

EKPHRASIS E VANITAS EM ALMEIDA FARIA

EKPHRASIS AND VANITAS IN ALMEIDA FARIA

Álvaro Cardoso Gomes¹
Eliane de Alcântara Teixeira²

RESUMO: Neste artigo interdisciplinar, analisaremos duas figuras retóricas clássicas, a *ekphrasis* e *vanitas*, presentes no conto “*Vanitas, 51, Avenue d’Iéna*”, de Almeida Faria. A primeira delas trata da descrição com signos verbais de obras compostas com signos não verbais, de acordo com os princípios teóricos de Heffernan e Cassin; a segunda, trata mais especificamente das chamadas “naturezas mortas”. Procuraremos mostrar, por meio da análise do conto e de pinturas, que o autor, ao se utilizar de tais figuras, considera que a arte é o único meio efetivo de se superar os efeitos nefastos da morte.

Palavras-chave: *Ekphrasis; Vanitas; Pintura.*

ABSTRACT: In this interdisciplinary article, we will analyze two classic rhetorical figures, *ekphrasis* and *vanitas*, present in the short story “*Vanitas, 51, Avenue d’Iéna*”, by Almeida Faria. The first one deals with the description with verbal signs of works composed with nonverbal signs, considering the theoretical principles of Heffernan and Cassin; the second deals more specifically with the so-called “still lifes”. We will try, by the analysis of the short story and paintings, to show that the author, when using such figures, considers art as the only way of overcoming the harmful effects of death.

Keywords: *Ekphrasis; Vanitas; Painting.*

Almeida Faria é um dos mais importantes escritores portugueses contemporâneos, e isto se deve, entre outras razões, à capacidade que teve de representar Portugal nos estertores da ditadura salazarista, como se demonstra em sua *Tetralogia Lusitana*, formada pelos romances *A Paixão* (1965), *Cortes* (1978), *Lusitânia* (1980), *Cavaleiro Andante* (1983), que o

¹ Doutor e Livre-Docente pela Universidade de São Paulo, Coordenador do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro, crítico literário e romancista. Pertence ao grupo de pesquisa Arte, Cultura e Imaginário. E-mail: acgomes@prof.unisa.br

² Mestre e Doutora pela Universidade de São Paulo, Professora do Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Santo Amaro. É líder do grupo de pesquisa Educação Inclusiva e Políticas Públicas. E-mail: eagan@gmail.com



ajudou a investigar as contradições de um país em crise, como observa Eliane de Alcântara Teixeira em *Almeida Faria e a revisão do mito sebástico*:

Nesses quatro romances, tratando da mesma família de pequenos proprietários rurais do Alentejo, num jogo de ocultar-mostrar, Almeida Faria denuncia as situações de solidão, desencontro e desesperança nos momentos que antecedem a Revolução de 25 de abril, e depois, na consequente desilusão em relação ao futuro, dum país que acorda de um sonho de conquista e glória questionáveis (2007, p. 61).

Contudo, o que chama mesmo a atenção no autor é sua capacidade de unir o pendor literário, ao do esteta³. A presença do esteta manifesta-se, de maneira geral, ao longo dos romances, com digressões de alguns personagens sobre a finalidade da arte e sua especificidade, alicerçadas nas leituras de Baumgarten, Leibiniz e Kant, como se pode ver no fragmento abaixo de *Cavaleiro andante*:

O fim da estética é a perfeição do conhecimento enquanto tal, disse com brilho Baumgarten, ponte entre o Leibiniz que já fala de *goût, distingué de l'entendement*, e o Kant para quem a faculdade de julgar estética liga desejar e conhecer, razão e entendimento, liberdade e natureza: legalidade sem lei, finalidade sem fim, lugar de contradição e de superação das contradições, universal e subjetivo, ideia sem conceito, alegria e conflito, o reino do fazer e do juízo do prazer e desprazer é o que me convém, nele me sinto bem (2015, p. 247-248)

O tom ensaístico do fragmento, que se insere dentro de uma carta do personagem J. C. à Marta, não só acentua o caráter híbrido deste romance, ao mesclar estilemas filosóficos com a narração, como também dá a exata medida do modo de o sujeito da enunciação explicitar o seu estar-no-mundo. Ou seja: assume a liberdade, ao abraçar a “finalidade sem fim”, para se opor ao estado ditatorial salazarista.

Mas essa manifestação mais forte do “esteta” Almeida Faria, com a defesa intransigente desse princípio libertário, ocorre em “*Vanitas*, 51, Avenue d’Iéna”, publicado em 2007, numa edição da Fundação Calouste Gulbenkian, em que se dá a homogênea mescla entre o ficcionista e o esteta. Essa mescla dá ensejo ao nascimento de uma ficção bastante peculiar que, deixando de lado as prerrogativas do realismo, adentra pelo

³ Não seria demasiado lembrar que Almeida Faria exerceu durante muito tempo a função de professor de Estética na Universidade Nova de Lisboa.



fantástico, entendido como aquele gênero que intervém no real, de modo a lhe mostrar as contradições, a inconsistência, por meio da instauração do absurdo no cotidiano:

É no mundo da realidade e da normalidade que vai ocorrer de repente um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal. Esse fato absurdo, que põe o mundo de cabeça para baixo, numa “súbita inversão de 180 graus”, é o fantástico, fonte de espanto, quando não de horror (1985, p. 185).

O autor imagina um fantasmagórico diálogo entre um jovem pintor (o narrador da história), que irá expor suas telas no palacete da Avenute d’Iena, em Paris e o colecionador e protetor das artes, Calouste Gulbenkian. Hospedando-se nesse local – no passado, moradia, no momento presente, um museu –, o jovem acorda pela noite e tem uma espécie de delírio, no qual estabelece conversação com o fantasma do rico mecenas que, sem se identificar, trata com ele de questões relativas às artes em geral e às atividades de colecionador. Em meio à longa digressão, descreve e comenta telas que faziam parte de seu museu particular e que, após sua morte, foram doadas, em especial, ao museu da fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. O conto, na realidade, é um longo devaneio, ou melhor, um sonho de olhos abertos, em que o narrador, alter-ego do autor, percorre o enorme edifício, quando depara com o fantasma do mecenas. Esta figura, muito importante na cultura portuguesa, tem uma história no mínimo curiosa. **Calouste Sarkis Gulbenkian**, (Üsküdar, 1869 – Lisboa, 1955) foi um engenheiro e empresário armênio naturalizado britânico, que trabalhou no setor do petróleo, amealhando assim grande fortuna. Durante a guerra, foi obrigado a deixar o país natal e refugiar-se em Lisboa. Homem generoso e culto, deu grande contributo para o fomento cultural, científico, humanitário, em Portugal, injetando parte de sua fortuna no país que o recebeu de braços abertos, ao instituir a Fundação Calouste Gulbenkian, um misto de museu e local de cursos, exposições e agência de fomentos, que se situa num belo parque, no bairro do Campo Grande em Lisboa.

Servindo-se do pretexto desse encontro fantasmagórico entre o jovem esteta e o mecenas, Almeida Faria, neste seu conto, cria um texto que contempla tanto a figura retórica da *ekphrasis* quanto a da *vanitas*, para tratar, por meio do fantástico, das questões relativas às artes plásticas, à



interpretação de telas e dos signos não-verbais, por meio de signos verbais, e da valorização dos objetos artísticos frente à perenidade da vida.

“*Vanitas*” não deixa de ser um texto narrativo, mas, como se verá adiante, o efeito narrativo contamina as descrições das telas, ou seja, o autor dá vida às cenas estáticas dos quadros, em que contracenam pessoas ou em que aparecem naturezas mortas num museu real (o Calouste, em Paris), transfigurado, pela fantasmagoria de um narrador tocado pela solenidade do local, num museu imaginário.

As *Ekphrasis*

A *ekphrasis*, nos primórdios, significava etimológica e literalmente “ação de ir até o fim” (do grego *ek*, “até o fim” e *phrazô*, “fazer compreender, mostrar, explicar”) e, mais adiante, passa a ter o sentido de “descrição” (CASSIN, 1995, p. 680). Nesse sentido mais amplo, podemos dizer que ela é muito comum na ficção, com o fim de tornar o que está distante próximo, como se pode ver no fragmento abaixo do romance *Cortes*:

A custo se dirige à pequena vivenda no cimo da colina que lhe lembra a cantiga que a mãe cantava, antiga: ainda te lembra da casinha pequenina, onde o nosso amor nasceu? Era talvez aquela a morada encantada, cercada de sebes baixas, deixando descobrir a distante paisagem. No alto das escadas do primeiro andar um piano fechado, cadeiras sobre ele de pernas para o ar, ar de cabaré abandonado (ALMEIDA FARIA, 1991, p. 75).

Como em toda descrição, objetos são ordenados – a morada, as sebes, a distante paisagem, escadas, piano fechado, cadeiras de pernas para o ar – “objetivamente” para servir à causa de reconstrução de um mundo perdido na memória e que o narrador quer recuperar pela afetividade. A *ekphrasis*, no caso, entendida como descrição pura e simples, implica, pois, não só a enumeração de coisas, mas também sua contaminação pelo olhar do sujeito, presente na ironia com que rememora a “pequena vivenda”, mesclando sua imagem com a da canção infantil e presente no uso do advérbio dubitativo “talvez” para que se possa introduzir um elemento de encanto (“morada encantada”), típico da mentalidade infantil. Observa-se que há assim dois olhares que se complementam: o do adulto e o da criança, esta que viveu num mundo de sonhos, este o que rememora e que



procura reconstruir o “vasto edifício das recordações” (PROUST, 1960, P. 45). Mas pode-se dizer ainda que essa impregnação do mundo objetivo pela afetividade tem o sentido de fazer com que o passado morto se torne vivo, o que tem como consequência que a própria descrição ecrástica deixe de ser apenas a fria enumeração de objetos e seres. Mais que isso – em se tratando da moradia, do lar, da casa materna, ela ganha uma aura mágica. É o que Bachelard observa a respeito da casa, enquanto espaço privilegiado da infância:

Quando se sonha com a casa natal, na extrema profundidade do devaneio, participa-se desse calor inicial, dessa matéria bem temperada do paraíso material. É nesse ambiente que vivem os seres protetores (BACHELARD, 2003, p. 27).

E acrescentando,

A casa iluminada é o farol da tranquilidade sonhada. Ela é o elemento central do conto da criança perdida (...). A casa iluminada é como uma estrela na floresta. Ela guia o viajante perdido (BACHELARD, 1974, p. 113-114).

Desse modo, a descrição ecrástica deve ter o condão de realçar “o que vem ilustrado vivamente antes na percepção de alguém” (BARSCH, 1991, p. 297). A presença dos afetos no texto de Almeida Faria é que serve de meio para transmitir “vivamente” ao leitor a sensação de saudade, nostalgia.

Todavia, mais adiante, o conceito de *ekphrasis* torna-se mais restritivo, no sentido de não se prender tão só às descrições literárias no geral, em que signos verbais servem para representar objetos e seres do mundo real, para tornar o que está distante próximo. A *ekphrasis* passou então a ser a figura retórica que se propunha a fazer também (e mais especificamente) a descrição de seres e objetos presentes nas artes plásticas em geral – de modo mais específico, a pintura, a escultura. Sendo assim, o mundo real fica em segundo plano e o olhar dos autores detém-se para efetuar a descrição em seres objetos presentes no enquadramento de uma tela, de uma fotografia ou nos limites formas de um objeto escultórico. Tornando-se, pois, uma “representação verbal de representações gráficas” (HEFFERNAN, 1991, p. 299-300), a *ekphrasis* adquire a característica de ser “mais uma mimesis da cultura do que a mimesis da natureza” (1995, p. 115). Voltando a Heffernan, conclui-se que



Não se trata mais de imitar a pintura na medida em que ela procura mostrar o objeto sob os olhos – apreender o objeto –, mas de imitar a pintura enquanto arte mimética – apreender a pintura. Imitar a imitação, produzir um conhecimento não do objeto mais da ficção do objeto, da objetivação (1991, p. 501).

A *ekphrasis*, assim entendida, comparece em obras da mais variada tendência, servindo para, de certo modo, explicitar o gosto de autores por artes plásticas. Os exemplos são inúmeros: tal figura é encontrada em Homero (a famosa cena do escudo de Aquiles na *Ilíada*), Keats, Verlaine, Charlotte Brontë, Proust, Jorge Semprun e Raymond Chandler, só para citar alguns autores mais conhecidos. Deste último, citamos uma passagem efrástica, em que se dá a descrição de uma tela de Rembrandt (“Auto-retrato”):

O calendário daquele ano exibia um auto-retrato de Rembrandt, meio borrado devido às placas coloridas mal impressas. Mostrava o pintor segurando com um polegar sujo uma paleta lambuzada, tendo à cabeça um gorro que também não era uma obra-prima de limpeza. Na outra mão empunhava um pincel pousado no ar, como se estivesse pronto a dar umas pinceladas, caso alguém se animasse a lhe adiantar uns dinheirinhos. O rosto se apresentava envelhecido, despencado, cheio de nojo pela vida e minado pelos efeitos embotadores da bebida. Entretanto possuía uma jovialidade que me agradava com aqueles olhos claros como gotas de orvalho (CHANDLER, 1986, p. 38-39).

Como é de praxe em seu estilo, Chandler, por meio do olhar entre cínico e desencantado de seu famoso investigador Philip Marlowe, descreve uma tela de Rembrandt reproduzida num calendário. Utilizando um tom depreciativo, quase que debochado, o *private eye*⁴ começa por comentar a péssima qualidade da reprodução; na sequência, fala do pintor em si, chamando a atenção para o aspecto degradado de Rembrandt: o polegar sujo, a paleta “lambuzada” e o gorro imundo. Num crescendo dessa mirada irônica, crítica, Marlowe envereda pelo íntimo do pintor, ao interpretar livremente os signos impressos na face. Esse procedimento o leva a detectar algo que se tornou lugar-comum na biografia de Rembrandt: a decadência física como sinal de sofrimento, de marginalização frente à vida que provocou seu alcoolismo. Contudo, no final do texto descritivo, entra uma

⁴ Expressão em inglês que designa o que entendemos por “detetive particular”.



nota muito pessoal que é a identificação de uma espécie de *joie de vivre*, entrevista nos olhos que são comparados a “gotas de orvalho”.

Temos então um caso da *ekphrasis* clássica, na medida em que o autor interessa-se mais pela descrição de um objeto de arte do que pela realidade em si. Assim concebida, esta figura retórica faz parte essencial de “*Vanitas*, 51, Avenue d’Iéna”. Comparecem no conto muitas *ekphrasis*, algumas delas restritas a algumas poucas palavras, outras bem mais desenvolvidas. A começar, o mecenas se dedica à descrição de um pintor que é o seu preferido, o francês Fantin-Latour (1836-1904). Calouste principia pela tela *A Leitura* (1870), fazendo assim uma longa digressão:

Por exemplo? Olhe, *A Leitura* do Fantin-Latour, uma daquelas telas que conheço de cor. Está agora em Lisboa, há uns anos contudo o senhor vê-la-ia nessa parede aí, entre as colunas e essa porta que dá acesso a um dos meus escritórios. Não me importaria de ter sempre por perto as duas irmãs nele retratadas: na sombra, em segundo plano, a leitora aponta com o indicador a linha onde ia ao reparar que a sua ouvinte, voltada para dentro e ausente em devaneios, não lhe prestava a atenção devida. Deduzo do vestido austero e do véu ou mantilha preta que a distraída sonhadora sofreu um desgosto recente. Mas o xaile vermelho no regaço – sobre que pousa as mãos abandonadas – e, no cabelo, a fita muito azul, deixam-me na dúvida. Uma era noiva do pintor, a outra ficou por casar. Adivinha qual é qual?

Sem esperar pela resposta, prosseguiu: “A leitora é a noiva, Victoria; a loura e futura cunhada é Charlotte. Eu teria escolhido a preterida; Fantin, pelo contrário, casou com a outra, pintora amadora, frequentadora do Louvre, amiga de artistas e recém-retratada por Degas, apesar de, quanto a mim, ele adorar Charlotte, como o prova a quantidade de vezes que a retratou. Talvez o sentimento fosse recíproco, embora seja difícil decidir pela altivez e o olhar da bela solitária. (...) Fosse qual fosse a relação de Charlotte com o cunhado, a verdade é que Fantin me transmitiu o seu entusiasmo. As cenas de interior em que ela parece são, juntamente com as naturezas-mortas, o melhor de sua obra. Não sei se reparou que *A Leitura* de Lisboa, com a sua jarra de flores, alia ambos os géneros na mesma tela: a natureza-morta e o intimismo do retrato em família (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 15-17).

O narrador começa por se referir às “duas irmãs retratadas”, mas logo se concentra em desvendar o título da tela, fixando-se numa das mulheres que acaba por interromper a leitura de um livro. Do ponto de vista de Calouste, ela fez isto ao se dar conta de que a ouvinte não lhe presta mais atenção, pois está “voltada para dentro e ausente em devaneio”. A referência ao mundo de devaneios da segunda mulher é mera suposição,



que nasce da capacidade do observador de ativar implícitos que o quadro apenas sugere, mas não diz às claras, porque não cabe à pintura dizer. Sendo assim, o exegeta parte para uma dedução, ao ler e interpretar alguns índices que possam explicar o porquê da atitude meditativa da moça, no caso, apontando o “vestido austero” e o “véu ou mantilha preta”, que poderiam sugerir a ideia de um “desgosto recente”. Contudo, essa observação é matizada pela lembrança do “xaile vermelho no regaço” e a “fita muito azul” nos cabelos, cores festivas, alegres, o que acaba provocando dúvida em seu espírito observador. Como se vê, a captação da interioridade do ser humano (o “desgosto recente”) é prerrogativa de um ato imaginativo, cristalizado por signos verbais, a interpretarem, de maneira livre e subjetiva, os não-verbais – no caso, as formas (o “vestido austero”), as cores (“a mantilha preta”).

Na sequência da *ekphrasis*, o narrador, tocado pela contemplação da moça devaneando, desenvolve uma história, isto é, ativa a tela ainda mais, ao lhe dar um caráter narrativo, já que “a literatura ecrástica tipicamente origina-se do fértil momento embrionário do impulso narrativo da arte gráfica, e assim torna explícita a história que a arte gráfica conta somente por sugestão” (HEFFERNAN, 1991, p. 301). A história que aqui se conta, subterrânea, trata do hipotético amor de Fantin-Latour pela enigmática mulher, retratada em *A Leitura*: “apesar de, quanto a mim, ele adorar Charlotte, como o prova a quantidade de vezes que a retratou”. Daí se pode apontar um deslocamento em relação à tela que serviu de base para a *ekphrasis*. Não interessa tanto ao observador se concentrar no motivo central do quadro, a questão da leitura interrompida por Victoria, e, sim, ler o que há nos olhos sonhadores de Charlotte, ou mesmo, ver a interrupção da leitura como um ato promovido por um olhar enigmático, que conduz o espectador ao plano de uma possível paixão, paixão essa que incentivará o pintor a produzir mais telas, tendo como modelo sempre a mesma mulher. O resultado disso é que, nas obras de Fantin-Latour, ao ver de Calouste, “as cenas de interior em que ela aparece são, juntamente com as naturezas-mortas, o melhor da sua obra”. Há na leitura ecrástica da tela *A Leitura*, por parte do mecenas, a sugestão de que a paixão oculta, de caráter amoroso, provoca como que um aprimoramento do gosto e da produção artística do pintor francês. E esse aspecto se nota no próprio Calouste, quando, ao tratar do viés erótico da poesia do poeta Saint-John



Perse, revela seu intenso amor pelas mulheres que o faz referir-se oito pintores diferentes, mas sem se deter na descrição das telas:

e eu sou sensível a versos desses porque também dediquei ao feminino um culto que muitos dos *meus* quadros denunciam: além da cunhada do Fantin-Latour de que já lhe falei, há um *Retrato de Uma Jovem*, do Ghirlandaio; uma *Dona Leonor*, irmã de Carlos V e duas vezes rainha, primeiro de Portugal, depois de França, retratada por Van Cleve; a *Helena Fourment*, do Rubens, a *Madame Claude Monet*, do Renoir; e outras, como a tristonha *Infanta Dona Mariana* do Velázquez ou a *Santa Catarina* atribuída a Cranach (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 38).

Em outro momento, Calouste trata de um ramo específico da pintura conhecido por “natureza morta”. Assim descreve sucintamente uma tela do pintor Jan Weenix (1621-1660) e outra de Fantin-Latour, passando, sem comentar a obra, por Monet:

Uma delas, a maior e mais vistosa, do Jan Weenix, fazia um figurão por cima da lareira do salon Rond, com o seu pavão de longa cauda e os seus troféus de caça, incluindo um cisne morto de gosto duvidoso. Outra, discreta e pequena, do Monet, nunca a apreciei por aí além. A minha predilecta, não por acaso, era do Fantin, a de Lisboa, pois, aquela da jarra redonda com hortênsias creme e rosa velho, em cima de uma toalha com vincos pintados por mão de mestre – sabe qual é? Tem um prato fundo cheio de fruta e um prato de sobremesa com morangos, ao lado de um ramo de groselhas e duas cerejas, um pêssego partido e outro meio reflectido na lâmina brilhante da faca, posta de propósito bem à beira do tampo da mesa de modo a mostrar que o pintor é capaz de fazê-la saltar em relevo do quadro. E o minúsculo reflexo da janela no bojo da jarra, não o acha sublime? (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 24-27)

A descrição da natureza morta de Weenix é sucinta, objetiva, mas chama a atenção pelo fato de o mecenas manifestar às claras o seu faro artístico, ao fazer referência ao “gosto duvidoso” do pintor flamengo. Quanto à tela de Fantin-Latour, a coisa é diferente, porquanto o seu olhar crítico analítico detém-se em detalhes importantes, a começar da referência à jarra, às flores, da determinação artística de uma das cores “rosa velho” e da categorização superior de seu artista predileto: “com vincos pintados por mão de mestre”. Não bastasse isso, detém-se na técnica apurada do pintor, no modo como ele faz ressaltar os pêssegos estrategicamente arrumados, de modo a refletir na faca e no reflexo da janela na jarra, uma maneira de se mostrar como há a reprodução perfeita do vidro e da água.



Mais adiante, outros pintores que colecionou são lembrados em poucas linhas, como Whistler, Swinburne, Rossetti. Nesse ponto, detém-se em aspectos biográficos e artísticos e em comentários sobre sua estratégia para lhes adquirir as obras, contudo, em outro trecho, reúne alguns pintores desconhecidos e então compõe algumas pequenas *ekphrasis*:

Em vão, nada à venda. Procurei até em Estocolmo, onde vou bastantes vezes para ver e voltar a ver as caveiras com coroa de louros de Christian Thum; a sumptuosa simplicidade das cerejas do Osias Beert; ou o Jan Davidsz de Heem com copos de vinho, frutos diversos, ostras abertas e até um caracol avançando de cornos ao sol na toalha vermelha; ou as tulipas com rã e borboletas do Johannes Bosschaert (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 29).

O que se pode depreender das *ekphrasis* empreendidas por Calouste Gulbenkian é que elas acabam por revelar um olhar agudo e analítico, um olhar que é associado à felicidade – “pouco a pouco, porém, a felicidade associou-se-me ao olhar” (Almeida Faria, 2007, p. 49) –, explicitando assim a prioridade do gosto artístico sobre todas as coisas, que confinará no comportamento dele como colecionador de pinturas, adquiridas por meio de várias estratégias.

As Vanitas

A palavra *vanitas*, que dá título ao conto, não só significa “vaidade”, como também se refere a um gênero específico de pintura, ou seja, ela

deixa de ser uma mera palavra para se tornar um gênero, para o qual se confluíam as expressões artísticas do século XVII, em que se manifestava a relação conflituosa do homem com a morte, cuja herança remonta à formação do λόγος (lógos)” (BRANDÃO, 2009, p. 102-103).

Aprofundando ainda mais a questão, verificamos que as chamadas *vanitas*, de remota origem, apresentam ainda as seguintes características:

As VANITAS (vaidades) são as expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica e num registo eloquente, sibilino, a nossa relação conflituosa com a morte. São formas artísticas históricas, datadas no tempo (e no entanto de sentido intemporal), que nos confrontam com a maior doença colectiva da humanidade, que é a angústia que resulta da consciência aguda da mortalidade.



São uma espécie particular, muito específica e típica, emblemática, de natureza-morta. São pinturas de genere peculiares, com uma temática de grande efeito e afirmação de diferença. Género singular de natureza-morta intensamente expressiva e de complexa significação, de óbvia alusão filosófica (acentuada muitas vezes pelas legendas eruditas) e de comentário a um tempo sarcástico e cínico, macabro, pretendendo expressar edificante sabedoria moral e imperativo aviso para reflexão radical, em que é feita a comparação por contraste total, entre a precariedade efémera dos prazeres mundanos, o vazio das ostentações vaidosas do Homem, o engano pelo apego excessivo pelas riquezas materiais de que se rodeia; e a realidade ameaçadora do triunfo final da morte tudo nivelando num nada fáctico, sendo representada a "mofina" em evidência perturbadora, pelo seu emblema mais imediato e certo - a caveira - o crânio humano. (CALHEIROS, 2010).

Segundo o mecenas Calouste Gulbenkian, ela se caracteriza por se constituir numa “daquelas misteriosas naturezas-mortas designadas por *vanitas*, que traduzem em imagens o *memento, homo, quia pulvis es et in pulverem reverteris*”⁵. Na sequência, ele descreve, de maneira genérica, o que tais telas conteriam:

Aqueles fulgores de frutos e flores onde perversamente aparece a pétala fanada, a polpa murcha, o podre; aquelas riquezas da Terra onde de súbito surge o bolor e o verme; os moluscos e insectos carregados de recados, a mosca simbolizando talvez o demônio ou o mal, e o caracol cuja casca alude, segundo alguns, ao vazio da fortuna, ao oco tambor da vanglória e da fama (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 30).

A descrição não é neutra, objetiva, pois vem contaminada pela interferência do narrador, de modo especial, quando ele se utiliza do advérbio “perversamente”, do dubitativo “talvez”, da referência aos “recados”, sugeridos pela presença dos “moluscos e insectos” e dos juízos atribuídos a outra pessoa, “segundo alguns”. Mais ainda: a *ekphrasis*, no caso, não tem como ponto de partida nenhuma tela em particular, mas apenas o gênero *vanitas*, que se caracteriza pelo seu caráter paradoxal. Com efeito, se, de um lado, há referências a elementos que indiciam vida em seus excessos, seja na Natureza, seja nos trabalhos humanos, como “fulgores de frutos e flores”, “riquezas da Terra”, “fortuna”, “vanglória e fama”; por outro lado, esses mesmos elementos convivem com seus contrários, como

⁵ “Lembra-te, homem, de que és pó e ao pó voltarás”, palavras de Deus a Adão após o pecado original, na tradução latina da *Vulgata* (Gênese, 3, 13).



“pétala fanada, a polpa murcha, o podre”, “o bolor e o verme”, “vazio da fortuna”, “oco tambor”.

A existência do paradoxo faz que as tais naturezas-mortas, denominadas *vanitas*, tenham, pois, o sentido pragmático na arte, aludido por Abrams: “a obra de arte principalmente como um meio para um fim, como instrumento para conseguir que se faça algo, e tende a julgar seu valor caso tenha êxito para realizar esse propósito” (1962, p. 43). São obras que procuram equilibrar o belo e o útil, no sentido de que a beleza lançada aos olhos serve de atração, para que se lance à consciência um valor moral, de modo mais específico, uma advertência sobre a curta duração da vida, a efemeridade dos prazeres. Na realidade, é como se os paradoxos existentes no *vanitas* constituíssem uma metáfora da própria vida, cuja interpretação de caráter moral tivesse como resultado a crença no homem de que os bens aqui da Terra têm curta duração. Mas não só isso: supõe-se, pela descrição, que tais bens já revelam/ocultam, em sua essência, os índices de corrupção; cultuá-los, reverenciá-los seria o equivalente a cultuar, de modo paradoxal, a própria morte.

Mais adiante, o narrador refere-se a um *vanitas* em particular, *A Grande Vaidade*, de Stoskopf (1597-1657), que resume numa pequena *ekphrasis*: “lá está a ampulheta, a caveira, o mundo enquanto teatro – uma gravura na parede representa não me lembro já que arlequinada” (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 31). A concepção do mundo como “teatro” implica que a tela tenha um sentido simbólico e/ou alegórico: a “ampulheta” representa a rápida passagem do tempo, a “caveira”, a morte e a “arlequinada”, o prazer efêmero, que contrasta com os elementos anteriormente referidos.

Estas reflexões do fantasma a respeito da vaidade humana, não como um discurso filosófico, mas, sim, como componente essencial de um gênero de pintura, permitem uma reflexão mais ampla, que diz respeito às relações entre a vida e/ou a natureza e a arte, como se pode ver pela passagem abaixo:

A natureza tem uma face repelente, a bestialidade, a morte, o mau cheiro, que a arte supera mesmo quando trata do terror ou retrata a fealdade. A arte pode ser inquietante e terrífica – como se diz que os anjos são terríficos – mas também consola e pacífica (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 21).



A face “repelente” da natureza, onde há “a bestialidade, a morte”⁶, aqui referida de maneira geral, também comparece quando ele revela detalhes da estupidez humana, ao lembrar a perseguição que o povo armênio sofreu no passado: “o senhor sabe que, num dia só, foram massacrados muitos milhares de armênios, tentaram decapitar de vez a nossa espécie? Completei meio século nesse ano, e chorei como uma criança” (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 20). A vantagem da arte sobre a natureza, em que o horror se manifesta sem que haja consolação, está em seu caráter consolador e pacifista, mesmo quando trata do que inquieta, do que é terrível. E isso é que levará Calouste Gulbenkian a querer ter uma existência pautada pela arte, que o fará esquecer, com seu poder catártico, o sofrimento. A arte servirá a ele como o meio mais adequado de suportar as iniquidades, a fealdade e os horrores da vida: “vivi bem, e as alegrias da arte tornam a minha situação mais que suportável” (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 19).

A partir dessa constatação, nota-se no comportamento do mecenas um distanciamento progressivo da realidade e um mergulho radical no mundo da ficção, da representação. Como consequência desse amor integral à arte, ele se transformará num colecionador, um tipo de pessoa que age sobre o real, se assim o podemos dizer, de uma maneira *artística*, ao ter por hábito retirar “os objetos de suas relações funcionais” (Benjamin, 2007, p. 421). Afinal, como ele mesmo diz, “coleccionar é ser sultão não de pessoas mas de coisas. É buscar uma harmonia entre coisas de que nos sentimos protectores”, pois, “enquanto que a maioria das paixões nos ameaça com o risco do caos, a paixão de coleccionar tem a vantagem de impor um método à imensa desordem do mundo e dos objectos” (ALMEIDA FARIA, 2007, p. 45 e 46).

Somente que, tanto em Fantin-Latour, quanto nele (e, por extensão, no próprio poeta) a paixão pelo feminino cristaliza-se na arte. O pintor francês casa-se com uma mulher, mas reverencia outra, talvez mais bela e mais sensível, transformada em motivo deflagrador de suas obras-primas; o colecionador “colecciona” mulheres, mas apenas em seu harém artístico. Isso faz que o caráter efêmero das paixões humanas, no seu

⁶ Em consonância com o pensamento de Calouste Gulbenkian, podemos lembrar de Baudelaire que afirmara que a Natureza era má e só produzia monstros (1962, p. 626)



sentido mais estrito, não tenha poder algum sobre eles – a arte terá o condão de perenizar esse amor extremado pela mulher, ou melhor ainda, pela essência da mulher, entendida aqui como o “feminino” referido no texto.

A *ekphrasis*, em *Vanitas*, de Almeida Faria, como requer esse gênero de escrita, é um meio de se prolongar um modo de ver o mundo, tendo por base não a realidade em si, mas uma representação da realidade. Representação da representação, no sentido de que a prática da *ekphrasis* serve a Calouste Gulbenkian, junto com o hábito de colecionador, para que ele possa perpetuar uma existência vicária, longe de tudo o que cause tumulto, dor, confusão. Eis o grande sonho do fantasma, encerrado em sua mansão: “*ars longa, vita brevis*”, como o queria Hipócrates.

Referências

- ABRAMS, M. H. **El espejo y la lámpara**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1962.
- BARSCH, S. **Decoding the Ancient Novel: The Reader and the Role of Description in Heliodorus and Achilles Tatius**. Princepton, 1989, p. 9. In James A. W. Heffernan “*Ekphrasis and Representation*”, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, *New Literary History*, 1991, p. 297-316, nota 1, p. 297.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**, São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, G. **La terre et les rêveries du repos**. Paris : Librairie José Corti, 1974.
- BAUDELAIRE, C. **Notes Nouvelles sur Edgar Poe, Curiosités Esthétiques, l'Art Romantique et autres ouvres critiques**. Paris: Garnier, 1962.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG/IOSP, 2007.
- BRANDÃO, A. J. De S. O lógos e a especificidade poética. **Revista Eutomia**, UFPE, 2009.
- CALHEIROS, L., **Entradas para um dicionário de estética**. Disponível em <http://feira-das-vaidades-mil.blogspot.com.br/2010/10/>. Acesso em 10 de jun. 2018.



CASSIN, B. **L'effet sophistique**. Paris: Gallimard, 1995.

CHANDLER, R. **Adeus, minha adorada**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FARIA, A. **Cortes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

FARIA, A. **Vanitas**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

FARIA, A. **Cavaleiro andante**. 6. ed., Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

HEFFERNAN, J. A. W. **Ekphrasis and Representation**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, New Literary History, 1991.

PAES, J. P. **As dimensões do fantástico, Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PROUST, M. **No caminho de Swan, Em busca do tempo perdido**. 2. ed., Rio de Janeiro: Globo, 1960.

TEIXEIRA, E. de A. **Almeida Faria e a revisão do mito sebástico**. São Paulo: UNIMARCO, 2007.

Recebido: 15/04/2018

Aceito: 10/07/2018

