor da Capela da Senhora da Noite – “Pai, por que me abandonaste?” –, Mário vai lhe limpar as feridas e lhe lavar o sangue, recriando-a em tintas humanas, as únicas possíveis depois da perda do sagrado.

A restauração da Capela é ainda uma forma de preencher o seu próprio corpo, corroído irremediavelmente pelo câncer que o mataria em breve. Não podendo ser médico de si próprio na sua fisicalidade, é no corpo arquetônico que Mário trará a cura impossível para as próprias entranhas podres através da construção de um grande ventre, imperecível na sua cavidade fértil e abundante. É quase como se ele recriasse a cena de sua cirurgia, num modo outro de agora fazer as mãos – que, se antes foram as de Cipriano, passam a ser as do artista, as *suas* – completarem finalmente o intento de restabelecer uma saúde com sucesso.

A busca da linguagem

“*Sou daqui, destas paredes negras, deste silêncio*” (CF, p. 18), diz Mário já de volta à sua aldeiazinha. Uma nostalgia intimista e silenciosa parece tomar conta dele. É nessa atmosfera que o livro começa, regresso e morte são os signos dos quais parte a narrativa, são o chão do qual se erige a história. Enfrentá-los é parte da trilha de aprendizagem do protagonista, e nela ele sabe que lidar com o absoluto é lidar com a incomunicabilidade fundamental.

A solidão que Mário experiencia ao longo da narrativa é total. Cronologicamente ela começa a se construir com a perda dos pais – e se agrava com a falta de Deus e do desejado filho, com o sumiço de Elsa e, finalmente, com a perda da própria saúde –, mas, no tempo da leitura, ela já está instaurada desde a primeira página. O ritmo mais pesado e a atmosfera melancólica da narrativa em itálico são indícios que envolvem o leitor com o mesmo isolamento que circunda Mário. Experimentando essa lenta caminhada em direção à morte, o protagonista percebe que só a arte o poderia salvar.

Mas quando busca refúgio no silêncio do regresso à serra, “mais do que se isolar do mundo, Mário está se abrindo para si próprio” (VALENTIM, 1996, p. 53). Depois de perseguir uma palavra que desse conta de *dizer* (nas efusivas discussões em Lisboa, por exemplo), ele se depara com a saída que lhe parece a mais certa, mais produtiva: o silêncio, tão necessário para que o pintor conseguisse olhar para dentro de si. É por isso que é de volta à aldeia que ele conseguirá entrar em contato com o seu eu mais profundo e com o passado nos seus diversos níveis. Com o passado imediato, lembrando-se da sua própria vida; com o passado ancestral, religando-se aos seus pais e sua história pessoal e familiar; e ao passado mais remoto, intuído, o tempo original, mítico, o tempo da presença de Deus. Expandindo o passado pessoal em direção à ancestralidade mítica, Mário entende que só pode se reencontrar de fato ao restabelecer o elo perdido entre homem e arte. “E a vida e a morte e tudo o que é fundamental não tem voz nas palavras. Assim a arte a não tem. Porque mais do que um quadro, um poema, ela é a *visão original* da vida.” (CF, p. 106).

E essa arte, para Mário, será a imagética justamente porque a palavra não alcança a totalidade:

Na escala das artes a que mais perdura é a menos discursiva, ou seja, a que está mais perto da emoção sem mais. A vida do homem é assim radicalmente um modo de se emocionar. Por isso a arte mais difícil é a que se define pelo combate com a palavra, porque ela é extremamente redutora [...]. (FERREIRA, 1988, p. 16)

A intuição de que a palavra é falha e não consegue comunicar perpassa vários personagens, mas especialmente Guida – não por acaso, uma escritora. É ela a personagem que mais claramente representará esse não preenchimento da linguagem. É ela quem se questiona: “Talvez que um ser humano fosse profundamente incomunicável – até para si próprio. Talvez que por isso ao dar-se, ao comunicar-se, *ele se reinventasse integralmente.*” (CF, p. 71), sintetizando a simultaneidade entre o poder e a inevitável falência da linguagem. É Guida também quem experiencia na carne a gravidade da consequência da palavra que não mais comunica: após perder o filho, percebe dolorosamente que entre ela e o marido não havia mais o que ser dito. É por esse motivo que ela o deixa, por não poder suportar o vazio da existência e da linguagem. Assim ela aceita em si, do modo mais doloroso, o terrível e também a plenitude do silêncio.

Entendemos com Jorge Valentim (1996) que o silêncio de Guida não é uma falta de comunicação com a realidade, mas antes o máximo de concentração nela. A sensível e criativa escritora, entendendo o poder da arte, entende também a sua falha, só restaurada pelo sentimento. Ela diz: “– [...] Se eu visse as células de Picasso e lesse aí a *Guernica*, a *Guernica* tinha ainda de ser sentida. E é só aí que verdadeiramente começa a arte.” (CF, p. 130).¹⁴

Nas palavras de Guida (e também de Mário) lemos a concepção vergiliana da arte genuína: uma arte total e necessariamente emocionada. Talvez seja justamente a grave consciência de que a palavra reduz que leva o artista ao gesto criador. É a tentativa máxima de restaurar a fenda da linguagem e do tempo no homem – embora essa mesma fenda nunca deixe de existir. Mesmo assim é sobre ela que o homem recorrentemente se lança ao fazer arte, e nesse sentido nos parece esclarecedora a seguinte passagem:

Gerando-se, porém, embora, na dimensão do seu tempo, o artista não deixa de imitar o gesto criador dos deuses. [...] Não é por «criar» que ele se defende contra o que o esmaga, mas antes porque «criar» é estar *vivo*, é demonstrar a si próprio e a tudo o que o ameaça um inesgotável recomeço, uma vitória que não finda. (FERREIRA, 1979, p. 96)

A aprendizagem de Mário, portanto, não poderia ser *discursiva*, mas *imagética*, numa forma de simbolizar que o reencontro com o sagrado e a apreensão do sentido da vida são gestos que a palavra não traduz, que estão fora de qualquer esforço de *dizer*. É da insuficiência da linguagem em si mesma – e da *vida* em si mesma – que emerge a necessidade de Mário de permanecer através da *sua* Senhora da Noite, afirmação silenciosa da própria existência.

O canto do cisne

Mas, se a palavra é fatalmente falha, a sua busca é igualmente inevitável. Nesse sentido o próprio romance é uma trajetória vergiliana de perseguição da totalidade. José Rodrigues Paiva, sobre *Cântico final*, afirma: “[é] como se o romance pretendesse pensar,

¹⁴ Para ilustrar a *obsessão* de Vergílio Ferreira acerca de certos temas, como comentamos na abertura deste texto, citamos dois trechos do ensaio “Cântico final”, do livro *Do mundo original*: “Mas o problema está em que, embora lêssemos cada célula de Picasso e descobríssemos aí a *Guernica*, a *Guernica* seria ainda um quadro por *sentir*.” (p. 60); “Depois de explicada a *Guernica*, fica ainda a margem em que se sente a *Guernica*. E é só aí que começa verdadeiramente o reino da arte.” (p. 61).

comovidamente e em plenitude, uma arte integral” (PAIVA, 2007, p. 86), e entendemos que Vergílio o cria na intenção de ser o próprio livro um grande feito, como um grande ato que poderia apontar para a plenitude. Aqui percebemos claramente que “comovidamente” e “em plenitude” parecem ser sintagmas-chave para compreender este livro. Vergílio nos avisará insistentemente que “o problema é que, em arte sobretudo, *saber é comover-se*” (1979, p. 60, grifo no original). Em outro ensaio, dirá que “o romance viável, portanto, terá de reunir-se às outras formas de arte” (1979, p. 87). Ora, estas ideias norteadoras são o coração do projeto de *Cântico final*.

O modo de estar vivo de Mário é, portanto, uma tentativa de reencenação do perdido gesto inaugural. A essa saudade radical, só a arte responderia:

“Sob certo aspecto, a Arte é um absoluto. [...] Só o absoluto recupera uma união profunda do homem consigo mesmo e é por isso que na desagregação moderna a sua saudade é angustiante.” (FERREIRA, 1979, p. 218).

Neste romance há uma verdadeira substanciação da saudade – do amor perdido e do tempo original – na Capela da Senhora da Noite. Mário, ao restaurá-la, faz escoar a humanidade de si para o ambiente, agora novamente sagrado, numa forma de expandir os contornos humanos em sua máxima profusão: na sensibilidade, na arte genuína, na imagem da mulher amada, na fé.

Desde o título, *Cântico final* sintetiza o próprio esforço de reflexão do livro, da feitura de um grande ato antes da morte, e da própria situação de enfrentamento e aproximação, lenta e consciente, do fim da vida. Também a construção do texto num formato reflexivo, ensaístico, é uma forma de retratar e prolongar esse questionamento estético do livro. Ao enfrentar a morte, Mário forçosamente questiona-se sobre a vida, e, portanto, obrigatoriamente sobre a arte na sua acepção máxima. Não poderia se tratar de outra coisa senão se uma busca, de uma *aprendizagem*.

Mário, como vimos, tentou alcançar a essencialidade da vida por dois caminhos falhos – o erotismo e um filho – antes de entender que só poderia se realizar através da própria arte. Apenas quando descobriu que seu amor por Elsa era um arrebatamento causado por *aquilo* que perpassava o corpo da dançarina é que Mário finalmente realizou seu canto do cisne através – como aliás não poderia ser diferente – da construção artística. No seu aprendizado,

Mário entende que se a sua paixão por Elsa era uma etapa *necessária* para dar sentido à própria vida, era apenas isto: uma etapa. O fim seria a arte:

Mas na tentativa referida de redenção pelo mais alto, com a anexação paralela de transcendência, com a máxima sublimação do homem, com a absorção mais longa e profunda do seu destino, a Arte foi de todas as propostas a que mais repercutiu em nós. (FERREIRA, 1978, p. 177)

Arte e morte, portanto, constituem os alicerces vitais básicos, e cada um preenche a existência de valor por uma via diferente: é porque a vida é finita que o homem, terrivelmente consciente disto, busca dar-lhe consistência – mas isto só quem pode fornecer genuína e verdadeiramente não é outra fonte senão a arte. Toda forma de arte é um modo de buscar o absoluto: “A procura da Arte é a busca de uma justificação final” (FERREIRA, 1979, p. 216).

O humano e o que lhe é vital se condensam no ato artístico:

Mais do que qualquer outra forma de acesso ao profundo frêmito da vida, à sua última vibração, ela [a arte] fundia o homem a si próprio, na vivência absoluta dos instantes de privilégio. (CF, p. 205).

Se, como vimos, Mário *aprende* através da arte, Vergílio Ferreira *ensina*. Circular como *Cântico final*, este trabalho parte de uma frase do autor e fecha também com ele. Citamos Vergílio Ferreira ainda uma última vez:

E eis que subitamente a obra de arte se levanta através dos tempos, das raças, das civilizações, como a resposta mais profunda ao nosso apelo de redenção – ainda mesmo que em tal obra nós saibamos ecoar apenas uma emoção religiosa e não o sonho, que é nosso, da revalorização única do homem. À sagração da Arte pelo império dos deuses, responde agora a Arte Forma da Vida, pela sagração da própria Vida. Cântico final. (FERREIRA, 1979, p. 62).

Cântico final: a path of an apprenticeship

Abstract: *The main character of Cântico final, an old painter named Mário, can't deal with the fact that life is limited. This makes him seek fullness in his own art. Facing a terminal cancer without a God to rely on, the protagonist of this Vergilio Ferreira's novel understands that only his painting could bring him bliss and make his life meaningful. This path leads the reader to the conclusion that now only human creation can be holy, sacralizing art instead of religion.*

Keywords: *Vergílio Ferreira. Humanism. Death. Art. Redemption.*

Referências:

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

_____. **Invocação ao meu corpo**. Lisboa: Bertrand, 1978.

_____. **Do mundo original**. Lisboa: Bertrand, 1979.

_____. **Arte tempo**. Lisboa: Rolim, 1988.

LASO, J. L. G. **Vergílio Ferreira: O espaço simbólico e metafísico**. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

LIND, G. R. Constantes na obra de Vergílio Ferreira. In: **Colóquio/Letras**, nº 90, março de 1986. p. 35-46.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém**. 18ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

PAIVA, J. R.. Cântico final. In: **O espaço-limite no romance de Vergílio Ferreira**. Recife: Ed. Encontro/Gabinete Português de Leitura, 1984.

_____. No limite da existência, o regresso à aldeia eterna: recorrência temática no romance de Vergílio Ferreira. In: PG Letras 30 Anos. **Anais do Evento**. Disponível em: <http://www.pglettras.com.br/Anais-30-Anos/Docs/Artigos/4.%20Dout%20e%20mestres%202006/4.5_Jos_Rodrigues.pdf>. Acesso em: 20 out. 2012.

_____. Cântico final: entre a Arte e a Vida, os caminhos para o Absoluto: um tempo de solidão, de plenitude, de transcendência. In: **Vergílio Ferreira: Para sempre, romance-síntese e última fronteira de um território ficcional**. Recife: Editora Universitária, 2007. p. 79-99.

SARTRE, J.-P. **O ser e o nada**. Petrópolis: Vozes, 1997

SPINOZA, B. **Ética**. São Paulo: Autêntica, 2007.

VALENTIM, J. **Cântico infundável: a música como metáfora na ficção de Vergílio Ferreira**. Tese (Doutorado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

VALÉRY, P. **A alma e a dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.