

*A queda para o alto: o Fausto de Marlowe**

Aristides Alonso

*Aguça o teu engenho, Fausto, e sê divino.
Marlowe¹*

Uma versão do mito

Na história da literatura, esta versão é considerada pela crítica como o primeiro grande poema sobre Fausto. E o roteiro narrativo seguido pelo poeta reproduz, em linhas gerais, a lenda codificada do mito no *Völksbuck* editado por Spics. O poema trágico de Marlowe, escrito sob forma de peça teatral, apresenta, no início da seqüência de ações que compõem os núcleos da trama, o monólogo de Fausto sobre o conhecimento das fronteiras impostas pela morte, abertura que se tornou um dos momentos mais típicos da teatralização da angústia de Fausto perante os impasses e crises de sua existência. O pacto com Mefisto, o poder e o saber daí resultantes seguem os componentes já conhecidos da lenda do personagem.

Marlowe acompanha de perto a estória do mito como fixada no texto da tradição. Sua originalidade não está na alteração dos componentes narrativos que serão cada vez mais modificados em poemas posteriores como os de Goethe ou Fernando Pessoa. Sua criatividade está no redimensionamento que o personagem adquire quando passa a representar a situação trágica de confrontação com uma situação irreversível, com um horizonte extremo onde o preço é o mais alto possível, neste caso representado pela “venda da própria alma”.

Na dramatização desse confronto, Marlowe se mostra não só contemporâneo das grandes polêmicas originadas a partir de Lutero sobre predestinação e livre arbítrio, mas também poeta de um homem injustiçado por uma concepção teológica e patricêntrica, vítima da discordância radical entre a realidade que se lhe oferecia e seu desejo e, por tudo isso, condenado exemplarmente.

O sentido edificante e a desmesura

Essa é a razão por que a peça não deixa de passar um tom moralizante e edificante, no que segue a linha original da primeira versão do mito. Apenas que, à diferença de uma fábula moralista, não se limita de forma alguma a isso e entrecabe outra questão fundamental que por ora chamaremos de vontade de liberdade. Esse tema é dos mais importantes para a dimensão trágica do personagem e o apontamento de sua situação, não só de ascensão e queda, mas de ênfase em sua competência artificial e artística, para cujo vôo cada um costura, como pode, a potência de suas asas: “Insatisfeito com as limitações de “mero” homem, Fausto vende sua alma ao diabo para tornar-se deus; mas, como Ícaro voando muito perto do sol, ele queima as asas e cai”.² Como se pode verificar, trata-se da arcaica narrativa do cristianismo que reorganiza uma versão leiga da rebelião de Lúcifer contra Deus, da criação do mundo, do homem, sua queda e posterior redenção. Trata-se também da exposição de uma ação extrema, com os resultados daí emergentes no campo dos sentidos codificados ou fossilizados para o homem europeu do século XVI.

Fausto é a versão humanizada, em carne e osso, de Lúcifer e seu desejo (tão condenado pela tradição judaico-cristã) de igualar-se a Deus. O sentido moralizante que a peça tem passa por essa matriz quando faz comparecer alegoricamente a condição do homem como anjo decaído e, perante tal situação, sua reação é de positiva não-aceitação. Mas ressoa a velha questão cristã: “De que serve a um homem ganhar o mundo inteiro se ele perde a sua própria alma”³, que expõe o ato de Fausto como experiência extrema nessa circunstância:

Nesta figura sem imaginação universalizante (o Fausto da primeira lenda), Marlowe projetou uma linha de compreensão da natureza humana como excesso e paixão, devir e mudança, exuberância e individualismo revoltado, que expressa bem a

ousada aspiração do renascimento nos campos científico, político, ético e estético. Mas a desmesura alumbrada do sonho fáustico esbarra com uma mundivisão harmoniosamente ordenada, estante e não deviniente, em que o Homem é apenas, deve ser apenas, mais uma peça na ordem imutável dos seres e das coisas, *nexus et natural vinculum*.⁴

O problema assim posto fica apenas como uma boa constatação, o que não é pouco, mas falta ainda dimensionar a função que o personagem desempenha entre esse mundo supostamente “fixo” e “harmoniosamente ordenado” e sua ação mutante e desordenada na visão clássica do problema.

A dimensão que Marlowe dá ao seu Fausto só ganha sentido no decurso do poema. A apresentação que o Coro faz de Fausto situa a tradição da legenda do mito como na tragédia grega. Assim temos a apresentação dos “destinos de Fausto, bons e maus”⁵:

A vossa indulgência suplicamos,
E da infância de Fausto falaremos.
Ora nasceu, de humildes pais,
Na cidade alemã chamada Roda.
De mais idade foi para Wittenberg,
Onde parentes seus o educaram,
tão depressa progride em teologia
(Cuidado o torrão fértil da escolástica),
Que o grau de doutor em breve aufere,
Superando todos os que em doce gozo divertiam
As divinas matérias teológicas.
Até que, de orgulho e de saber inchado,
Suas asas de cera sobem, desmesuradas,
Derretem-se, e os Céus tramam-lhe a ruína,
Pois, rendido às artes diabólicas,
Saciado com os áureos frutos do saber,
Se abarrota em negra necromancia.
Nada lhe é tão caro como a magia,
Que prefere à sua bem-aventurança;
É este o homem que vereis sentado em seu gabinete.⁶

A comparação com Ícaro (e seu vôo metafórico rumo ao Sol) delinea o movimento fáustico de ascensão e queda ao mesmo tempo em que o associa a uma linhagem mitológica que, na cultura ocidental cristã, vem desde *Lúcifer*. Além, é claro, do parentesco com *Prometeu* no que diz respeito à referência a uma vontade de ultrapassar todo e qualquer limite. Pode-se observar que em todas as narrativas em torno desse mitema há uma circunstância por demais empedrada e fossilizada que faz com que, em vez de mais um reviramento e um novo arranjo das circunstâncias em jogo, haja um efeito catastrófico, o que caracteriza a situação como trágica em cada um dos momentos em que isso ocorre.

Magia, saber e poder

O monólogo de Fausto em seu gabinete nos dá, na voz do próprio personagem, o enunciado das questões que o angustiam. Em uma recapitulação de seus conhecimentos e de seus atos mais importantes – passando da teologia à medicina – Fausto reconhece em todas elas a condição temporal e falimentar de seu desejo de *mais além*, o que o leva a buscar uma nova via, a magia:

Se negamos ter pecado, a nós próprios nos
enganamos e nenhuma verdade existe em nós.
Mas parece então
Que temos de pecar e, por conseguinte, morrer.
Ai...temos de morrer, e morrer para todo o sempre.
Como chamais a esta lei? Che sarà, sarà
O que for se há-de ver. Teologia, adeus.
Estes arcanos é que são divinos.
Linhas, círculos, sinais, letras e caracteres.
Ah! Isto é o que Fausto mais deseje.
Que mundo de lucro e de prazer,
Quanto poder, onipotência e honra
Estão prometidos ao artífice aplicado!
Tudo o que se move entre os dois pólos quedos
Terei às minhas ordens: Imperadores e Reis
Só nos seus domínios são obedecidos,
E não podem erguer ventos, rasgar nuvens,

Pelo seu poder, que tudo isto excede.
E vai até onde a mente humana alcança,
Um mágico sagaz é quase um deus.
Aguça o teu engenho, Fausto, e sê divino.⁷

A magia comparece para o personagem como o modo mais eficiente e eficaz para tratar de seu desejo por ser supostamente a via mais rápida de intervenção e transformação da realidade, seja ela qual for. Por isso faz a negação de um caminho já conhecido, a medicina e a teologia, do qual já sabia as limitações: *Aguça o teu engenho, Fausto, e sê divino*. A engenhosidade para ele, nesse momento, se dá através do pacto com Mefistófeles que possibilitaria o acesso à *realização* de sua vontade (realização não só no sentido de *facibilidade*, mas na suposição de poder saber, dominar e abranger a totalidade do que há).

Fausto, após consultar os dois magos, Valdez e Cornélio, predispõe-se à realização do pacto reafirmando que não foi somente devido aos conselhos deles, mas que foram “vossas palavras, mas também a minha fantasia”⁸, determinando sua autonomia em relação a seus pares. Sua ação é pressentida como algo maléfico por muitos dos que o conheciam, particularmente por Wagner, seu discípulo. Mas para Fausto não há hesitação. Entre a possibilidade que entrevia e o julgamento que isso pudesse ter, isso não era questão perante a sua decisão firme: “Nada temas, Fausto, sê, pois, resoluto, e ousa o máximo que a magia pode obrar”⁹.

Na negociação que Fausto estabelece com Mefisto para a aceitação dos termos do acordo¹⁰ a ser feito entre eles, além da exigência maior de Fausto (para a qual Mefisto também precisa da permissão de seu chefe, o anjo Lúcifer), enuncia-se no texto a comparação entre Lúcifer e Fausto, como se este fosse uma repetição, de modo mais fragmentado, da primeira rebelião contra Deus:

FAUSTO - “Condenação” não é palavra que me assuste,
Pois para mim Inferno e Elísio são o mesmo:
Fique-me a alma com os filósofos antigos.
Mas basta de almas humanas! Ninharias!
Diz-me o que é esse Lúcifer, teu senhor.

MEFISTO - Arqui-regente e chefe dos demônios.

FAUSTO - Não foi outrora Lúcifer um anjo?

- MEFISTO - Pois foi, Fausto, e bem amado de Deus ele era.
- FAUSTO - Como se tornou então no Príncipe dos diabos?
- MEFISTO - Oh...! Por orgulho, ambição e insolência,
E por isso Deus o expulsou do Céu.
- FAUSTO - E o que sois vós, os que viveis com Lúcifer?
- MEFISTO - Miseros espíritos que caíram com Lúcifer,
Que contra Deus conspiraram com Lúcifer,
E foram para sempre condenados com Lúcifer.
- FAUSTO - E para onde fostes condenados?
- MEFISTO - Para o Inferno.
- FAUSTO - Como é que então estás aqui, fora do Inferno?
- MEFISTO - Mas isto é o Inferno; não estou fora dele.
Pois pensar que eu, que vi a face de Deus
E provei as eternas delícias do Céu,
Não me atormento com dez mil infernos
Só por estar privado da sempiterna felicidade?
Oh, Fausto, deixa essas perguntas vãs,
Que se me arrasa a alma de terror.
- FAUSTO - Que vejo eu? Mefistófeles tão pesaroso
Por ter perdido as delícias do Céu?
Aprende com Fausto a varonil firmeza
E desdenha as delícias que nunca hás-de ter.
Vai, leva estas novas ao grande Lúcifer,
Já que Fausto incorreu na morte eterna
Por ímpios pensamentos contra Jove;
Diz-lhe que ele entrega a alma em troca
De vinte e quatro anos para viver
Na volúpia dos prazeres terrenos
Tendo-te sempre para me servires
E dares tudo quanto eu exigir,
Responderes a quanto eu perguntar,
Socorreres amigos meus, matares meus inimigos,
E obedecereis sempre à minha vontade.
Volta para o poderoso Lúcifer,
E vem ter ao meu gabinete à meia-noite.
- MEFISTO - Assim farei, Fausto.¹¹

Nesse momento, a positividade de Fausto é muito maior que a de Mefisto. Este se mostra melancólico em face de sua condição de anjo decaído, enquanto que Fausto busca saída para sua situação de recalçado, por um ato decisivo de não-acomodação às fronteiras fixadas. Quando dissermos que Fausto era uma repetição de modo fragmentário da rebelião de Lúcifer contra Deus, é no sentido de que a sua revolta, enquanto homem, dá-se do lado de cá do limite imposto, em uma versão mais localizada da primeira cena mítica que terá sido, de modo semelhante ao mito adâmico, invenção poética para discursar a condição humana como aquela acometida por toda forma de recalque.

Esta é uma das linhas mestras do poema de Marlowe. Um Fausto como reedição da queda luciférica pelo menos em dois sentidos: a) como aquele que afronta o poder divino, pois tenta igualar-se ao Pai-Deus e b) por isso mesmo é também aquele que *porta a luz*, leva o archote em movimento progressivo de deslocamento das fixões/ficções que emparedam o homem em regionalizações culturais.

A ambição fáustica é de todo poder e saber possíveis, o máximo de possibilidades perante tudo o que há de tal forma que ele se tornasse o regente do mundo disponível:

Tivesse eu tantas almas como estrelas há no céu
Todas elas haveria de dar por Mefistófeles.
Por ele serei Imperador do mundo,
Farei uma ponte através dos ares instáveis
Para com um bando de homens passar o oceano;
Ligarei à Espanha os montes que cingem a África
E delas farei um só continente,
Prestando ambas tributo à minha coroa.
Nem o Imperador, nem os grandes da Alemanha
Hão-de viver sem a minha permissão.
Agora, que alcancei o meu desejo,
Irei especulando nesta arte
Até que Mefistófeles regresse outra vez.¹²

As vias do artifício

O projeto fáustico é perfeitamente factível ainda que sob forte pressão da ordem pré-estabelecida e dominante com seu *corpus* de leis e normas codificadas que se impõem como simulacro da realidade possível aqui e agora, embora esta se apresente como definitiva. Deparamo-nos a seguir com Fausto já pactário, firmando por escrito, com a tinta do seu próprio sangue, o acordo com Mefisto em troca de sua alma. Entretanto, no prazo de vida que lhe resta (vinte e quatro anos), será igual a Lúcifer, conforme palavras de Mefisto, alçado então à condição de grande anjo, de arqui-anjo (arcanjo) conforme seu desejo. É bem verdade que ele chega a vacilar em cima da hora, treme, mas não recua, embora seu sangue tivesse se coagulado, dificultando a sanção final e fosse necessária a intervenção de Mefisto com um braseiro para que o documento fosse finalmente assinado. *Consummatum est.*¹³

Os termos das exigências de Fausto são muito semelhantes à legenda do *Völsbuck* de Spies, de onde Marlowe partiu. A equívocidade da condenação na qual Mefisto e Fausto se encontram, este por antecipação, delimitam a infernalidade como homóloga ao próprio mundo em que ele vive e assim nos permite situar tanto a ordem do pacto quanto a danação de Fausto no campo dos sentidos que ele habita e com os quais se defronta. Ou seja, tanto o pacto quanto a condenação são modalidades de enfrentamento de um limite, de uma fronteira: por um lado, o máximo de possibilidades mediante uma intervenção, por outro, um conjunto de valores arcaicos, correspondentes à codificação já estabelecida no campo dos sentidos já fixados. Por essa razão é que o Inferno que o Mefisto marlowiano descreve é a imagem e semelhança da realidade existente já para Fausto, da qual ele quer, exige – e faz por onde –, uma *outra versão*. Assim Mefisto pinta o Inferno:

(...)

Não tem limites o Inferno, nem se circunscreve

A um só lugar, pois onde estamos é Inferno

E é aí que sempre haveremos de estar.

Em suma, ao dissolver-se o mundo,

E purificada toda a criação,

Lugar que não é Céu, será Inferno.¹⁴

Deste momento em diante, Fausto assume seu lugar tutelado por Mefisto. Os saberes e poderes por ele demandados lhe são concedidos. Entretanto o atormenta, mesmo depois de pactário, a perda do Paraíso e o próprio Mefisto, mais uma vez, que lhe faz a demonstração de que o *Paraíso* também é *aqui e agora*, do mesmo modo que o Inferno.

MEFISTO - (...) Mas julgas que o Céu é coisa de tanto esplendor?
Pois não tem nem metade de tua beleza,
Ou da de qualquer homem sobre a Terra, digo-te eu.

FAUSTO - E como provas tu isso?

MEFISTO - Foi feito para o homem, logo este é mais sublime (...) ¹⁵

Nessas idas e vindas, de um lado ou outro, Fausto oscila entre o “bem” e o “mal” e na equívoca semelhança entre eles. O Anjo Bom e o Anjo Mau aconselham-no. Fausto mais uma vez hesita até firmar-se em sua resolução: “Mas Fausto nunca se há-de arrepender”¹⁶. Começa então a fazer uso de seus direitos e prerrogativas. Aprende os segredos da astronomia, é levado a escalar o monte Olimpo em carruagem puxada por dragões, percorre e conhece todo o universo sabido da época e retorna já incitado a novas aventuras¹⁷. A partir daí, o poema aborda alguns dos “feitos mais célebres” de Fausto, onde se expõem seus poderes, inteligência, astúcia e perversidade no trato com outros homens, quase sempre representantes também de algum poder político e/ou religioso, embora também compareçam cenas burlescas e carnavalizadas onde predominam a esperteza e a trapaça, de modo geral, uma versão mais folclórica de suas ações. Em Roma, com a ajuda de Mefisto, torna-se invisível e prega uma peça no Papa e nos cardeais fazendo-os passar por bobos ao mesmo tempo em que liberta um prisioneiro, Bruno, o papa rival. A seguir, já admirado por seus feitos e por seus conhecimentos, encontra-se no palácio de Carlos V onde novas proezas serão realizadas: o aparecimento espectral de Alexandre Magno e Helena de Tróia, a metamorfose de Benvólio em veado pondo-lhe cornos ao mesmo tempo em que evoca os espíritos para que se transformem em cães para devorá-los, repetindo a cena mitológica entre Diana e Ácteon e, desta forma, humilha Benvólio na presença do Imperador. Posteriormente Benvólio, Martino e Frederico tentarão armar uma emboscada para matar Fausto e temos mais um exemplo de sua crueldade contra seus inimigos¹⁸. Seguem-se agora as trapaças de Fausto contra o mercador de

cavalos, a estalajadeira e o carreteiro. Em todas elas há um tom de farsa bastante diferente do trágico que predomina toda vez que se retorna à problemática nuclear do poema: seu destino.

O pacto e o preço

Depois desta seqüência de cenas em que os feitos do personagem são apresentados, o poema se fecha com sua morte e condenação. Temos então Fausto no auge do desespero tentando revogar o peso da sentença que ele, antecipadamente, já conhecia. Marlowe segue à risca a moral político-religiosa de seu tempo no final do seu poema. Um Fausto que em muitos sentidos não consegue arcar com as conseqüências de seu ato e treme, horrorizado, perante tudo aquilo que ele desdenhara. Não deixa de haver descompasso entre o Fausto do início do poema, quando ele arrosta arrogantemente as limitações morais do seu mundo, e o Fausto do final, punido e desesperado, igualando-se a Mefistófeles em seu discurso de horror e desespero por ter perdido o paraíso mitológico: “Fausto, está perto a tua hora”. E Fausto irá, em paga do que deve¹⁹.

Neste momento surge no poema um aspecto novo em relação à narrativa tradicional. Fausto, perante a irreversibilidade (certamente que modalizada) de seu destino, face ao que Lacan chamaria de “segunda morte”²⁰, busca na beleza de uma mulher suporte para a sua angústia. E assim surge Helena de Tróia, personagem da Ilíada, comparada ao Paraíso perdido, como aquela que é capaz de devolver a alma de Fausto.

Foi este o rosto que lançou ao mar mil barcos
E às imensas torres de Tróia lançou fogo?
Faz-me imortal com um beijo, doce Helena.
Sugam-me a alma os lábios dela: vede onde voa.
Vem, Helena, vem devolver-me a alma!
Aqui quero viver, que o Céu está nestes lábios,
E tudo é impuro o que não é Helena.²¹

O tema do amor e da figura feminina nas narrativas fáusticas só ganha primeiro plano no *Fausto* de Goethe, quando o sentido da condenação final muda completamente de rumo e a “salvação” se dá através de uma “mulher transfigurada”. Tanto em um poema quanto no outro, condenação e

salvação têm que ser pensadas no campo onde ele se encontra, isto é, no estado da situação. O semblante de Helena de Tróia é para ele formação privilegiada e, como tal, sintoma do impossível desejado. Fausto expõe o seu desespero extremo. Maldiz-se, renega seus atos, sua vida passada, seu saber e poder, lamentando seu estado. Supõe até que a serpente que tentou Eva no paraíso poderá ser perdoada, mas ele não. Pelas mãos do Anjo Mau ele vê abrir-se em sua frente uma cena do Inferno²² e, em um monólogo de dimensão trágica, expõe sua angústia na hora fatal, quando para ele nada mais parece possível.

Por que o *Fausto* de Marlowe, apesar de todo o seu poder e saber, não consegue reverter o seu destino funesto? Afinal, como se vê depois em outras obras, Mefisto poderia perfeitamente levar um calote! Parece ser este o caminho que os poetas posteriores, a começar por Goethe, vão explorar com maior intensidade, esvaziando cada vez mais essa mitologia por demais fixada. O Fausto marlowiano acredita demais em Mefisto e se rende a uma ficção como se ela fosse para ele uma conformação definitiva. E debate-se com o que, para ele, é irrevogável:

Ah, Fausto!

Só te resta agora uma hora de vida,

E depois será a perdição eterna.

Parai, esferas do céu sempre em movimento,

Para que o tempo cesse e não chegue a meia noite.

Olho da bela natureza, ergue-te outra vez

E faz dia perpétuo: ou que esta hora seja

Um ano, um mês, uma semana, um dia,

Para que Fausto se arrependa e salve a alma.

O lente, lente currite noctis equi.

As estrelas movem-se, o tempo corre, o relógio há-de soar,

O demônio há-de vir e Fausto está perdido.

Oh! Vou erguer-me até Deus! Mas quem me puxa para baixo?²³

Tal qual Édipo em Colona, Fausto também enuncia o seu *mé funai*, desejo de não-Haver²⁴, de jamais ter existido para não ter que passar por tal situação e circunstância, e por isso amaldiçoa os pais que o geraram. Não tivesse havido não teria sido tal!

O final do poema é uma exortação a todos que não sigam o exemplo de Fausto, por demais perigoso para quem a tanto se arrisca, em uma clara afirmação moralizante da realidade disponível e sua promessa de segurança e certeza:

Fausto partiu, atentai na sua queda,
No seu infernal fado. Que ele exorte os prudentes
A mera admiração das coisas proibidas,
Cujo abismo aos audazes, como ele, incita a mente
A maiores cometimentos que o Céu consente.²⁵

O Céu é o limite. Fausto é condenado porque deseja, assim como qualquer *um* de nós, mas é exposto em praça pública como exemplo disso que, para qualquer um é tão somente condição de existência.

Isso se pode ler em qualquer das narrativas sobre esse mito, e a problemática em torno da questão da condenação ou salvação é de certa forma secundária se considerada perante o que sintetiza o traço mais marcante do personagem. Se assim não fosse, esse mito não teria desenlaces tão diferentes que, entretanto, mantém uma invariante comum, mesmo que visando alvos diferentes: *um homem rebelando-se contra uma realidade já dada*. O que é capital na figura fáustica então não é o problema de sua salvação ou condenação, mas a atitude de rebeldia em relação a mundo pré-estabelecido e que no século XVI essa rebelião compareceu, por exemplo, como Reforma luterana e Maneirismo.

O deus com prótese

O sintagma renascentista que bem define a postura fáustica é precisamente “Deus in terris”, que configura o homem e sua competência técnica como analogia da divindade e faz jus ao seu atributo maior de *imagem e semelhança*. Por outro lado, correlativa a essa tese, permanece também a referência à *impotência* do personagem localizada discursivamente no modelo medieval, em cujo centro Fausto é um vulcão em erupção. Na recusa do discurso que afirma o homem como algo já feito e pronto, Fausto inaugura como sua *práxis*, a mudança do semblante do homem, deslocando-se de sua certeza teológica para o reconhecimento, nada senso-comum, do *modus in rebus*, via de acesso a

sua questão maior, a sua condição de artífice demiurgo: “*Aguça o teu engenho, Fausto, e sê divino*”.

O fio de prumo do poema de Marlowe de um certo modo cabe nesse verso acima citado que aproxima, de maneira esclarecedora e fulgurante, *divindade e artifício*, Deus e homem, circunscrição do homem como aquilo que Freud, no *Mal-estar da civilização*, nomeou adequadamente como o *deus com prótese*: o deus protético e prometético, o “deus in terris”, afetado pulsionalmente. A dimensão maneira, por enquanto apenas apontada, é aquela que não cessa de inventar modos e jeitos de se divinizar na terra, este céu infernal ou inferno celestial, que lhe coube acontecer como homem a fazer-se, porque disso não há como escapar. Isso que Ortega Y Gasset, em uma ressonância com o pensamento freudiano, nos aponta quando diz em seu texto sobre o “ensimesmar-se” e o “alterar-se”:

Porque a diferença última entre Deus e o homem consiste em que para o pobre homem viver significa estar numa circunstância, portanto em algo que não é ele, que lhe é alheio e estranho. Por isso passa a vida “estranhando-se”. Deus, em troca, existe flutuando em seu próprio elemento: nada lhe é estranho, banha-se em si mesmo e habita em seu próprio país, em sua própria casa. Deus é a sua própria circunstância.²⁶

Embora esse suposto Deus também não possa tudo: não pode por exemplo, morrer definitivamente. A via de acesso a qualquer coisa que haja, a qualquer Formação do Haver, só se dá artificialmente. E é isso que o *Fausto* de Marlowe poematiza indicando uma outra travessia que se desdobra em novas versões desse evento. Efeitos de um *poema*, ato artificial.

Fausto, apesar de esmagado pelo poder da circunstância, passa a representar o jogo maneirista em sua agonística com os sentidos dados e fixados:

Fausto (...) torna-se o herói de um combate, certamente que desigual mas sublime, travado contra um Deus cruel por um homem que é finalmente esmagado mas que, no plano espiritual, aparece como vitorioso. Fausto é aclamado como o arquétipo do homem novo que se afirma a partir do Renascimento, uma espécie de Prometeu condenado à morte, mas que sua fome de saber e sua vontade de poder transfor-

mam em modelo heróico. Fausto é assim alçado ao nível mítico: sua aventura em sua própria desmedida torna-se o símbolo da história do homem moderno. O castigo que um Deus justo, mas severo, inflinge é de hoje em diante percebido como um crime inqualificável contra o homem apaixonado pela liberdade e pela independência. Santayana não hesita em fazer da tragédia de Fausto o mártir do homem do Renascimento em sua luta contra o aprisionamento do espírito.²⁷

Desde esta versão poética de Marlowe, pode-se verificar um sentido vortorial insistente e que será retomado por tantos outros artistas na consideração alegórica de uma dimensão específica do homem e seu modo de existência no mundo.

Notas

* Trabalho produzido para o Projeto Integrado de Pesquisa *Um Pensamento Original no Brasil: Revisão da Modernidade*, da Linha de Pesquisa *Psicanálise, Cultura e Modernidade* desenvolvida pelo ...etc. – Estudos Transitivos do Contemporâneo, inscrito nos Grupos de Pesquisa do Brasil/CNPq pela Universidade Federal Juiz de Fora, código UFJF 0001.

1. MARLOWE, C (1987), p. 37.

2. WINE, M. L. (1969), p. 5. No texto original: “Dissatisfied with the limitations of “mere” man, Faustus sells his soul to the devil to become a god; but, like Icarus flying too close to the sun, he burns his wings and falls”.

3. MATEUS, S. (1974), p. 993: “Que aproveita ao homem ganhar o mundo inteiro se, depois, perde sua alma? Ou o que poderá dar o homem em troca da sua alma?”

4. MARLOWE, C. (1987), p. 20. Na *tradução, introdução e notas* de João Ferreira Duarte e Waldemar Azevedo Ferreira.

5. MARLOWE, C. (1987), p. 33.

6. *Ibidem*, p. 33.

7. *Ibidem*, pp. 36-37.

8. *Ibidem*, p. 39.

9. *Ibidem*, p. 45.

10. *Ibidem*, p. 47. A exigência que Fausto faz a Mefisto: “Ordeno-te que me sirvas toda a vida / E cumpras tudo o que Fausto te ditar. / Seja fazer cair a lua de sua esfera, / Ou inundar a terra com o oceano.”

11. *Ibidem*, pp. 47-49.

12. *Ibidem*, pp. 49-51.

13. *Ibidem*, pp. 55-57.

14. *Ibidem*, p. 59.

15. *Ibidem*, p. 63.

16. *Ibidem*, p. 63.

17. *Ibidem*, p. 75.

18. *Ibidem*, pp. 109-111.
19. *Ibidem*, 131.
20. LACAN, J. (1988), pp. 260-261.
21. MARLOWE, C. (1987), p. 133.
22. *Ibidem*, p. 141.
23. *Ibidem*, p. 141.
24. MAGNO, MD. (1993), p. 14. MD Magno, criador da Nova Psicanálise ou NOVAMENTE, no seu percurso de pensar o projeto freudiano, retoma o ponto mais alto da hipótese de Freud, a Pulsão [de Morte], para reconsiderar todo o edifício conceitual da psicanálise a partir dessa postulação. De acordo com esse modelo, o movimento pulsional e desejanse é no sentido de um gozo absoluto, de uma *Pax* total que cessasse definitivamente todo e qualquer desejo. Há desejo de paz, de morte absoluta, mas este desejo sofre um embargo radical, pois o avesso absoluto não há. O que há então é movimento da Pulsão, que esbarra sempre em um impossível radical e inarredável com sua única impossibilidade *de fato*. Por isso, postula-se como axioma que o *Haver deseje não-Haver*, mas não-Haver não há e esse empuxo pulsional é, portanto, inconsecutível, embora incessante e eterno.
25. *Ibidem*, p. 147.
26. ORTEGA Y GASSET, J. (1989), p. 178.
27. SPRIET, P. (1977), p. 81 (Le Faust de Marlowe).

Referências bibliográficas

- ALONSO, Aristides. Arte da Pilotagem. In: *Subjetividade e Escrita*. Org. Robson Pereira Gonçalves. Bauru: EDUSC; Santa Maria: UFSM, 2000, pp. 185-223.
- _____. Mimese e artifício: introdução à questão da analogia. In: *Expressão*. Santa Maria: UFSM, 2002, pp. 92-102.
- _____. Fausto: o herói solerte. In: *Letras - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Letras e Artes*, n. 15, 1997, pp. 87-110.
- _____. Era no Início a Ação – O fausto de Goethe. In: *Comum - Rio de Janeiro: Facha*, 2001. v. 7 – n° 20, pp. 80-102.
- BARRENTO, João. Fausto, a ideologia fáustica e o homem fáustico. In: BARRENTO, João (org.). *Fausto na Literatura européia*. Lisboa: apaginastantas, 1984.
- BERMAN, Marshal. *Tudo que é sólido desmancha no ar - A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CENTENO, Yvette. L'Alchimie et lê Faust de Goethe. In: *Cahiers de l'Hermetisme: Faust*. Paris: Albin Michele, 1977, pp. 125-144.
- FREUD, Sigmund. *Uma neurose demoníaca do século XVII*, v. XIX. Rio de Janeiro: Imago, 1980.

- _____. *Mal estar na civilização*, v. XXIII. Rio de Janeiro: Imago, 1980.
- GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.
- _____. *Fausto Zero [Urfaust]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- GUSMÃO, Manuel. O Fausto de Fernando Pessoa. In: BARRENTO, João (org.) *Fausto na Literatura europeia*. Lisboa: apaginastantas, 1984.
- _____. *O poema impossível. O Fausto de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986.
- MAGNO, MD. *Vêlud Luna - a Clínica Geral da Nova Psicanálise*. Rio de Janeiro: Novamente Editora, 1995.
- _____. *A Natureza do Vínculo [1993]*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1994.
- _____. *Pedagogia Freudiana [1992]*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- _____. *Psychopathia Sexualis [1996]*. Santa Maria: Editora UFSM, 2000.
- _____. *Parangolagem [2000]*. In: GONÇALVES, Robson Pereira. *Subjetividade e escrita*. Santa Maria: Editora UFSM / EDUSC, 2000, pp. 251-274.
- _____. A Psicanálise, NOVAMENTE [1998]. ARAUJO, Rosane e ALONSO, Aristides (orgs.). *Pensamento original Made in Brazil*. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999, pp. 185-222.
- MARLOWE, Christopher. *A história trágica da vida e morte do Doutor Fausto*. Tradução, introdução e notas de João Ferreira Duarte Valdemar Azevedo Ferreira. Lisboa: Editorial Inquérito, 1987.
- MASON, Jayme. *O Dr. Fausto e seu pacto com o demônio. O Fausto histórico, O Fausto literário e o Fausto lendário*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1989.
- NEJAR, Carlos. *Fausto*. 2 ed. Porto Alegre: Tchê, 1987.
- PESSOA, Fernando. *Fausto: tragédia subjetiva*. Lisboa: Presença, 1988.
- _____. *Obra Poética*. 4 ed. Organização, introdução e notas de Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1972.
- _____. *Obra em Prosa*. Organização e introdução de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1984.
- _____. *O manuscrito de o guardador de rebanhos de Alberto Caieiro*. Apresentação e texto de Ivo Castro. Lisboa: Dom Quixote, 1986.
- _____. *Poemas dramáticos*, vol. VI. Notas de Eduardo Freitas da Costa. Lisboa: Ática, 1952.
- _____. *Primeiro Fausto*. Organização e introdução de Duílio Colombini. São Paulo: Edições Epopéia, 1986.
- SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade, e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SPENGLER, Oswald. *O homem e a técnica*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusóe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Resumo

Fausto de Marlowe como primeira versão artística do mito e sua dimensão trágica. Os principais elementos da trama e sua relação com a questão salvação/condenação. A via artificiosa do personagem e sua dimensão maneirista. Questões em torno do Artifício e da ação do Artista no mundo.

Palavras-chave

Fausto, Maneirismo, Artifício, Arte.

Abstract

The *Faust* of Christopher Marlowe as the first artistic presentation of a popular modern myth and his tragic aspects. The main elements of the plot and its relations with damnation and salvation. The artificial way of Faust and his maneiristic style. The Artifice place and the Artist's action in the world.

Key-words

Faust, Maneirism, Artifice, Art.