

O ALÉM DA RETÓRICA EM *VANITAS, 51 AVENUE D'ÍÉNA* DE ALMEIDA FARIA

BEYOND RHETORIC IN *VANITAS, 51 AVENUE D'ÍÉNA*
BY ALMEIDA FARIA

Cristina Robalo-Cordeiro

Centro de Literatura Portuguesa
Universidade de Coimbra

RESUMO

O conto *Vanitas, 51 avenue d'Iéna*, publicado em 2007 pela Fundação Calouste Gulbenkian, inspirou a Paula Rego o magistral tríptico “Vanitas”. Almeida Faria, reproduzindo a voz de Edgar Poe, que empresta ao pintor Mário Botas, proporciona-nos um encontro com o fantasma do opulento colecionador, cujas memórias estéticas preenchem a conversação entre os dois interlocutores. Tratar-se-á de um jogo retórico denunciando a ilusão ligada a qualquer composição literária, a começar pelo próprio texto, ou, ao invés, de uma profissão de fé na eternidade das obras de arte, mesmo as literárias? Esta relação entre a literatura e a pintura é uma das chaves da obra de Almeida Faria, mas permanece sempre tensa e ambígua, marcada por uma certa subordinação – irónica? – da primeira face à segunda. É que a literatura, arte das palavras, não pode, na sua necessária discursividade, rivalizar com a instantaneidade intuitiva da fruição estética que os quadros oferecem. Mas não permanece o escritor definitivamente mestre do jogo?

Palavras-chave: vaidade, pintura, literatura, retórica, eternidade

ABSTRACT

The short story *Vanitas, 51 avenue d' Iéna*, published in 2007 by the Calouste Gulbenkian Foundation, inspired Paula Rego's masterful triptych

“Vanitas”. Reproducing the voice of Edgar Poe through the painter Mário Botas, Almeida Faria creates an encounter with the ghost of the opulent collector, whose aesthetic memories fill in the conversation between the two interlocutors. Is this a rhetorical game denouncing the illusion linked to any literary composition, starting with the text itself, or, on the contrary, a profession of faith in the eternity of the works of art, even the literary ones? This relationship between literature and painting is one of the keys to understanding Almeida Faria’s work, but it is always a strained and ambiguous relationship, marked by a certain – ironic? – subordination of the former to the latter. Literature, the art of words, cannot, in its necessary discursivity, rival the intuitive instantaneity of the aesthetic enjoyment that the paintings offer. But doesn’t the writer ultimately remain the master of the game?

Keywords: vanity, painting, literature, rhetoric, eternity

A despeito da impressão que recebemos de uma primeira leitura, o conto breve *Vanitas, 51 avenue d’Éna*, é, sem dúvida alguma, uma das obras mais herméticas de Almeida Faria. Relativamente pouco estudado (Delgado, 2011; Gomes, 2016; Gomes e Teixeira, 2018), o texto teve o raro mérito de inspirar a Paula Rego o magistral tríptico, *Vanitas*, reproduzido no belo álbum publicado em 2007 pela Fundação Gulbenkian. Se já a questão do gênero literário é aqui problemática (falamos de conto fantástico ou de ensaio disfarçado, de paródia ou de fábula filosófica?), designar a sua verdadeira, ou última, intenção aparece-nos como um desafio excitante.

Retrato e autorretrato de Calouste Gulbenkian (personagem central, mas nunca nomeado), inserido numa narrativa-quadro cujo narrador é um pintor que vem expor as suas telas em Paris, o conto, que reveste a aparência de um *récit de rêve*, desenrola-se sob a égide manifesta de Edgar Poe. Enumerando os artistas e os escri-

tores apreciados pelo rico colecionador e mecenas, cujo discurso está impregnado de um afável didatismo, estas páginas, ao mesmo tempo fluidas e singularmente densas, captam de imediato e mantêm o interesse de um leitor intrigado ao mesmo tempo que preparam um efeito final de expectativa frustrada.

Eduardo Lourenço, no seu duplo e sucinto prefácio, emprega a palavra *ironia* para caracterizar o registo dominante do conto (como de resto de uma grande parte da obra ficcional de Almeida Faria), preservando, todavia, a gravidade que comporta esta meditação, mais anunciada do que efetiva, sobre a vaidade, ou não, da vida e da arte. Ora, explorando esta indicação, e partindo da definição do termo ironia como desdobramento enunciativo onde o autor avança um enunciado ao mesmo tempo que sugere que não o assume, arriscamo-nos aqui a medir o grau de adesão do escritor, e do próprio leitor, às proposições formuladas ao longo do texto. Mas importa, antes de mais, examinar o protocolo retórico de que resulta o efeito de ironia, o que nos conduzirá a esboçar três leituras deste conto. A primeira atentará, sem neles se deter, nos processos que aproximam o texto de uma réplica, senão de uma cópia, de um conto de Edgar Poe, tudo não sendo senão, na pena do escritor virtuoso, jogo e ilusão literária. A segunda, pelo contrário, persuadir-nos-á a levar a sério as revelações de além-túmulo que nos oferece o fantasma, para quem a Arte faz aceder a uma espécie de Eternidade. A terceira evidenciará o que nos apareceu como o sujeito oculto do quadro: a relação de cumplicidade ou de rivalidade entre a pintura e a literatura, entre a instantaneidade gloriosa da imagem pintada e a discursividade laboriosa da página escrita, tensão cujo dinamismo percorre toda a obra de Almeida Faria.

A abundância do intertexto, seja por citações ou alusões, dos seus primeiros livros, *Rumor branco* (1962) e *A Paixão* (1965) ao último à data *O Murmúrio do Mundo* (2012), pode legitimamente ser con-

siderada como um traço estruturante da sua escrita. Invocando ou convocando alguns dos seus autores favoritos, e são numerosos, Almeida Faria, tão atraído pela ideia de polifonia, multiplica as vozes e os pontos de vista, para o maior prazer, e por vezes desespero, do leitor fascinado por tanta cultura, e (quase sempre) incapaz de descobrir a presença de todos esses “outros” que habitam e assombram o texto, onde a pessoa do escritor não é nunca identificável com o sujeito de enunciação. Não nos espantaremos com todos esses fantasmas que aparecem não apenas nos seus romances, mas também em textos tidos como não ficcionais, como o relato de viagem.

Vanitas, 51 avenue d'Iéna é então um pseudo-conto fantástico. Fantástico na medida em que nele propõe o encontro entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos e acaba por instalar a dúvida no espírito do narrador que já não sabe onde e quando *descarrilou* o real. Pseudo, contudo, tanto mais que os próprios sinais do fantástico se encontram subvertidos pelo humor (*irrisão* seria uma palavra demasiado forte) que impregna a narrativa e que o envelope fantástico permanece, definitivamente, mais ornamental do que substancial.

Talvez fosse então mais justo aproximar o texto do género, muito académico, que é o diálogo dos mortos. Se, aqui, o diálogo se reduz, para falar verdade, a um monólogo, ocupando o colecionador toda a cena e procurando sobretudo discursar, estamos na realidade perante dois interlocutores, não sendo o narrador senão o pintor Mário Botas, falecido com a idade de 31 anos, em 1983. A prosopopeia é assim a figura principal desta retórica preocupada em ensinar e em advertir, como o Comendador apostrofando Don Juan, o falecido rei da Dinamarca surgindo perante Hamlet, ou Fabricius intervindo no *Discours sur les sciences et les arts*. Mas mais do que a Molière, a Shakespeare e a Rousseau, é sobretudo ao próprio Edgar Poe, na tradução de Baudelaire, que temos que recorrer para encontrar os modelos apropriados. O texto “Petite discussion avec une Momie”

tanto quanto “Les Souvenirs de M. Bedloe” fazem, cada um no seu registo próprio, falar as Sombras. Quanto aos propósitos de C. Gulbenkian, interrompidos aqui e além pelos apartes do narrador, relevam menos da eloquência do que da conversa familiar, um pouco longa, é verdade, quando acaparada por um milionário amador de arte, rico em experiência humana e estética e que tem “a atenuante de nem todos os dias apanhar por aqui um artista disposto a [ouvi-lo]” (Faria, 2007: 50).

É, pois, legítimo fazer entrar o discurso de Gulbenkian na categoria da prosopopeia, desde que consideremos que, à maneira de Poe, Almeida Faria dela faz um emprego, digamos, *moderno* e levemente paródico, sendo a personagem do milionário descrita – sem ser inicialmente reconhecida – como “[vindo] de outros tempos ou de fora do tempo” (Faria, 2007: 13). Muito semelhante à estátua de bronze colocada à entrada da Fundação, tem a marcha pesada “de alguém firmemente disposto a despertar um defunto” (Faria, 2007: 12). Admiremos *en passant* a habilidade do escritor que consegue fazer sorrir sem nunca cair no burlesco.

Jogo com a literatura, jogo com a cultura, o autor de *Vanitas* pratica uma outra forma de exercício retórico, a ekphrasis (écfrase) que lhe permite restituir pela boca do colecionador algumas das telas suas favoritas. É assim que o quadro “A leitura” se torna objeto de uma descrição muito minuciosa das duas mulheres representadas. E, no entanto, a anedota rapidamente substitui a evocação pormenorizada da obra e a questão do laço de parentesco entre as modelos e o pintor, Fantin-Latour, vem trazer uma luz pessoal a esta obra onde se mistura a natureza morta e o intimismo do retrato de família: as obras e as mulheres, naturezas mortas e “naturezas vivas”, vão ser, coleção ou harém, reunidas no mesmo culto impregnado de fetichismo. Mais uma vez, Edgar Poe, o do “Portrait ovale” por exemplo, dá o tom, animando literalmente as telas: os quadros, segundo confessa

Gulbenkian, “vivem na alma do colecionador, tal como a alma do colecionador permanece viva nos seus objectos” (Faria, 2007: 48) A personificação vem assim acrescentar o seu poder de animação ecfrástica que é algo de muito diferente de uma análise objetiva da obra.

A alusão intertextual, a prosopopeia, a ironia, a écfrase não são senão recursos retóricos mobilizados em *Vanitas*, não sendo, no entanto, nosso desígnio examinar em pormenor a estratégia discursiva de que o texto resulta, pois que um estudo completo e rigoroso exigiria sem dúvida vinte vezes mais páginas do que as que a obra comporta. Escrito à maneira de Edgar Poe, o conto apresenta todos os traços estilísticos do pastiche, ou, para utilizar um termo mais neutro, de um hipertexto, dando-nos o prazer requintado que procura o arcaísmo em pintura.

Mas se a arte literária, e precisamente retórica, mais ou menos travestida como deve ser na pena de um escritor subtilmente “pós-moderno” como Almeida Faria, não deixa de convocar a nossa atenção e de suscitar a admiração do leitor letrado, não é menos verdade que o jogo acaba na própria noção de *vaidade*, apresentado como o tema maior, senão exclusivo, do conto. Dito de outra maneira, o leitor pode conceder a si próprio o direito de se interrogar sobre o conteúdo sério, digamos *metafísico*, desta conversa com o espetro do antigo proprietário do número 51 da Avenida de Iéna. Mais, recordando-nos que Almeida Faria consagrou a sua vida profissional a uma reflexão sobre a arte e que a sua obra literária apresenta estranhas afinidades com o génio pictural de Mário Botas, cremos poder encarar, retomando a expressão de Eduardo Lourenço, a leitura desta *Vanitas* como um convite a meditar sobre a “anti-vanitas” que é o valor estético. Mas, na medida em que os “filosofemas” são aqui voluntariamente lapidares e esparsos, a demonstração está por fazer.

Tal facto não nos leva a abandonar Edgar Poe, cujo pensamento filosófico tem uma amplitude que, mais do que nos seus contos, é perceptível no poema cosmológico *Eurêka*, a que Gulbenkian faz sem dúvida alusão quando, depois de ter ele próprio parodiado a definição pascaliana de universo, evoca as “esferas de matéria transparente” que tornam o além muito próximo de nós. Se os comentadores de *Vanitas* se referem com razão à *Philosophy of Composition*, traduzido por Baudelaire sob o título *Genèse d'un poème*, esquecem-se, contudo, de mencionar outros textos de carácter mais elevado, como, em particular, “Le domaine d'Arnheim”, onde a estética de Edgar Poe confina à teologia. Curiosamente esta novela (que inspirou uma tela a Magritte) põe em cena um milionário, Ellison, amigo do narrador, que utiliza uma grande porção da sua imensa fortuna a corrigir, ou a redimir, a Natureza (neste caso, um vale) pela Arte (e pela arquitectura paisagista). Não nos espantaremos que Gulbenkian, também ele seguidor dos perfeccionistas, tenha querido construir o *seu* parque na Normandia. Sem abordar a problemática das relações entre a arte e o dinheiro, que recebe um tratamento pelo menos elíptico neste conto, não podemos deixar de sublinhar a importância que ela reveste numa reflexão geral sobre o *valor* da arte e sobre os seus compromentimentos com o Capitalismo: notemos apenas que o que salva Gulbenkian, como Ellison, é o culto da Beleza, não do Dinheiro.

E é apenas nesta questão de uma mística das obras e da criação estética que nos deteremos. Fá-lo-emos estabelecendo um paralelo entre uma passagem de *Vanitas* e a célebre página de *La Prisonnière* onde Proust conta a morte de Bergotte visitando uma exposição onde deseja rever a “Vue de Delft” de Vermeer. Gulbenkian chama a atenção do seu hóspede para o “minúsculo reflexo da janela no bojo da jarra” (Faria, 2007: 27) na natureza morta de Fantin-Latour representando um vaso de hortênsias. Como poderia o colecionador, ou o autor do conto, não ter pensado no “petit pan de mur jaune”,

minúsculo pormenor do quadro de Vermeer, onde Bergotte-Proust descobre uma prova, não da existência de Deus, mas da postulação de um além do nosso mundo terrestre que dá sentido ao longo esforço humano para atingir o Bem e o Belo.

Il n’y a aucune raison dans nos conditions de vie sur cette terre [...] pour l’artiste athée à ce qu’il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l’admiration qu’il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Vermeer. (Proust, 1954 : 188).

Que Fantin-Latour tenha sido, por assim dizer, o Vermeer de Gulbenkian e que o colecionador tenha querido resguardar as suas telas, colocando-as num meio mais propício, rodeadas de outros tesouros, é o que nos parece evidente quando o ouvimos falar das suas obras de arte como fontes de alegrias no além, pelo menos para ele que, tomado pelo repouso definitivo, aceitou “interromper o ciclo dos aperfeiçoamentos sucessivos” (Faria, 2007: 21) da metempsicose. Permanecendo pancalista na morte (ou no que se lhe assemelha), continua a experimentar um prazer espiritual ao rever as obras-primas entre as quais soube criar ou descobrir, segundo o génio próprio do colecionador, uma *harmonia*. É a palavra alma que lhe vem aos lábios:

Acha que exagero se lhe disser que os objectos vivem na alma do colecionador, tal como a alma do colecionador permanece viva nos seus objectos? (Faria, 2007: 48).

De novo se impõe que o aproximemos do platonismo de Proust. Assim as casas e os palácios de Gulbenkian, repletos de obras de arte

enquanto viveu, e os museus que visitou serão partes integrantes de um universo ao qual apenas os amantes da arte podem aceder:

Un certain univers, perceptible pour nous en ces parcelles dispersées çà et là, dans telles demeures, dans telles musées, et qui étaient l'univers d'Elstir, celui qu'il voyait, celui où il vivait. (Proust, 1954 : 255)

Se o verso de Keats “A thing of beauty is a joy for ever” foi demasiadamente repetido para preservar toda a sua força, o conto *Vanitas* e o testemunho de Gulbenkian poderiam deles ser cabal ilustração. “Vanitas anti-vanitas” escreve Eduardo Lourenço, a quem, naturalmente, não escapou o paradoxo deste sermão sobre a morte e a fragilidade humana, onde um fantasma vem afirmar o valor eterno das coisas belas e a salvação daqueles que as amaram.

Se é permitido ao leitor extrapolar um pouco – e os textos de Almeida Faria são tão condensados que é difícil resistir ao impulso especulativo que eles imprimem à leitura –, reconheçamos a sua extraordinária sobriedade filosófica, como se o autor, filósofo de profissão, tivesse aplicado a si próprio o bridão que figura na enfeitante natureza-morta de Torrentius, símbolo da disciplina na arte como nos costumes. Mas com Edgar Poe sempre por perto, o leitor poderá encontrar na *Eurêka* todo o desenvolvimento metafísico que o escritor elide, assim como a explicação panteísta da palavra “eternidade” (tanto quanto a arte possa ser compreendida “sub specie aeternitatis”).

Mas não haverá um privilégio metafísico da arte plástica, e da pintura em particular, de que a literatura fosse excluída? Com esta questão, chegamos ao terceiro ponto que havíamos anunciado e que diz respeito à natureza da imagem. É quase estranho que não encontremos no conto nenhuma reflexão, mesmo esboçada, sobre a noção de representação, o que teria talvez levado a discutir a pertinência da famosa depreciação da pintura por Pascal:

Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux. (Pascal, 1962 : 73).

Mas compreendemos que Gulbenkian não gosta da abstração e ainda menos da pintura abstrata (que o “irrita”) e que não foi a noção de Vaidade que lhe interessou, mas sim a imagem pictural arrumada sob esta etiqueta. O colecionador, muito mais do que as ideias, amou os livros, como leitor e bibliófilo, e frequentou certos escritores – entre os quais, em primeiro plano, Saint-John Perse, “bom poeta, creio” (Faria, 2007: 34), com o qual trocou numerosas cartas, e é importante notar que a apreciação que faz dos homens de letras comporta alguma ambiguidade, enquanto é inteiro o respeito que nutre pelos pintores. Assim, voltando à vaidade entendida agora não no seu sentido iconográfico mas psicológico, somos obrigados a admitir que, no conto, os escritores aparecem particularmente sujeitos a esta fraqueza:

Walter Scott, Victor Hugo, e outros, possessos pela vaidade é que precisaram de casarões à sua imagem. À maison visionnée habitant visionnaire. Só um vaidoso escreve frases destas. Hugo evidentemente. (Faria, 2007: 51).

Gulbenkian não insistirá nesta fraqueza das gentes de letras. Ao invés, uma vez terminado o encontro com o fantasma, o pintor, regressando ao seu “quarto de criada”, procura recordar os acontecimentos do dia anterior e retoma o tema:

Fui ao Café des Lettres, cinquenta e três rue de Verneuil, experimentar uma assiette Nobel à base de salmão, de arenque e tosta Skagen coberta de camarões com molho de aneto ou luzendro, e trouxe a ementa para servir de amuleto a um amigo que, na sua vaidade das

vaidades, todos os anos anseia receber o cheque e a glória desse prêmio. (Faria, 2007: 56).

Esta *assiette Nobel*, claramente mal digerida, terá por certo sido o fator que desencadeia a aparição noturna e a meditação consecutiva sobre a “*vanitas* inerente a toda a arte” (Faria, 2007: 59). Podemos divertir-nos a procurar adivinhar a identidade desse *amigo* que aspira à recompensa suprema do mérito literário, mas, seja ele quem for, o que importa aqui é que se mistura à voz do narrador a do próprio autor tão sensível à feira das vaidades que é a instituição literária, pelo menos no mundo dos vivos. Quanto a saber por que estão os escritores mais expostos à vaidade do que os pintores ou os filósofos (já em Platão os oradores Hípias, Górgias e Protágoras não estão isentos deste defeito), o conto não nos esclarece. Por outro lado, as *palavras* comparadas com a imagem – e por extensão a literatura com a pintura – traem uma enfermidade congénita, pois que nunca a descrição de um quadro – a *écfrase* – poderá equivaler à imediatez do efeito pictural:

Por muito que se somem substantivos e adjectivos e todo o arsenal dos dicionários, jamais as palavras nos tragam o que num instante a mente recebe da imagem. (Faria, 2007: 58).

É a própria condição discursiva – a descontinuidade dos signos – que impedirá sempre que a página seja lida no instante de uma revelação (o conhecimento intuitivo é para São Tomás a prerrogativa dos anjos, aos quais o fantasma de Gulbenkian se refere). Almeida Faria evitou cuidadosamente introduzir aqui glosas tiradas da sua cultura filosófica e temos que lhe agradecer ter preferido Edgar Poe a Heidegger... Mas é certo que a literatura (que a poesia transcende) sofre de uma insuficiência ontológica, de um pecado original, e se o

paraíso é “une immense bibliothèque” (Bachelard, 1960: 23), só o poderá ser pela operação de um divino redentor.

O Conto *Vanitas, 51 avenue d'Iéna*, relatando uma noite com o Senhor Gulbenkian, poderá ser posto em paralelo com o conto de Paul Valéry intitulado *La Soirée avec M. Teste*. Por um lado, um riquíssimo esteta afirma que a arte é mais forte do que a morte, por outro um asceta pensa encostado ao Nada. O pintor Degas, modelo de M. Teste, teria feito a ligação entre os dois textos, ambos aliás marcados com o selo de Edgar Poe. Nos dois contos, graças à facilidade e à desordem que a conversação autoriza, os temas mais sérios são abordados e logo abandonados, fazendo os narradores, ao mesmo tempo, prova de desenvoltura e de respeito em relação à personagem central, Calouste Gulbenkian ou Edmond Teste. O leitor que se arrisca a comentar estas obras, tão fortes quanto breves, não pode senão adotar a mesma atitude e, desconfiando de qualquer mistificação, convencido do carácter ilusório da representação, acaba por reconhecer que, ao denunciarem a vaidade da literatura, estes textos, cada um à sua maneira, lhe consagram um pequeno *mausoléu*.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston (1960). *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- DELGADO, Ana Maria (2011). “A procura do tom justo no conto *Vanitas – 51, avenue d'Iéna* de Almeida Faria”. *Letras Com Vida*. Lisboa: CLEPUL, n.º 4: 111-119.
- FARIA, Almeida (2007). *Vanitas, 51 avenue d'Iéna*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- GOMES, Álvaro Cardoso e Eliane de Alcântara TEIXEIRA (2018). “Ekphrasis e *Vanitas* em Almeida Faria”. *Interdisciplinar, Revista de Estudos em Língua e Literatura*. São Cristóvão: Universidade Federal de Sergipe, v. 29, jan.-jun.:157-171.

GOMES, Júlia Pinheiro (2016). “As vaidades de um colecionador fantasma: uma análise do conto *Vanitas*, de Almeida Faria”. *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, Ano 15, n.º 22: 300-314.

PASCAL, Blaise (1962). *Pensées*. Livre de Poche. Paris: Gallimard.

PROUST, Marcel (1954). *La Prisonnière*, in *À la Recherche du temps perdu*. T. III. Bibliothèque de la Pléiade: Paris.

