

A última encarnação do Fausto: teatro modernista brasileiro em diálogo com os cânones europeus*

GUILHERME COPATI**

LORENA ALVES GORITO***

Resumo: Neste artigo, empreendemos uma análise do diálogo intertextual estabelecido entre a peça teatral *A última encarnação do Fausto*, escrita por Renato Vianna e encenada pela primeira vez em 1922, e o *Fausto I*, de Johann Wolfgang von Goethe. Nossa análise privilegia o momento do pacto e as personagens de Eduardo e Mefisto, as quais evocam Fausto e Mefistófeles respectivamente. Investigamos, ainda, a relação da peça com a tradição literária europeia, epitomizada nos movimentos romântico e parnasiano, de modo a evidenciar a reflexão de Vianna sobre a natureza da arte no contexto do Modernismo brasileiro.

Palavras-chave: intertextualidade; Modernismo; *Fausto*.

Abstract: In this essay, we examine the intertextual dialogue between the play *A última encarnação do Fausto*, written by Renato Vianna and staged for the first time in 1922, and *Faust I* by Johann Wolfgang von Goethe. Our analysis privileges the moment of the pact and the characters of Eduardo and Mefisto, who evoke both Faust and Mephistopheles respectively. We also aim at investigating the relationship between the play and the European literary tradition, epitomized in the Romantic and Parnassian movements, in order to highlight Vianna's reflection on the nature of art in the context of Brazilian Modernism.

Key words: intertextuality; Modernism; Faust.

* Este artigo é um trabalho de conclusão da disciplina *Seminários em literatura e outras artes*, ministrada pelos professores Kênia Pereira e Luiz Humberto Arantes, do Programa de pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia.



** **GUILHERME COPATI** é doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Professor de Português/Inglês pelo Instituto Federal do Triângulo Mineiro – *campus* Ituiutaba.



*** **LORENA ALVES GORITO** é mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia.

Considerações iniciais

Renato Vianna (Rio de Janeiro, 31 de março de 1894 - 23 de maio de 1953) foi autor, dramaturgo e ator. Estreou sua trajetória em 1918 com a peça *Na voragem*, encenada pela Companhia Dramática Nacional. *A última encarnação do Fausto*, escrita pelo autor em 1921, foi encenada pela então recém-criada Companhia Batalha de Quimera por apenas três dias em 1922, mesmo ano em que a Semana de Arte Moderna revolucionou o meio artístico brasileiro. De acordo com Sebastião Milaré, crítico de teatro, a encenação de *A última encarnação do Fausto*, “apresentando recursos e códigos cênicos modernos (...) pode ser o elo perdido entre o teatro e o movimento modernista.” (MILARÉ; GLOBO TEATRO, 2013). Sobre a importância de Renato Vianna para o teatro brasileiro, o crítico afirma que

sua ação dentro do teatro foi de extremo valor para a modernização cênica e, intrinsecamente, para a renovação estética vinculada à ética. Dos embates que empreendeu com o meio se desprendem dados bastante significativos dos processos culturais e comportamentais da sociedade brasileira nos anos entre as duas grandes guerras. Conhecê-lo, portanto, é um meio de aprofundar o conhecimento desse período importante na constituição de nossa modernidade enquanto povo e nação. (MILARÉ; GLOBO TEATRO, 2013).

Vianna fundou o Teatro de Arte e o Teatro-Escola, com a estreia da polêmica peça *Sexo*. O Teatro-Escola foi fundado com patrocínio do governo Getúlio Vargas e a peça levou o autor a sofrer campanha difamatória no Rio de Janeiro. Apesar das represálias, Vianna estreou duas temporadas de sua próxima peça, *Deus*. Em 1942, transferiu-se para Porto Alegre, fundando a Escola Dramática do

Rio Grande do Sul em 1942, a qual, em 1943, foi transferida para o Teatro Anchieta, também criado pelo autor. Renato Vianna continuou suas produções até falecer em 1953, devido a complicações cardíacas.

A última encarnação do Fausto conta a história de Eduardo, um artista plástico que recebe a visita de um homem, que se revela como Mefisto e afirma que o artista é encarnação de Fausto. Eduardo relembra sua história anterior com o Diabo, e propõe-lhe um pacto em busca da “Beleza Perfeita”. Mefisto aceita a proposta, e faz um acordo com o artista, que paga ao Diabo um cheque. Eduardo recebe o que lhe foi prometido, porém a “arte suprema” lhe causa devaneios e leva-o à loucura.

A representação do diabólico faz parte do imaginário desde a cristianização da cultura europeia, que se espalhou para o resto do mundo. As concepções de Bem e Mal, Deus e Diabo, Céu e Inferno, pregadas pela Igreja Católica, especialmente durante a Idade Média, contribuíram para uma criação de ideia diabólica que se reinventou através dos séculos. No Romantismo, “tornar-se-á moda a identificação com o Demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressas nas feições tradicionais do Diabo.” (NOGUEIRA, 2002, p. 104). A zombaria descrita pelo autor citado se faz presente na peça de Vianna através de falas do personagem Mefisto, representante moderno do clássico *Fausto I*, de Goethe.

É sempre pertinente lembrar que todo texto se localiza num emaranhado de outros textos, constituindo-se uma relação que Julia Kristeva (1974) denomina “intertextualidade”. Nas palavras de Kristeva, “todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um

outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*” (KRISTEVA, 1974, p.64, grifo da autora). Especialmente em se tratando da dramaturgia, arte para a qual a performance é o ponto culminante, a intertextualidade aparece mediada pelo recurso da voz, como nos explica Paul Zumthor (2005, p. 83): “ao fundo das vozes que escutamos no presente ressoa, como por causa de uma memória fisiológica, o eco das vozes perdidas.”. Partindo do pressuposto de que *A última encarnação do Fausto* estabelece uma relação de intertextualidade com o *Fausto I*, de Goethe, inspirada pela inevitável performance teatral de ambas as peças, propomos, neste artigo, analisar a atualização do tema do pacto com o Diabo no contexto do Modernismo brasileiro. Nossa análise privilegia o momento do pacto e as personagens de Eduardo e Mefisto, as quais evocam Fausto e Mefistófeles, respectivamente. Investigaremos, ainda, a relação da peça com a tradição literária europeia, epitomizada nos movimentos romântico e parnasiano, de modo a evidenciar a reflexão de Vianna sobre a natureza da arte teatral no contexto do Modernismo brasileiro e problematizar a crise na dramaturgia produzida, em nosso país, no início do século XX.

O momento do pacto: Mefisto, o Diabo moderno

Diferentemente de como vemos em *Fausto*, de Goethe, em que Mefistófeles pede a alma de Fausto como pagamento pelo pacto proposto ao intelectual em troca da juventude e de outros bens como dinheiro, fama, charme e poder; em *A última encarnação do Fausto* o pacto é feito como um câmbio comercial. Mefisto não se interessa pela alma ou sangue de Eduardo, pedindo-lhe antes um cheque como pagamento,

prometendo ao artista a realização de seu desejo: a concretização artística da beleza perfeita:

MEFISTO: Sou forçado a repetir-te hoje as mesmas perguntas do nosso primeiro pacto: para que tantas palavras inúteis? Para que este caloroso arrebato? Em negócios, quanto menos palavreado melhor.

FAUSTO: Pede meu sangue!

MEFISTO: Não! Prefiro pedir-te um cheque!

FAUSTO: De quanto?

MEFISTO: Deixa-me calcular... [...] Estás precisando de uma fórmula dupla. Dois soros fatais: Ideia e Imaginação. Para concepções do Infinito, da Vida, do Amor e da Morte, posso afiançar-te que não há melhor na praça. O efeito é milagroso! Ora, Ideia e Imaginação são duas drogas pouco procuradas hoje em dia. O forte da minha indústria é o Erotismo, que se está vendendo mais do que a própria cocaína e morfina... Penso mesmo que já há um delírio erótico a alucinar as civilizações. [...] De maneira que... [...] Sou honesto! Vendo-te isto barato... Um milhão de libras!

FAUSTO: Vale... [...]

MEFISTO: Dá para amortizar a conta do alfaiate, que já me faz caretas... (VIANNA, 2011, p. 29-30).

Por outro lado, no texto de Goethe, o pacto é selado com o sangue de Fausto, como vemos na passagem a seguir:

[...]

MEFISTÓFELES: Por que exageras teu fraseado?
Com jeito tão acalorado?
Serve qualquer folheto ou nota.
Com sangue assinas, uma gota!

FAUSTO: Pois bem, a farsa, então,

se adota,
Já que te deixa contentado.

MEFISTÓFELES: Sangue é um
muito especial extrato.

(GOETHE, 2016, p. 173)

Na passagem destacada acima, entendemos as intenções comerciais pretendidas por Mefisto, que considera questões humanas como Ideia e Imaginação, desejadas por Eduardo – que, na rubrica da passagem, recebe o nome de Fausto - como produtos a serem negociados e vendidos, ironizando a sociedade burguesa. Nogueira (2002, p. 104) afirma que “o Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja.” Além disso, em relação ao Demônio erudito, representado no clássico de Goethe, e o Demônio popular, o crítico afirma que

duas imagens de Satã coexistem: uma popular e outra erudita, esta, de longe, a representação mais trágica, pois o Demônio, nas consciências populares, é uma entre outras tantas sobrevivências míticas que uma conversão imposta não conseguiu exterminar. O Diabo popular é uma personagem familiar, às vezes benfazeja, muito menos terrível do que afirma a Igreja, e pode ser, inclusive, facilmente enganado. A mentalidade popular defendia-se, desse modo, da teologia aterrorizante - e muitas vezes incompreensível - da cultura erudita. (NOGUEIRA, 2002, p. 98-99)

Percebemos em *A última encarnação do Fausto* um personagem caracterizado como em Goethe: irônico, irreverente, com falas repletas de deboche, blasfêmia, heresias e também marcadas por conhecimentos de Filosofia, Sociologia, Literatura e paradoxos,

utilizados como um modo sutil de concretizar o logro. A heresia de Mefisto é percebida em diferentes momentos da peça: durante a formalização do pacto, o Diabo pede que Eduardo o abrace, remetendo-nos à traição de Judas; e, ao final da peça, em que o artista, no auge de sua loucura, reza a oração do Pai-nosso, recebendo, em troca, a zombaria do Demônio. A simbologia da tríade, presente em Goethe e em textos de cunhos religiosos - como, por exemplo, a tríade Pai, Filho, Espírito Santo – também é percebida na obra de Vianna: Mefisto pede que Eduardo jure três vezes para reafirmar o pacto.

Em sua última fala no Primeiro Ato, Mefisto amaldiçoa Eduardo:

MEFISTO: Que cada ideia brotada no teu cérebro se transforme na dor de uma coroa de espinhos! E que a tua fantasia, veneno do meu sangue, em sangue te transforme o sabor de mel dos teus beijos de amor! Em nome de todas as sibilas infernais, que a vida seja, para ti, doravante, a visão de uma loucura. (VIANNA, 2011, p. 29-30).

Mefisto ressurge como efeito dessa loucura. O personagem sempre relembra a Eduardo que o artista está ficando louco, apresentando-se a ele sempre antes de Ilda, a representação da Beleza Perfeita recebida de Mefisto. No auge de sua loucura, Eduardo renega Ilda e acaba cometendo suicídio perante a presença do Diabo. O pacto é cumprido e Mefisto foge em silêncio, finalizando a peça. Em *Fausto*, de Goethe, antes de sua “punição” final por envolver-se com o Diabo, Fausto passa por uma transformação pessoal devido às situações que enfrentou. Já Eduardo, o Fausto moderno, apenas encontrou a loucura, a depressão e o desespero após o pacto com Mefisto.

Renato Vianna revive o clássico de

Goethe utilizando-se de uma figura diabólica moderna e audaciosa, representando o Modernismo do século XX e a proposta do dramaturgo em produzir um teatro inovador, e à frente do seu tempo.

Diálogos intertextuais: devorando a tradição europeia

Como indicamos anteriormente, *A última encarnação do Fausto* é uma adaptação da monumental peça de Goethe para o cenário artístico brasileiro do início do século XX. É importante, agora, contextualizar os acontecimentos desse período para compreendermos mais profundamente o diálogo que Renato Vianna estabelece não apenas com a peça de Goethe, mas também com a própria filosofia artística romântica, da qual o poeta alemão foi um dos grandes representantes, e com outros movimentos artísticos europeus com quais a literatura brasileira se beneficiou desde o século XVIII, como, por exemplo, as estéticas decadentista e parnasiana. A relevância dessa contextualização se fundamenta, conforme afirma Antonio Candido (2006, p. 117) em *Literatura e sociedade*, no fato de nossa escrita literária ter sido marcada por um processo dialético que privilegia “ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus”, processo sintetizado em produções literárias que estabelecem, a um só tempo, diálogos intertextuais tanto com a cultura nacional quanto com textos da tradição europeia.

A historiadora Aracy Amaral (2012, p. 11), que tem se dedicado ao estudo das artes plásticas no Brasil no contexto do Modernismo, afirma, de maneira análoga, que, em nosso país,

“internacionalismo e nacionalismo foram simultaneamente as características básicas do movimento modernista ocorrido nas letras e artes a partir de meados da segunda década do século passado”. Por meio dessa afirmação, ela alude ao fato de muitos dos modernistas brasileiros terem viajado à Europa, em especial à França, onde teriam construído um forte senso de existência de uma cultura brasileira da qual eles se tornaram defensores e propagadores. A influência do cenário artístico europeu e de suas revolucionárias propostas estéticas expressionistas, cubistas, surrealistas, futuristas e dadaístas, embriagou os visitantes brasileiros e despertou neles um desejo de projetar essas novas concepções artísticas sobre o pano de fundo da nossa realidade local, produzindo movimentos que se explicam bem pelos grandes manifestos redigidos por Oswald de Andrade: *Pau-Brasil* e *Manifesto Antropofágico*. Não se tratava apenas de radicalizar o valor atribuído ao folclore e às tradições locais, mas de filtrá-los sob a ótica antropofágica que determinava a devoração da influência estrangeira e sua reformulação abasileirada. Como conclui Amaral (2012, p. 11), “atualizar as ideias estéticas a partir de modelos europeus recentes, sobretudo na área de artes plásticas, surgiu como uma possibilidade de renovação para a arte brasileira”. Essa atualização da arte brasileira pressupôs, dentre outras estratégias, uma releitura crítica da tradição literária dos séculos anteriores, frequentemente fundamentada na adesão incondicional aos modelos importados da Europa. Trata-se, de acordo com Rita de Cássia Martins Oliveira (2012, p. 88), de “uma estratégia que serviria para rever os recalques impostos pela colonização causados pela assimilação forçada dos padrões lusitanos e pelas propostas

submissas embutidas pelos românticos”.

Para Antonio Candido (2006), os textos literários do início do século XX, período no qual se situa a peça de Renato Vianna, teriam sofrido de uma dupla tendência: por um lado, emergiram as obras que compõem o que o crítico sociológico denomina “literatura de permanência”, mais conservadoras e equilibradas quanto à herança romântica do século anterior; por outro lado, especialmente a partir da Semana de Arte Moderna, formou-se uma tendência mais radical de literatura, centrada no nacionalismo antropofágico e na negação do academismo. Embora *A última encarnação do Fausto* respeite a lei aristotélica das três unidades da tragédia - já que a interação entre Eduardo e Mefisto desenvolve-se, em uma única noite, através de um conjunto coeso e limitado de ações que se sucedem de modo verossímil - e reverencie uma linguagem emocionalmente carregada que remete ao tom dos textos ultrarromânticos, trata-se de um texto que elabora uma ruptura sutil com a literatura de permanência ao lançar um olhar desconfiado para a estética parnasiana, preferida pela crítica literária conservadora do período em questão. O modo como essa crítica intertextual é articulada será o objeto de exame desta seção do artigo.

A caracterização do protagonista Eduardo está muito ligada à ficção romântica europeia e brasileira, repleta de personagens marcados pela solidão, pela depressão, por uma perda do sentido da existência diante das aceleradas mudanças e pela pactuação com o mal. A imagem do artista satanista, que, no Brasil, pode ser ligada à figura de Álvares de Azevedo (vale lembrar que *Macário* é um fragmento dramático que gira em torno da figura de Mefistófeles e os diversos contos de *Noite na taverna*

apresentam personagens obscuras, criminosas e desvairadas), encontra representação perfeita na conduta errática e melancólica de Eduardo, que beira ao desvario enlouquecido e ao arrebatamento amoroso. Muito do delírio ultrarromântico do artista advém de sua obsessão por Ilda, mulher misteriosa com quem ele mantém um caso amoroso adúltero e quem ele transforma em uma mágica estátua de mármore por meio da qual pretende eternizar a beleza perfeita da amada:

O ARTISTA: Olha, é uma palma vitoriosa de luz... E se tu fosses um artista, como eu sou, esta pequenina chama te revelaria um mundo. Que imaginas? Queres tu saber quantas coisas me sugere esta frágil labareda, que o teu sopro apagaria? Escuta: vejo agora, nesta espiral mais alta, uma ânsia humana... Agora, a perfeita expressão de uma angústia, de uma dor... [...] Chego a ouvir um grito desesperado, que se abafa no silêncio que tudo acaba... E agora, meu pensamento... Agora ele é chama? Sim, bem vejo: a mulher ideal, a mulher perfeita, que eu conheço, que eu já vi, que eu jamais encontrarei... [...] O azulado que se nota é o das suas veias, como nos mármore clássicos... E ela fala... E ela canta... [...] Esta voz que emudece, enfim! E acaba, como toda a beleza. (VIANNA, 2011, p. 7-8)

Na representação da amada de Eduardo, descrita em termos românticos como portadora de uma beleza idealizada e fugidia, a chama luminosa e revigorante é recorrente. São diversas as menções, ao longo da peça, às chamas do fogo de Prometeu, mito grego que serviu de inspiração a diversas narrativas e poemas da tradição romântica europeia. Em *O Livro de ouro da mitologia*, Thomas Bulfinch (2002) apresenta as origens do mito de Prometeu em sua relação com a

criação do homem: os irmãos titãs Prometeu e Epimeteu haviam sido encarregados por um deus, provavelmente Júpiter, de criar o homem e assegurar a ele a superioridade sobre os demais animais. Já que os diversos dons e habilidades haviam sido distribuídos prodigamente por Epimeteu aos animais, restava a Prometeu acender uma tocha de fogo no carro do sol e conferir aos homens esse elemento que os tornaria superior às demais espécies. Como castigo, o titã foi acorrentado a uma rocha no Cáucaso, onde um abutre diariamente lhe devorava o fígado, que se reconstituía à medida que era ingerido. Na tradição romântica europeia, Prometeu figura como representação frequente do sofrimento e da dor, mas também como imagem do orgulho desmedido que ousa pleitear acesso a um conhecimento divino por intermédio de uma relação pactual com o mal supremo - é o caso, por exemplo, de *Frankenstein*, de Mary Shelley, romance subtítuloado *O moderno Prometeu*.

Tanto como o Fausto de Goethe aspira ao conhecimento proibido das ciências alquímicas, Eduardo deseja ardentemente a essência vital da arte, que ele considera ser a beleza perfeita. O desejo desenfreado por esse ideal é o que de fato motiva o pacto com Mefisto, porém a impossibilidade de concretizar eternamente a beleza de Ilda é causa da progressiva ruína do artista, que desenvolve um estado de depressão diante da incapacidade de atingir seu Ideal de beleza e arte. Por um lado, em Goethe, o desejo do doutor pelo excesso, pela novidade e pelas mulheres assim é expresso:

MEFISTÓFELES: Queres, sem freio ou mira estreita,
Provar de tudo sem medida,
Petiscar algo de fugida?
Bem te valha, o que te deleita!
Porém, agarra-o, sem pieguice!

FAUSTO: Não penso em alegrias,
já to disse.
Entrego-me ao delírio, ao mais
cruciente gozo,
Ao fértil dissabor como ao ódio
amoroso,
Meu peito, da ânsia do saber
curado,
A dor nenhuma fugirá do mundo,
E o que a toda a humanidade é
doadado,
Quero gozar no próprio Eu, a
fundo,
Com a alma lhe colher o vil e o
mais perfeito,
Juntar-lhe a dor e o bem-estar no
peito,
E, destarte, ao seu Ser ampliar meu
próprio Ser,
E, com ela, afinal, também eu
perecer. (GOETHE, 2016, p. 175)

Por outro lado, na peça de Renato Vianna, o desejo pela “Beleza Perfeita” fica assim indicado:

MEFISTO: Mas, em negócios, o
que importa é a clareza. Queres a
perfeição plástica da tua obra? A
perfeição clássica?

FAUSTO: Não, não! Essa é efêmera
e monótona! Fatiga depressa. Passa
com o minuto que passa! Eu quero a
perfeição absoluta, perfeição moral,
que seja eterna, que seja o espírito
mesmo do Infinito, do ser ou não
ser, da vida e da morte! (VIANNA,
2011, p. 27)

[...]

MEFISTO: Estás disposto ao
sacrifício da tua vida, pela Beleza
Perfeita?

FAUSTO: Sim! (VIANNA, 2011,
p. 32)

Está claro nesse trecho que o desejo pela Beleza Perfeita não acena apenas para a idealização romântica da mulher, mas também, e principalmente, para o ideal estético parnasiano da arte pela arte, que, nos dizeres de Antonio Candido (2006,

p. 122), “dera [à nossa poesia] uma regularidade plástica maior, mas agravara a sua tendência para a retórica, aproximando-a do tipo de expressão prosaica e ornamental”. O desejo de Eduardo, intelectual passadista e retrógrado, é, em última instância, capturar e eternizar a plasticidade artística parnasiana no âmbito de uma arte modernista que combate com ferocidade a estética purista do século anterior. A referência frequente à mitologia grega na peça de Renato Vianna assume ainda este outro contorno, já que os motivos clássicos tanto agradavam aos “parnasianos aguados” do *fin-de-siècle* brasileiro, também eles obcecados com a representação metalinguística da plasticidade arquitetural e estatutária na poesia. O diálogo de Eduardo e Mefisto e a presença incômoda da estátua de Ilda no estúdio de trabalho do artista remontam ao mito clássico de Pigmalião, eternizado no seguinte soneto parnasiano de Júlio César da Silva, irmão de Francisca Júlia:

Arte Suprema

Tal como Pigmalião, a minha ideia
Visto na pedra, talho-a, domo-a,
bato-a;
E ante os meus olhos e a vaidade
fátua
Surge, formosa e nua, Galatéia.

Mais um retoque, uns golpes... e
remato-a;
Digo-lhe: “Fala!” ao ver em cada
veia
Sangue rubro, que a cora e
aformoseia...
E a estátua não falou, porque era
estátua.

Bem haja o verso, em cuja enorme
escala

Falam todas as vozes do universo
E ao qual também arte nenhuma
iguala:

Quer mesquinho e sem cor, quer
amplo e terso
Em vão não é que eu digo ao verso:
“Fala!”
E ele fala-me sempre, porque é
verso. (SILVA, 1961)

Bulfinch esclarece que, segundo a mitologia clássica, Pigmalião era um talentoso escultor que encontrava defeitos em todas as representantes do sexo oposto, o que o levou a esculpir em marfim uma perfeita estátua de mulher. Inebriado de paixão por sua própria criação, ele desperta a simpatia da deusa Vênus (Afrodite, na mitologia grega), que insufla a estátua de vida e a concede em casamento ao escultor. Bem se vê que os versos do soneto enaltecem a poesia como arte suprema em comparação com a álgida e pétrea estatutária e que, ao agir como o Pigmalião do poema e do mito, Eduardo deseja o conhecimento divino capaz de conferir vida à sua estátua de pedra. Entretanto, assim como a fria estátua do poeta parnasiano é incapaz de alçar os píncaros da arte poética, a estátua de Ilda, sobre a qual Eduardo projeta os resultados do sinistro pacto com o demônio, termina por indicar a própria ruína parnasiana, transformando-se em um emblemático esqueleto:

EDUARDO (*desalento, amargura*):
Ah, a minha estátua... morta!

ILDA: A tua estátua viva... viva!
As estátuas não morrem. Quero ver
a estátua! A minha... A nossa
estátua! (*Encaminhando-se à
estátua velada.*)

EDUARDO (*embargando-lhe os
passos*): Não... Não queiras ver...

ILDA: Compreendo, Eduardo! Uma
nova estátua... pobre de mim!

EDUARDO: As estátuas também morrem... sepultadas no mármore de si mesmas... A nossa estátua morreu de frio... morreu de mármore!

ILDA (*indignação*): Mentos!

EDUARDO: A morte é a única verdade de tudo!

ILDA: Quero ver com quem me traiu!

EDUARDO: Não queiras ver a ti mesma depois de morta... Será horrível!

ILDA: Mentos! Mentos! Eu não estou morta... Eu não morri... Eu estou viva!

EDUARDO: Dizem que a ilusão da vida é a maior tortura das almas penadas... Tenho pena de ti!

ILDA: Quero ver... quero ver... eu não morri!

EDUARDO: Duvidas?

ILDA: Sim... Duvido! Quero ver!

EDUARDO: Pois que se faça a luz para os teus olhos. (*Descobre o esqueleto. Ilda recua com um grito de horror. Vai atirar-se a um móvel escondendo o rosto para não ver.*) (VIANNA, 2011, p. 106-108)

A transformação da estátua em esqueleto tem uma dimensão metafórica muito evidente: é a própria derrocada da “Beleza Perfeita” parnasiana no âmbito de um Modernismo carnalizado, irônico e arlequinal. Percebe-se que o texto de Renato Vianna, embora recorra a um tom ultrarromântico e faça uma releitura da literatura ocidental que perpassa a mitologia clássica e o Romantismo, produz uma sutil desintegração dos ideais parnasianos que seus contemporâneos combateram com maior alarde. Vianna assume, portanto, o lugar que lhe cabe na literatura de 1922, ao lado de outros modernistas que propuseram uma releitura tanto

sarcástica quanto reverente da tradição literária brasileira do século anterior.

Considerações finais

Em *A última encarnação do Fausto*, a “Beleza Perfeita” almejada por Eduardo é o conceito que leva à destruição tanto do artista quanto da própria obra de arte. No âmbito das propostas de ruptura estética modernistas, esse desfecho é muito significativo, já que os contemporâneos do dramaturgo foram os grandes antagonistas da plasticidade muitas vezes vazia e superficial dos parnasianos. Ao se apropriar, por meio de estratégias intertextuais, do mito de Fausto e da forma canônica que Goethe atribuiu a essa história, Renato Vianna deu vida, de maneira recatada, à proposta de Oswald de Andrade da antropofagia modernista da literatura, aclimatando as desventuras do protagonista da peça às necessidades literárias e críticas do Brasil de 1922, que via surgir uma nova literatura, cuja relação ambivalente com a tradição instaurada no período romântico se faz evidente no decorrer dos acontecimentos encenados.

O próprio Eduardo poderia ser compreendido como a última encarnação da “arte suprema” parnasiana, símbolo da falência dos ideais artísticos do século XIX, mas também como o arauto da resistência romântica no imaginário literário do nosso país. Ao contrário do Fausto do poeta alemão, que deseja conhecimento e experiências novas, a encarnação brasileira dessa personagem trágica almeja a perfeição artística, adotando uma postura parnasiana por excelência. Dominado por emoções arrebatadas e por uma visão idealizada da beleza e do amor, que no âmbito do Romantismo fatalmente simbolizavam a morte, o artista incompreendido vive experiências semelhantes às aquelas descritas nos textos da tradição ultrarromântica, tais como a melancolia,

o desespero, a falta de sentido para a existência e a loucura. Evocando ainda essa tradição literária, o satanismo surge para o artista como caminho provável de comportamento descontrolado e suicida.

Já a emblemática personagem de Mefisto pode ser observada a partir das semelhanças e diferenças relativas ao Mefistófeles goethiano. Em ambas as peças, o Diabo é o propulsor da tragédia de seu antagonista, mas em cada uma delas o faz por meio diferente. No *Fausto* de Goethe, Mefistófeles exige a alma do intelectual em troca do acesso a todos os poderes e segredos que regem o mundo. Já na peça de Vianna, Mefisto exige como pagamento um pecúlio financeiro. Por isso, o Mefisto brasileiro pode ser lido como símbolo do século XX e do próprio Modernismo, produtor de uma arte dessacralizada, irreverente e provocadora. O propulsor do pacto dá vida, ainda, às preocupações do novo século com a configuração capitalista e mercadológica da sociedade e com interesses marcados pela dominação financeira no contexto de um país que se tornava industrializado e moderno. Não é por acaso que Marshall Berman (1986) elege o *Fausto* de Goethe como o grande inaugurador da modernidade, como o sinalizador de uma sociedade que caminha inexoravelmente do pequeno mundo para o grande mundo. Também o *Fausto* de Renato Vianna acena para a existência de um mundo maior, mais crítico e mais ousado no espaço em formação da tradição modernista brasileira, formação antropofágica que surge da ruminação da tradição europeia e da aclimação dos grandes clássicos à tropicalidade das nossas terras.

Referências

- AMARAL, A. O Modernismo brasileiro e o contexto cultural dos anos 20. **Revista USP**, jun./ago., n. 94, p. 9-18, 2012.
- BERMAN, M. O *Fausto* de Goethe: A tragédia do desenvolvimento. In: **Tudo o que é sólido desmancha no ar: A aventura da modernidade**. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti (Trans.). São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BULFINCH, T. **O livro de ouro da mitologia**: histórias de deuses e heróis. David Jardim Júnior (Trad.). 26 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945: panorama para estrangeiros. In: **Literatura e sociedade**. 9 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 117-145.
- GOETHE, J. W. **Fausto**: uma tragédia - Primeira parte. 6 ed. Jenny Klabin Segall (Trad.). São Paulo: Editora 34, 2016.
- KRISTEVA, J. **Introdução à semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MILARÉ, S. **Artigo: Sebastião Milaré resgata memória do artista Renato Vianna**. Elaborada por Globo Teatro. Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/artigos/noticia/2013/09/artigo-sebastiao-milare-resgata-memoria-do-artista-renato-vianna.html>>. Acesso em: 07 dez. 2017.
- NOGUEIRA, C. R. F. **O Diabo no imaginário cristão**. 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.
- OLIVEIRA, R. C. B. Breve panorama do Modernismo no Brasil: revisitando Mário e Oswald de Andrade. **Revista de Literatura, História e Memória**, v. 8, n. 11, p. 82-95, 2012.
- SILVA, J. C. Arte suprema. In: **Arte de amar**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.
- ZUMTHOR, P. Presença da voz: cinco entrevistas com André Beaudet para a Rádio Canadá. In: **Escritura e nomadismo**: entrevistas e ensaios. Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz (Trans.). Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Recebido em 2017-12-14
Publicado em 2018-06-20