

AS VAIDADES DE UM COLECIONADOR FANTASMA: UMA ANÁLISE DO CONTO *VANITAS*, DE ALMEIDA FARIA

Julia Pinheiro Gomes
Doutoranda em Letras - UFRJ
ju_pgomes@hotmail.com

RESUMO

Neste trabalho, faremos uma análise do conto *Vanitas* de Almeida Faria. Nele, o autor imagina um insólito encontro entre o fantasma de Calouste Gulbenkian e um pintor que organiza sua exposição no palacete do mecenas em Paris. A partir daí, um diálogo (que mais se assemelha a um monólogo) se estabelece e o espectro, envolto numa aura evocada pelos objetos e elementos arquiteturais presentes naquela casa, conta sua vida (e morte) e sua paixão pelas artes plásticas, remetendo às pinturas femininas que fazem parte da sua coleção e são reproduzidas ao longo do livro. Além disso, em sua segunda publicação, foi acrescentado o tríptico *Vanitas* de Paula Rego, baseado no conto. Buscaremos, portanto, apontar alguns elementos que nos parecem importantes para compreensão do enredo, e concluiremos com um comentário em torno das *vanitas*, tanto na sua concepção original, como no conto de Almeida Faria e no quadro de Paula Rego.

PALAVRAS-CHAVE: *Vanitas*; Almeida Faria; Paula Rego; Presença fantasmática.

ABSTRACT

In this paper, we will analyze Almeida Faria's short story *Vanitas*. The author imagines an unusual meeting between Calouste Gulbenkian's ghost and a painter who was organizing his exhibition in the patron's palace in Paris. Thereafter, a dialogue (that resembles a monologue) is established and the specter, surrounded by an aura evoked by the objects and architectural elements from that house, tells him his life (and death) and his passion for visual arts, referring to the female painting that are part of his collection and are reproduced throughout the book. Moreover, in its second publication, Paula Rego's triptych *Vanitas*, based on the short story, was added. Thus, we aim to point out some elements that seem to be important to understand the plot, and we conclude by commenting on the *vanitas*, not only in its original notion, but also in Almeida Faria's short story and Paula Rego's painting.

KEYWORDS: *Vanitas*; Almeida Faria; Paula Rego; Ghostly presence

A partir de uma estadia na antiga residência parisiense de Calouste Gulbenkian, o escritor e ensaísta Almeida Faria criou o conto *Vanitas*, no qual um pintor – também hospedado ao número 51 da Avenue d'Iéna, na capital francesa – está preparando sua exposição. Numa noite, ao andar pela casa, o artista, que também é o narrador participante da trama, encontra com o fantasma do empresário e mecenas armênio que imediatamente estabelece um diálogo, do qual, no entanto, o seu interlocutor pouco faz parte. O conto já foi publicado duas vezes: em 1996, na seção “Ficção” do número 140/141 da revista portuguesa *Colóquio/Letras*; e em 2007, no formato de livro, editado pela própria Fundação Calouste Gulbenkian, com a adição do endereço da residência francesa do colecionador como subtítulo – “51, Avenue D'Iéna”. A esta segunda edição, utilizada como referência para o presente trabalho, Almeida Faria acrescentou informações pessoais do colecionador armênio obtidas a partir da leitura de cartas trocadas com o poeta francês Saint-John Perse. Sobre essa ampliação, o autor tece o seguinte comentário:

A minha curiosidade queria saber mais sobre a relação do colecionador com as obras de arte que fora adquirindo e nessas cartas descobri aspectos de uma exigência e sentido estéticos que me estimularam a insinuar-me, com as devidas liberdades ficcionais, no seu mundo mental, juntando ao conto original algumas páginas. (FARIA, 2007, p. 9)

De fato, é possível notar uma reflexão sobre o processo de estabelecimento de uma coleção de arte que o suposto fantasma de Calouste Gulbenkian tece no conto – e este será um dos pontos a serem explorados neste trabalho. Além disso, chama a atenção nessa segunda edição, a reprodução de diversos quadros. Em grande parte, essas pinturas, de renomados artistas como Fantin-Latour, Velázquez e Rembrandt, são da própria coleção de Calouste Gulbenkian e podem ser vistas hoje no museu de mesmo nome em Lisboa. No livro, elas aparecem intercaladas como a fala do colecionador, que se refere às mesmas ao longo da sua conversa com o narrador do conto.

O grande destaque de pintura no livro, no entanto, é o quadro de Paula Rego. Especialmente para esta segunda edição, a pintora portuguesa criou a sua própria *Vanitas* que é, segundo Almeida Faria, uma “reflexão visual acerca do próprio conceito de *vanitas* enquanto precariedade da nossa frágil existência humana” (FARIA, 2007, p. 9). Ainda que esta obra – apresentada em formato de tríptico – seja eminentemente contemporânea, apresenta inúmeros elementos que remontam às *vanitas* dos séculos XVI e XVII, que serão analisados mais adiante. Hoje, este conjunto de quadros faz parte da coleção do Centro de Arte Moderna (CAM) da Fundação Calouste Gulbenkian, também situado na capital portuguesa.

Neste trabalho, buscaremos, portanto, analisar alguns aspectos que, no nosso ponto de vista, parecem importantes para se compreender as duas *vanitas* presentes no livro. Assim, através da investigação da presença fantasmática e questões relacionadas à formação de uma coleção de arte e às concepções por trás das próprias *vanitas* (sejam elas clássicas ou contemporâneas), proporemos, levando em consideração também a bibliografia selecionada, uma breve análise do conto de Almeida Faria e do quadro de Paula Rego.

O “FANTASMÁTICO ANFITRIÃO”

Depois de deixar o seu quarto e, em seguida, cruzar a área menos nobre da casa, o narrador é impelido a subir as escadas, seguindo em direção a um local, cuja entrada não havia sido facultada a ele. É assim que acaba por se deparar com uma porta monumental, que não poderia senão dar a ver o desconhecido:

[...] o demónio da curiosidade empurrou-me para o andar de cima, outrora o dos aposentos privados do dono da casa. [...] dei com uma porta de imponentes dimensões em madeiras trabalhadas, acesso provável a segredos excepcionais. Abri-a devagar. (FARIA, 2007, p. 13)

O narrador tem, então, o seu primeiro (e único) encontro com uma figura espectral, deslocada da história:

[...] à luz de um candelabro, um cavalheiro – cuja cara julguei reconhecer sem saber de onde – aguardava-me calmo e sem surpresa. A sua palidez e o seu traje antiquado, o sobretudo azul, a gravata de seda, as calças, colete e casaco cinzentos, vinham de outros tempos ou de fora do tempo. (FARIA, 2007, p. 13)

Naturalmente, entendemos se tratar de Calouste Gulbenkian, antigo proprietário daquela mansão em Paris. Aliás, essa mesma edificação parece ser o motivo principal do seu aparecimento e um dos temas mais recorrentes da “conversa”, que na verdade mais parece ser um solilóquio, que se seguiu:

O cavalheiro iniciou então um longo monólogo, como se só com esse propósito me tivesse arrancado ao primeiro sono. [...] contou que aquele salão fora uma das galerias de pintura do seu hotel particular – assim se referia ao palacete [...] – e que dantes as amplas janelas à minha direita iluminavam os quadros com uma luz ideal, por isso estiveram ali alguns dos seus preferidos. (FARIA, 2007, p. 14-15)

Observamos que parece ser a casa com todos os seus detalhes arquitetados pelo empresário e mecenas armênio que possibilita a aparição desse “fantasmático anfitrião” (FARIA, 2007, p. 48). Tal fato nos leva a acreditar, pois, que uma aura de mistérios é evocada por cada objeto ali presente, que

desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas *imagens*, suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas, que urgem, se aproximam e se afastam para poetizar, trabalhar, *abrir* tanto seu aspecto quanto sua significação, para fazer delas uma obra do inconsciente. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 149, grifos do autor)

Desse modo, os elementos daquela mansão – sejam eles arquiteturais ou de decoração – parecem evocar um paradoxo: quando vistos pelo narrador, eles parecem também olhar de volta para ele, o que acaba por gerar algo diferente no íntimo daquele artista:

Sob nossos olhos, fora de nossa visão: algo aqui nos fala tanto do assédio como do que nos acudiria de longe, nos concerniria, nos olharia e nos escaparia ao mesmo tempo. É a partir de tal paradoxo que devemos certamente compreender o segundo aspecto da aura, que é o de um *poder do olhar* atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”. Tocamos aqui o

caráter evidentemente fantasmático dessa experiência [...]. (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148, grifos do autor)

Após o susto inicial do encontro, a figura espectral de Gulbenkian, surgida e envolta numa espécie de aura, dá pormenores da sua forma fantasmática e explica que tinha atraído o narrador para aquela conversa, pois não era sempre que contava com um artista por perto:

Este meu aspecto físico é apenas aspecto, nada mais. Era o aspecto que eu tinha ao mudar de estatuto e de estado. [...] Mas o senhor está a pensar que não o deixo dormir e que abuso das leis da hospitalidade, o que aliás é o caso. Tenho a atenuante de nem todos os dias apanhar por aqui um artista disposto a ouvir-me. (FARIA, 2007, p. 49-50)

Logo, além de elucidar pormenores da casa e da sua grande coleção de arte, o fantasma chega mesmo a revelar os mistérios da vida após a morte:

Contar-lhe-ei então como funciona a alegada eternidade, onde tudo se passa em esferas infinitas cujos centros estão em todo o lado e cujos perímetros, que nas circunferências se chamam comprimentos, não estão em lado nenhum. São esferas de matéria transparente, girando num perfeito isolamento em tudo oposto à vossa barulheira contínua. Esferas não tão afastadas da Terra e barreiras não tão intransponíveis quanto o presumem os vivos. Nós, sombras de sombras, andamos muito perto das vossas existências meteóricas. (FARIA, 2007, p. 53-55)

Ele dá a entender, por conseguinte, como é possível sua presença ali, diante dos olhos incrédulos do artista, numa descrição que se assemelha àquela feita no Canto X d'Os *Lusíadas*, quando *Tethys* revela a Vasco da Gama a “máquina do mundo”:

Em todos estes orbes, diferente
Curso verás, nuns graves e noutros leve;
Ora fogem do Centro longamente,

Ora da Terra estão caminho breve,
Bem como quis o Padre omnipotente,
Que o fogo fez e o ar, o vento e a neve,
Os quais verás que jazem mais adentro
E *tem co* mar a Terra por seu centro.
(CAMÕES, 1992, p. 339)

Como é possível perceber, tanto na passagem d'Os *Lusíadas*, quanto em *Vanitas*, o funcionamento do mundo é ilustrado como esferas bem divididas, que, no entanto, estão interligadas, permitindo o cruzamento.

Indo mais além na questão fantasmática, compreendemos que ao revelar os mistérios e contar a sua própria trajetória, o fantasma de Calouste Gulbenkian, mesmo estando fora daquele tempo específico, passa a se recolocar na história, o que

[...] apaga a sua qualidade fantasmática e, ao inseri-los numa narrativa, 'normaliza-os', colocando-os assim sob controlo. [...] nós não convocamos os fantasmas; são eles que insistem em aparecer-nos, gostemos disso ou não (a maior parte das vezes não gostamos), para os incitar à acção. Por outras palavras, eles são o sujeito e nós o seu objeto. (LABANYI, 2003, p. 67)

Desse modo, entendemos que a sua aparição espectral para o artista era inevitável, sobretudo se considerarmos que este estava na casa onde Calouste Gulbenkian viveu momentos importantes da sua vida, o que proporciona, igualmente, a condição aurática daquele lugar de memória. É necessário, contudo, diferenciar os fantasmas entendidos a partir de uma concepção mais comum, daquela figura espectral do colecionador armênio.

Tradicionalmente, os fantasmas são considerados como “os esquecidos da história”, representando sempre uma espécie de trauma: “Os fantasmas são, por definição, os vencidos da história: aqueles cujas histórias, por qualquer razão, não puderam ser contadas. Assim, contêm sempre um sentido de potencial que foi tragicamente interrompido [...]” (LABANYI, 2003, p. 61).

Por outro lado, o fantasma de Calouste Gulbenkian, através da grandiosa sua coleção e da fundação e do museu que hoje levam seu nome, não está de modo algum apagado da história. Aliás, parece, ao longo do conto, estar satisfeito com sua condição, chegando mesmo a não desejar a reencarnação:

Aliás, isto de morte e vida é muito relativo. A vida é um vento breve, mas a morte não o é menos para quem quiser continuar a cadeia de morrer e nascer. Eu não quero, *nevermore*. Vivi bem, e as alegrias da arte tornam a minha situação mais que suportável. (FARIA, 2007, p. 19, grifo do autor).

Notamos, assim, que a figura espectral presente em *Vanitas* não parece demonstrar tristeza pela sua condição ou pesar – com raras exceções, relacionadas, especialmente, ao

fato de não ter conseguido adquirir determinadas obras para sua coleção. Desse modo, fica claro que, no conto de Almeida Faria,

os vivos estão contentes com a sua condição humana, o fantasma está igualmente satisfeito com o seu estado e nem sequer quer recomeçar a cadeia de renascimentos. [...] Não há luto, sentimento de perda ou desinvestimento no ego – fala da vaidade alguém que se situa não do lado da perda (luto) ou da depressão (melancolia). (DELGADO, 2011, p. 113)

A PAIXÃO DO COLECIONADOR DE ARTE

No relato de memória do fantasma de Calouste Gulbenkian, fica clara a importância que tinham as obras de arte por ele colecionadas em vida. Ainda que muitas delas sejam descritas (e reproduzidas) ao longo do conto, o que chama a atenção é o entusiasmo – às vezes exacerbado – com que ele explica a forma como, pouco a pouco, reuniu sua vasta coleção:

Coleccionar é ser sultão não de pessoas mas de coisas. É buscar uma harmonia entre coisas de que nos sentimos protectores, ainda que elas nos sobrevivam. [...] 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. Cada objecto coleccionado narra algo, traz consigo traços de quem o fez [...]. Quem se entrega ao impulso de caçar objectos belos, recorrendo a diversas tácticas e estratégias, sabe do que falo, sabe que, como qualquer apaixonado, não descansa enquanto não consegue o que quer. (FARIA, 2007, p. 45-46)

Mais do que isso, Ana Maria Delgado explica, em artigo sobre o conto, que o ato de colecionar para o fantasma se assemelhava à conquista amorosa:

Interessou-o perseguir e adquirir, comprar obras de arte, quadros de figuras femininas, como um conquistador as suas conquistas – e longa a lista de quadros de figuras femininas exibidas como troféus, todas elas expressão da vaidade do colecionador [...]. O fantasma trata a coleção de quadros como mulheres num harém [...]. (DELGADO, 2011, p. 114)

De fato, se considerarmos que a grande maioria dos quadros reproduzidos no livro retratam mulheres, e que o fantasma fala delas como pessoas (e não como meras obras de

arte), podemos compreender a relação que nasce entre o colecionador e a sua coleção, visível no seguinte trecho:

[...] também dediquei ao feminino um culto que muitos dos meus quadros denunciam: além da cunhada do Fantin-Latour [...], há um Retrato de Uma Jovem, do Ghirlandaio; uma Dona Leonor [...], 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. [...] No meu tempo, poucos tiveram o privilégio de olhar estes quadros. Apesar de educado à europeia, conservei hábitos do Próximo Oriente e nós, orientais, não mostramos a ninguém os nossos haréns. (FARIA, 2007, p. 38-41)

Aliás, esse amor de certa forma doentio por aqueles objetos – que parece ter sido o motor capaz de criar a aura daquela casa, promovendo a sua aparição – é comparado também ao sentimento que Calouste Gulbenkian nutria pela sua família:

Notou que me refiro a elas [minhas pinturas, esculturas, azulejos, jóias, baixelas, tapeçarias] como me referiria a minha mulher, a minha filha? [...] Compreende a minha vontade de juntar sob este mesmo tecto as minhas obras, por amor delas, não por vaidade? (FARIA, 2007, p. 51)

Contudo, ele esclarece que o ato de colecionar, muito além de ostentação, ou seja, da perpetuação do seu nome como rico colecionador, significaria, para ele, poder possuir obras de arte, que estão diretamente ligadas à sua própria felicidade, uma vez que a posse possibilitaria “ter o direito a vê-las de cada vez que me apetecesse.” (FARIA, 2007, p. 42).

Se nos aprofundarmos ainda mais na questão da paixão do colecionador pela sua coleção, notaremos na fala do fantasmático anfitrião que é esse sentimento que torna possível a sua sobrevivência na história: “Acha que exagero se lhe disser que os objectos vivem na alma do coleccionador, tal como a alma do coleccionador permanece viva nos seus objectos?” (FARIA, 2007, p. 46-48). De fato, ao longo do conto fica evidente que, ao mesmo tempo em que a casa e os objetos despertam o fantasma, ele se mantém naquele estado por não desejar a retomada do ciclo vida-morte, que o separaria permanentemente da sua coleção. Nesse contexto, apreendemos como desejo e memória podem estar vinculados. Logo, ao refletir sobre os laços do desejo, Marilena Chaui propõe que:

indissociavelmente ligado aos traços da memória, o desejo busca realizar-se pela reprodução alucinatória das percepções antigas nas percepções presentes que se tornam, pela via da substituição, sinais precários de sua satisfação. [...] Nascido de uma perda irreparável do objeto proibido pela censura (ou pela Lei, instância simbólica), o desejo é a busca indefinidamente repetida dessa perda que não cessa de ser presentificada por outros objetos, sob aspectos aparentemente irreconhecíveis, procurando burlar a censura imposta ao desejante e ao desejado, poder de que dispõe graças à potência significativa do corpo. (CHAUI, 1990, p. 62)

A sobrevida de Calouste Gulbenkian está, portanto, intimamente ligada ao desejo de continuar a possuir suas obras de arte (e aquela casa), pois “[...] na paixão o desejo é determinado pelas causas externas, delas depende e com elas varia, faz-se contrário a si mesmo e nos arrasta ao desamparo” (CHAUI, 1990, p. 62).

VANITAS, DO BARROCO A CONTEMPORANEIDADE

AS VANITAS NO CONTO

Como já explicitado anteriormente, a presença da figura espectral naturalmente evoca discussões sobre a efemeridade da existência humana. Desse modo, o fantasma de Calouste Gulbenkian, além de repensar o seu estado fantasmático, também reflete sobre a relação estreita entre arte, vida e morte:

Nada dado a fervores religiosos, venerei dois únicos deuses: a arte e a natureza. A natureza tem uma face repelente, a bestialidade, a morte, o mau cheiro, que a arte supera mesmo quanto 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. (FARIA, 2007, p. 21).

De fato, pensando sobre a brevidade da vida, devemos recordar o próprio título do conto, *Vanitas*, que tem origem no versículo “Vanitas Vanitatum Dixit Ecclesiastes, Vanitas Vanitatum et Omnia Vanitas” – ou “Vaidade de vaidades, diz o pregador; vaidade de vaidades, tudo é vaidade” – do Ecclesiastes (1:2). Aliás, nesse texto bíblico do antigo testamento o tema das vaidades é o mais relevante, uma vez que diversas passagens visam mostrar o vazio dos prazeres e das coisas mundanas.

Essa reflexão imposta pelo fantasma leva, assim, o narrador a rever a sua situação naquela casa, chegando mesmo a se questionar se o espectro não estaria diretamente relacionado à vaidade presente na arte: “Terão os astros enviado o reconstrutor desta casa só para me forçar a meditar sobre a *vanitas* inerente a toda a arte?” (FARIA, 2007, p. 59). Se lançarmos o olhar para esse viés artístico que é o tempo todo retomado no conto de Almeida Faria, é inevitável não lembrar que *vanitas* se refere também a certo tipo de natureza-morta na pintura – comum entre os séculos XVI e XVIII – que revelava a relação delicada do homem com a riqueza terrena *versus* a morte:

O significado directo e último das *vanitas*, explícitas que são na sua referencialidade óbvia, é sobretudo o de uma advertência séria [...] sobre a ignorante leviandade das vaidades mundanas, a inconsciência alheada dos excessos e finitudes várias do Homem [...]. A eficácia da advertência e aviso é conseguida pelo efeito de contraste violento estabelecido entre o crânio humano, a caveira, [...] sinais escatológicos manifestos do ameaçador fim dos fins, colocados em evidência de primeiro plano, em recorte contrastante com os objectos que os rodeiam, de ostentação e aparato, de erudição e estudo, de pompa e fausto [...]. (CALHEIROS, 1999)

Desse modo, como Calheiros (1999) aponta, as *vanitas* retratavam comumente um crânio em local de destaque no quadro, associado a bens de valor (joias, obras de arte, livros, etc.) – representando as vaidades –, além de indícios da passagem do tempo (flores murchas, ampulhetas, etc.).

Naturalmente, o anfitrião fantasmático do conto, como grande colecionador de arte, tece também seu comentário sobre as pinturas de *vanitas*:

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 demónio ou o mal, e o caracol cuja casca alude, segundo alguns, ao vazio da fortuna, ao oco tambor da vanglória e da fama. (FARIA, 2007, p. 30)

Ele revela surpreendentemente, no entanto, que nunca conseguiu adquirir uma dessas naturezas-mortas para adicionar à sua (quase completa) coleção, fato que parece

gerar uma lacuna em sua própria vida, comparável ao fato de nunca ter ido aos Estados

Unidos:

Quanto me esforcei por obter uma dessas maravilhas! Mas as boas não apareciam no mercado, quem as tinha não as largava, ou estão nos museus [...]. Fui de propósito a Estrasburgo ver A Grande Vaidade, do Stoskopf. Não a conhece? Não perca. Lá está a ampulheta, a caveira, o mundo enquanto teatro [...]. Vale a pena a viagem, e olhe que quem lhe fala deu muita volta aos melhores museus mundiais. Infelizmente não fui na minha vida anterior à América porque, quando pretendi ir, veio a guerra. (FARIA, 2007, p. 30-31)

Contudo, como forma de aplacar talvez a frustração do fantasma de Calouste Gulbenkian, mais de cinquenta anos após a sua morte, a fundação que leva o seu nome encomendou a uma das maiores e mais reconhecidas pintoras portuguesas atuais, Paula Rego, uma *vanitas*, que além de ilustrar a segunda publicação do conto, foi incorporada à grande coleção do empresário e mecenas armênio.

A VANITAS DE PAULA REGO

Embora as *vanitas* sejam eminentemente naturezas mortas, cuja época áurea, em termos de produção, foi o século XVII, sobretudo nos Países Baixos, é possível afirmar que tem havido, contemporaneamente, um renascimento nesse tipo de pintura. De acordo com Witeck e Moreira ([s.d.], p. 4) em estudos sobre artistas que recorrem atualmente a essa temática nas suas obras, “[...] houve, na primeira década do século XXI, um interesse tanto internacional como nacional em se avistar de diferentes maneiras a existência de um ‘retorno’ da *Vanitas* na arte contemporânea”.

Nesse contexto de reinterpretação da *vanitas* tradicional, cujo objetivo era, como explicitado anteriormente,

moralizador, pois funcionavam como uma advertência para a importância dada às vaidades, que se vão junto com a breve vida terrena, ou seja, o homem devia livrar-se desses bens e desejos considerados como vaidades, porque a vida que importava não era aquela vivida na Terra, mas a vida que ele encontraria após a morte, junto a Deus. (WITECK; MOREIRA, [s.d.], p. 2).

Paula Rego pintou a sua *vanitas* contemporânea. Criada em formato de tríptico para celebrar os cinquenta anos da Fundação Calouste Gulbenkian, ela teve como ponto de partida o conto de Almeida Faria. Se compararmos o quadro da artista portuguesa às outras pinturas reproduzidas ao longo do conto, perceberemos que:

todos os quadros a que o conto alude são retratos ou naturezas-mortas, mas nenhuma *Vanitas*, a exceção daquela que encerra o texto, a versão contemporânea de Paula Rego. O tríptico da artista que ilustra a segunda versão do conto, a maneira de conclusão do texto, sublinha a temática barroca. Digo fechamento do conto, porque a pintora o contempla por seu turno como quadro acabado e com ele dialoga, o interpreta e fixa num momento que o próprio escritor designou como “feliz”. (DELGADO, 2011, p. 112)

De fato, o tríptico de Paula Rego é a única *vanitas* presente em todo o livro, ainda que, como apresentado anteriormente, o fantasma teça comentários a respeito desse tipo de pintura e lamente não ter adquirido uma em vida.

Apesar do título dado pela pintora portuguesa, é necessário observar a obra de Paula Rego com um olhar novo, contemporâneo. Naturalmente, há diversos elementos no tríptico que claramente retomam as *vanitas* tradicionais: no primeiro quadro – em que a mulher é retratada dormindo – notam-se as flores e um pequeno esqueleto; no quadro do meio, os objetos parecem estar escondidos atrás da cortina, por isso, não podemos considera-lo uma *vanitas* clássica; o último quadro, por sua vez, é o que mais se assemelha às *vanitas* dos séculos XVI a XVIII, já que é possível observar a caveira humana, o relógio, a flor e o violão – itens típicos desse tipo de natureza-morta.

Devemos lembrar que, por se tratar de um quadro contemporâneo, existem outros elementos que fogem à regra, mas que ao mesmo tempo sinalizam que se trata do trabalho de Paula Rego, que, em linhas gerais, faz referência a “uma história que só a autora conhece e que chega até nós, revelada num momento de particular tensão dramática, através de personagens, de cenografia e de situação que a artista elege para

lhe dar corpo” (MELO, 2007, p. 148). Desse modo, como forma de desvendar essa trama criada pelo tríptico, é admissível recorrer às explicações dadas pela própria artista.

Um dos aspectos mais relevantes dos quadros de Paula Rego, em comparação ao conto é que, diferentemente da história de Almeida Faria, em que só há personagens homens, neles, a grande figura de destaque é uma mulher – “interpretada” por sua modelo habitual, Lila. De acordo com a artista, em entrevista dada ao jornal *Diário de Notícias* a época da exposição dos quadros, isso se deve ao fato de que a mulher tem mais força, principalmente se levarmos em consideração que no terceiro quadro ela segura uma foice, representando a própria figura da morte. No entanto, é plausível pensar também que Paula Rego parece seguir o exemplo dos demais quadros reproduzidos no livro, em que somente mulheres e/ou objetos são retratados.

Finalmente, uma última observação deve ser feita: a ordem dos quadros expostos no Museu Calouste Gulbenkian em 2007 e apresentados no livro é diferente da narrativa interna do tríptico proposta pela autora. No ponto de vista de Paula Rego,

o primeiro [quadro, o da direita], é a força e intenção absoluta. O segundo [o da esquerda], é triste. Depois [no centro], ela tapa tudo, põe tudo atrás da cortina e, assim, consegue viver. Mas sabe que lá atrás existe a morte, os macacos, a doença, o álcool. A vida é mais importante do que a morte, apesar de a morte acabar com tudo. Bem... não acaba com tudo, porque cá ficam para sempre os tesouros de Calouste Gulbenkian e isso é mais forte do que a morte. (REGO, 2007)

Constatamos, então, que o primeiro quadro seria aquele que, por conta dos inúmeros elementos, está mais próximo das *vanitas* tradicionais; o segundo, aquele em que Lila é retratada dormindo, como se tivesse sucumbido ao álcool; no último, apresentado como figura central, Lila esconde atrás da cortina todos os itens exibidos anteriormente, para que não possa vê-los, como se pudesse evitar, assim, a morte.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, procuramos estabelecer alguns pontos que, no nosso entendimento, parecem relevantes para se compreender o conto *Vanitas* de Almeida Faria. A partir do desenrolar da história que conta a história do insólito encontro entre um pintor, também narrador, e o espectro do grande empresário e mecenas armênio Calouste Gulbenkian, discutimos questões ligadas a condição fantasmática deste e a sua paixão pelas artes, resultando em uma vasta coleção. Por último, buscamos estabelecer uma breve análise do tríptico de Paula Rego, também denominado *Vanitas*, que conversa não só com o conto, ponto de partida, mas também com o tipo de natureza morta, de onde tira o motivo, recorrente na Europa – com destaque para os Países Baixos – entre os séculos XVI a XVIII.

REFERÊNCIAS

- CALHEIROS, Luís. “Entradas para um Dicionário de Estética - Vanitas Vanitas et Vanitatem - Vanitas Vanitatum - Vanitas Vanitatis et Omnia Vanitas”. In: *Millenium* (online). Viseu: Instituto Politécnico de Viseu, n. 13, 1999. Disponível em: <http://www.ipv.pt/millenium/pers13_4.htm>. Acesso em: 29 Out. 2014 (1999).
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Organização de Emanuel Paulo Ramos. Porto: Porto Editora, 1992.
- CHAUI, Marilena. “Laços do desejo”. In: NOVAES, Adauto (org.). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 19-66.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- DELGADO, Ana Maria. “A procura do tom justo no conto *Vanitas* – 51, avenue d'Iéna de Almeida Faria”. In: *Revista Letras Com Vida*. Lisboa: CLEPUL, n. 4, 2011. p. 111-119.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. 2ª ed. Pref. Stéphane Huchet; trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.
- FARIA, Almeida. *Vanitas* – 51, Avenue d'Iéna. Introdução de Eduardo Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.
- FARIA, Almeida. “*Vanitas*”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 140/ 141, 1996. p. 205-214.

LABANYI, Jo. “O reconhecimento dos fantasmas do passado: história, ética e representação”. In: RIBEIRO, Margarida Calafate; Ferreira, Ana Paula (orgs.). *Fantasmas e Fantasias Imperiais no Imaginário Português Contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2003. p. 59-68.

MELO, Alexandre (org.). *Arte e artistas em Portugal*. Lisboa: Instituto Camões/ Bertrand, 2007.

REGO, Paula. “Sempre tive vontade de fazer uma ‘Vanitas’ e isto calhou bem”. In: *Diário de Notícias* (online). Lisboa: 12 jan., 2007. Entrevista concedida a Paula Lobo. Disponível em: <<http://www.dn.pt/dossiers/artes/paula-rego/entrevistas/interior/sempre-tive-vontade-de-fazer-uma-vanitas-e-isto-calhou-bem-1053612.html>>. Acesso em: 29 Out. 2015.

WITECK, Ana Paula G.; MOREIRA, Altamir. “Vanitas na arte contemporânea: um estudo iconográfico de obras de Nigel Cooke e Luis Zerbini”. Disponível em: <<http://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/viewFile/1709/1588>>. Acesso em: 29 Out 2015.

Recebido em 09 de Março de 2016

Aceite em 19 de Maio de 2016

Como citar este artigo:

GOMES, Julia Pinheiro. As vaidades de um colecionador fantasma uma análise do conto Vanitas, de Almeida Faria. **Palimpsesto**, Rio de Janeiro, Ano 15, n. 22, jan.-jun. 2016, p 300-314. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num22/estudos/palimpsesto22estudos02.pdf>. Acesso em: dd mmm. aaaa. ISSN: 1809-3507.