

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL
MESTRADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Fernando Azevedo Neckel Jr.

**DA IDADE MÉDIA PARA O RENASCIMENTO: O CASO DE *DOCTOR
FAUSTUS* DE CHRISTOPHER MARLOWE**

Santa Maria, RS
2016

Fernando Azevedo Neckel Jr.

**DA IDADE MÉDIA PARA O RENASCIMENTO: O CASO DE *DOCTOR FAUSTUS*
DE CHRISTOPHER MARLOWE**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orietador Prof^o Dr. Lawrence Flores Pereira

Santa Maria, RS
2016

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Azevedo Neckel Jr., Fernando

Da Idade Média para o Renascimento: O caso de Doctor Faustus de Christopher Marlowe / Fernando Azevedo Neckel Jr..-2016.

90 p.; 30cm

Orientador: Lawrence Flores Pereira

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2016

1. Literatura Inglesa 2. Teatro elisabetano 3. Fausto 4. Idade Média 5. Renascimento I. Flores Pereira, Lawrence II. Título.

Fernando Azevedo Neckel Jr.

**DA A IDADE MÉDIA PARA O RENASCIMENTO: O CASO DE *DOCTOR FAUSTUS*
DE CHRISTOPHER MARLOWE**

Dissertação apresentada ao curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), como requisito parcial para a obtenção do grau de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 26 de fevereiro de 2016:

Lawrence Flores Pereira, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)

Sandra Sirangelo Maggio, Dra. (UFRGS)

Rosani Úrsula Ketzner Umbach, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2016

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao meu orientador, o professor Lawrence Flores Pereira, pelos anos de estudo e de trabalho, além das orientações e do indispensável café.

Agradeço também a minha banca, as professoras Sandra Maggio e Rosani Umbach, por terem aceitado o convite para ler meu trabalho, pela gentileza e pelas contribuições ao meu texto.

À professora Maria Eulália Ramicelli pela qualificação e os comentários dados no progresso da pesquisa.

E também a todos os professores que fizeram parte da minha formação escolar e acadêmica.

À minha namorada, Joyce Both, por todos os 'mates' que tomamos juntos e por ter me aguentado durante esses dois anos de mestrado e ter me ajudado em muitos aspectos da minha escrita.

A meus pais, Marlene e Fernando, por terem sempre me incentivado a estudar, se não fossem suas cobranças com minha educação, já teria desistido.

Ao amigo Gabriel Dietrich, por estranhamente servir de exemplo para a minha carreira acadêmica, pelas conversas e pelos risos.

Aos amigos de graduação, pós-graduação e de longa data, por criarem todos os momentos passíveis de celebração.

À CAPES pelos 12 meses de bolsa.

À UFSM e ao PPGL, por oferecem o suporte e a estrutura para a concretização dessa pesquisa.

RESUMO

DA IDADE MÉDIA PARA O RENASCIMENTO: O CASO DE *DOCTOR FAUSTUS* DE CHRISTOPHER MARLOWE

Autor: Fernando Azevedo Neckel Jr.
Orientador: Dr. Lawrence Flores Pereira

Marlowe certamente compôs uma peça com uma alta ambiguidade estrutural, deste modo este trabalho investiga os elementos da peça *Doctor Faustus* que remetem à tradição dramática da Idade Média, mais especificamente as *moralities* inglesas, e os elementos próprios do teatro renascentista. Para tanto, lançamos mão primeiramente de uma descrição sobre a fonte, o *Faustbook*, e o contexto em que se insere a peça. Um dos problemas centrais no estudo dessa peça concerne as duas versões que sobreviveram dela, ambas publicadas após a morte do autor, a primeira em 1604 e a segunda em 1616, são comumente chamadas de texto A e texto B, respectivamente. O estudo comparativo será entre a peça e seu texto fonte, levando em consideração aspectos estruturais e temáticos que enfatizam a natureza do pecado cometido por Fausto. Após esse trabalho comparativo, e dada a ambiguidade do protagonista, este estudo visa selecionar e analisar fragmentos que sugerem as duas interpretações, como uma *morality* ou como uma tragédia renascentista. Após, levamos em conta o motivo pelo qual Fausto faz o seu pacto: a necromancia. Por fim, há um aspecto curioso na peça que também joga com a sua ambiguidade estrutural: a comicidade. O burlesco na peça apresenta uma espécie de fusão entre herói e *clown*, o que faz de Fausto um personagem mais complexo do que um herói trágico.

Palavras-chave: Doutor Fausto. Idade Média. Pacto. Renascimento.

ABSTRACT

FROM THE MIDDLE AGES TO THE RENAISSANCE: THE CASE OF DOCTOR FAUSTUS BY CHRISTOPHER MARLOWE

AUTHOR: Fernando Azevedo Neckel Jr.

ADVISER: Dr. Lawrence Flores Pereira

Marlowe certainly composed a play with a high structural ambiguity, thus this work investigates the elements of the play *Doctor Faustus* that refer to the dramatic tradition of the Middle Ages, specifically the English moralities, and the very elements of Renaissance theater. To this end, we used primarily a description of the source, the *Faustbook*, and the context in which the play is placed. One of the central issues in the study of this play concerns the two versions that survived, both published after the author's death, the first in 1604 and second in 1616, they are commonly called the A-text and the B-text, respectively. We aim to make a comparison between the play and its source text, taking into account structural and thematic aspects that emphasize the nature of the sin committed by Faust. After the comparative study, and given the protagonist's ambiguity, this study aims to select and analyze fragments that suggest the two interpretations, as a morality or as a Renaissance tragedy. Then, we consider the reasons Fausto makes his covenant: necromancy. Finally, there is a curious aspect in the play that also deals with its structural ambiguity: its comic scenes. The burlesque in the play presents a kind of fusion between hero and clown, what makes Faust a more complex character than a traditional tragic hero.

Keywords: Doctor Faustus. Middle Ages. Renaissance. Covenant

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	8
2	A LENDA DE FAUSTO	15
2.1	AS DUAS VERSÕES DA PEÇA	17
2.2	O TEATRO ELISABETANO	23
2.3	A DRAMATIZAÇÃO DA LENDA	25
2.3.1	A ausência do narrador	28
2.3.2	A ambição faustiana	32
2.3.3	A queda de Fausto	37
3	MORALITIES E RENASCIMENTO	41
3.1	AS MORALITIES	44
3.2	FAUSTO E A AMBIÇÃO DO RENASCIMENTO	53
4	FORMAÇÃO, ESCOLÁSTICA: O CONHECIMENTO LIVRESCO VS. O CONHECIMENTO TRANSCENDENTE	58
4.1	NECROMANCIA: O CONHECIMENTO DA ETERNIDADE	61
5	O BURLESCO NA PEÇA	71
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
	REFERÊNCIAS	88

1 INTRODUÇÃO

A atual pesquisa possui como principal foco o estudo da peça *Doctor Faustus* do dramaturgo elisabetano Christopher Marlowe. Este estudo inclui uma análise das ideias, concepções (filosóficas e religiosas) e formas de representação teatral do período relacionados aos temas do pacto fáustico. A peça é permeada pela ambiguidade típica do final do Renascimento, *Doctor Faustus* tem sido o centro de controvérsias sobre o seu sentido ou ainda sobre a possível “intenção autoral”. A ambiguidade ou ambivalência estrutural que *Doctor Faustus* apresenta levou a crítica a pelo menos duas formas de leituras, a “cristianizante” que vê na peça um desenvolvimento didático das antigas *moralities*, ou ainda uma leitura no espírito renascentista, apresentando a polarização entre educação escolástica e educação humanista.

A peça de Marlowe foi escrita no final do século XVI e é permeada por dicotomias. A ação principal da peça é guiada por um pacto demoníaco feito pelo protagonista, tal ação já dita algumas dicotomias relativamente óbvias: Deus e o demônio, céu e inferno, o bem e o mal, só para citar algumas. No entanto, Marlowe compõe sua peça em um período de transição, uma passagem dos ideais católicos da Idade Média para os ideais protestantes do Renascimento. Desta forma, a ação da peça tem um movimento pendular entre esses dois períodos. Dito de outra forma, a peça possui características pertencentes ao antigo teatro medieval, mais especificamente às *moralities* inglesas do século anterior, e características pertencentes ao seu próprio período, marcado pela ascensão de doutrinas protestantes e pela retomada de ideias do mundo clássico que caracterizam o Renascimento.

Nosso trabalho tem como objetivo investigar os elementos presentes na peça que remetem tanto à tradição teatral da Idade Média quanto à do Renascimento. Para tal esforço, primeiro é necessária uma discussão acerca da fonte utilizada por Marlowe para compor sua peça: o chamado *English Faustbook*, que conta a história da lenda de Fausto em formato narrativo. Em um método comparativo, analisaremos o processo de dramatização dessa lenda. Antes de tal análise ser feita, devemos destacar a existência de duas versões publicadas da peça de Marlowe, ambas postumamente, o dramaturgo morreu em 1594. A primeira em 1604 e a segunda em 1616. As duas versões diferem em tamanho e estrutura, e, ao longo do tempo,

sofreram diversas alterações de editores. Cada editor possui um propósito distinto, seja discutir qual o original marlowiano ou produzir uma versão combinando as duas publicações. Como não pretendemos discutir questões autorais ou semelhantes, lançamos mão de uma seção sobre as duas versões a fim de escolher uma delas como *corpus* deste trabalho.

A seção seguinte do trabalho ocupa-se dos elementos da peça que remete à tradição dramática da Idade Média, as *moralities* inglesas, em especial a peça *The Castle of Perseverance*, essa possui características que possibilitam um trabalho comparativo com a peça de Marlowe.

Assim, também discutiremos os elementos que possibilitam encarar a peça e o protagonista como produtos dos ideais renascentistas e que representam claramente as ambições dos sujeitos do final do século XVI.

Como o motor principal que move Fausto é a busca de um novo conhecimento, na seção seguinte deste trabalho, discutiremos que conhecimento é esse, no caso a necromancia, ou magia negra. Um dos desencantamentos de Fausto encontra-se no conhecimento escolástico, o protagonista o julga vil e improdutivo e, por isso, busca novas formas de pensamento que não só sejam novas, mas também tenham um efeito no mundo, isto é, que produzam algo.

Por fim, apresentaremos uma discussão acerca do aspecto burlesco da peça. A presença de cenas cômicas em tragédias não era novidade entre o público elisabetano, que ia aos anfiteatros esperando tanto a ação trágica quanto a distração cômica. Ainda assim, a peça apresenta cenas cômicas diferenciadas, por exemplo, das de *Hamlet* em Shakespeare. A peça de Marlowe coloca seus *clowns* em situações que satirizam a ação principal da tragédia, isto é, paródias das ações de Fausto. Além do mais, há um movimento na peça, uma espécie de osmose entre o protagonista e os *clowns*, um movimento em que Fausto, em alguns episódios, passa de herói a *clown*.

A fonte de Marlowe para *Dr. Faustus*, o *English Faustbook*, é uma tradução de uma narrativa alemã de autor anônimo e editada por Johann Spies. *Historia von D. Johann Fausten* foi publicado em 1587 em Frankfurt e traduzido para o inglês em 1592. Desta forma pode-se ter uma noção da data de composição de *Dr. Faustus*. No entanto, de acordo com Bevington e Rasmussen (2014), em sua edição paralela da peça, a data de composição do texto é bastante discutida, sendo que estudiosos arguem entre 1588-9 e 1592, tendendo a favor da primeira, ou seja, antes da

tradução da narrativa para a língua inglesa, pois acredita-se numa possível edição que não sobreviveu ou que Marlowe tenha tido acesso ao texto antes de 1592 (p. 1-2).

O protagonista da peça é baseado em um sujeito histórico, ou até mesmo em vários, pois há registros datando durante a primeira metade do século XVI com o nome *John Faust*, ou variantes em outros idiomas como Johann Faustus. Esses documentos, entre eles cartas, apontam para um sujeito muito semelhante ao Fausto da narrativa e, conseqüentemente, da peça. Os relatos falam de um mago na região de Wertenberg e de um acadêmico da Universidade de Wittenberg. Os dois locais que possuem quase o mesmo nome, na verdade, possuem dois contextos bem distintos. Essa distinção vai aparecer nas duas versões publicadas da peça, cada uma das versões vai localizar o protagonista em um dos dois locais. De acordo com Leah Marcus “The A text places the magician in “Wertenberg”and within a context of militant Protestantism; the B text situates himinstead in “Wittenberg,” within a less committedly Calvinist, moretheologically conservative and ceremonial milieu.” (1996, p. 41)

Assim, as duas versões vão se distinguir uma da outra substantivamente, possibilitando que cada uma seja tratada como um texto completo, o que também não exclui a possibilidade de comparação entre os dois textos. Porém, para os fins desta pesquisa, cabe escolher uma delas, pois os aspectos que estão em jogo em nossa análise não sublinham a singularidade de cada um dos dois textos, as concepções que serão analisadas neste trabalho estão presentes nas duas versões. Desta maneira, a comparação entre as duas versões visa a escolha de uma delas para guiar as análises subsequentes.

A análise do processo de dramatização do texto narrativo enfatiza o pecado que Fausto comete e a possibilidade de seu perdão. Usamos o termo possibilidade, pois um dos principais temas da peça é a irresolução de Fausto quanto ao perdão, ou seja, o protagonista oscila entre o arrependimento e o desespero na peça, em momentos clama por salvação e logo em seguida desacredita que seu pecado seja perdoável e cai em desespero.

Para comparar os dois gêneros textuais, narrativo e dramático, selecionamos três aspectos que marcam diferenças e semelhanças entre os dois textos: o narrador, ou ainda a ausência dele no gênero dramático; a ambição faustiana; e o episódio de sua queda.

A principal diferença entre os dois gêneros textuais é, sem dúvidas, o narrador. A sua ausência no texto dramático faz com que o julgamento das ações do protagonista não seja tão óbvio quanto no texto narrativo. Em outras palavras, o narrador do *Faustbook* não é neutro e julga as ações de Fausto constantemente, enquanto no texto dramático esse julgamento vai surgir de forma mais sugestiva na fala de outros personagens e na relação que Fausto estabelece com eles. Para elucidar esse aspecto, há duas relações de Fausto com outros personagens que são significativas. Primeiro, seus “diálogos” com os dois Anjos, o Bom e o Mau, que surgem em momentos em que Fausto hesita sobre seu pacto. Segundo, sua conversa com o Ancião no final da peça, o vizinho que vem aconselhá-lo a arrepender-se e quebrar o pacto. Enquanto os Anjos são de invenção de Marlowe, o Ancião está presente na narrativa também. Assim, os Anjos fazem um papel semelhante ao do narrador do *Faustbook*, cada um mostrando um caminho a ser seguido, e o Ancião é manejado por Fausto de maneira diferente, não só como um conselheiro, mas como uma representação do poder da fé na salvação, pois na peça o personagem triunfa ao ser atacado por espíritos e sai ileso. Essa vitória do Ancião contrapõe o desespero de Fausto, que não crê na própria salvação.

A imagem de um Fausto ambicioso por poder é quase inexistente na narrativa, ao passo que Marlowe faz das aspirações de seu protagonista objeto de muita poesia em discursos carregados de imagens poderosas que anunciam os resultados da sua prática necromântica. No entanto, tal como na narrativa, o protagonista “desperdiça” seus poderes necromânticos em atos pueris, atormenta clérigos, humilha um cavaleiro e assusta um negociante de cavalos. Assim, há uma discrepância entre as aspirações de Fausto e seus atos, isso é evidenciado pela peça, não pela narrativa.

Por fim, no processo de dramatização da lenda, analisaremos a cena final da peça que representa a queda do protagonista. A cena é marcada por uma dramaticidade compassada pelo relógio. A narrativa não acaba com Fausto sendo arrastado ao inferno, possui um episódio posterior em que colegas de Fausto encontram o corpo do protagonista mutilado em sua sala. O texto B, de 1616, também apresenta esse encontro, porém ele é ausente no texto A, de 1604. A presença dessa cena da versão de 1616 quebra a intensidade dramática da queda de Fausto e a transforma em apenas horror com a imagem sanguinária do seu corpo mutilado.

Na peça há também elementos que remetem às *moralities* inglesas do século XV. As *moralities* eram peças alegóricas com intuito didático, na maioria das vezes com um protagonista que representasse toda a humanidade e personificações de vícios e virtudes. Esses personagens alegóricos eram personificações de valores como a Beleza, a Força, a Disciplina, entre outras, ou de vícios como os pecados capitais. Marlowe, de alguma maneira, retoma traços característicos dessas peças didáticas e os usa para expressar o dilema enfrentado pelo protagonista.

A ação dessas peças se constituía, basicamente, da irresolução do protagonista entre os vícios e as virtudes, sendo ele tentado para os dois lados. Poucas peças desse gênero sobreviveram, em língua inglesa apenas cinco. Uma delas chamada *The Castle of Perseverance* possui características bastante comparáveis à peça *Doctor Faustus*, a começar pelo fato de ambas possuírem os Anjos. Para além disso, Marlowe coloca na sua peça uma apresentação dos pecados capitais. Esses pecados são representados na sua mais pura forma e sobem ao palco para contar suas origens ao protagonista. Essa personificação dos pecados reforça a presença de elementos das *moralities* na peça.

Ao mesmo tempo que a peça ecoa essa tradição dramática medieval, ela tem como protagonista um sujeito que não parece ser representativo do homem comum, como eram os protagonistas das *moralities*. Fausto parece ser um homem singular, pelas suas conquistas acadêmicas e pela sua ambição de poder. Essa ambição se aproxima das ambições humanistas do Renascimento, período de ascensão de um pensamento mais direcionado ao mundo terreno e menos ao mundo divino. O poder que Fausto busca é, ao mesmo tempo, terreno e divino, pois o protagonista procura afetar a natureza com a prática sobrenatural: a necromancia.

Num mundo em que se faz sentir a crescente pressão da nova moral protestante, que considera o teatro e a representação como uma ameaça à devoção e à pregação, a peça de Marlowe pode ter sido considerada perigosa. Ao apresentar um protagonista rebelde, a peça sugere a possibilidade de representar a insatisfação humana diante das ortodoxias e dos conhecimentos limitados das filosofias em vigor. Entretanto, não fica claro se a história de Marlowe serve como ilustração para o tipo de “homem” do Renascimento, sedento por conhecimento, ou se consiste antes em um típico exemplo didático dentro da tradição das *moralities*, apresentando um personagem que encontra a retribuição para seu pecado ao fim da peça. Esse aspecto obscuro tem sido o núcleo do debate entre estudiosos nos últimos 200

anos. A discussão sobre o lugar ético e histórico da peça é ainda válida, visto que sua ambivalência para o leitor moderno é patente.

Deste modo, a peça inicia com o personagem rejeitando o conhecimento escolástico e livresco na busca de um conhecimento transcendente, aqui o personagem declara claramente sua insatisfação com a Lógica, a Medicina, as Leis e a Religião. Porém, com o conhecimento que aspira, Fausto quer ter controle sobre a natureza e o homem, não sobre o divino. O empreendimento de Fausto não é satânico por esse motivo, pois ele não visa desbancar deuses ou controlar o céu ou inferno.

Ao tratarmos da necromancia seguimos a discussão de Paul Kocher em sua definição de bruxaria no artigo *The Basis of Witchcraft in Doctor Faustus*. Nesse estudo, Kocher comenta sobre os poderes que Fausto deseja ter e como esses poderes vão ao encontro de representações clássicas e populares da noção de bruxaria. Deste modo, podemos argumentar como *Dr. Faustus* oscila entre elementos populares e eruditos, remetendo tanto ao mundo clássico quanto à cultura popular Ocidental do século XVI.

Não menos importante é a questão acerca da importância das cenas cômicas na peça que aparentemente tem apenas uma função paródica. Entender o significado dos elementos paródicos na peça é fundamental para criar uma visão mais equilibrada da representação de Fausto, de sua inquietação “humana”, de sua desmedida, assim como da ilustração demoníaca. Essas cenas parodiam outras cenas da própria peça, por exemplo, após Fausto trocar sua alma por poder infinito, Wagner propõe a um *clown* a troca de sua alma por um pedaço de carne. Essas paródias não só carregam a comicidade esperada pelo público elisabetano, mas também sugerem o ridículo da venda da alma, seja por carne ou por poder.

As cenas com os *clowns*, ou bufões, no lugar de Fausto representando conjurações e magias mal-sucedidas, parecem surgir para aliviar o teor dramático e temeroso que circunda o protagonista da peça. Robert Ornstein (1955) alega que

Marlowe's contemporaries did mingle kings and clowns "not because the matter so carrieth," but because an Elizabethan audience expected variety and comedy. After all, high seriousness and buffoonery had long before joined hands in the Miracles and Moralities, and popular taste weighed more heavily than critical theory in the public theatres. (p. 166)

Acredita-se que tais cenas foram escritas por colaboradores e que

provavelmente sejam póstumas devido a características poéticas que levam a crer a falta da presença da mão de Marlowe nesses episódios. No entanto, não temos em vista discutir questões autorais, mas sim questões que contribuam para análise interpretativa proposta neste projeto. Portanto, propõe-se discutir um caráter mais profundo dos bufões quando comparados ao protagonista, passando-se a refletir quanto às semelhanças e diferença entres eles. Ornstein (1955, p. 170) afirma que a diferença entre herói e bufão é de grau e não de tipo, ou seja, trocar a alma por um pedaço de cordeiro ou por poder difere somente em intensidade. A partir dessa distinção almeja-se nortear os estudos referentes aos bufões.

2 A LENDA DE FAUSTO

A lenda de Fausto é, desde sua origem no século XVI, largamente tratada em diversas representações artísticas. Para citar exemplos só da literatura, podemos encontrar os poemas de *Fausto* de Goethe e *Fausto: Uma Tragédia Subjetiva* de Fernando Pessoa, ou os romances *Doktor Faustus* de Thomas Mann, *Irmão Karamazov* de Dostoievski e *Grande Sertão: Veredas* de Guimarães Rosa. Porém, a primeira narrativa que trata da lenda é a encontrada no chamado *Faustbuch*, escrito por autor anônimo alemão e publicado por um editor chamado Johann Spiess. Ela foi traduzida para o inglês com o título de *English Faustbook* por um tradutor identificado apenas por “P. F., Gent” em 1592.

Mesmo que seja comumente chamada de mito, ou lenda, os diversos “faustos” da literatura têm base em um sujeito histórico. Há documentos comprovando sua existência na primeira metade do século XVI, desde cartas de acadêmicos a registros de “clientes” satisfeitos ou não com seus serviços de magia negra. Apesar da existência desses documentos, eles são insuficientes para um registro biográfico preciso, pois são poucos e defeituosos. No entanto, podemos traçar algumas características desse mágico que inspirou a escrita do *Faustbuch*, a tradução para a língua inglesa e conseqüentemente a peça de Marlowe.

Provavelmente nascido em 1480 em Knittlingen na parte norte de Württemberg, o mágico George Faust (*Jörg* em alemão e *Georgius* em latim) foi muito famoso nas quatro primeiras décadas do século XVI (WATT, 1996, p. 3). Há treze referências a Fausto em documentos variados, esses foram traduzidos para o inglês e estão disponíveis no texto *The sources of the Faust Tradition from Simon Magus to Lessing*, texto de Philip Mason Palmer e Robert Pattison More. Ian Watt (1992, p. 3-4) considera uma carta escrita por um acadêmico rival o registro mais antigo e mais completo que faz referência a Fausto. A carta foi escrita por Johannes Tritheim e endereçada à Johannes Virdung em 1507.

The man of whom you wrote me, George Sabellicus, who has presumed to call himself the prince of necromancers, is a vagabond, a babbler and a rogue, who deserves to be thrashed so that he may not henceforth rashly venture to profess in public things so execrable and so hostile to the holy church. For what, other than symptoms of a very foolish and insane mind, are the titles assumed by this man, who shows himself to be a fool and not a philosopher? For thus he has formulated the title befitting him: Master George Sabellicus, the younger Faust, the chief of necromancers,

astrologer, the second magus, palmist, diviner with earth and fire, second in the art of divination with water. (PALMER; MORE, 1936, p. 83-4)

A carta foi escrita originalmente em latim e Sabellicus parece ser um cognome de Fausto. O remetente da carta acusa veemente o “príncipe dos necromantes” de tolo e não filósofo, um sujeito que merece ser açoitado por suas blasfêmias contra a igreja. Ainda que a carta apresente na maior parte injúrias contra Fausto, nesse excerto que a inicia encontramos alguns títulos os quais o mago dava a si mesmo: um jovem Fausto, chefe dos necromantes, astrólogo, o segundo magus, quiromante, adivinho da terra e do fogo, e segundo na arte da adivinhação com água.

Não há certeza quanto à primeira referência que faz a si mesmo, jovem Fausto (em latim *Faustus junior*), uma possibilidade é que se trata de Fausto de Milevo, um bispo maniqueísta do século IV que foi atacado por Santo Agostinho em sua obra *Contra Faustum* (WATT, 1996, p. 5). Outro título de interesse é o “segundo magus”, claramente referindo-se a Simão Mago, o personagem bíblico que tentou comprar dos apóstolos o poder de fazer milagres. Sem dúvidas, Fausto se considera próximo a esses sujeitos com inclinações à subversão dos valores cristãos, tal proximidade é também do Fausto do *Faustbook* e da peça de Marlowe, em ambos os textos temos um personagem transgressor que busca atender seus próprios prazeres através da magia negra.

Além de tudo, há registros que apontam para um homem chamado Georgius of Helmstadt, matriculado na Universidade de Wittenberg em 1483, ficou depois conhecido como Johann Faustus. Entre 1507 e 1540, várias referências a ele aparecem em diários e cartas de contemporâneos. Esses documentos retratam um homem erudito e vagamundo (DEATS, 2010, p. 7). Outro registro de 1509 admite o bacharel de teologia a um Johannes Faust, o que leva Watt (1996, p. 9) a acreditar que não se trata do mesmo sujeito, pois o Fausto atacado por Tritheim era conhecido por Jörg, ou George, e já se julgava “chefe dos necromantes”.

Entre várias incertezas flutua a história desse sujeito, aparentemente se falava muito nele no início do século XVI, porém há poucos registros que confirmem quem realmente era Fausto. Se não fosse um famigerado, não haveria de ter inspirado a *Historia von D. Johann Fausten* e sua consequente tradução para a língua inglesa. Esse é o Fausto que conhecemos melhor.

A partir do *English Faustbook*, Christopher Marlowe escreveu sua peça *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus*. Sobreviveram duas versões

dessa peça, ambas publicadas postumamente: a primeira somente em 1604 (A-text) com 1517 linhas, onze anos após sua morte, e a segunda com 2121 linhas, em 1616 (B-text). O *Faustbook*, narrativa que serviu de fonte para o drama de Marlowe, está dividido em três seções. A primeira, extensa e sistemática, apresenta o pacto diabólico; a segunda, mais discursiva, retrata as especulações de Fausto e conta as suas jornadas; a última contém uma série de atos pueris que o protagonista comete e o seu abominável fim (LEVIN, 1965, p. 131-2).

A peça de Marlowe em grande parte, nos seus contornos mais gerais, replica a estória do *Faustbook*. O enredo é semelhante tanto na narrativa como no texto dramático, sendo que as principais cenas, isto é, as que contêm a ação principal do enredo, são equivalentes a algum dos capítulos da narrativa, o que, em outros termos, torna possível um trabalho comparativo direto entre cenas da peça e capítulos da narrativa. No entanto, existem duas versões publicadas do texto de Marlowe. Primeiro, faremos uma discussão diferenciando as duas e selecionaremos uma delas como *corpus* desse trabalho.

2.1 AS DUAS VERSÕES DA PEÇA

Duas versões de *Dr. Faustus* sobreviveram, o chamado texto A que data de 1604 e uma segunda versão chamada texto B de 1616. O texto B possui 2121 versos, ao passo que o texto A possui 1517 versos. A primeira versão é mais curta, mas possui 32 versos ausentes no texto B de 1616.

Pela sua brevidade, podemos dizer que o texto A é mais introvertido, psicológico e com rubricas de palco mais simples que o texto B, esse último possui mais “efeitos especiais” e indicações de palco.

Enter MEPHISTOPHELES with [SPIRITS in the shape of]ALEXANDER and his PARAMOUR(A4.1)¹

Sennet. Enter at one [door] the Emperor ALEXANDER, at the other, DARIUS. They meet; DARIUS is thrown down; ALEXANDER kills him, takes off his crown, and, offering to go out, his PARAMOUR meets him. He

¹ Todas as citações da peça indicam a versão publicada, texto A ou B, a cena e os versos. A seguinte edição foi usada: MARLOWE, C. **Doctor Faustus: a two text edition** (A-text, 1604; B-text, 1616) contexts and sources criticism. Ed. David Scott Kastan. London: W.W. Norton & Company, 2005.

embraceth her and sets DARIUS' crown upon her head; and, coming back, both salute the [German]EMPEROR, who leaving his state, offers to embrace them, which FAUSTUS seeing, suddenly stays him. Then trumpets cease, and music sounds. (B4.1)

Comparando essas duas direções de palco referentes à entrada dos espíritos de Alexandre e sua amante, o texto B possui mais indicações, mais atores e mais ação. Além do mais, há mais indicações musicais com a chamada de trompetes que marca toda a ação de Alexandre assassinando Dário, tomando sua coroa e a colocando na cabeça de sua amante. Todo o texto B possui indicações que facilitam e também engessam o trabalho de diretores e atores, mas atribuem uma qualidade de espetáculo à peça. Para mais, o texto A quando publicado não possuía divisão de atos e cenas, o texto era disposto na página continuamente e o texto B foi dividido dessa forma. O crítico e editor David Bevington comenta que a publicação de 1616, o texto B, é mais atento a questões práticas de representação teatral com trovões, música, saídas, descidas dos céus, ao passo que o texto A é silencioso e vago (2005, p. 398). Certamente, a caracterização do texto A como “silencioso e vago” não é um defeito apontado pelo crítico, dado que acredita que essa versão é o mais próximo do texto original de Marlowe. Essa diferenciação nos leva a acreditar que são dois textos com objetivos diferentes que intendem provocar efeitos diferentes no público. Seguindo tal abordagem, uma investigação acerca da doutrina contida em cada uma das versões surge na década de oitenta e inicia uma leitura da peça sem preocupação autoral do texto.

A diferença doutrinária pode ser exemplificada com a cena do jantar entre Fausto e seus colegas acadêmicos. Aqui encontramos o personagem Old Man (Ancião) que vem para advertir Fausto de seus feitos e tentar convencê-lo a arrepende-se. Os versos do Old Man diferem substancialmente nas duas versões. No texto A, o Old Man entra no meio da fala de um dos acadêmicos, e no texto B após a saída desses. A sua primeira fala é completamente diferente nas duas versões.

OLD MAN

Ah, Doctor Faustus, that I might prevail
To guide thy steps unto the way of life,
By which sweet path thou maist attain the goal
That shall conduct thee to celestial rest.
Break heart, drop blood, and mingle it with tears,

Tears falling from repentant heaviness
 Of thy most vile and loathsome filthiness,
 The stench whereof corrupts the inward soul
 With such flagitious crimes of heinous sins,
 As no commiseration may expel,
 But mercy, Faustus, of thy Savior sweet,
 Whose blood alone must wash away thy guilt. (A4.1, 35-46)

OLD MAN.
 O, gentle Faustus, leave this damned art,
 This magic, that will charm thy soul to hell,
 And quite bereave thee of salvation.
 Though thou hast now offended like a man,
 Do not persever in it like a devil.
 Yet, yet, thou hast an amiable soul,
 If sin by custom grow not into nature;
 Then, Faustus, will repentance come too late,
 Then thou art banished from the sight of heaven;
 No mortal can express the pains of hell.
 It may be this my exhortation
 Seems harsh, and all unpleasant; let it not,
 For, gentle son, I speak it not in wrath
 Or envy of thee but in tender love,
 And pity of thy future misery.
 And so have hope, that this my kind rebuke,
 Checking thy body, may amend thy soul. (B5.1, 34-50)

O Old Man tenta convencer Fausto a abandonar a magia negra, assim Fausto se salvaria da danação eterna. O conceito de pecado e de salvação são bastante desiguais nas duas versões. No texto B de 1616, o pecado parece estar associado ao costume (*If sin by custom grow*), e reforçando isso está o fato de que o Old Man aconselha Fausto a largar o livro de magia negra para que possa salvar sua alma e ter o descanso eterno (*Checking thy body, may amend thy soul*). Em oposição, o texto A de 1604 traz um discurso diferente sobre o pecado, nessa versão é uma condição inata (*The stench whereof corrupts the inward soul*), e a salvação é alcançada através de uma espécie de peregrinação de limpeza da alma (*To guide thy steps unto the way of life*). Para além dessa passagem, há a última fala do Old Man a Fausto composta de apenas dois versos que diferem muito na noção de pecado representada nas duas versões.

OLD MAN
 I go, sweet Faustus, but with heavy cheer,
 Fearing the ruin of thy hopeless soul. (A5.1, 60-1)

OLD MAN
 Faustus, I leave thee, but with grief of heart,
 Fearing the enemy of thy hapless soul. (B5.1, 62-3)

Novamente, no texto A o pecado é apresentado como uma condição inata ao personagem, pois não há esperança para sua alma (*hopeless*). No texto B, o termo usado indica que sua alma é vítima de infortúnios (*hapless*), isto é, os acontecimentos da peça e as ações do personagem que levaram à sua queda. Os termos *ruin* e *enemy* também apontam para uma diferença, pois *enemy* indica um agente passível de culpa na queda de Fausto, algo ausente na versão de 1604.

Assim, as duas versões demonstram sua independência, pois suas diferenças não são meramente correccionais, e mesmo as adições feitas por colaboradores, como constatado nos diários de Philip Henslowe², não apresentam argumentos suficientes para afirmar categoricamente qual das versões é o texto original de Marlowe. São, porém, duas peças que podem ser lidas separadamente e discutidas individualmente. Para o crítico Michael Warren, ambos os textos possuem obscuridades, problemas, erros tipográficos e questões autorais, mas o original talvez nunca tenha sido completado e não há como recuperar questões autorais (2005, p. 153). Deste modo, o autor julga que renunciar à busca por um original possibilita a leitura dos textos quanto as suas diferenças de significado e não de qualidade.

Seguindo esse compromisso de análise da obra de Marlowe preocupando-se com as duas instâncias textuais separadamente temos a crítica de Leah Marcus. No seu texto chamado *Textual Instability and Ideological Difference*, Marcus apresenta uma discussão que encara as duas peças da forma apresentada aqui, não as comparando numa busca pelo original marlowiano ou para nos indicar qual é a “melhor” das versões, mas guiando sua discussão ao tratar da diferença “doutrinal” entre duas versões, a primeira protestante e a segunda anglicana.

Para a autora, assistir a uma peça de Marlowe significava assistir a um evento que oscila entre um heroísmo transcendental e uma perigosa blasfêmia, uma transgressão não apenas religiosa, mas também política e social. Assim, cunha o termo “efeito Marlowe” para referir-se a esse fenômeno entre exaltação e transgressão. Leah Marcus acredita que

²Empresário da companhia proprietária das peças de Marlowe *Admiral's Men*, juntamente com o ator Edward Alleyn. Em seu diário há um registro de pagamento para adições na peça feitas por Birde e Rowley.

[...] the differences between the A and B quartos of Faustus functioned to keep the “Marlowe effect” alive—to keep the play, amidst shifting conditions in church and state, on the same “ravishing” razor edge between exaltation and transgression. [...] The different versions of the play carry different ideological freight—the A text could be described as more nationalist and more Calvinist, Puritan, or ultraProtestant, the B text as more internationalist, imperial, and Anglican, or Anglo-Catholic—but each version places the magician at the extreme edge of transgression in terms of its own implied system of values.” (1996, p. 42)

Dessa maneira, Marcus sugere uma classificação para as duas peças, o texto A como mais nacionalista e protestante e o texto B como internacionalista e anglicano. Porém, mesmo com suas diferenças, cada peça coloca o mágico no limiar da transgressão dentro do seu próprio sistema de valores, ou seja, o efeito Marlowe é mantido nas duas versões. O primeiro ponto da autora a respeito do que chama de diferença ideológica entre as peças é argumentado através de um detalhe: a cidade que se passa a história.

O texto A situa Fausto na cidade de Wertenberg, enquanto o texto B situa o protagonista na cidade de Wittenberg.

If we look up “Wertenberg” in a standard topographical dictionary to the Elizabethan drama, we will find (in a circularity familiar to us from our earlier discussion of the “blue-eyed hag”) that “Wertenberg” is listed only in reference to Faustus as the A text’s error for “Wittenberg,” with the English Faustbook cited as an authority. (MARCUS, 1996, p. 45)

A maioria dos editores acreditavam que essa diferença não passava de uma perversão nominal, mas para Marcus a diferença é significativa e se seguirmos a posição tradicional de ver Wertenberg, corremos o risco de negligenciar uma diferença importante.

Wertenberg, ou até mesmo Wirtemberg, é a grafia de língua inglesa do século XVI para o Ducado de Württemberg, e o seu duque era explicitamente luterano, mas de uma escola teológica que Wittenberg considerava herética e suspeitava-se que ele era crypto-calvinista, ou seja, a prática de doutrinas calvinistas dentro da igreja luterana. Mesmo assim, o duque era muito próximo da Inglaterra, tendo se colocado ao lado dela durante a Guerra do Cem Anos, além de ter visitado a Inglaterra da mesma maneira que atores ingleses visitaram sua corte. (MARCUS, 1996, p. 45)

Além disso, a figura do Fausto histórico também foi associada à Württemberg e a sua Universidade de Tübingen, e de acordo com Philip Melancton de Wittenberg, que esforçou-se para dissociar a sua cidade com a figura do mágico,

Fausto morreu em Wüttemberg, partido também tomado mais tarde por propagandistas luteranos. (MARCUS, 1996, p. 45)

Dessa forma, as cidades apresentadas nas duas versões da peça indicam duas doutrinas religiosas variadas, que podem ser até mesmo conflitantes

[...] it draws on an alternate tradition associating Faustus with a German duchy that was a hotbed of left-wing Protestantism rather than a place which had become, by the late sixteenth century at least, the center of a more conservative Lutheran orthodoxy. (MARCUS, 1996, p. 45)

Mas para além das diferentes cidades, podemos ver em outros momentos da peça como essas doutrinas religiosas são apresentadas. A tentativa do Old Man de convencer Fausto a arrepender-se e largar a necromancia torna bastante visível tal diferença doutrinária. Ao comparar a fala desse personagem nas duas versões, a autora afirma que

The doctrinal differences between the A and B versions of Doctor Faustus are encapsulated nicely in the two contrasting versions of the Old Man's appeal to Faustus. He enters in both versions almost at the end of the play to try to win Faustus back from the devil. [...] the emphasis on sin as a state of "loathsome" inward corruption, the portrayal of spiritual experience as an arduous pilgrimage toward the goal of "celestial rest" and of repentance as a soul-searching individual struggle. The Old Man makes clear that his mere commiseration, though heartfelt, can accomplish nothing—everything depends on Faustus's inner condition and that is a matter between the sinner and God. [...] In B, Faustus's sin is not an inborn condition, but a bad habit which is gradually becoming engrained. To be saved, he must give up his magic. [...] In contrast to A, the Old Man in B hopes that his words of admonition may have almost sacramental efficacy: "checking thy body," to "amend thy soule." (MARCUS, 1996, p. 47-8)

Além de Marcus, Sara Munson Deats, na introdução do livro *Doctor Faustus: A Critical Guide*, comenta as duas críticas comuns à peça de Marlowe, duas polaridades que salientam a peça ou como uma tragédia que honra os preceitos renascentistas ou como um registro religioso e doutrinário.

Establishing the polarities [...] are Una Fellis-Fermor and George Santayana, at one extreme, who identify *Doctor Faustus* as the 'most nearly Satanic tragedy that can be found' and Faustus as a 'martyr to everything that the Renaissance prized – power, curious knowledge, enterprise, wealth, and beauty', and Leo Kirschbaum, at the other, who insists that 'there is no more Christian document in all Elizabethan drama' (2010, p. 9)

Apesar de não encontrarmos a diferenciação de versões textuais no trecho citado, acreditamos que podemos levá-lo ao encontro da crítica de Marcus e considerar a primeira polaridade maior presente no texto A e a segunda no texto B.

Deste modo, preferimos trabalhar com a versão de 1604, o texto A, pois, como afirma Ornstein (1955), essa é a mais conhecida pelo público leitor (p. 165), porém comentaremos sobre as duas versões quando houver alguma diferença significativa nas duas versões.

2.2 O TEATRO ELISABETANO

Cabe elucidar alguns aspectos do formato dos teatros do final do século XVI que variam substancialmente do teatro atual, principalmente quanto à estrutura física e à relação entre o público e as atuações. O palco não simulava uma tela na qual o público seria o que comumente se chama de quarta parede. No teatro elisabetano, o público ficava em volta do palco (frente e lados), em pé e apoiados no palco, o que exigia um esforço diferenciado do ator, além de técnicas de entrada e saída do palco que não envolvia cortinas, somente a *tiring house*, espaço utilizado para a troca de roupas. Além disto, as peças eram representadas à tarde, antes de anoitecer, visto que a iluminação dependia dos horários de sol. Tais condições estabeleciam esforços estratégicos de representação às companhias de teatro.

Rather, it was acted in the open air and by natural light, with performances typically starting in the early afternoon and running for two or three hours. Props and scenery were minimal, not least because the stage might have to be hurriedly cleared if the weather turned sufficiently unpleasant. Audiences were large and not necessarily well behaved. On the plus side, however, they were probably likely to be more ready to be moved and involved by aspects of Marlowe's plays which we might now struggle to take seriously. (HOPKINS, 2008, p. 51)

Como as peças eram representadas todos os dias e o público era recorrente, as companhias necessitavam não somente de novas peças, mas de estratégias de representação para que o público não se cansasse das mesmas faces. A companhia que representava *Dr. Faustus*, gerenciada pelo ator Edward Alleyn e empresário Philip Henslowe, empreendeu um grande esforço em um sistema de disfarces para enganar e surpreender seu público.

Evitar a monotonia era de extrema importância, dessa maneira as peças normalmente continham personagens que eram na verdade outro personagem disfarçado, economizando assim o ator e evitando que a audiência o reconhecesse.

The other monopoly had their Shakespeares. What the Admiral's did now was commission their own writers to create a new kind of play that would satisfy the demands of an audience that was beginning to get used to seeing the same faces in so many different roles. Their answer was brilliantly simple, by the late 1595, a little more than a year after they settled into the pattern of regularly playing at the one playhouse, they were prompting their writers to give them plays that exploited the most obvious feature of the whole business of acting, disguise. (GURR, 2009, p. 51)

Surgia, então, uma meta-teatralidade nas peças que fazia o ator interpretar um papel dentro de um papel, e às vezes com referências a outras peças, um tipo de intertextualidade na qual os atores remetiam a outros atores ou peças quase que os parodiando. Por exemplo, em *The Blind Beggar of Alexandria* de George Chapman, em que Edward Alleyn interpreta quatro personagens na peça. Gurr comenta que “Very largely [*The Blind Beggar of Alexandria*] featuring Alleyn himself, he appeared as the hero and in three distinctive disguises, two of them making him out to be a character parodying his more serious leading roles from the Marlowe plays.” (2009, p. 22)

Parte do sucesso das peças de Marlowe se deve ao fato de ter Alleyn nos papéis principais, em *Tamburlaine*, *Jew of Malta* e em *Dr. Faustus*. Alleyn era o grande ator do momento e um grande empreendedor, sua atuação nessas peças acrescentava ao sucesso dos textos de Marlowe. Era um sujeito robusto e alto, quase dois metros, de voz poderosa e gestos altivos e exagerados, capaz de zombar de si mesmo sem medo. Ao representar Fausto, Alleyn usava uma cruz ao redor do pescoço por temor de que demônios aparecessem no palco e realmente o levassem ao inferno. Isso mostra o vigor da peça de Marlowe e o conseqüente efeito que ela poderia causar no público. Hopkins (2008) sobre Alleyn

Alleyn in particular played a key part in Marlowe's success, for he was the man who incarnated virtually all Marlowe's heroes – Tamburlaine, Dr Faustus, Barabas, and the Guise – and his grand, declamatory manner and imposing physique (he was over six feet, exceptionally tall for an Elizabethan) seem to have been responsible for a considerable part of their impact. (p. 52)

Além do mais, Gurr (2005, p. 104) declara que as peças de Marlowe eram as

mais famosas da época e representadas pelo ator mais famoso da época, Edward Alleyn. Nos arquivos de Philip Henslowe, o gerente da companhia que primeiro representou as peças de Marlowe, *Doctor Faustus* aparece doze vezes. Esses dados mostram a importância da peça juntamente com sua popularidade.

Com essa breve descrição do teatro elisabetano, podemos ver quais os elementos em jogo que fizeram com que a peça fosse bem-sucedida no final do século XVI. Porém, além de questões operacionais que contribuíram para esse sucesso, há as possibilidades interpretativas que a peça manifesta, essas possibilidades dizem respeito, principalmente, ao pecado de Fausto e à expectativa do perdão. O pecado do protagonista na narrativa passa por um julgamento do narrador, ao passo que na peça, Marlowe lança mão de outros elementos para sugerir a culpa de Fausto ao dramatizar a lenda.

2.3 A DRAMATIZAÇÃO DA LENDA

Marlowe usou uma narrativa lendária do Fausto, um texto narrativo em prosa, como fonte principal de sua peça teatral. Um elemento técnico crucial a ser levado em conta nessa passagem de um texto em prosa a um texto dramático é a ausência de um narrador na peça. No *Faustbook*, o narrador visivelmente julga os atos do protagonista e não mede esforços para apontar a agência de Fausto em seu pecado. Na peça, apenas encontramos o Coro que faz um papel análogo ao do narrador, mas não tem a mesma função.

O primeiro capítulo do *Faustbook* tem o título de *Of his parentage and birth. Chap. 1*, onde se trata da origem de Fausto. Nascido em Rhode, de pais pobres, muda-se para Wittenberg para estudar teologia, onde tem um parente rico que o faz herdeiro. No entanto, Fausto secretamente estuda necromancia, ao mesmo tempo que está dedicado ao estudo de teologia, em que ele ganha o grau de doutor.

But Faustus being of a naughty mind and otherwise addicted, applied not his studies but took himself to other exercises, the which his uncle oftentimes hearing, rebuked him for it, as Eli oft times rebuked his children for sinning against the Lord. Even so this good man labored to have Faustus apply his study of divinity that he might come to the knowledge of God and his law. But it is manifest that many virtuous parents have wicked children, as Cain, Reuben, Absalom, and such like have been to their parents, so this Faustus having godly parents, and seeing him to be of a toward wit, were very desirous to bring him up in those virtuous studies, namely, of divinity. But he

gave himself secretly to study necromancy and conjuration, in so much that few or none could perceive his profession. (THE HISTORY, 1858, p. 165-6)

O narrador do *Faustbook* procede de modo moralizante, julgando e condenando a ação de Fausto. Este se dedica à necromancia apenas por perversidade (*naughty*) e desvia seus esforços, que deveriam ser direcionados ao o estudo da teologia, a outras atividades. Pelo fato de seus pais e seu tio terem boas intenções, Fausto é comparado a figuras bíblicas igualmente condenáveis e é chamado de vil (*wicked*), seguindo o exemplo bíblico de Caim.

Na peça de Marlowe há poucos versos dedicados à origem de Fausto, todos eles concentram-se no Prólogo.

And speak for Faustus in his infancy.
Now is he born, of parents base of stock,
In Germany, within a town call'd Rhode;
At riper years to Wüttemberg he went,
Whereas his kinsmen chiefly brought him up.
So much he profits in divinity,
The fruitful plot of scholarism grac'd,
That shortly he was grac'd with doctor's name,
Excelling all, and sweetly can dispute
In th' heavenly matters of theology;
Till, swollen with cunning of a self-conceit. (A Prologue, 9-25)

Enquanto a motivação de Fausto na narrativa parece sugerir certa malícia pueril, o Fausto de Marlowe se dedica à necromancia por vaidade. No verso 25 da passagem destacada, o coro anuncia que Fausto é engolfado pela própria arrogância ou vaidade, indicando que Fausto é ativo em sua própria queda, uma sugestão que irá ocorrer em toda a peça. O narrador e o Coro demonstram uma função semelhante nesse aspecto, mostrar como Fausto é culpado pela sua condenação.

No artigo *Doctor Faustus: A Case of Conscience*, a autora Lily Campbell aponta para dois pecados cometidos por Fausto, porém somente um deles causa sua ruína. Campbell comenta sobre o pano de fundo religioso do final do século XVI na Inglaterra, o Protestantismo, e afirma que a peça reflete claramente esse pensamento religioso. A autora afirma que

The first sin culminates in the compact whereby he gives his soul to the devil in return for twenty-four years of voluptuous living, with Mephistophilis to do his constant bidding Whether the craftiness of the devil or simply his own ambition for knowledge and power impel him to try what magic can do, he

abjures God and summons the aid of the powers of darkness. (CAMPBELL, 1952, p. 222)

Evocar Mefistófeles e vender de sua alma em troca de poderes concedidos por Lúcifer, para a autora, não são a causa da danação de Fausto. O compacto que o protagonista faz é, sem dúvidas, uma transgressão, mas não suficiente a ponto de impedir que Fausto busque a redenção. Acrescenta-se ainda o fato de que a conjuração de Mefistófeles não foi motivada pelo discurso necromântico do mago, mas pela renúncia a Deus que Fausto profere.

For, when we hear one rack the name of God,
Abjure the Scriptures and his Savior Christ,
We fly in hope to get his glorious soul;
Nor will we come unless he use such means
Whereby he is in danger to be damned.
Therefore the shortest cut for conjuring
Is stoutly to abjure the Trinity
And pray devoutly to the prince of hell. (A1.3, 47-54)

Deste modo, a vinda de Mefistófeles ao encontro de Fausto é causada pelas injúrias ao nome de Deus e pela abjuração das escrituras e de Cristo. Porém, esse que seria o maior dos pecados, para Campbell, não é o que condena Fausto.

But it is not this initial sin which is conclusive and fatal. What ultimately dooms Faustus, body and soul, is that, stung by his conscience and fretting over the fact that he has denied God, he yields to the sin of despair and so is led to reject the proffered mercy of God made manifest in Christ. (CAMPBELL, 1952, p. 223)

Portanto, Fausto falha em alcançar a redenção por perder sua esperança na própria salvação e cair em desespero. Sua danação não é só resultado de ter pecado e renunciado a Cristo, é resultado de não acreditar na misericórdia divina, de não crer na possibilidade de ser salvo.

O tema principal da lenda é evidentemente o pacto feito pelo protagonista, pela razão de a lenda ter dois desfechos possíveis, a salvação ou danação de Fausto, a tensão vai emergir a partir do jogo criado pelo autor com essas duas possibilidades. Dito de outra forma, o balanço entre a salvação de Fausto ou a sua condenação vai ser o fator determinante na manutenção da tensão da peça. Assim, Marlowe coloca o pecado em Fausto e não em forças externas, fazendo-o

responsável pela pelo seu próprio fim, isto é, Fausto é quem impossibilita a sua própria salvação. De acordo com Campbell

[...] it is not the initial sin and its consequences that hold us in suspense as we read or behold Marlowe's *Doctor Faustus*. Rather it is the continuing struggle of conscience, the conflict between hope and despair, where hope would lead him to God again and despair would keep him from salvation, that make the suspense of the play. The outcome remaining in doubt till the eleventh hour, the tension continues throughout the play and gives it its peculiar dramatic compulsion. (CAMPBELL, 1952, p. 223-4)

No entanto, para além dessa dicotomia entre a esperança e o desespero do protagonista, outros elementos apontam para a culpabilização de Fausto na peça, enquanto o *Faustbook* tem um teor claramente didático, na peça encontramos diversos aparatos que possibilitam tanto a manutenção da tensão dramática, tal como comentado por Campbell, como para o esclarecimento do pecado de Fausto. Assim, vejamos não só a luta interna de Fausto, mas outros elementos que indicam a dramatização da lenda através da noção do pecado que condena o protagonista.

Iremos discorrer sobre três pontos. O primeiro diz respeito à ausência de narrador na peça. Enquanto no *Faustbook* há um narrador que não se isenta de opinar sobre os atos de Fausto, facilitando assim a evidenciação do pecado e da culpa de Fausto, na peça Marlowe vai colocar personagens para fazer tais julgamentos como, por exemplo, os anjos. O segundo ponto analisa a vontade de Fausto na busca de um conhecimento sobre-humano, vontade essa que resulta na desmedida do pacto demoníaco. Por último, a queda de Fausto e a forma que é representada nos dois textos, no *Faustbook* e no *Doctor Faustus*, mostrando o trabalho poético empregado por Marlowe na cena final da peça em comparação à descrição da narrativa.

2.3.1 A ausência do narrador

A intenção didática da narrativa é evidente, por exemplo, o narrador do *Faustbook* finaliza o primeiro capítulo com o seguinte aviso.

[...] and without doubt he was passing wise, and excellent perfect in the Holy Scriptures: But he that knoweth his master's will, and doth it not, is worthy to be beaten with many stripes. It is written, No man can serve two masters, and thou shalt not tempt the Lord thy God. But Faustus threw all this in the wind, and made his soul of no estimation, regarding more his worldly

pleasure than the joys to come: therefore at the day of judgment there is no hope of his redemption. (THE HISTORY, 1858, p. 167)

O narrador interfere e aponta para o hábito culpável de Fausto. O protagonista comete o pecado de abjurar a Deus e servir a outro mestre.

Na passagem de uma narrativa em prosa para o gênero teatral Marlowe não pode deixar de transmitir, nem que seja de modo indireto, os sinais da “culpa” de Fausto, e para fazê-lo não conta com o narrador intruso das antigas narrativas. Ele tem de lançar mão de técnicas de escrita tipicamente dramática para dar a justa medida do “pecado” de Fausto. É através de personagens como o Ancião ou ainda os anjos que o espectador ou leitor vislumbra uma crítica exterior a Fausto. A surpresa, contudo, é que ao adicionar essa espécie de “comentário” de um personagem terceiro, o caráter categórico da condenação que, no *Faustbook*, era transmitida pelo narrador intruso ganha dramatismo e torna sua condenação mais problemática. Os julgamentos do Ancião e do Anjo Bom não se limitam apenas a condenar peremptoriamente Fausto, mas também trazem consigo a tentativa dos mesmos de salvá-lo da condenação eterna. O primeiro a tentar salvar Fausto é o Anjo Bom.

O, Faustus, lay that damned book aside,
And gaze not onto it, lest it tempt thy soul
And heap God's heavy wrath upon thy head.
Read, read the Scriptures. That is blasphemy. (A1.1, 70-3)

Antes mesmo de Fausto efetuar o pacto, o Anjo Bom aparece a fim de tentar com que Fausto não estude o livro necromântico que possui, ou seja, apenas a curiosidade do personagem já se faz suficiente para a intervenção de uma voz que julga seus atos. A presença do Anjo Bom remete às antigas moralidades medievais, peças altamente alegóricas que visavam representar a doutrina cristã ao público. Assim, o Anjo Bom apresenta uma função semelhante à do narrador do *Faustbook*, mas da mesma forma que há o Anjo Bom, a sua contraparte também surge em cena a fim de convencer o protagonista.

Go forward, Faustus, in that famous art
Wherein all Nature's treasure is contained.
Be thou on earth as Jove is in the sky,
Lord and commander of these elements. (A1.1, 74-7)

Douglas Cole discute o uso dos elementos na peça que remetem às moralidades, um desses elementos é justamente a presença dos dois Anjos. O autor aponta para uma diferença entre a peça de Marlowe e as antigas moralidades.

[...] Faustus never directs his attention to the Good and Evil Angels as dramatic entities; he neither speaks directly to them nor shows any sensible awareness of their physical presence. Their words are suggestive however, of the drift of his own thought; hence their activity remains on a spiritual level rather than physical level insofar Faustus is concerned. (COLE, 2005, p. 306)

Fausto interage com os outros espíritos que surgem em cena: Mefistófeles, Lúcifer, os pecados capitais, etc. Porém, não parece perceber a presença dos anjos. Deste modo, a presença dos Anjos parece ser mais um elemento para a plateia do que para o personagem. As palavras sugestivas dessas duas entidades não só pretendem mostrar qual o caminho a ser seguido por Fausto, mas também as consequências na decisão de praticar ou não a necromancia. Se continuar a ler os livros de magia negra, Fausto irá pilhar a ira de Deus sobre sua cabeça (*heap God's heavy wrath upon thy head*), como declara o Anjo Bom. Porém, com esses livros irá ser na terra como Deus é nos céus (*Be thou on earth as Jove is in the sky*), como indica o Anjo Mau. Cole argumenta que as palavras dos anjos são sugestivas, porém se o protagonista não toma conhecimento das duas entidades, elas acabam por serem sugestivas ao telespectador ou leitor moderno. Em outras palavras, a função dos anjos se aproxima à função do narrador, pois eles se comunicam mais com o receptor do texto do que com o próprio personagem.

Um exemplo dessa comunicação entre o narrador e o receptor do texto encontra-se no quinto capítulo da narrativa do *Faustbook*, a qual também promove o juízo da autoridade narrativa, não deixando dúvidas quanto às intenções didáticas da narrativa.

Wherefore I wish all Christians to take example by this wicked Faustus, and to be comforted in Christ, contenting themselves with that vocation, whereunto it hath pleased God to call them, and not to esteem the vain delights of this life, as did this unhappy Faustus, in giving his soul to the devil. (THE HISTORY, 1858, p. 175)

Dirigindo-se diretamente a um público, os cristãos, o narrador adverte sobre os perigos da barganha de Fausto, ou seja, sua decisão de trocar o futuro júbilo do paraíso pelos prazeres imediatos da terra. Eis algo que a peça de Marlowe não

apresenta: não há nada ali que adverte sobre os perigos dos vãos prazeres da vida mundana, ao menos nada que se compare nesse aspecto ao tom moralizante e religioso encontrado no narrador do *Faustbook*. Ainda assim, Marlowe não se absteve de sugerir essa mancha da culpa através do tom sugestivo dos Anjos.

Por não ter um narrador opiniático que pontifica sobre o destino do personagem, a peça permite que o autor lance mão de recursos que tornam a “advertência” ao público do pecado mais ambígua, o que se confirma no próprio título da peça de Marlowe, que coloca Fausto como um infeliz, não como um pecador. Essa ambiguidade está presente, por exemplo no diálogo entre Fausto e o Ancião no final da peça. Ali, Fausto, já cansado, aflito com seus próprios atos, jantando com colegas numa espécie de despedida, encontra o Ancião. Esse último tenta convencer Fausto de se arrepender e clamar por misericórdia a fim de salvar-se, mas sua tentativa é interrompida por Mefistófeles. Ao fim da cena, espíritos entram e tentam levar o Ancião. O fracasso deles de fazer o Ancião cair em tentação leva o mesmo a lançar escárnios contra os espíritos que entram em cena.

OLD MAN

Accursed Faustus, miserable man,
That from thy soul exclud'st the grace of heaven,
And fly'st the throne of his tribunal seat,
Enter the Devils.

Satan begins to sift me with his pride:
As in this furnace God shall try my faith,
My faith, vile fuel, shall triumph over thee.
Ambitious fiends, see how the heavens smiles
At your repulse, and laughs your state to scorn.
Hence, hell! for hence I fly unto my God. *Exeunt.*

A fé do Ancião é colocada em teste, ele defronta os espíritos e não sucumbe ao orgulho. Esse episódio evidencia a força do Ancião perante as tentações infernais, opondo-se à fraqueza de Fausto que causa seu desespero impedindo-o de salvar-se. No *Faustbook*, o episódio difere em vários pontos: primeiro, Fausto é quem vai à casa do Ancião, seu vizinho, a seu convite; segundo, o mago volta a sua casa apresentando vontade de arrependimento; por último, Mefistófeles surge e o ameaça e obriga Fausto a assinar outro contrato. Em vista dessas diferenças, podemos notar que a “luta” entre o Ancião e os espíritos é bastante significativa, pois esse personagem representa o contraponto do protagonista, não só como um homem convicto em sua fé, de maneira oposta à dúvida de Fausto quanto a sua salvação, mas também mostra o resultado dessa convicção: o triunfo sobre as forças

infernais. No *Faustbook*, temos o conselho do Ancião, “[...] it is not only the pleasure of the body, but the safety of the soul that you must have respect unto: of which if you be careless, then are you cast away, and shall remain in the anger of Almighty God.” (p. 278). E após a conversa, Fausto retorna à sua casa e diz “Father, your persuasions like me wondrous well, and I thank you with all my heart for your good will and counsel, promising you so far as I may to follow your discipline: whereupon he took his leave.” (p. 279)

Deste modo, a mostra de resistência do Ancião composta por Marlowe sugere um julgamento semelhante ao conselho do Ancião na narrativa. Mesmo que Marlowe tenha mantido o ato de aviso ou conselho do Ancião, a luta entre ele e os espíritos sugere que há uma salvação através da fé, fé essa que o Fausto da narrativa é impossibilitado de ter, pela intervenção de Mefistófeles e suas ameaças, e que o Fausto da peça abandonou por não crer na misericórdia divina. Sara Munson Deats, em seu texto *Doctor Faustus: From Chapbook to Tragedy*, compara a narrativa e a peça. A autora comenta que o Ancião na narrativa inglesa triunfa inatingido e que na tragédia de Marlowe a fé e coragem do Ancião em face de dor iminente ou até mesmo a morte estabelecem um contraste vívido a covardice e falta de fé de Fausto, assim ampliando tanto a responsabilidade de Fausto em sua queda quanto a sua fragilidade. (DEATS, 2005, p. 223)

Pela ausência de narrador no gênero dramático, as opiniões quanto as atitudes de Fausto revelam-se através das falas dos personagens. Marlowe, portanto, não se isenta de um julgamento moral em sua peça, porém o faz de forma sugestiva e não evidente, tal como na narrativa em que o narrador tem, sobretudo, algo a dizer sobre as atitudes de Fausto.

2.3.2 A ambição faustiana

O segundo capítulo do *Faustbook* narra como Fausto se inicia em suas artes demoníacas e conjura o demônio Mefistófeles em sua casa.

You have heard before Faustus' mind was set to study the arts of necromancy and conjuration, the which exercise he followed day and night; and taking to him the wings of an eagle thought to fly over the whole world and to know the secrets of heaven and Earth. (THE HISTORY, 1858, p. 168)

A menção ao voo traz o eco sugestivo do mito de Ícaro com a imagem das asas de águia e o voo ao redor do mundo. Tal mito é claramente explicitado na peça de Marlowe com o verso “His waxen wings did mount above his reach”. Mas para além da semelhança na alusão à imagem de Ícaro, há inicialmente uma diferença no motivo pelo qual Fausto é atraído pela magia negra. Na primeira cena da peça de Marlowe, Fausto sozinho em seu estúdio, proferindo um discurso altamente dramático, toma livros de conteúdo escolástico e discorre sobre os objetivos desses conhecimentos. O protagonista mostra-se demasiadamente insatisfeito com o pensamento escolástico e ajuíza ter esgotado suas ciências. Começa pela lógica de Aristóteles.

Sweet Analytics 'tis thou has ravished me!
 [Reads.] “*Bene disserere est finis logicis.*”
 Is to dispute well Logic's chiefest end?
 Affords this Art no greater miracle?
 Then read no more, thou has attained the end.
 A greater subject fitteth Faustus' wit. (A1.1, 6-11)

Fausto assim toma um volume de Aristóteles e julga que alcançou o objetivo principal de tal conhecimento. No trecho já se pronuncia seu interesse pela magia, sendo significativa aqui a palavra *miracle*, seja pela formação de Fausto na Teologia ou já pela busca por algo que vá além do universo cotidiano da academia. É significativo, pois mostra que Fausto busca algo que vá além dos domínios humanos.

A seguir, Fausto pondera sobre a medicina.

Be a physician Faustus, heap up gold,
 And be eternis'd for some wondrous cure.
 [Reads.] “*Summum bonum medicinae sanitas.*”
 The end of physic is our bodies health.
 Why, Faustus, has thou not attained that end? (A1.1, 14-18)
 [...]
 Yet art thou still but Faustus, and a man.
 Wouldst thou make man to live eternally
 Or, being dead, raise them to life again,
 Then this profession were to be esteemed. [Puts down book]
 Physic farewell! [...] (A1.1, 24-27)

Novamente, Fausto expressa seu desejo por empresas sobre-humanas, quer a experiência da vida eterna ou o desejo de trazer os mortos de volta à vida, sendo esse último a principal atividade da necromancia.

O outro conhecimento é o do direito. Fausto toma um volume de Justiniano, assinalando que aquela ciência é uma ciência para mercenários, “His study fits a mercenary drudge, / Who aims at nothing but external trash, ”. Após rejeitar também este conhecimento, ele se volta para bíblia de São Jerônimo, a Vulgata.

Jerome's Bible, Faustus, view it well:
 [Reads.] “*Stipendium peccati mors est.*” Ha!
Stipendium, etc. The reward of sin is death: that's hard.
 [Reads.] “*Si peccasse negamus, fallimur,
 Et nulla est in nobis veritas.*”
 If we say that we have no sin,
 We deceive ourselves, and there's no truth in us.
 Why then belike we must sin and so consequently die.
 Ay, we must die an everlasting death.
 Why doctrine call you this? *Che será, será?*
 What will be, shall be? Divinity, adieu. [*Puts down Bible.*] (A1.1, 38-47)

Fausto rejeita a bíblia rapidamente pela leitura que faz da sua noção de pecado. Porém, ele a lê fora de contexto, pois a passagem seguinte assegura a salvação através da confissão. Essas atitudes de Fausto revelam a falta de diligência inesperada de um acadêmico tão renomado, mas a sua negligência sugere que ele já está decidido de recusar a bíblia e iniciar-se na necromancia. Então, por fim, Fausto volta a sua atenção à magia negra.

[*Picks up book of magic.*] These Metaphysics of Magicians
 And Necromantic books are heavenly;
 Lines, circles, scenes, letters and characters—
 Ay, these are those that Faustus most desires,
 O, what a world of profit and delight,
 Of power, of honor, of omnipotence
 Is promised to the studious artisan?
 All things that move between the quiet poles
 Shall be at my command. Emperors and Kings,
 Are but obeyed in their several provinces,
 Nor can they raise the wind, or rend the clouds;
 But his dominion that exceeds in this
 Stretcheth as far as doth the mind of man.
 A sound magician is a mighty god.
 Here Fausto try thy brains to gain a deity. (A1.1, 49-63)

Neste trecho da primeira cena, Fausto exprime o que lhe atrai na magia negra (*O what a world of profit and delight, / Of power, of honor, of omnipotence*), sendo esses primeiros interesses manifestados pelo protagonista terrenos e somente o último (*omnipotence*) demonstra uma preocupação mais elevada. Aqui tampouco Marlowe parece se afastar de sua fonte maior. No *Faustbook*, Fausto deseja

conhecer todas as coisas sobre os céus e a terra, dando importância similar aos dois, mas o Fausto de Marlowe parece interessar-se mais pelo mesmo tipo de poder que Tamburlaine, outro protagonista de Marlowe, conquista em batalhas, um poder de transcendência, para além do humano e sobretudo do conhecimento que as disciplinas acadêmicas, na sua forma lógica e dedutiva, ofereciam ao estudante do período. Esse desejo de onipotência participa do mesmo substrato psíquico que rege a ambição política e imperial de Tamburlaine, cuja atividade guerreira se confunde com um vitalismo violento. Outro detalhe interessante é que os interesses de Fausto se voltam também para os mistérios celestiais e terrenos. Conhecer tais segredos, entender sua infinitude, de certo não está incluído no currículo do acadêmico do período e tampouco se confunde com a ambição material ou guerreira, é ela de conhecimento puro e simples.

Na mesma cena, Fausto discorre mais detalhadamente sobre o que fará com o poder alcançado.

How am I glutted with conceit of this?
 Shall I make spirits fetch me what I please,
 Resolve me of all ambiguities,
 Perform what desperate enterprise I will?
 I'll have them fly to India for gold,
 Ransack the Ocean for orient pearl,
 And search all corners of the new found world
 For pleasant fruits and princely delicates;
 I'll have them read me strange philosophy,
 And tell the secrets of all foreign kings;
 I'll have them wall all Germany with brass,
 And make swift Rhine circle faire Wertenberg;
 I'll have them fill the public schools with silk,
 Wherewith the students shall be bravely clad;
 I'll levy soldiers with the coin they bring,
 And chase the Prince of Parma from our land,
 And reign sole king of all our provinces;
 Yea, stranger engines for the brunt of war
 Then was the fiery keel at Antwarpe's bridge,
 I'll make my servile spirits to invent. (A1.1, 78-97)

O *leitmotif* que inicia vários versos (*I'll*) torna a passagem profundamente musical e dramática, um discurso que expressa de forma clara as intenções de dominação política de Fausto. Somente o terceiro verso apresenta uma preocupação intelectual (*Resolve me of all ambiguities*), nesse verso Fausto externa seu espírito acadêmico e vai de acordo com o momento inicial da peça, em que abandona a medicina, a lógica, as leis e a religião, pois essas já as ultrapassou.

Em comparação ao *Faustbook*, essa cena em que Fausto manuseia livros e recusa seus conteúdos é de criação de Marlowe, pois a narrativa não apresenta o caminho que Fausto toma até chegar à necromancia, e nem Fausto expressa seus objetivos e desejos com o poder que pode alcançar através da necromancia tão claramente. Para mais, no *Faustbook*, o protagonista conjura Mefistófeles por conta própria, ao passo que na peça Fausto janta com dois infames mágicos, Valdes e Cornelius, ambos surgem como mentores de Fausto e o ensinam a conjurar o espírito que estará ao seu lado e servirá seus desejos.

Esse espírito, Mefistófeles, tem dois papéis diferentes nos dois textos, na narrativa como um dos principais agentes na queda faustiana, mas na peça Mefistófeles até aconselha Fausto a deixar de lado a magia negra. Como um bom vendedor, no *Faustbook*, Mefistófeles minimiza as desvantagens e aumenta as vantagens de seu produto até sua vítima assinar as linhas pontilhadas, mas no tratamento dramático de Marlowe, Mefistófeles sempre fala a verdade e até pressiona seu consumidor a não adquirir seu produto (DEATS, 2005, p. 217-8). Assim, a metáfora usada por Deats revela de forma clara o papel do espírito na peça, obviamente o personagem de Mefistófeles é um tanto mais complexo na peça do que na narrativa, assim não assume o papel de um barganhador da alma de Fausto, mas de um acessório para Fausto causar sua própria queda.

Vejamos as duas representações de Mefistófeles.

Farther, the spirit promised Faustus to give him certain years to live in health and pleasure, and when such years were expired, that then Faustus should be fetched away; and if he should holed these Articles and conditions, that then he should have all whatsoever his heart would wish or desire; and that Faustus should quickly perceive himself to be a Spirit in all manner of actions whatsoever. Hereupon Doctor Faustus his mind was so inflamed, that he forgot his soul, and promised Mephistopheles to hold all things as he had mentioned them: he thought the devil was not so black as they use to paint him, nor hell so hot as the people say. (THE HISTORY, 1858, p. 174)

Na narrativa, Mefistófeles faz promessas a Fausto, o que sugere certo engodo. Na peça, o personagem tem outra atitude com o protagonista.

Why this is hell, nor am I out of it.
Thinkst thou that I who saw the face of God,
And tasted the eternal joys of heaven,
Am not tormented with ten thousand hells,
In being deprived of everlasting bliss?
O Faustus, leave these frivolous demands,

Which strike a terror to my fainting soul.

Mefistófeles não nega o tormento de estar no inferno e não promete prazer e deleite tal como na narrativa. Além do mais, nos dois últimos versos da fala, Mefistófeles claramente pede a Fausto para largar a necromancia, o que assinala que o espírito maléfico não pode ser diferentemente responsabilizado pela queda de Fausto: muito ao contrário, há uma tendência a reservar toda a responsabilidade a Fausto.

Curiosamente, Fausto apresenta grandiosas ambições com a necromancia, mas dissipa o poder que alcança em atos pueris e bufonarias. Fausto prega peças em um vendedor de cavalos, assombra um jantar no vaticano e caçoa de um cavaleiro colocando-lhe chifres. Para além das zombarias, o protagonista ainda bajula autoridades quando da aparição de Alexandre ou ainda vai à cata de uvas fora da época apropriada, revelando o caráter transgressivo de suas ações. Esses episódios estão tanto no *Faustbook* quanto na peça, o que revela uma imagem do pacto faústico como uma transgressão promissora, mas Fausto é apenas um homem e cede aos seus desejos terrenos.

2.3.3 A queda de Fausto

A cena final tem seu ápice dramático na peça. Após jantar com colegas acadêmicos, Fausto sozinho contempla seu fim e a captura inevitável de sua alma para ser levada ao inferno por Mefistófeles. O relógio marcando sua última hora de vida constrói uma cena intensa e compassa o discurso de Fausto.

No, Faustus, curse thyself, curse Lucifer,
That hath deprived thee of the joys of heaven.
The clock striketh twelve.
O, it strikes, it strikes! Now, body, turn to air,
Or Lucifer will bear thee quick to hell.
Thunder and lightning. (A5.2, 107-110)

Podemos notar o horror de Fausto no verso após a última badalada do relógio, um verso gaguejante com uma pontuação marcando seu desespero. De forma distinta, a narrativa apresenta um elemento que cria bastante suspense e horror no fim de Fausto, mesmo sem um discurso do protagonista. No *Faustbook*, o

narrador concentra-se sobre os estudantes na sala ao lado de onde está o protagonista, sua descrição é do que ouviram eles na hora final de Fausto.

The Students lay near unto that hall, wherein Doctor Faustus lay, and they heard a mighty noise and hissing, as if the hall had been full of snakes and adders, with that the hall door flew open: wherein Doctor Faustus was, then he began to cry for help, saying, murther, murther; but it came forth with half a voice hollowly; shortly after they heard him no more. (THE HISTORY, 1858, p. 298)

Entretanto, no *Faustbook*, os estudantes vão à sala em que estava Fausto e encontram seu corpo desmembrado e o cômodo coberto de sangue. Tal imagem não foi impressa na versão publicada em 1604, somente na edição de 1616. Essa cena final e sanguinária parece quebrar a intensidade do trágico fim de Fausto, pois não é o horror da dor física que causa a piedade do espectador, mas a possibilidade de Fausto arrepende-se e ser salvo do destino cruel que desde o início da peça era previsto. (CAMPBELL, 1952, p. 219)

M.M. Mahood, em um capítulo dedicado a Marlowe em seu livro intitulado *Poetry and Humanism*, disserta sobre os heróis das suas peças. Sobre Fausto, a autora comenta que apesar do protagonista virar as costas para Deus, esse não faz o mesmo, e é dessa forma que Marlowe resolve o problema da inevitabilidade do final da peça, a queda de Fausto, e mantém sua tensão dramática. (MAHOOD, 1967, p. 69)

Portanto, Marlowe traduz o horror gráfico da queda de Fausto em uma tensão dramática que mantém o público, leitor ou espectador, na espera do desfecho dessa tensão entre a misericórdia divina, expressa durante toda a peça, e o desespero de Fausto que falha em reconhecê-la. De acordo com Mahood, os obstáculos para salvação de Fausto são levantados por ele mesmo, enquanto no *Faustbook* há o uso da força bruta de demônios que o impedem de ir ao encontro da misericórdia divina. (1967, p. 70)

Os principais arautos da possibilidade de salvação de Fausto são o Anjo Bom e o Ancião. Ambos os personagens carregam discursos que visam assinalar os atos de Fausto e a atitude que ele deve tomar para que fuja do desespero e encontre a salvação. O Anjo adverte Fausto a esquecer os livros de magia negra e ler as Escrituras, o Ancião solicita ao mago que clame por misericórdia.

OLD MAN

Ah, stay, good Faustus, stay thy desperate steps!
I see an angel hovers o'er thy head,
And, with a vial full of precious grace,
Offers to pour the same into thy soul:
Then call for mercy, and avoid despair. (A5.1, 52-6)

Esses esforços divinos para salvar Fausto falham pela incapacidade de Fausto de acreditar que seu crime é perdoável.

Impose some end to my incessant pain;
Let Faustus live in hell a thousand years,
A hundred thousand, and at last be saved.
O, no end is limited to damned souls!(A5.2, 94-7)

Em seu solilóquio final, Fausto não clama por misericórdia e salvação, ele implora por um término de seu castigo no inferno, ele crê que deve pagar pelo seu pecado. Mesmo em um breve momento de arrependimento, Fausto não busca pela salvação, ele busca por uma determinação do tempo de sua punição. Ele faz isso por três breves versos e em seguida cai novamente em desespero, pois “no end is limited to damned souls”. Nem ao vislumbrar seu fim, Fausto escapa da barreira que criou a si mesmo.

Em síntese, podemos ver que Marlowe, apesar de ser bastante fiel nos episódios que escolheu do *Faustbook*, faz da lenda uma peça com a tensão dramática acentuada com seu início e fim altamente teatrais. Mesmo com as cenas que usa a magia para zombarias, que quebram a tensão dramática da peça, o final bem compassado com o relógio marcando o fim de seu contrato compensa certa queda de intensidade de suas cenas cômicas e suas travessuras com autoridades. Para Deats (2005),

In adapting his source to the dramatic medium and in transforming a didactic moral treatise in a complex, psychological study of error and self-deception, Marlowe not only maintains the moral focus of his source but even makes salient additions and alterations to give this focus added impact. By manipulating character, plot, and structure with great variety and skill, he achieves a firm and unambiguous affirmation of man's freedom and responsibility while relying only minimally on direct choral statement. (p. 222)

Portanto, a transformação do texto narrativo em um drama é feita por Marlowe com habilidade suficiente para manter os elementos que remetem às primeiras moralidades antes de 1500. Desse modo, seu drama oscila entre dois modos

dramáticos, as antigas moralidades e as tragédias elisabetanas emergentes do período do autor. Essa oscilação faz a estrutura da peça ambígua, possibilitando duas leituras que investigaremos a seguir.

3 MORALITIES E RENASCIMENTO

A sede por poder é talvez o tema dominante nas mais populares peças de Marlowe. Seus personagens aspiram à grandeza, Tamburlaine busca o poder de um rei; Barrabás persegue o poder do dinheiro; e Fausto, do conhecimento. No caso de *Dr. Faustus*, essa sede se manifesta através do pacto demoníaco, pelo qual o grande protagonista dessa história gótica, esse acadêmico cansado da previsibilidade do raciocínio escolástico, da lógica tediosa do pensamento lógico e circular, conjura Mefistófeles, o demônio ele mesmo ou seu arauto, para ser seu servo por vinte e quatro anos, entregando, em troca, sua própria alma. Enquanto para o mundo moderno a ambição é um aspecto quase rotineiro da vida cotidiana, explícita no mundo da bolsa de valores e difusa até os escalões mais humildes da população, para o mundo do final do Renascimento este predomínio da aspiração pessoal era vista simultaneamente com admiração e suspeita. É difícil, contudo, hoje, imaginar como o público elisabetano via tais peças, como teria reagido diante do destino a um tempo terrível, odioso e atraente e sedutor de Fausto.

Se de um lado o pacto fáustico favorecia um flerte culpável com procedimentos não-dogmáticos que a cultura contemporânea interditava aos homens, por outro lado a história do pacto termina mal, ou seja, a experiência da “reversão” do ato pecaminoso que se volta contra o pecador, contra aquele que não aceitou se adequar aos preceitos religiosos. Esse temor acerca do fim, Fausto o experimentará agudamente. A premência do patetismo final da peça, em que Fausto se depara com seus atos levou muitos críticos a assinalar que esta havia sido uma peça cristianíssima, visto que replicava o roteiro que fora de uso frequente desde o medievo, no qual o pecador se vê ante as consequências malevas das suas ações culpáveis. Entretanto, para cada crítico defensor das cristianíssimas intenções de Marlowe, há que diz exatamente o contrário. A história, eles afirmam, revela a sua própria recepção, ou seja, o fascínio de que a história de Fausto era objeto, sendo seu destino de algum modo desejável. É nessa fina linha divisória que Marlowe se equilibrava quando compunha suas peças.

Definitivamente, Marlowe compôs uma peça de *enorme* ambiguidade estrutural levando em conta ambas as possibilidades interpretativas. O primeiro pólo dessa ambiguidade não precisa ser apresentado com termos meramente morais ou religiosos. Fausto é uma peça carregada de elementos estilísticos e conteudísticos

que remetem às antigas *moralities*, ou seja, às moralidades, as peças alegóricas medievais que tiveram seu apogeu no século XV e apresentavam protagonistas por meio de personificações de atributos morais, geralmente atributos que encarnam a vida virtuosa (boa) em oposição ao mal. Por outro lado, quaisquer que sejam os vasos comunicantes estilísticos e ideológicos entre a peça de Marlowe e as medievais *moralities*, qualquer análise que dela façamos não deve ser a de uma *continuidade* estilística. Embora a história de Fausto coloca em oposição a boa vida e a via da perdição, o aparato teatral marlowiano, que é semelhante ao de Shakespeare e de outros de seus contemporâneos, estava muito distante em significado às formas medievais do teatro das *moralities*. Aqui elementos como a forma da técnica poética, as influências clássicas, principalmente oriundas das novas traduções de latinos, em particular de Sêneca, assim como o aporte da cultura universitária à qual Marlowe pertenceu, tanto como John Donne e Ben Johnson, foram determinantes. Finalmente, a história de Fausto, qualquer que seja a medievalidade lendária, sofre, no início do século XVII uma nítida inflexão que privilegia o “conhecimento” como problema focal: Fausto não é simplesmente um pecador, alguém que se desvia na nítida linha, nem alguém que transgride porque possui conhecimento, mas antes porque sente que o conhecimento que ele recebeu é comparável a um jogo estéril, sem sentido – e esse conhecimento, no período que hoje chamamos de humanismo renascentista, foi aquele em que o humanismo veio a questionar a dogmática teológica da escolástica.

Não é surpreendente, portanto, que o mesmo autor de *Tamburlaine* que indaga sobre a cobiça desenfreada de um homem que pensa sua conquista em termos globais – literalmente descrevendo o universo como quem aponta para um mapa onde a territorialidade é abstraída – encontre seu correspondente nessa outra área, a do acúmulo de conhecimento. A ambição de Fausto traz a mesma estranha cobiça desenfreada de tantos personagens de sua época, mas convém dizê-lo: a peça é muito mais problemática do que uma simples moralidade, uma exposição das idas e vindas de uma personalização cujo drama é uma continuidade da abstração. O Dr. *Fausto* de Marlowe não pode, com efeito, ser chamado nem de *morality*, nem de tragédia, mas tampouco está privada de formas de representação, traços estilísticos e problemáticas intelectuais que sejam de uma ou de outra. Há de se dizer, contudo, que um dos aspectos da dramaturgia elisabetana foi justamente sua capacidade de incorporação “inorgânica” de estratos estilísticos, conteudísticos

disparatados, sendo possível em muitas das peças a imbricação de sátira moderna com o grotesco, a facécia com a seriedade, numa mistura de estilo e gênero que apresenta desníveis evidentes entre as várias placas imaginárias que a constituem. Dollimore (2004) comenta, acerca da crítica da peça, que ela tendeu a ver a tensão dela resolvida de um modo ou de outro – ou seja, a ler a peça defendendo Fausto ou como uma estrutura típica das peças de moralidade. Mas esta resolução é uma à qual *Dr. Fausto* resiste como texto interrogativo. Parece sempre representar um paradoxo – religioso ou trágico – como inseguramente e provocativamente ambíguo ou, pior ainda, como abertamente contraditório (p. 109).

Ainda que John Gassner (1974) reforce essa tensão, ele a considera desigual, em vez de ambígua.

No texto mutilado que chegou até nós, *Dr. Fausto* é uma peça extremamente desigual. Estruturalmente próxima das moralidades da Idade Média com sua luta entre o bem e o mal e sua recontagem dos Sete Pecados Capitais, a tragédia derramava o novo vinho da Renascença numa velha garrafa. (p. 237)

Para Dollimore, a peça pode ser lida de duas maneiras, ao passo que Gassner a considera uma peça renascentista que retoma uma forma medieval (antiga) de escrever peças. A visão de Dollimore é sintomática de uma forma de pensar que foi típica entre críticos pós-estruturalistas enfatizando a contradição profunda em uma peça em que o desejo de salvação coexiste com o desejo de pacto demoníaco, sem contudo sair com uma solução, uma “posição”. O paradoxo é a escritura da crise em que as imagens e configurações ideológicas de um mundo antigo ainda se debatem com formas ainda frágeis de compreensão da situação ética do homem. Cumpre dizer, ao mesmo tempo Dollimore não leva em conta as peculiaridades textuais da peça que, sim, replicam alguns elementos do grotesco medieval. Gassner, por outro lado, fala da “velha garrafa” do medievo, dentro da qual o vinho do renascimento é derramado, mas a metáfora de Gassner nos diz muito pouco sobre o manejo artístico e certamente autoconsciente que Marlowe faz dos diversos aparatos estilísticos e retóricos e os transforma em mecanismos dramáticos específicos.

Não é surpreendente que a crítica da peça apresente leituras diversas, a peça caminha, definitivamente, entre duas estruturas opostas que marcam o século XVI.

Assim, vejamos o que diferencia a ideologia presente nas *moralities* e o pensamento humanista característico da Renascença.

3.1 AS MORALITIES

Moralities eram peças medievais que traziam em sua apresentação típica formas alegóricas que traziam personificações dotadas de atributos morais. A *Morality Play* era uma forma que havia se desenvolvido a partir dos chamados *mystery plays* medievais, incorporando elementos menos religiosos e mais seculares. Dentre essas peças estão *The Castle of Perseverance*, *Mankind* e *Wisdom*, encontradas na coletânea chamada *Macro Plays* que pertencia ao Rev. Cox Macro, e *The Pride of Life* e *Everyman*, a última sendo provavelmente o exemplo mais célebre do gênero. Uma característica comum dessas peças é a personificação de virtudes e vícios, como, por exemplo, os Sete Pecados capitais que tomavam forma de personagens e entravam em cena. Gassner (1974) define as *moralities* como “exercícios didáticos que inculcavam a abstenção do vício e a observância da virtude através de personagens alegóricas” (p. 174). Em outras palavras, os protagonistas dessas peças comumente representavam a raça humana, eram nomeados apenas como *Mankind* ou *Everyman*, e os vícios e as virtudes disputavam sua alma, esses também levavam nomes que não deixavam dúvidas quanto a seus papéis como Orgulho, Morte, Virtude, Anjo Bom, Anjo Mau, etc.

A estrutura das *moralities* pode ser facilmente detectada por uma audiência, pois suas alegorias carecem de sutilezas e seus temas não são tão diversos, normalmente representando o homem na busca da salvação através de alguma jornada ou batalha espiritual. King (1995) define claramente o que é comum nessas peças.

What these plays have in common most obviously is that they offer their audiences moral instruction through dramatic action that is broadly allegorical. Hence they are set in no time, or outside historical time, though they lack of historical specificity is generally exploited by strategically collapsing the eternal with the contemporary. The protagonist is generally a figure of all men, reflected in his name, *Everyman* or *Mankind*, and the other characters are polarized as figures of good and evil. The action concerns alienation from God and return to God, presented as the temptation, fall and restitution of the protagonist. (p. 240)

Marlowe, de alguma maneira, retoma traços característicos dessas peças didáticas e os usa para expressar os dois caminhos que pode tomar o protagonista, do céu ou do inferno. Dois elementos claramente retirados da tradição das *morality* podemos encontrar em *Dr. Faustus*, a presença dos personagens dos anjos, o Bom e o Mau e a cena com caravana dos Sete Pecados Capitais que se apresentam em frente ao personagem. David Daiches (1994) comenta que

Faustus retains many elements of the old morality plays; he has a Good Angel to exhort him to repentance and amendment as well as an Evil Angel to urge him on to damnation; and he is not irrevocably damned until he has succumbed to the final temptation of despair and given up all hope of the possibility of repentance. (p. 241)

Dois anjos que disputam a alma de um homem e tentam convencê-lo de agir conforme desejam, subverter alguma ordem divina ou acatá-la, virar os olhos para Deus ou para o demônio. Entretanto, das *morality* de língua inglesa, apenas uma delas apresenta os dois anjos disputando pela alma do protagonista, por isso nós a selecionamos, *The Castle of Perseverance* a fim de exemplificar as características das *morality* apresentadas anteriormente e pelo motivo de acreditarmos que essa peça possua elementos comparáveis à peça de Marlowe, em especial a presença dos dois anjos.

A peça *The Castle of Perseverance* é de autoria anônima e foi composta provavelmente em torno de 1440, ela é marcada pelo pecado da cobiça e encontramos os anjos acompanhando o protagonista, Mankind. A ação da peça consiste na batalha entre a carne e o espírito. Em outras palavras, ao protagonista são oferecidos valores materiais ou terrenos e valores espirituais. O castelo é uma espécie de alegoria em que se encontra Mankind, esse lugar que sofre um ataque dos vícios e é defendido pelas virtudes. Para King (1995, p. 244), a batalha entre os vícios e as virtudes é baseada diretamente na *Psicomachia* de Prudêncio, texto que apresenta lutas entre vícios e virtudes, do grego *psyche* (alma) e *mache* (luta). *The Castle*, além de ser uma peça longa com mais de 3000 versos, ela possui recursos teatrais bastante complexos, por exemplo, junto com seu manuscrito há um diagrama do castelo, provavelmente representando a organização do palco (figura 1).

Os dois anjos aparecem cedo na peça, após um discurso de World, Belial e Flesh, o protagonista Mankind pede à Cristo qual dos dois anjos deve seguir. O Good Angel fala primeiro.

GOOD ANGEL

Yea, forsooth, that is so true:
 Of woeful woe man may sing --
 For each creature for himself can do,
 Save only man at his coming.
 Nevertheless, turn thee from woe,
 And serve Jesus, heaven's king,
 And thou shalt, as we may show,
 Fare well in everything.
 That lord who life to thee has lent:
 Have him always in thy mind,
 That died on cross for mankind,
 And serve him to thy life's end --
 And, surely, thou shalt not want!³ (THE CASTLE, 1999)

O Good Angel tem em seu discurso a tentativa de convencer o protagonista a servir Cristo para que possa ter recompensa divina, isto é, ao servir Cristo ele terá proveito ao fim de sua vida nos céus e desfrutará de tudo que precisar. Essa promessa é refutada pelo Bad Angel que considera tais palavras apenas um conselho ruim.

BAD ANGEL

Peace, Angel! Thy words are not wise --
 Thou counselest him not aright!
 He shall be drawn to the World's service,
 To dwell with Kaiser, King and Knight.
 There shall be assured his niche.
 Come on with me, Still-as-Stone!
 Thou and I to the World shall be gone,
 And then thou shalt see anon
 How soon thou shalt be rich! (THE CASTLE, 1999)

Os dois anjos aparecem ao lado do protagonista Mankind, enquanto o Good Angel discursa sobre a servidão a Jesus Cristo até o fim de sua vida para garantir sua salvação, o Bad Angel aponta para um prazer terreno e imediato: riqueza. Porém, para além da diferença temática nas duas falas, há uma diferença estilística no discurso dos dois personagens. A tonalidade dos versos é distinta, pois o Good

³As citações da peça *The Castle of Perseverance* são retiradas de
 <<http://homes.chass.utoronto.ca/~ajohnsto/cascomp.html>>

Angel é muito mais sério que o Bad Angel, que parece preocupar-se em acusar o primeiro de engano. O primeiro anjo apresenta uma forma versificada mais elevada do que o segundo, lança mão de um vocabulário mais refinado e estruturas sintáticas mais elaboradas e de ordem indireta, invertendo sujeito, verbo e objeto, ao passo que o Bad Angel usa ordem diretas de frases (sujeito-verbo-objeto) e um vocabulário mais pobre repetindo palavras, mais especificamente o verbo modal *shall*.

Essa diferença de estilo também é apontada por King (1995) em outra *morality*, *Mankind*, a autora declara que o personagem Mercy faz uso de versos latinos, enquanto os versos dos vícios são paródias e *nonsense* carregadas de expletivos blasfemos e escatológicos. Apesar de não ter os anjos como personagens, *Mankind* compartilha a diferença de estilo encontrada em *The Castle*, em que os valores espirituais são mais elevados que os terrenos e portanto possuem versos de estilo mais elevado também. Vejamos como esses recursos são utilizados por Marlowe.

Na peça de Marlowe encontramos os dois anjos que aparecem ao protagonista, para adverti-lo ou estimulá-lo, e os sete pecados capitais que surgem em uma espécie de teatro itinerante. Porém, o que há em Fausto que possibilite que ele seja julgado como um protagonista de uma *morality*? Douglas Cole (2005) define seu caráter.

There are many things about Faustus which would appear at first to put him outside the realm of a representative man: his uncommon intellectual attainments, his extraordinary reach of imagination and ambition, his arcane pursuits of forbidden magic, his bold and conscious arrogance in the face of divinely established order. The dreams and desires that spur him to his fatal exercise of freedom are more superhuman than they are human; their very singularity helps to establish Faustus as one of the most individualized of Elizabethan stage characters (p. 304).

Fausto parece estar muito distante de ser um homem comum, pois é um acadêmico de destaque detentor de um vasto conhecimento e de ambições que transcendem até mesmo as ambições de outros acadêmicos. A lógica, a medicina, as leis e a religião, todas têm um fim que Fausto já alcançou ou um fim deveras mesquinho para que seja estudada. Vira seus olhos para o oculto, para a necromancia e ainda questiona arrogantemente Mefistófeles quanto ao inferno e seu governador, não desafia autoridades, mas divindades. As características singulares

de Fausto são as que saltam à primeira leitura. Porém, se as ambições de Fausto parecem sobre-humanas, suas ações indicam o contrário. Ao conquistar o poder que busca no início da peça, Fausto não se mostra mais como um homem singular, pois usa a mágica para pregar peças em cavaleiros, monges e vendedores de cavalos, não faz uso de Mefistófeles para alçar voos de Ícaro. Essa estrutura faz a peça ter um início grandioso com a ambição de ter um conhecimento que o resolva de todas as ambiguidades do mundo e vá além do conhecimento escolástico, e um meio desviante dessas ambições, em que passa seu tempo com travessuras juvenis.

Já o final da peça é marcado por um intenso drama, com o diálogo com o Old Man, suplicando a Fausto que se arrependa, e com o relógio marcando suas últimas horas até sua condenação. Fausto não acredita possível o arrependimento, mas demonstra uma vontade de ser salvo. Assim, a peça apresenta um afastamento e um retorno a Deus. Mas mesmo que esse retorno não se concretize e Fausto pereça tragicamente sendo puxado por demônios ao inferno, a peça alude a essa característica estrutural do enredo das *moralities*.

Mas além da grande ambição por conhecimento de Fausto, ele revela ambições de poder e nisso há dois aspectos de seus desejos que o fazem parecer um personagem mais universal. Primeiro, eles se encaixam no espírito elisabetano com seus objetivos de poder, honra e onipotência, tais podem ser alcançados através de explorações militares no Oriente, na Espanha e nas Américas, um sonho nacional para os elisabetanos. Segundo, o desejo de uma vida sensual de completa voluptuosidade, um desejo até do mais comum dos homens. Essa inclinação se concretiza nas cenas que parodiam a ação principal da peça. Vale a pena lembrar que esses aspectos não aparecem no *Faustbook*, eles são produtos da imaginação e criação artística do drama que visava universalizar o tema fáustico (COLE, 2005, p. 305).

Além das ambições de Fausto, se olharmos aos anjos presentes na peça, encontraremos contrastes com a representação de entidades existentes em uma das nas *moralities* de língua inglesa, *The Castle of Perseverance*. Os anjos que aconselham Fausto não diferem em estilo ou tom como em *The Castle*, eles só mantêm as mesmas intenções. A primeira aparição dos anjos na peça de Marlowe é na cena 2.1, em que os anjos tentam convencer Fausto com argumentos semelhantes aos dos anjos de *The Castle*, convencer o protagonista a ser um “bom cristão” ou a viver um mundo de prazer e poder.

GOOD ANGEL
 Sweet Faustus, leave that execrable art.
 FAUSTUS
 Contrition, prayer, repentance – what of them?
 GOOD ANGEL
 O, they are means to bring thee unto heaven!
 EVIL ANGEL
 Rather illusions, fruits of lunacy,
 That make men foolish that do trust them most.
 GOOD ANGEL
 Sweet Faustus, think of heaven and heavenly things
 EVIL ANGEL
 No, Faustus; think of honor and wealth (A2.1, 15-21)

Novamente, o discurso do anjo bom fala do espírito e dos céus e o anjo mau fala da riqueza. Porém, como em *Castle*, suas falas não contrastam em estilo, ambas possuem poucos versos e estruturas frasais semelhantes. No segundo momento em que os anjos aparecem, encontramos o seguinte diálogo.

GOOD ANGEL
 Faustus, repent; yet God will pity thee.
 EVIL ANGEL
 Thou art a spirit; God cannot pity thee.
 FAUSTUS
 Who buzzeth in mine ears I am a spirit?
 Be I a devil, yet God may pity me;
 Ay, God will pity me, if I repent.
 EVIL ANGEL
 Ay, but Faustus shall never repent. (A2.3, 12-17)

As falas dos anjos são compostas de apenas um verso cada nessa cena e Fausto não parece vê-los, pois indaga sobre quem o chamou de espírito. Isto leva a questionar a presença concreta dos anjos em sua primeira aparição, se analisarmos as duas cenas, Fausto não parece ver os anjos, mesmo quando lhes responde, suas palavras parecem ecos de seus pensamentos, não respostas diretas às falas dos anjos. Em outras palavras, os anjos parecem ser alegorias das vontades de Fausto, não dois agentes tentando convencer o protagonista a tomar um ou outro caminho, mas personagens que representam o caráter psicológico de Fausto.

Outro aspecto que ecoa as antigas moralidades é a personificação de virtudes e vícios, no caso da peça de Marlowe, a personificação de vícios. Na cena 2.3 aparece uma espécie de caravana liderada por Lúcifer, Belzebu e Mefistófeles, uma caravana apresentando os pecados capitais. O motivo dessa caravana é que Fausto hesita em manter o contrato feito e clama por Cristo, assim Lúcifer aparece não para

ameaçar Fausto, mas para mostrar os prazeres que o esperam se mantiver o contrato.

FAUSTUS

Nor will I henceforth: pardon me in this,
And Faustus vows never to look to heaven,
Never to name God, or to pray to him,
To burn his scriptures, slay his Ministers,
And make my spirits pull his churches down.

LUCIFER Do so, and we will highly gratify thee. Faustus, we are come from hell to show thee some pastime. Sit down, and thou shalt see all the Seven Deadly Sins appear in their proper shapes. (A2.3, 91-9)

A mudança do discurso em verso para a prosa diminui a seriedade e o drama criados pela tentativa de Fausto de se arrepender. Todos os pecados apresentam a sua linhagem, falam de suas origens familiares. Porém, a comicidade dessas falas visa minimizar o terror expressado por Fausto antes da aparição de Lúcifer, nem mesmo o príncipe das trevas é poeticamente aterrorizante com seus versos e sua prosa.

Os pecados aparecem nessa ordem: Orgulho, Cobiça, Ira, Inveja, Gula, Preguiça e Lúxuria. Escolhemos aqui descrever e analisar a fala da Gula, pois acreditamos que esse é talvez o pecado maior de Fausto, isso se dá pela razão de que o Coro quando no início da peça usa um vocabulário que remete ao pecado da gula para indicar o começo da queda de Fausto.

And glutted more with learning's golden gifts,
He surfeits upon cursed necromancy.
Nothing so sweet as magic is to him,
Which he prefers before his chiefest bliss. (A Chorus, 24-7)

No primeiro verso destacado temos o termo *glutted* para caracterizar sua curiosidade de aprendiz quanto a mágica. No segundo, o termo *surfeits* traduzido como um substantivo seria excesso, como um verbo, podemos usar encher ou abarrotar. Esses dois termos remetem diretamente ao pecado da gula, o pecado relacionado ao excesso e oposto à virtude da temperança. Obviamente, há uma relação com a cobiça, que também se caracteriza por sempre querer mais do que já se tem, mas pelo vocabulário, acreditamos que Fausto é mais um glutão com a necromancia do que um concupiscente. Além do mais, no terceiro verso do trecho

selecionado temos o termo *sweet* que também se refere à glotonaria, ao doce da mágica.

Outro detalhe é que a Gula é o único pecado com mais de uma fala na cena 2.3. Vejamos como acontece esse diálogo.

GLUTTONY Who? I, sir? I am Gluttony. My parents are all dead, and the devil a penny they have left me but a bare pension, and that is thirty meals a day and ten bevers— a small trifle to suffice nature. O, I come of a royal parentage! My grandfather was a gammon of bacon, my grandmother a hogshead of claret wine; my godfathers were these: Peter Pickle-herring, and Martin Martlemas-beef. O, but my godmother, she was a jolly gentlewoman and well-beloved in every good town and city; her name was Mistress Margery March-beer. Now, Faustus, thou hast heard all my progeny, wilt thou bid me to supper?

FAUSTUS No, I'll see thee hanged; thou wilt eat up all my victuals.

GLUTTONY Then the devil choke thee.

FAUSTUS Choke thyself, glutton! [...] (A2.3, 136-49)

O diálogo direto entre esses dois personagens, de alguma maneira alegoriza o tema da peça. O espaço dado à Gula para responder a Fausto parece referenciar ao final da peça (*Then the devil choke thee*), acusando que Fausto foi “engasgado” pelo demônio, ou seja, comer é uma alegoria para como Fausto se alimenta de poder ou de conhecimento, sua gula pela necromancia leva a sua queda.

Por fim, outro motivo para vermos a gula como o principal pecado de Fausto é a sua resposta final à caravana dos Pecados Capitais.

O, this feeds my soul. (A2.3, 161)

Claramente, Fausto lança mão de um vocabulário que remete à gula (*feeds*), portanto o pecado da glotonaria tem uma relação alegórica com toda a peça. Para citar exemplos de como o pecado da comida aparece na peça temos o bufão que venderia a alma por pedaços de carne de cordeiro e a duquesa que deseja uvas fora de temporada.

Com esses exemplos da peça de Fausto podemos ver que Marlowe faz uso de aspectos que remetem às antigas *moralities* inglesas. Os anjos e os pecados personificados são entidades que aspiram convencer Fausto a fazer uma escolha entre o desespero e a salvação. A escolha de Fausto por um dos dois é que ditará seu fim, sua queda ou salvação.

3.2 FAUSTO E A AMBIÇÃO DO RENASCIMENTO

Ao encarar Fausto como detentor de seu próprio destino, também podemos ver o protagonista como um exemplo do espírito renascentista ao renunciar à vontade divina e recorrer à magia negra e conjurar Mefistófeles. Ao início da peça, o protagonista declara ter esvaziado a Lógica, a Medicina, as Leis e o Divino, esses não têm mais nada a oferecer-lhe, então, Fausto mira a magia negra para ir mais longe e alçar outros voos. Como exemplo temos a comparação com o mito de Ícaro, representando a sede que Fausto tem por desvendar os segredos da terra e dos céus. Cleanth Brooks (2005) declara que

Doctor Faustus is a play about knowledge, about the relation of one's knowledge of the world to his knowledge of himself – about knowledge of means and its relation to knowledge of ends. It is a play, thus, that reflects the interests of the Renaissance and indeed that looks forward to the issues of modern day (p. 282).

O interesse de Fausto pelos clássicos reforça as características renascentistas da peça. Figuras como Aristóteles, Ícaro, Helena, entre outros são citados várias vezes, e Helena até aparece em cena para ser beijada por Fausto. Lisa Hopkins (2008, p. 87) discute que o desejo principal de Fausto é possuir algo do mundo clássico, uma característica típica de um “homem” do renascimento. Ademais, Erich Auerbach (1972) alega que a Renascença geralmente é considerada um período de retorno ao mundo clássico que enxerga um homem “que tende, por suas faculdades intelectuais e morais, a dominar todos os recursos da Natureza e deles se aproveitar para edificar uma vida feliz sobre a Terra mesmo, sem esperar a beatitude eterna que a religião prometia após a morte” (p. 148). Fausto é um perfeito exemplo de tal aspiração, pois deseja controlar o natural usando o sobrenatural.

Certamente, não podemos confundir a noção de conhecimento moderna com a do renascimento, pois o Fausto não busca apenas “saber das coisas”, ele deseja mudar o mundo (BROOKS, 2005, p. 282). A vontade de Fausto de mudança fica evidenciada com seu discurso inicial ao renegar os livros de Aristóteles, Galeano, Justiniano e a Vulgata. Para ele, esses conhecimentos já fizeram o que podiam, assim Fausto recorre à magia e as suas promessas.

Os anseios de Fausto são claramente apresentados no início da peça, antes de encontrar-se com Valdes e Cornelius. O protagonista lança mão de muitos versos para comentar sobre o que fará com esse novo estudo.

How am I glutted with conceit of this!
 Shall I make spirits fetch me what I please,
 Resolve me of all ambiguities,
 Perform what desperate enterprise I will?
 I'll have them fly to India for gold,
 Ransack the ocean for orient pearl,
 And search all corners of the new-found world
 For pleasant fruits and princely delicates;
 I'll have them read me strange philosophy
 And tell the secrets of all foreign kings;
 I'll have them wall all Germany with brass,
 And make swift Rhine circle fair Wittenberg;
 I'll have them fill the public schools with silk
 Wherewith the students shall be bravely clad;
 I'll levy soldiers with the coin they bring,
 And chase the Prince of Parma from our land,
 And reign sole king of all the provinces;
 Yea, stranger engines for the brunt of war
 Than was the fiery keel at Antwerp's bridge,
 I'll make my servile spirits to invent. (A1.1, 78-97)

Fausto deseja mudar o mundo com a magia negra. Suas vontades são de um sujeito moderno que procura não só “saber das coisas”, mas atuar sobre o mundo que vive. Ele usa o termo empreendimento (*enterprise*), isso indica que Fausto deseja ser uma espécie de gestor, ao mesmo tempo alega que vestirá bem os alunos das universidades, ou seja, uma ação que não diz respeito a si, mas ao meio a que Fausto pertence, talvez esse seja o único momento altruísta do personagem. Fausto também busca um conhecimento teórico, pois a segunda coisa que espera dos espíritos é resolvê-lo de suas ambiguidades, isto é, Fausto quer um novo saber próximo ao pensamento científico moderno, uma busca por respostas que a escolástica não pode dar, por isso questiona Mefistófeles sobre astronomia.

Estruturalmente, a modernidade de *Dr. Faustus* pode ser vista através de uma aparente ausência de uma mudança no personagem, Fausto parece ser o mesmo no início e no fim da peça, pois seu destino já está decidido no ato de assinar o pacto, não se espera outro fim a não ser a sua condenação, deste modo Brooks discute que a peça não parece ter um meio, isto é, a parte da peça que se preocupa com complicações e desenvolvimento do personagem (2005, p. 282). A ausência de meio é moderna, pois joga com a expectativa do público, com seus discursos altamente poéticos sobre o que fará com o poder da necromancia, Fausto acaba por

aventurar-se assombrando o Papa e deleitando duques, duquesas e imperadores, o protagonista não faz praticamente nada do que anuncia tão poeticamente que irá fazer. Assim, o meio da peça foca na comicidade, suas cenas alteram constantemente entre verso e prosa, entre elevado e baixo, além da constante presença dos *clowns* em diversas cenas. Se as consequências de sua barganha são inevitáveis, não importa muito como se preenche a peça, pode-se colocar cenas cômicas mais ou menos à vontade (BROOKS, 2005, p. 282).

A doutrina cristã possibilita a chegada aos céus através do arrependimento, mas Fausto é incapaz de arrepender-se pois acredita mais na justiça divina do que na misericórdia divina. Apesar de sua negação do estudo das leis, Fausto demonstra não poder escapar das premissas do direito, mesmo que divino. Isso se intensifica com as ameaças dos espíritos de mutilar Fausto se ele quebrar o contrato feito, contrato o qual é sempre comentado por Lúcifer ou Mefistófeles. Quando Fausto apresenta algum anseio em relação à magia negra, esses mesmos espíritos sempre trazem algo a Fausto, em forma de ameaça ou deleite, para que mantenha o contrato, isso indica que o arrependimento é possível, pois se há a necessidade de convencê-lo, seu contrato pode ser quebrado e Fausto pode ser salvo. Porém, isso não acontece pelo fato de que o protagonista não acredita que isso seja possível, ele tem certeza de seu pecado e não acredita na misericórdia divina. Além do mais, Brooks (2005, p. 290) comenta que no seu solilóquio final, Fausto quer parar o relógio e não mudar sua relação com Deus. Assim, mesmo que o protagonista anuncie querer subir aos céus e culpar Mefistófeles, ele sabe que não pode arrepender-se, pois quer manter seu pecado na eternidade, manter seus poderes necromânticos. Fausto é o mesmo homem que encontramos no início da peça.

Para Masinton (2005, p. 345), o humanismo de Fausto não abre espaço para a piedade divina e o protagonista perece em seu isolamento.

Sem dúvidas, Fausto é resultado de seu próprio tempo, assim seu humanismo é proveniente da construção discursiva feita por Marlowe em sua peça que amálgama características populares e eruditas ao delinear o protagonista de *Dr. Faustus*. Stephen Greenblatt em seu estudo *Renaissance Self-fashioning* argumenta sobre a noção de que é possível rastrear a construção do *self* no século XVI. Em seis capítulos, sendo um deles dedicado a Marlowe, Greenblatt analisa autores do século XVI sob a construção do *self* de cada um deles, assim não se trata de um estudo genético e histórico, mas individual. Porém, na introdução do livro, o autor

comenta sobre dez aspectos que são comuns em todos os casos que discute no livro. Apesar de Fausto se encaixar em todos os dez aspectos, selecionamos os dois primeiros, pois são os que acreditamos ser mais pertinentes na sua construção e na transgressão que tematiza a peça e resumem satisfatoriamente o delineamento do personagem.

1. None of the figures inherits a title, an ancient family tradition or hierarchical status that might have rooted personal identity in the identity of a clan or caste. [...]
2. Self-fashioning for such figures involves submission to an absolute power or authority situated at least partially outside the self – God, a sacred book, an institution such as church, court, colonial or military administration. Marlowe is an exception, but his consuming hostility to hierarchical authority has, as we shall see, some of the force of submission. (GREENBLATT, 2005, p. 9)

No que concerne o item número 1, não há dúvidas que Fausto não pertence a nenhuma tradição familiar. Já no coro da peça temos uma breve biografia do personagem que rastreia sua origem a pais pobres, não possuindo assim nenhuma identidade que possa ser delineada através de suas raízes familiares. Isto é significativo no contexto do renascimento pelo fato de que Marlowe conta uma história trágica com um protagonista comum, apenas excepcional em sua ambição e nas suas conquistas acadêmicas. A ação da peça está enraizada em uma lenda recente para os contemporâneos de Marlowe, não num passado mítico e distante, assim Fausto se destaca como um sujeito de seu tempo.

Em relação ao item número 2, a submissão a um poder absoluto, Fausto não parece ser submisso a uma força divina ou sagrada como Deus, mas a uma estrutura ortodoxa do renascimento em que o seu centro, como argumenta Greenblatt, é um vasto sistema de repetições nos quais paradigmas disciplinares são estabelecidos e homens gradualmente aprendem o que desejar e o que temer, os rebeldes e céticos marlowianos se mantêm subordinados nessa ortodoxia: eles apenas invertem essa ortodoxia e abraçam o que socialmente acredita-se ser maligno (GREENBLATT, 2005, p. 209).

Greenblatt cita C.L. Barber para definir esse sistema de repetições, “Faustus repeatedly moves through a circular pattern, from thinking of the joys of heaven, through despairing of ever possessing them, to embracing magical dominion as a blasphemous substitute” (BARBER, 1964, p. 99).

Para Greenblatt, esse movimento é um recurso teatral criado para manter a identidade do personagem e manter o caráter dramático necessário a um texto teatral (2005, p. 200).

Portanto, Fausto é submisso a essa compulsão repetitiva que o impede de arrepender-se e condiciona seu desespero.

4 FORMAÇÃO ESCOLÁSTICA: O CONHECIMENTO LIVRESCO VS. O CONHECIMENTO TRANSCENDENTE

Não há dúvidas que a busca principal de Fausto é um novo conhecimento, ou ainda uma nova forma de conhecimento que se distancie da fé cristã e da escolástica. Esse conhecimento, para o protagonista, deve ser prático, ser colocado em uso, e deve gerar grandes feitos, por isso descarta os livros de retórica, medicina, direito e a própria bíblia na primeira cena da peça, pois esses foram esvaziados ou são demasiados fúteis. Esse novo conhecimento vai ter raízes na antiguidade clássica devido ao caráter inerente do renascimento de revisitar os clássicos. Porém, Fausto não estuda os livros clássicos para completar sua busca por uma nova forma de pensamento, Marlowe vai colocar a antiguidade entre a estrutura da peça e os discursos dos personagens, isto é, a antiguidade clássica vai aparecer na peça nos discursos dos personagens em metáforas ou comparações ou em aspectos formais da peça que remetem às tragédias clássicas. Já de início na peça temos o primeiro aspecto que remete à tradição greco-romana.

O drama inicia com o Coro anunciando o espetáculo e com uma breve biografia do protagonista. O fato de nomear apenas como *Coro* faz referência à tradição clássica greco-romana, pois nessas a intervenção do coro é constante.

Now is he born, his parents base of stock,
In Germany, within a town called Roda.
Of riper years, to Württemberg he went,
Whereas his kinsmen chiefly brought him up.
So soon he profits in divinity,
The fruitful plot of scholarism graced,
That shortly he was graced with doctor's name,
Excelling all whose sweet delight disputes
In heavenly matters of theology; (A Prologue, 11-9)

As origens de Fausto são modestas, assim é mandado a Württemberg para estudar teologia aos cuidados de um parente. Sua ascensão nos estudos acadêmicos é rapidamente apresentada pelo Coro, esse assume um papel semelhante a um narrador, mesmo que breve e veloz em sua descrição. Não se sabe exatamente quem compunha o Coro, isto é, se eram personagens da peça ou algum *clown*, ao contrário, por exemplo, da peça *The Jew of Malta* em que Maquiavel introduzia a história.

O Coro passa a falar sobre o que levou Fausto a dedicar-se à necromancia.

Till swoll'n with cunning, of a self-conceit,
His waxen wings did mount above his reach,
And, melting, heavens conspired his overthrow. (A Prologue, 20-2)

Nesses versos, há uma mudança de tom do Coro. A construção da voz passiva, que predomina durante toda a fala do Coro, parece sugerir a falta de agência de Fausto, como se ele não fosse responsável pelo seu pecado, mas tentado a cometê-lo. A referência a Ícaro no segundo verso destacado é um exemplo da proximidade da peça com a tradição clássica. Durante toda a peça, personagens da mitologia greco-romana vão ser referenciados por Fausto, seja como metáfora, comparação ou até mesmo trazer tais personagens ao palco como na cena com Helena.

Sobre um período em que o ressurgimento da tradição clássica e a investigação da natureza são celebrados, Harry Levin, no quinto capítulo *Science Without Conscience* de seu livro inteiramente dedicado à obra de Marlowe, comenta sobre as potencialidades do renascimento para o bem ou para o mal, sendo um exemplo angelical a invenção da tipografia e um diabólico a invenção da pólvora (1965, p. 129).

A dicotomia divina de que Levin lança mão para exemplificar o uso das investigações do renascimento não se aplica inteiramente a Fausto, pois o protagonista da peça de Marlowe busca alimentar apenas os próprios prazeres. Para tanto, a primeira coisa que Fausto faz é abandonar o conhecimento escolástico que possui e assim dedicar-se à magia negra.

Na primeira cena da peça encontramos Fausto em seu gabinete ponderando sobre os conhecimentos acadêmicos e os rejeitando em seguida, dois deles por ter alcançado seus objetivos (Lógica e Medicina), um por ser uma atividade mercenária (Leis) e ou outro por sua incoerência (Religião). Somente a necromancia pode oferecer os prazeres que Fausto busca.

Sobre a Lógica, Fausto alega ter alcançado seu fim (*attained its end*), isto é, a faculdade de disputar efetivamente. Apesar de aparentar ter certo fascínio pela arte do bem disputar, Fausto questiona sobre o seu fim.

Sweet Analytics 'tis thou has ravished me!
[Reads.] "*Bene disserere est finis logicis.*"
Is to dispute well logic's chiefest end?

Affords this Art no greater miracle? (A1.1, 6-8)

O segundo verso destacado demonstra o que busca Fausto, milagres, e a Lógica não pode ofertar tal ação.

Quanto à Medicina, Fausto da mesma maneira indaga sobre sua finalidade: a saúde do corpo. Novamente, ele sustenta que já atingiu tal propósito e em seguida divaga sobre qual a atividade deveria preocupar-se a Medicina para ser essa digna da continuação dos estudos de Fausto.

Wouldst thou make men to live eternally
Or, being dead, raise them to life again,
Then this profession were to be esteemed. (A1.1, 24-6)

Só a conquista da vida eterna seria uma finalidade interessante para Fausto ou a ressurreição dos mortos. Mais uma vez, fica claro o desejo de Fausto em busca de uma nova forma de conhecimento que tenha efeitos sobrenaturais sobre o homem. Fausto ainda é um acadêmico e mesmo que busque milagres, o faz numa espécie de processo científico, racionaliza sua decisão de praticar magia negra num processo argumentativo, assim Fausto não é só um personagem que comete um pecado de abjurar Deus, é também um aspirante a novos modelos de pensamento. Para Levin, “His legend emerged from the flickering limbo between the admonitions of the Middle Ages and the aspirations of the Renaissance” (1965, p. 130). Dito de outra forma, a figura lendária faustiana que inspira a peça de Marlowe surge justamente num período transitório entre as advertências, notadamente cristãs, da Idade Média e as aspirações do renascimento, no caso de Fausto, aspirações transcendentais. Assim, podemos ver Fausto como um típico homem de seu período, progredindo nesse momento transitório através de seus estudos necromânticos. Mas Marlowe não deixa de fora as advertências medievais e cristãs, essas representadas pelos Anjos com seus tons sugestivos.

Por último, o protagonista rejeita os estudos teológicos.

When all is done, divinity is best. [*picks up another book.*]
Jerome's Bible, Faustus, view it well:
[*Reads.*] “*Stipendium peccati mors est.*” Ha!
Stipendium, etc. The reward of sin is death. That's hard.
“*Si peccasse negamus, fallimur,*
Et nulla est in nobis veritas.”
If we say that we have no sin
We deceive ourselves, and there's no truth in us.

Why, then, belike we must sin and so consequently die.
 Ay, we must die an everlasting death.
 What doctrine call you this? *Che serà, serà?*
 What will be, shall be? Divinity, adieu! (A1.1, 37-48)

Nos versos dedicados ao estudo da Vulgata, a bíblia de Jerônimo, Fausto a interpreta como lhe convém, lê que a recompensa do pecado é a morte (*the reward of sin is death*) e que se dissermos que não pecamos, somos mentirosos. Dos trechos que comenta, segue-se que se confessarmos nossos pecados, Deus, sendo justo, nos perdoará de todas nossas iniquidades. Talvez Fausto negligencie propositalmente a continuação do trecho que lê ou talvez sendo a confissão uma prática comum, Marlowe não se preocupou em fazer Fausto comentar sobre essa prática. De qualquer maneira, a preocupação de Fausto com a religião foca no pecado, pois ele indaga sobre o porquê de pecarmos e morrermos, uma morte sem fim.

4.1 NECROMANCIA: O CONHECIMENTO DA ETERNIDADE

Fausto não quer essa morte, quer a vida eterna na terra, e encontra essa possibilidade na necromancia.

These metaphysics of magicians,
 And necromantic books are heavenly; (A1.1, 49-50)

Assim, inicia seu interesse pela magia negra. Para ele, tais livros são celestiais, o que sugere certa blasfêmia por parte de Fausto, porém até então na peça fica explícito que ele deseja algo divino, como a habilidade de fazer milagres, e só o conhecimento e prática da necromancia oferecem os meios para os fins que deseja.

Ay, these are those that Faustus most desires.
 O, what a world of profit and delight,
 Of power, of honor, of omnipotence
 Is promised to the studious artisan? (A1.1, 52-55)

Mesmo com a intenção divina que a necromancia lhe promete, Fausto apresenta interesses terrenos (*profit, delight, power, honor, omnipotence*). Todos eles dizem respeito ao que se pode fazer em terra. Antes, Fausto havia rejeitado o estudo

das leis por sua exclusiva preocupação com o dinheiro, porém quando se depara com livros de magia negra, a primeira possibilidade que vislumbra é a de ganho material (*profit*). Em seguida, no mesmo verso, temos o termo prazer (*delight*) que se refere claramente aos prazeres da carne. No verso 54, seus interesses são hierárquicos. Poder, honra e onipotência referem-se à relação com outros, isto é, Fausto deseja o respeito do mundo através da magia negra.

A busca de Fausto por poder não parece mais ser a mesma que motivou sua recusa do conhecimento escolástico no início da cena. Sua ambição não é mais acadêmica, ela aparenta ser mais mesquinha, pois Fausto busca alimentar os próprios prazeres.

Shall I make spirits fetch me what I please,
 Resolve me of all ambiguities,
 Perform what desperate enterprise I will?
 I'll have them fly to India for gold,
 Ransack the Ocean for orient pearl,
 And search all corners of the new found world
 For pleasant fruits and princely delicates;
 I'll have them read me strange philosophy,
 And tell the secrets of all foreign kings;
 I'll have them wall all Germany with brass,
 And make swift Rhine circle faire Wertenberg;
 I'll have them fill the public schools with silk,
 Wherewith the students shall be bravely clad;
 I'll levy soldiers with the coin they bring,
 And chase the Prince of Parma from our land,
 And reign sole king of all our provinces;
 Yea, stranger engines for the brunt of war
 Then was the fiery keel at Antwarpe's bridge,
 I'll make my servile spirits to invent. (A1.1 79-97)

Esse longo solilóquio é guiado pelo motivo *I'll* que mostra certo narcisismo de Fausto nas conquistas que pretende com o conhecimento novo que a necromancia o oferece. Não há dúvidas de que não há nobreza nos estudos de Fausto, o protagonista deseja apenas servir seus próprios interesses e vai fazê-lo através do pacto demoníaco que assina com o próprio sangue.

Nesse momento, Fausto ordena a Mefistófeles que vá a Lúcifer e lhe ofereça a sua alma. Mefistófeles sai de cena e o mago pondera sobre seu futuro.

Had I as many souls as there be stars,
 I'd give them all for Mephistopheles.
 By him I'll be great Emperor of the world,
 And make a bridge through the moving air,
 To pass the Ocean with a band of men;

I'll join the hills that bind the Afric shore,
 And make that land continent to Spain,
 And both contributory to my crown.
 The Emperor shall not live but by my leave,
 Nor any Potentate of Germany.
 Now that I have obtained what I desire,
 I'll live in speculation of this art,
 'Til Mephistopheles return again. *Exit.* (A1.3, 103-114)

Mais uma vez, as ambições de Fausto são de poder, deseja ser imperador do mundo e até mesmo unir a África com a Espanha. No entanto, há no penúltimo verso dessa cena o termo especulação (*speculation*), ele aparece pela primeira vez na peça. No *Faustbook*, especulador (*speculator*) é o apelido dado a Fausto pelos seus estudos de magia negra. Mesmo que não seja chamado de especulador na peça e o termo e suas derivações não sejam recorrentes como na narrativa, Marlowe dispensa Fausto de ser um especulador. Apesar de o termo referir-se ao ocultismo, ele também remete ao pensamento teórico e à observação, assim Fausto demonstra seu caráter acadêmico com a necromancia, sua preocupação com o entendimento dessa arte.

A arte da magia negra, tal como estudada por Fausto, tem um pioneiro e esse é Henrique Cornélio Agrippa, que é citado na peça quando Fausto se encontra com Valdes e Cornelius, dois colegas de academia famigerados por envolverem-se com estudos ocultistas. Os dois instruem Fausto nos rudimentos da necromancia. Ao encontrá-los, Fausto cita Agrippa.

And I that have with concise syllogisms
 Gravell'd the pastors of the German church,
 And made the flowering pride of Württemberg
 Swarm to my problems, as the infernal spirits
 On sweet Musaeus when he came to hell,
 Will be as cunning as Agrippa was,
 Whose shadows made all Europe honour him.
 VALDES
 Faustus, these books, thy wit, and our experience
 Shall make all nations to canonize us.(A1.1, 112-120)

Os livros aos quais Valdes se refere são provavelmente os *Três Livros de Filosofia Oculta* de Agrippa, livros que defendem o uso da magia negra ou, como chama o autor, filosofia oculta. No primeiro livro de Agrippa encontraremos a acepção de magia do autor.

Magia é uma faculdade de maravilhosa virtude, cheia dos mais nobres mistérios, contendo a mais profunda contemplação das coisas mais secretas junto à natureza, ao poder, à qualidade, à substância e às virtudes delas, bem como o conhecimento de toda a natureza, e ela nos instrui acerca da diferença e da concordância das coisas entre si, produzindo assim maravilhosos efeitos, unindo as virtudes das coisas pela da aplicação delas uma em relação a outra, unindo-as e tecendo-as bem próximas por meio dos poderes e das virtudes dos corpos superiores (AGRIPPA, 2008, p. 80).

Essa concepção vai ao encontro do caráter prático que quer Fausto na busca de uma nova forma de pensamento, pois a magia produz efeitos, como declara Agrippa (2008).

Os efeitos do conhecimento da magia negra que Fausto almeja estão bem delineados no drama de Marlowe. Paul Kocher, em seu artigo *The Witchcraft Basis in Marlowe's "Faustus"*, vai argumentar que Fausto é um bruxo, pois os poderes dados ao protagonista com o pacto são típicos de um bruxo. Para o autor, chamar Fausto de bruxo é possível devido à grande familiaridade de Marlowe com conceitos renascentistas, medievais e clássicos sobre bruxaria (1940, p. 9). Kocher lança mão de uma noção bastante ampla de bruxo, “A Witch is a Magician, who either by open or secret league, wittingly and willingly consenteth to use the aide and assistance of the Deuill, in the working of wonder” (PERKINS, 1608, p. 167, *apud* KOCHER, 1940, p. 10). Não ficam dúvidas que Fausto se encaixa perfeitamente nesses parâmetros. A definição citada por Kocher é do teólogo William Perkins, que foi um popular e efetivo porta-voz da doutrina Calvinista em Cambridge durante o período em que Marlowe foi estudante (PINCISS, 1993, p. 252). Portanto, Marlowe era entendido da tradição da bruxaria tal como discutida por Kocher.

Paul Kocher vai discutir em detalhe as origens dos esquemas de manipulação da natureza e do homem que anuncia Fausto. Esses esquemas podem ser divididos em sete categorias: o controle dos astros, a manipulação dos mares, a destruição dos inimigos e assistência de aliados, a deposição de reis, o poder bélico, o conhecimento oculto e, por último, a transmutação do corpo.

O primeiro esquema de manipulação através da bruxaria, que comenta Kocher, diz respeito à astrologia, mais especificamente à Lua. O protagonista, antes mesmo de assinar o pacto, ordena a Mefistófeles que

I charge thee wait upon me whilst I live,
To do whatever Faustus shall command,
Be it to make the moon drop from her sphere,(A1.3, 36-8)

O poder de arrastar a lua dos céus não é uma criação original de Marlowe, ele pode ser encontrado em Virgílio, “Songs can the very moon draw down from heaven” (*Éclogas VIII*) e Horácio, “Charms, and steals the moon from the sky.” (*Epodos V*). Kocher ainda cita vários outros autores, além desses dois, que usam essa imagem, como Ovídio e Lyly. Devido à sua formação acadêmica, Marlowe teve contato com esses textos, porém ainda é possível que mesmo com o vasto conhecimento de Marlowe dos clássicos, ele não tenha tirado a ideia diretamente desses autores. (KOCHER, 1940, p. 11)

De qualquer forma, o poder de controle dos astros não é novidade no renascimento e pode ser rastreado desde a tradição greco-romana. O fato de tal imagem da Lua não ser original de Marlowe não apaga seu gênio, mas demonstra o vasto conhecimento dos clássicos que possuía e a habilidosa dramatização que faz da lenda de Fausto.

Kocher discute, então, a prática de manipulação das águas que Fausto ambiciona em versos como “make swift Rhine circle fair Württemberg”, “make the ocean to overwhelm the world” e “dry the sea”. Essas imagens de manipulação dos mares aparecem na *Medéia* de Senêca e na de Ovídio, por exemplo. Para Kocher, os esquemas grandiosos de manipulação de rios, mares e montanhas de Fausto provém desses textos clássicos, textos esses dos quais Marlowe é, sem dúvidas, um grande leitor e não apenas faz referência aos clássicos com essas imagens, mas também lhes dá um novo valor poético assim também como uma moderna aplicação geográfica (1940, p. 12).

No entanto, a possibilidade de secar os mares motiva Fausto de uma forma aparentemente nova, pois Cornelius sugere que com os poderes da magia negra eles poderão extrair as riquezas adormecidas no fundo do mar de navios naufragados.

The spirits tell me they can dry the sea,
And fetch the treasure of all foreign wrecks,
Ay, all the wealth that our forefathers hid
Within the massy entrails of the earth:
Then tell me, Faustus, what shall we three want? (A1.1, 144-148)

Cornelius usa a primeira pessoa do plural (*we*), ou seja, ele inclui a Valdes e a si mesmo nas manipulações das artes negras de Fausto. Isso indica que os dois

infames colegas de Fausto provavelmente não executaram nenhum feitiço que os tenha beneficiado anteriormente, pois parecem ter esperado por Fausto para que realize as suas ambições em vez de tê-las concretizado por si mesmos. Não há dúvidas que já tenham evocado espíritos, pois no verso 144 da cena 1.1, Cornelius comenta o que ouve dos espíritos, porém não põem em prática tal conhecimento. Para crítico e editor da versão paralela de *Dr Faustus*, W.W. Greg (1964), os dois magos, Valdes e Cornelius, não se tornaram mestres ou escravos dos espíritos, pois mesmo correndo um risco mortal ao evocá-los, os dois nunca arriscaram sua salvação em troca de presentes sobrenaturais e nem mesmo colocaram sua arte a um teste final.

Para a sugestão de dominar os mares, Fausto responde

Nothing, Cornelius. O, this cheers my soul!
Come, show me some demonstrations magical,
That I may conjure in some lusty grove,
And have these joys in full possession. (A1.1, 149-152)

Os dois magos fazem apenas o papel de professores de magia negra, não fazem nada além de demonstrações a Fausto. Após essas lições os dois personagens somem da peça, assim Fausto parece ser o único mago suficientemente competente para praticar a necromancia. Greg (1964) argumenta que a função dos dois na peça não é acolher um aprendiz proeminente, mas um engodo do demônio para atrair Fausto no caminho da destruição, eles têm seu papel dramático na tentação de Fausto e, além de uma menção de estudantes, não se ouve mais nos dois, isso pois não há mais uma função teatral para os dois, mas Marlowe toma cuidado para dar uma razão dramática para a presença dos dois personagens ao seduzir Fausto para as artes negras.

Seguindo a artigo de Kocher, a próxima ambição de Fausto que o classifica como bruxo é “To slay mine enemies, and aid my friends” (A1.3, 96). Para o autor, é um poder banal oferecido aos bruxos pelo Demônio e, de acordo com a crença popular, não só massacrar inimigos é possibilitado para o mago, mas também ameaçar à vida e coroa de reis (1940, p. 13). Esse último aspecto fica evidenciado nos versos a seguir

The Emperour shall not live but by my leave,
Nor any Potentate of Germany; (A1.3, 110-1)

A crença da vulnerabilidade à magia de reis e rainhas era corriqueira e estudos de Kittredge ou de Notestein a comprovam (KOCHER, 1940). Inclusive precauções eram tomadas para proteger a vida da rainha Elizabeth, como comenta o historiador Wallace Notestein.

Elizabeth had hardly mounted her throne when her councillors began to suspect the use of sorcery and conjuration against her life. As a result they instituted the most painstaking inquiries into all reported cases of the sort, especially in and about London and the neighboring counties. Every Catholic was suspected. Two cases that were taken up within the first year came to nothing, but a third trial proved more serious. In November of 1558 Sir Anthony Fortescue, member of a well known Catholic family, was arrested, together with several accomplices, upon the charge of casting the horoscope of the queen's life (1911, p. 24-5).

Kocher (1940) complementa esse aspecto com um relato de quatro mulheres enforcadas publicamente, em Abingdon, acusadas de fazerem imagens de cera da rainha e de dois de seus conselheiros. Porém, o autor do artigo não lança mão de referências a textos clássicos ao discutir os poderes de depor ou eliminar governantes, Kocher comenta apenas sobre crenças populares do período elisabetano. Deste modo, podemos ver o quão versátil é Marlowe ao delinear seu protagonista, movendo-o do erudito ao popular, não só na estrutura do discurso ao alternar entre o verso latinizado e a prosa cotidiana, mas também nas referências culturais tanto clássicas quanto populares.

Quanto à aplicação da magia na guerra, Fausto sonha em construir novos mecanismos de combate ou “stranger engines for the brunt of war” (A1.1, 95). A agressiva imagem de maquinário, que Marlowe cria, quebra a fluidez dos versos anteriores ao aliterar o som de *t* e *g* (sTranGers enGines for The brunT of war), assim sugerindo a dura e desumana realidade da guerra. Num período de ascensão da tecnologia militar, com a invenção da pólvora, por exemplo, a imagem não parece remeter-se à magia, mas sim a um conhecimento técnico. No entanto, o recrutamento de magos para a guerra não é novidade. Kocher nota um relato do bispo Francis Hutchinson (1660-1739), estudioso e opositor da bruxaria, sobre o rei da Suécia, “1563. The King of Sweden carried four Witches with him in his Wars against the Danes” (HUTCHINSON, 1718, p. 26).

O penúltimo aspecto que Kocher analisa concerne o conhecimento da natureza e do mundo. Fausto declara que fará com que os espíritos lhe leiam “strange philosophy”.

I'll have them read me strange philosophy,
And tell the secrets of all foreign kings; (A1.1, 86-7)

Concretamente, Fausto requisita alguns livros a Mefistófeles que tratam de astrologia e botânica.

Now would I have a book where I might see
All characters and planets of the heavens,
That I might know their motions and dispositions.
[...]
Nay, let me have one book more,-and then I have done,-wherein I might see
all plants, herbs, and trees, that grow upon the earth. (A2.3, 165-171)

Kocher cita Reginald Scot, autor do livro *The Discoverie of Witchcraft* de 1584, ao falar do demônio Astaroth.

Astaroth.... answereth trulie to matters present, past, and to come, and also of all secrets..... He maketh a man woonderfull learned in the liberall sciences. . . ."Buer absolutelie teacheth philosophie morall and naturall, and also logicke, and the vertue of herbes....." (SCOT *apud* KOCHER, 1940, p. 15)

O livro de Scot visa provar que a magia negra é uma arte de charlatões, no entanto seu estudo também representa a crença do século XVI quanto à bruxaria. No que diz respeito ao conhecimento que pode ser obtido pelos demônios, mais especificamente Astaroth, encontramos o estudo da filosofia, tanto natural quanto moral, e da botânica, com o estudo das ervas.

Ainda quanto ao conhecimento proporcionado por demônios, Kocher cita William Perkins para comentar sobre o verso “And tell the secrets of all foreign kings” (A1.1, 87).

[...] some deuills are present at all assemblies and meetings, and thereby are acquainted with the consultations and conferences both of Princes & people..... And hence it is apparent, how Witches may know what is done in other countries.... (PERKINS, 1608, p. 59-60 *apud* KOCHER, 1940, p. 16)

Provavelmente, com o conhecimento de reis estrangeiros, Fausto teria vantagens diplomáticas e bélicas. Com essas informações e o poder bélico que ambiciona, Fausto demonstra certo espírito nacionalista, pois assim poderia tornar a Alemanha em um grande estado com sua arte, isso é reforçado pela intenção de melhorar as universidades da Alemanha.

I'll have them fill the public schools with silk,
Wherewith the students shall be bravely clad (A1.1, 80-1)

Por último, Kocher comenta sobre a sugestão de Valdes sobre as formas que os espíritos podem assumir.

So shall the spirits of every element
Be always serviceable to us three;
Like lions shall they guard us when we please;
Like Alrnain rutters with their horsemen's staves.
Or Lapland giants, trotting by our sides;
Sometimes like women, or unwedded maids (A1.1, 122-7)

A Lapônia (*Lapland*) era considerada a casa dos bruxos, por isso os gigantes derivam desse lugar (WARD *apud* KOCHER, 1940, p. 16). Além desses espíritos em forma de animais e gigantes, servindo como guardas para o protagonista, na peça, quem muda de forma é Mefistófeles. O espírito entra em cena como um monstro horrendo, uma espécie de dragão, e transforma-se em um monge a pedido de Fausto. Além desses, temos a presença de Alexandre e Helena, que sobem ao palco para agradar ao rei e Fausto, porém apenas Helena tem certa materialidade, pois Fausto a beija, enquanto Fausto alerta que Alexandre não deve ser tocado por ser uma projeção e não um sujeito de carne e osso.

Paul Kocher conclui sua discussão sobre o assunto afirmando que

Thus far we have spoken of specific powers envisioned or bargained for by Faustus, and have traced their origins to the witchcraft tradition. It remains to suggest that not merely in these particulars but in the whole general conception of Faustus' motives Marlowe is vitally influenced by witch lore. Faustus is animated by longing for wealth, honor, knowledge of hidden things, pleasure, imperial sway, godhead. So, according to prevalent belief, were the men and women who turned witch (KOCHER, 1940, p. 17)

São esses os poderes destacados por Kocher para argumentar que Fausto é um bruxo. Kocher (1940) relaciona o texto de Marlowe tanto com textos clássicos

quanto populares, evidenciando assim o caráter fronteiro do autor em sua peça, oscilando entre a educação que teve em Cambridge e a cultura popular de sua época.

5 O BURLESCO NA PEÇA

Na dramaturgia elisabetana, não era raro as peças possuírem o que podemos chamar de dois níveis: um sério e trágico, outro cômico e exagerado. Isso se dá pelo fato de que o público ia às apresentações e esperava variedade, mesmo numa tragédia. *Dr. Faustus*, sem dúvidas, não é uma exceção, pois a peça possui não só cenas com bufões, os *clowns* Robin e Rafe, mas também alguns episódios em que o próprio Fausto tem seu discurso alternado do verso para a prosa a fim de suspender seu caráter trágico para substituí-lo pela comicidade.

Inicialmente, as cenas cômicas funcionam como paródias de cenas anteriores. Na primeira cena da peça, Fausto dispensa livros lançando mão de um processo lógico para cada livro que deixa de lado até chegar ao livro necromântico. A cena seguinte apresenta Wagner numa espécie de embate lógico com dois colegas de Fausto à sua procura. Após Fausto concretizar o pacto e vender sua alma em troca de poder e volúpia, um *clown* considera vender a sua por um pedaço de carne e alguma meretriz. Quando Robin e Rafe tentam roubar um cálice de um comerciante de vinhos, os dois estão fazendo referência à cena com Fausto e sua perturbação no jantar do Papa. É bastante clara a relação entre essas cenas, os bufões satirizam o herói. Robert Ornstein em seu artigo *The Comic Synthesis in Doctor Faustus* comenta sobre a satirização do herói.

Is there not something infinitely reassuring in the clown who apes the manner and the mannerism of the superman? And the ironic comedy in *Doctor Faustus* is more than reassuring. Its intention, I think, is both didactic and comic. Simultaneously nonsensical and profound, it clarifies our perception of moral values. (ORNSTEIN, 1955, p. 167)

No entanto, a relação entre o herói e o *clown* na peça de Marlowe não é tão simples, isto é, a presença dos *clowns* não é apenas apresentar uma cena absurda que aponta para o sistema de valores morais do protagonista. A troca da alma por um pedaço de carne é absurda e causa o riso, já trocá-la por poder infinito não, pois essa é uma aspiração heroica (ORNSTEIN, 1955, p. 167). A relação entre as duas figuras parece se fundir ao longo da peça, gradualmente os *clowns* deixam de aparecer em cena e em seu lugar o herói da peça, Fausto, passa a praticar atos que contradizem com suas aspirações heroicas. Para Ornstein, a diferença entre o herói e o *clown* na peça é de grau, não de tipo.

São quatro cenas separadas da ação principal que apresentam os *clowns*, já quando Fausto assume o papel de bufão não há uma separação em atos ou cenas, mas em seu discurso ao passar do verso para a prosa, isso dentro de uma mesma cena. O objetivo aqui é apresentar o caráter paródico das cenas cômicas com os *clowns* e a fundição do herói com o *clown* que acontece na peça.

A segunda cena da peça, e primeira cômica, tem como centro o servo de Fausto, Wagner, e ela parece parodiar a cena anterior com um argumento lógico de Wagner. Nessa cena, dois colegas procuram por Fausto e perguntam a Wagner onde está o seu mestre, ele faz uma tentativa de subjugar os dois acadêmicos e colegas de Fausto com um raciocínio lógico, tal como Fausto fizera na primeira cena ao rejeitar a Vulgata e seu conteúdo.

Yes, sir, I will tell you; yet, if you were not dunces, you would never ask me such a question; for is not he *corpus natural*? And is not that *mobile*? Then, wherefore should you ask me such a question? But that I am by nature phlegmatic, slow to wrath, and prone to lechery (to love, I would say), it were not for you to come within forty foot of the place of execution, although I do not doubt to see you both hanged the next sessions. Thus, having triumphed over you, I will set my countenance like a precisian, and begin to speak thus [...] (A1.2, 19-27)

Wagner usa o termo aristotélico *corpus naturale* que se refere à física e a capacidade de um corpo de se mover e mudar. Tal termo remete à primeira cena ao passo que remete ao autor do primeiro livro que Fausto dispensa, Aristóteles. Porém, há também uma ironia um tanto sombria, como destaca o crítico J.B. Steane (1964, p. 132-3), pois Fausto está em um processo de rompimento com tal noção. Dito de outra forma, Fausto está num processo de transição da carne para o espírito com a concretização do pacto. Outra ironia que o autor detecta nessa cena está na primeira resposta que Wagner dá ao primeiro acadêmico.

FIRST SCHOLAR How now, sirrah! where's thy master?
WAGNER God in heaven knows. (A1.2, 5-6)

Para Steane, não só Deus sabe, mas o demônio também (1964). Esse aspecto sombrio que fica representado pelos exageros de um *clown*, nesse caso Wagner, parece reforçar a gravidade do pecado de Fausto, pois por mais que a intenção dessa cena seja causar o riso, ela é um prelúdio para a queda de Fausto, o protagonista não tem como escapar da ubiquidade de Deus.

Wagner, então, revela que seu mestre está em conferência com Valdes e Cornelius, dois famosos e infames artesãos da magia negra. Tal revelação causa temor e preocupação nos acadêmicos sobre o destino de Fausto. Nesse momento, a peça retoma um tom de seriedade com a aflição anunciada pelos acadêmicos.

FIRST SCHOLAR Nay, then, I fear he has fallen into that damned art for which they two are infamous through the world.
 SECOND SCHOLAR Were he a stranger, and not allied to me, yet should I grieve for him. But, come, let us go and inform the Rector, and see if he by his grave counsel can reclaim him.
 FIRST SCHOLAR O, but I fear me nothing can reclaim him!
 SECOND SCHOLAR Yet let us try what we can do. (A1.2, 33-40)

Mais uma vez, encontramos um prelúdio para a queda de Fausto com a segunda fala do *First Scholar*, na linha 39, que marca seu temor de que nada pode salvar Fausto. Steane compara esse diálogo com outros eventos da peça.

The scholars left alone look at each other in dismay. The second scholar says 'Were he a stranger, and not allied to me, yet should I grieve for him'. He represents the Christian norm: the charity and altruism of the Christian in a state of grace. The Rector, with his 'grave counsaile', is similarly a norm or a positive, a part of 'the fruitfull plot' which Faustus has rejected. Even the last two lines of the scene are 'organic', recalling the see-saw movement of Faustus' own irresolution and the Good and Bad Angels' externalising of it. (STEANE, 1964, p. 133)

Na primeira cena encontramos a primeira aparição dos dois Anjos, o Bom e o Mau, um recurso que remete às antigas *moralities*. No entanto, Fausto não responde a eles, os dois não parecem ser vistos pelo protagonista. Estão ali como que recursos para avisar o público sobre o pecado que Fausto comete, ou como Steane coloca, uma externalização da irresolução de Fausto.

GOOD ANGEL
 O, Faustus, lay that damned book aside,
 And gaze not on it, lest it tempt thy soul,
 And heap Gods heavy wrath upon thy head,
 Read, read the scriptures, that is blasphemy.
 EVIL ANGEL
 Go forward, Faustus, in that famous art,
 Wherein all nature's treasury is contained:
 Be thou on earth as Jove is in the sky,
 Lord and commander of these elements. (A1.1, 70-7)

O Anjo Bom comenta sobre o pecado sendo cometido por Fausto, a leitura do livro necromântico e Anjo Mau oferece à Fausto o que ele procura, ser na terra como

Deus é nos céus. Apesar de não responder aos Anjos, o pensamento de Fausto segue os versos do Anjo Mau quando ele apresenta o que pretende conquistar com a magia negra.

A segunda cena cômica apresenta Wagner e Robin parodiando a cena entre Fausto e Mefistófeles. A cena, com uma atuação exagerada para manter seu caráter burlesco, apresenta uma imagem significativa e recorrente na peça.

Alas poor slave. See how poverty jesteth in his nakedness. The villain is bare, and out of service, and so hungry that I know he would give his soul to the Devil for a shoulder of mutton, though it were blood raw.

Ao apontar e falar do *clown* para a platéia, Wagner alega que o pobre coitado venderia sua alma por um pedaço de carne de cordeiro (*mutton*), mesmo que crua. Essa fala remete ao imaginário do pecado da gula. A importância da gula vai ficar evidente mais uma vez na sétima cena quando os sete pecados capitais sobem ao palco e se apresentam a Fausto, nesse episódio a Gula tem mais participação do que os outros pecados. Robin repete a fala de Wagner o que, de acordo com Roma Gill (2005), sublinha a paródia do ato de Fausto e dá ênfase a norma moral implicada em sua fala. Dito de outra forma, a repetição do *clown* aponta para o absurdo de barganhar a alma e a problematização de tal troca é expandida quando Robin questiona o preço de sua alma.

Como dito anteriormente, a troca da alma por um pedaço de carne é absurda, enquanto a troca por poder infinito é uma aspiração heroica, o que faz daquela parecer um elemento humorístico, e dessa parecer trágico. No entanto, Ornstein (1955) comenta que ambas as trocas são ridículas, seja por poder infinito ou uma barriga cheia, a primeira ainda mais ridículo por ser ainda mesmo realista, pois Fausto sonhando em comandar os céus e a terra, falha em controlar os movimentos das estrelas na sua hora final. Em sua vã rebelião há comédia, mas na sua queda, há tragédia.

Para Steane, a resposta à oferta do *clown* à oferta de Wagner demonstra mais que ele apresenta mais sabedoria que o protagonista, o *clown* responde “I had need have it well roasted, and good sauce to it, if I pay so dear.” (A1.4, 11-2) e ainda apresenta um senso mais salubre ao descobrir o que deve dar em troca de florins que recebe de Wagner.

WAGNER Why, now, sirrah, thou art at an hour's warning whensoever or wheresoever the devil shall fetch thee.

ROBIN No, no, take your gridirons again. (A1.4, 37-9)

Ainda assim, na cena seguinte, a primeira do segundo ato, Fausto também reconhece o preço que está pagando pelo pacto em um estouro de depressão e introduz a agonia da irresolução que *Dr. Faustus* dramatiza (STEANE, 1964, p. 136)

Now, Faustus, must thou needs be damn'd,
And canst thou not be saved:
What boots it, then, to think of God or heaven?
Away with such vain fancies, and despair.
Despair in God, and trust in Belzebub.
Now go not backward; no, Faustus, be resolute.
Why waverest thou? O, something soundeth in mine ears:
"Abjure this magic, turn to God again!"
Ay, and Faustus will turn to God again. (A2.1, 1-9)

A cena cômica seguinte tem os personagens Robin e Rafe, é uma cena breve que apresenta os dois *clowns* brincando com um livro de magia negra. No entanto, as falas dos dois personagens possuem bastante conotação sexual. A cena inicia com Robin anunciando que roubou um livro de Fausto e diz que pretende "to search some circles for my own use" (A2.2, 2-3), o termo *circles* se refere aos feitos para conjurar, mas também parece ter uma espécie de insinuação sexual, pois o personagem segue falando qual o seu objetivo com o livro, "Now will I make all the maidens in our parish dance at my pleasure stark naked before me, and so by that means I shall see more than e'er I felt or saw yet" (A2.2, 3-5). Rafe entra em cena e faz um papel semelhante ao do Anjo Bom e o alerta sobre o livro. A cena toda possui referências sexuais e deste modo sugere uma paródia da cena anterior com Fausto e seu desejo de ter uma esposa por *serwanton and lascivious*.

Steane (1964) comenta que nessa cena Robin é o alegre e Rafe o solitário, aqui os dois comediantes tem um bom roteiro e fazem um engenhoso ato. Para o autor, a primeira fala, sobre os círculos, já promete ampla comédia. Apesar da brevidade da cena, ela ecoa bastante os desejos voluptuosos de Fausto

Yes, my master and mistress shall find that I can read, he for his forehead,
she for her private study; she's born to bear with me, or else my art fails.
(A2.3, 16-8)

Robin se refere a seu mestre e sua esposa nessa fala. O termo *bear* pode ter

duas conotações, ele pode significar tanto tolerar quando se referir à gravidez, assim reforçando o aspecto sexual na comédia da cena. A fim de convencer Rafe de que devem fazer uso do livro, Robin cita que com ele, Rafe poderá possuir uma criada.

[...] If thou hast any mind to Nan Spit, our kitchen-maid, then turn her and wind her to thy own use, as often as thou wilt, and at midnight. (A2.3, 27-9)

Robin faz referência a dois pecados, o da gula e da luxúria, isso pelo fato de que Nan Spit é uma criada que trabalha na cozinha, assim Rafe poderá tê-la para seu uso, isto é, para cozinhar o que ele quiser, mas também poderá tê-la à meia-noite. Evidentemente, Robin se refere ao uso do corpo da criada.

Essa é uma cena que parece estar deslocada e que muitas vezes é omitida em algumas edições, nessas os editores fazem com que essa cena e a seguinte tornem uma só. Na edição que estamos usando, de David Scott Kastan, a cena seguinte está localizada no terceiro ato, logo após a cena do jantar do Papa.

Nessa cena, os dois clowns pregam peças em um vendedor de vinhos, esse vem cobrar por um cálice que os dois roubaram, apesar de negarem tal ato. Os dois falam palavras em um latim incompreensível e Mefistófeles surge. O espírito os pune transformando Robin num símio e Rafe num cachorro.

ROBIN You lie, drawer, [*Aside*] 'tis afore me.-Sirrah you, I'll teach you to impeach honest men. Stand by; I'll scour you for a goblet. Stand aside you had best; I charge you in the name of Belzebub.[*Whispers and hands goblet to RAFE*] Look to the goblet, Ralph.
 VINTNER What mean you, sirrah?
 ROBIN I'll tell you what I mean. [*He reads.*] "*Sanctobulorum Periphrasticon.*" Nay, I'll tickle you, vintner. Look to the goblet, Rafe [*Reads.*] "*Polypragmos Belseborams framanto pacostiphos tostu, Mephistopheles, &c.*"
Enter MEPHISTOPHELES, sets squibs at their backs, and then exits. They run about [transformed].
 VINTNER O, *nomine Domine!* What meanest thou, Robin? thou hast no goblet?
 RAFE *Peccatum peccatorum!* Here's thy goblet, good Vintner.
 [*Throws the goblet to VINTNER, who exits.*]
 ROBIN *Misericordia pro nobis!* What shall I do? Good devil, forgive me now, and I'll never rob thy library more (A3.2, 19-33).

A aparição de Mefistófeles mesmo com o latim sem sentido de Robin, o personagem é analfabeto, sugere o quanto é parca a realização de Fausto, pois mesmo sem a capacidade de leitura, Robin consegue conjurar Mefistófeles de maneira semelhante a Fausto. Porém, Mefistófeles não aparece para ouvir o que

Robin tem para dizer, como fez com Fausto, ele aparece para assustar e ameaçar os dois *clowns*. O arauto de Lúcifer tem duas falas nessa cena

Monarch of hell, under whose black survey
Great potentates do kneel with awful fear,
Upon whose altars thousand souls do lie,
How am I vexed with these villains' charms?
From Constantinople am I hither come.
Only for pleasure of these damned slaves (A3.2, 35-41).

Por ser em verso, a fala de Mefistófeles contrapõe a comicidade prosaica dos *clowns* e traz uma estrutura mais elevada. O espírito declara sua irritação e perplexidade com a pergunta que faz no verso 39. De acordo com Thomas Healy (2004, p. 186)

They summon Mephistopheles, an act that comically deflates the high magic of Faustus. Indeed, their nonsense incantation – they are of course illiterate – is the only conjuring within the play that appears to possess actual power. Mephistopheles claims to Faustus that he responded to his conjuring only because he could obtain Faustus's soul, not through the magic's inherent power (p. 186).

Essa conjuração é a única que parece ter real poder sobrenatural pelo fato de que Mefistófeles aparece para Fausto por vontade própria e, nessa cena com os *clowns*, o espírito parece ter sido interrompido de sua visita à Constantinopla devido à conjuração de Robin.

Por fim, Mefistófeles transforma Robin em um símio e Rafe em um cão, mas o que presumia-se ser uma punição, vira uma dádiva.

ROBIN How, into an ape! That's brave. I'll have fine sport with the boys; I'll get nuts and apples enow.
RALPH And I must be a dog.
ROBIN I'faith, thy head will never be out of the pottage-pot (A3.2, 47-50)

Os dois veem fortuna na sua transformação, com as suas novas formas não vão passar fome. Robin poderá entreter seus amigos e ganhará nozes e maçãs, Rafe, sendo um cachorro, não ficará sem mingau. De acordo com Healy

Mephistopheles is incensed 'by these villains' charms' that have brought him from Constantinople, and he transforms them into a dog and an ape. The ostlers, though, are delighted for they will now be able to get hold of food more easily. Mephistopheles's punishments are experienced as rewards. The satanic quest to reduce higher beings to lower ones, here turning them

to literal beasts, is ridiculed by the condition of the ostlers who imagine themselves below the level of the beasts they serve. The traditional hierarchies of heaven and hell are confronted in the debasement and consequent ridiculing of supernatural powers by these clowns who propose different conditions of life from the ones supposedly present in the more serious playing for souls (2004, p. 186).

Para Healy, a transformação dos *clowns* em bestas é uma dádiva pela razão de que os dois se imaginam abaixo do nível delas. A imagem bestial é retomada no solilóquio final de Fausto, que declara querer ter sido uma besta.

Why wert thou not a creature wanting soul?
Or why is this immortal that thou hast?
Ah, Pythagoras' *metempsychosis*—were that true,
This soul should fly from me, and I be changed
Unto some brutish beast!
All beasts are happy, for when they die,
Their souls are soon dissolved in elements,
But mine must live still to be plagued in hell. (A5.2, 98-105)

Para Fausto, todas as bestas são felizes, pois após sua morte suas almas se dissolvem na natureza, ou seja, são felizes pelo fato de não terem que lidar com a irresolução que assola o protagonista, que é representada pelos Anjos, e também são felizes pois sua preocupação em vida é, como a dos *clowns*, encher a barriga.

Deste modo, Fausto se aproxima gradativamente dos *clowns*, como indica Ornstein, num processo de fusão dos personagens. Três episódios, acreditamos, evidenciam a proximidade de Fausto com os *clowns* no que diz respeito à estrutura do discurso, prosa, e na aplicação dos poderes sobrenaturais concedidos pela necromancia. Primeiro, a cena do jantar do Papa. Depois, os chifres colocados na cabeça do cavaleiro. Por último, o episódio com o negociante de cavalos.

Primeiro, Fausto decide visitar o Papa e atormentar seu jantar. Antes de iniciar a cena, Wagner faz o papel de coro, comenta sobre o que aconteceu na cena anterior e introduz a seguinte. Em seu comentário, Wagner apresenta Fausto sobrevoando o mundo em uma carruagem movida por dragões, seu objetivo é testar os conhecimentos cosmográficos.

Being seated in a chariot burning bright,
Drawn by the strength of yoky dragon's necks.
He now is gone to prove cosmography. (A3.Chorus, 4-6)

A astronomia é a área de estudo mais destacada na peça, o estudo e

descrição do universo é o que mais interessa a Fausto, no entanto, ela é sempre discutida ou comentada rapidamente, como no coro de Wagner, e parece ser uma ponte para cenas menos elevadas (cômicas e/ou em prosa). No episódio da caravana dos sete pecados capitais e na cena do jantar do Papa, o assunto da astronomia surge e desaparece rapidamente. Os sete pecados capitais surgem para entreter Fausto por causa de sua pergunta indevida sobre a origem do universo, já na cena com o jantar do Papa, seu objetivo de provar a cosmografia é substituído por turismo. No início da cena, antes de chegar em Roma, Fausto comenta sobre os lugares que visitaram por vários versos falando de suas belezas e do que encantou o mago, uma descrição altamente poética e imagética.

From thence to Venice, Padua, and the rest,
In one of which a sumptuous temple stands,
That threatens the stars with her aspiring top.
Thus hitherto hath Faustus spent his time:
But tell me now what resting-place is this?
Hast thou, as erst I did command,
Conducted me within the walls of Rome? (A3.1, 16-22)

Steane (1964) comenta que o verso 18 remete ao mito de Ícaro, o que, em conjunto com toda a descrição dos lugares que visita, tem o entusiasmado toque marlowiano.

O que se segue é um episódio cômico, pois Fausto e Mefistófeles atormentam o Papa e seus frades derrubando pratos e bebidas. Para Steane, mera diversão é tanto o assunto quanto a função da parte central da peça, uma série de episódios tirados do *Faustbook* (1964, p. 143).

Com um divertimento deveras pueril, Fausto derruba cálices, alimentos, livros e velas das mãos do Papa e de seus frades, a jovialidade de Fausto fica evidente com a rima que faz o mago.

How! Bell, book, and candle; candle, book, and bell,
Forward and backward, to curse Faustus to hell.
Anon you shall hear a hog grunt, a calf bleat, and an ass bray,
Because it is Saint Peter's holiday (A3.1, 84-87).

De acordo com Steane:

There is good fun in the Vatican (the scene still plays well, particularly the burlesque Commination) and Faustus' excitement is a little like Hamlet's high-pitched elation at the success of the play. He rhymes excitedly and the

couplet has its own irony [...] The excited student has become the naughty schoolboy: 'Come on Mephistophilis, what shall we do?' This fresh, boyish merriment is not to be heard again (1964, p. 143-4).

O episódio com o cavaleiro do imperador também apresenta essa faceta de Fausto, não exatamente com esse entusiasmo pueril, como afirma Steane, mas ainda assim pueril nas suas ações.

O quarto ato inicia novamente com um coro e introduz os episódios em que Fausto agrada um imperador, com a imagem de Alexandre, e uma duquesa com uvas fora de época. O coro comenta sobre o retorno de Fausto a sua casa e perguntas que foram feitas a ele por amigos.

They put forth questions of astrology,
Which Faustus answered with such learned skill
As they admired and wondered at his wit. (A4.Chorus, 8-10)

Mais uma vez, essa área de estudo faz uma breve aparição na peça, sendo apenas comentada pelo Coro em alguns versos. Mesmo que sempre comentada brevemente, a astronomia parece ser a nova forma de pensamento que buscava Fausto no início da peça, pois essa ciência é a que causa maior curiosidade de seus amigos, deste modo podemos inferir que é esse conhecimento que Fausto buscou em suas viagens. No entanto, a cena que segue trata do episódio do imperador e de sua solicitação de ver Alexandre, de como Fausto humilha um cavaleiro e engana um negociador de cavalos. A cena seguinte conta como Fausto traz uvas fora de época para uma duquesa, é uma cena curta que finaliza o quarto ato. O ato 4 parece ter apenas um objetivo de entreter a plateia, ou aliviar a tensão do tema tratado na peça, pois os acontecimentos, mesmo que também presentes no *Faustbook*, não parecem relacionar-se com a questão principal da peça: o pecado cometido por Fausto e sua ambição e a sua possibilidade de redenção.

O primeiro a comentar sobre os chifres na cabeça do cavaleiro é o imperador que os atribui à traição de um cônjuge.

How now, sir knight! Why, I had thought thou hadst been a bachelor, but now I see thou hast a wife, that not only gives thee horns, but makes thee wear them. Feel on thy head.
KNIGHT Thou damned wretch and execrable dog,
Bred in the concave of some monstrous rock,
How dar'st thou thus abuse a gentleman?
Villain, I say, undo what thou hast done!
FAUST O, not so fast, sir! There's no haste but good. Are you remembered

how you crossed me in my conference with the Emperor? I think I have met with you for it.

EMPEROR Good Master Doctor, at my entreaty release him: he hath done penance sufficient.

FAUST My gracious lord, not so much for the injury he offered me here in your presence, as to delight you with some mirth, hath Faustus worthily requited this injurious knight; which being all I desire, I am content to release him of his horns. And, sir knight, hereafter speak well of scholars. Mephistopheles, transform him straight. (A4.1, 74-91)

Steane (1964) julga essa cena tediosa e seu humor grosseiro, mas em sua façanha com o cavaleiro consegue capturar certa admiração com a medida punitiva que põem sobre o cavaleiro, pois faz com que ela seja assumida para o bem geral de acadêmicos ao solicitar que o cavaleiro daqui em diante fale bem dos pares de Fausto.

O episódio com o negociante de cavalos acontece na mesma cena e tem um clima semelhante ao do encontro com o imperador e o cavaleiro pelo seu humor grosseiro, mas também divide uma característica com o episódio do Papa, pois ambos apresentam um papel novo para Mefistófeles, o de uma espécie de bom companheiro.

MEPHISTOPHELES Faustus, I have; and, because we will not be unprovided, I have taken up his Holiness' privy-chamber for our use.

FAUST I hope his Holiness will bid us welcome.

MEPHISTOPHELES Tut, 'tis no matter, man; we'll be bold with his good cheer. (A3.1, 23-7)

Nesse diálogo, Mefistófeles assegura que terão uma boa recepção no Vatino, a fim de diminuir a aflição de Fausto, assim o espírito parece assumir o papel de um bom companheiro, essa atitude positiva e acolhedora de Mefistófeles apresenta o que Steane (1964, P. 143) chama de “evil’s insidious good-chap guise”. No episódio com o negociante de cavalos, Mefistófeles novamente assume esse papel, a fala de Mefistófeles soa quase que como um conselho a um amigo, “I pray you, let him have him: he is an honest fellow, and he has a great charge, neither wife nor child.” (A4.1, 14-5). Nessa cena, Fausto vende um cavalo ao negociante e o adverte que não deve passar com ele pela água, o que acontece e ao voltar e reclamar com Fausto, o negociante de cavalos puxa a perna do mago que solta fora e o assusta, assim o negociante foge em desespero. Algo curioso nessa cena são dois breves momentos de seriedade e desespero de Fausto. O primeiro acontece antes da entrada do negociante de cavalos.

Now, Mephistopheles, the restless course
 That time doth run with calm and silent foot,
 Shortening my days and thread of vital life,
 Calls for the payment of my latest years:
 Therefore, sweet Mephistophilis, let us
 Make haste to Württemberg. (A4.1, 96-101)

Mefistófeles ignora o desespero de Fausto, e pergunta ao mago “will you go on horseback or on foot” (A4.1, 102), a pergunta em forma de prosa quebra a seriedade dos versos de Fausto, pois além dessa mudança, de verso para prosa, a pergunta de Mefistófeles é trivial e não contempla a preocupação de Fausto. Isso reforça o disfarce maligno de Mefistófeles como um amigo. O segundo momento de desespero de Fausto é quebrado pela aparição do negociante de cavalos voltando todo molhado para reclamar do cavalo.

What art thou, Faustus, but a man condemn'd to die?
 Thy fatal time doth draw to final end;
 Despair doth drive distrust into my thoughts:
 Confound these passions with a quiet sleep:
 Tush, Christ did call the thief upon the Cross;
 Then rest thee, Faustus, quiet in conceit. (A4.1, 132-7)

O verso 132 retorna uma seriedade que prepara para o fim da peça. Solitário, Fausto retorna à incerteza dos versos anteriores à entrada do negociante de cavalos, incerteza também de cenas anteriores, “Despair doth drive distrust into my thoughts”.

Portanto, a fusão que comenta Ornstein não é integral, pois Fausto ainda apresenta o que Steane chamou de entusiasmado toque marlowiano com essas digressões versificadas sobre suas horas finais, isto é, sobre o resultado de seu pacto com o demônio.

Para Healy, a comicidade de *Dr. Faustus* apresenta o aspecto carnavalesco bakhtiniano.

Are these examples principally supposed to illustrate humanity's sinful culpability, prepared to abandon godly salvation for cheap diversions, thus confirming the play's conformity with a morality tradition? Or is *Doctor Faustus* a good illustration of what Mikhail Bakhtin identified as the carnivalesque quality of Renaissance culture, where powerful abstract issues – such as heaven and hell – can be reduced to some form of grotesque material representations, as in the seven deadly sins, allowing them to be laughed at? As Bakhtin argues, the use of carnival de-centres fixed orders, allowing other possibilities and revealing the relativity of

established authorities' claims to know how the world is structured. (HEALY, 2004, p. 186)

Deste modo, as cenas cômicas demonstram que não funcionam apenas para o entretenimento esperado pelo público, mas também como uma forma de apresentar a relatividade da ordem estabelecida. Dito de outra forma, as cenas cômicas na peça atestam que a troca da alma é um ato ridículo, seja feita por poder infinito ou por carne, dessa maneira, a aproximação dos *clowns* e de Fausto evidencia a função do elemento carnavalesco teorizado por Bakhtin.

[...] todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões (BAKHTIN, 1987, p. 10).

A relatividade das verdades estabelecidas pela norma cristã fica denunciada na obra de Marlowe. Os *clowns* mostram o absurdo das aspirações faustianas com sua alegria em serem transformados em bestas, o que acaba por ser uma saída contemplada por Fausto na sua hora final. O “avesso” apresentado pelos *clowns de Dr. Faustus*, mesmo não sendo tão sérios quanto, por exemplo, o coveiro de *Hamlet*, trazem não só a comicidade esperada de uma peça elisabetana, o riso carnavalesco, mas também trazem a paródia das aspirações de Fausto e, por consequência, do Renascimento.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A peça de Marlowe caminha entre as concepções que tratamos nesse trabalho. Com sua ambiguidade estrutural que carrega elementos da tradição do medievo e do Renascimento, a peça não é redutível nem a um ou outro, ela é um amálgama de aspectos da cultura popular com uma cultura clássica.

O título da pesquisa, *Entre a Idade Média e o Renascimento*, leva a acreditar que a peça de Marlowe está situada em uma época de passagem, uma transição dos paradigmas religiosos do medievo para a retomada do mundo clássico greco-romano. No entanto, as noções do renascimento já estavam em jogo mesmo antes da peça ter sido escrita. A fronteira entre a idade média e o renascimento em que se situa a peça diz respeito a questões estruturais e temáticas presentes na peça que remetem tanto a uma época quanto a outra.

Nesse trabalho, visamos elucidar questões que dizem respeito à fonte de Marlowe e seu processo de dramatizá-la. Esse processo transita sobre uma questão crucial ao se deparar com a ausência do narrador em um texto dramático. Marlowe lida com essa questão técnica com maestria, pois não elimina por completo o papel opinático do narrador. As intervenções do narrador no *Faustbook* se tornam acusações, ou até elogios, aos atos de Fausto por outros personagens e pelo próprio protagonista, como podemos ver na última cena da peça no momento em que Fausto conversa com seus colegas acadêmicos.

But Faustus' offence can ne'er be pardoned: the serpent that tempted Eve
may be saved, but not Faustus. (A5.2, 15-6)

Nessa comparação, podemos notar o peso que Fausto coloca sobre seu ato, comparando-se ao próprio Lúcifer, na forma da serpente, pois, de acordo com a fala do protagonista, a corrupção da humanidade é mais facilmente perdoável do que o pecado de Fausto. O uso dessa imagem na peça ilustra bem o processo de dramatização da narrativa no que concerne o pecado de Fausto. Deste modo, Marlowe mantém uma atmosfera remanescente da tradição do teatro do século XV, uma vez que o caráter avaliativo dos atos de Fausto na narrativa possui uma natureza didática, tal como objetivavam as *moralities*. O epílogo da peça, na voz do Coro, reforça ainda mais a possibilidade de ler a peça como uma obra didática.

Cut is the branch that might have grown full straight,
 And burned is Apollo's laurel bough,
 That sometime grew within this learned man.
 Faustus is gone; regard his hellish fall,
 Whose fiendfull fortune may exhort the wise
 Only to wonder at unlawful things,
 Whose deepness doth entice such forward wits
 To practise more than heavenly power permits (A Epilogue, 1-8)

Porém, a peça não se reduz ao didatismo, adiciona-se a ele a ambição de Fausto, representativa da ambição do pensamento renascentista.

Imagens que remetem ao mundo clássico espalham-se por toda a peça, desde o mito de Ícaro ao do poeta Museu, essa retomada de imagens da tradição greco-romana é típica do Renascimento, mas a mais significativa delas é, sem dúvidas, a imagem de Ícaro, que aparece logo no início da peça com a fala do Coro. O voo de desse ser mitológico é geralmente relacionado à ambição que resulta em queda, por tentar voar mais alto suas asas derretem ao chegar perto do sol. A mesma situação claramente acontece com Fausto na peça de Marlowe. Contudo, a ambição de Fausto não é apenas de um grande feito, ele busca uma nova forma de pensamento e essa ambição é representativa do final do século XVI dado que a busca do personagem se dá a partir da negação dos conhecimentos vigentes. Esses conhecimentos são de ordem acadêmica e Fausto ao contestá-los mostra maior preocupação com o objetivo dessas áreas, isto é, ele justifica sua recusa ao livro de Aristóteles, por exemplo, ao ler uma passagem que resume o objetivo do conhecimento contido ali, no caso, o objetivo da Lógica é o bem disputar. Isso faz com que Fausto mostre certa decepção com os conhecimentos acadêmicos, pois eles são esgotáveis, são ciências que Fausto já domina e por isso precisa de algo novo para, assim, produzir coisas novas.

A queda de Fausto, como vimos, não é causada pela realização do pacto, mas pela incapacidade de acreditar na própria redenção. Marlowe mantém a tensão dramática na peça expressando a possibilidade de salvação de Fausto através de personagens que o advertem da misericórdia divina. Fausto falha em se arrepender, pois crê com mais força na justiça divina do que na misericórdia divina. Com o documento assinado, não há o que fazer a não ser cumprir o contrato que assinou com o próprio sangue. Há certa ironia nessa seletividade da crença de Fausto, isto é, na escolha por crer na justiça de Deus e não em sua misericórdia, pois os demônios o ameaçam, e até mesmo Lúcifer, temem que Fausto se arrependa, do

contrário não fariam nenhum esforço para que ele se mantivesse fiel ao contrato que assinou.

Esses elementos fazem a peça se equilibrar entre uma estética medieval e renascentista, mais especificamente, a peça toma para si o caráter didático das *moralities* juntamente com o caráter trágico ressurgido durante o Renascimento. O trato de Marlowe dessas duas formas dramáticas num só texto evita uma classificação categórica. A peça não é nem uma *morality*, nem uma tragédia renascentista, ela é um texto dramático que joga com elementos estruturais dos dois. Das *moralities*, Marlowe lança mão de personagens como os Anjos Bom e Mau ou a personificação dos sete pecados capitais; do Renascimento, Marlowe faz da ambição de Fausto um conhecimento humano que produza um efeito imediato na terra, mesmo que através do sobrenatural e divino, e esse humanismo exacerbado causa a sua queda.

Porém, não basta verificar o resultado de seu pacto apenas levando em conta o final da peça. O pacto é efetuado logo no início da peça, no segundo ato, e podemos ver que até o ato final, Fausto não parece fazer uso dos poderes que lhe foram concebidos de forma compatível com as ambições que apresenta na primeira cena e, como vimos, usa seus poderes para pregar peças juvenis e bajular imperadores. Esses atos não são de invenção de Marlowe, eles são retirados diretamente do *Faustbook*. Entretanto, a peça apresenta certa originalidade em sua estrutura com a fusão que faz do cômico com o sério ao entrelaçar os papéis de clown e de herói. Os atos de Fausto, herói da peça, mostram atitudes semelhantes às de *clowns*, não só nas ações que realiza, mas também na estrutura discursiva de sua fala, que durante esses atos burlescos passa do verso para a prosa. O riso ganha, sem dúvidas, um espaço diferenciado durante o Renascimento, deixa de ser uma espécie de ato marginal, como era na Idade Média, e se torna parte de uma cultura mais elevada. De acordo com Bakhtin

A atitude do Renascimento em relação ao riso pode ser caracterizada, da maneira geral e preliminar, da seguinte maneira: o riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o *sério* (BAKHTIN, 1987, p. 57).

O riso na peça de Marlowe visa denunciar o quão ridículo é o pacto de Fausto, vender a alma por poder infinito, e o faz através da paródia com o *clown* fazendo uma barganha semelhante, mas dessa vez trocando a alma por comida.

Por fim, a peça de Marlowe é bastante representativa do próprio período, uma época de transição de um pensamento feudal e católico para uma ambição acadêmica característica do Renascimento. *Dr. Faustus* incorpora os dois períodos, o medieval e o Renascimento, com estrutura e conteúdo oscilando entre as tradições do teatro medieval e as ambições do Renascimento.

REFERÊNCIAS

- AGRIPPA, H. C. **Três Livros de Filosofia Oculta**. Trad. Marcos Malvezzi. São Paulo: Madras, 2008.
- AUERBACH, E. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Viera. São Paulo, Hucitec, 1987.
- BARBER, C.L. **The Form of Faustus Good or Bad**. *The Tulane Drama Review*, v.8, n.4, Marlowe Issue 1964, p.92-119. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1124921>. Acesso em: 15/10/2013.
- BEVINGTON, D.; RASMUSSEN, E. (ed.) Introduction. In: MARLOWE, C. **Dr. Faustus: The A- and B- Texts (1604, 1616)**. Manchester: Manchester University Press, 2014.
- BROOKS, C. The unity of Marlowe's Doctor Faustus. In: MARLOWE, C. **Doctor Faustus: a two text edition (A-text, 1604; B-text, 1616) contexts and sources criticism**. Ed. David Scott Kastan. London: W.W. Norton & Company, 2005.
- CAMPBELL, L. **Doctor Faustus: A Case of Conscience**. *PMLA*, v.67, n.2, 1952, p.219-239. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/460096>. Acesso em: 26/09/2013.
- COLE, D. Doctor Faustus and the morality tradition. In: MARLOWE, C. **Doctor Faustus: a two text edition (A-text, 1604; B-text, 1616) contexts and sources criticism**. Ed. David Scott Kastan. London: W.W. Norton & Company, 2005.
- DAICHES, D. **A Critical history of English Literature**. London: Mandarin, 1994.
- DEATS, S. M. **Doctor Faustus: A critical study**. London: Continuum, 2010.
- DOLLIMORE, J. **Radical Tragedy: Religion, Ideology and Power in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries**. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- GASSNER, J. **Mestres do teatro I**. Trad. Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- GILL, R. Such Conceit as Clownage Keeps in Pay: Comedy and Dr. Faustus. In: MARLOWE, C. **Doctor Faustus: a two text edition (A-text, 1604; B-text, 1616) contexts and sources criticism**. Ed. David Scott Kastan. London: W.W. Norton & Company, 2005.
- GREENBLATT, S. **Renaissance Self-fashioning: From More to Shakespeare**. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.

GREG, W. W. The Damnation of Faustus. In: LEECH, C. (ed.). **Marlowe**: A collection of critical essays. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1964.

GURR, A. **Shakespeare's opposites**: The Admiral's Company 1594-1625. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

HEALY, T. Doctor Faustus. In: CHENEY, P. (ed.). **A Cambridge Companion to Christopher Marlowe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HOPKINS, L. **Christopher Marlowe**: Renaissance dramatist. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2008.

HUTCHINSON, F. **An Historical Essay Concerning Witchcraft**: With Observations Upon Matters of Fact; Tending to Clear the Texts of the Sacred Scriptures, and Confute the Vulgar Errors about that Point. And Also Two Sermons: One in Proof of the Christian Religion; the Other Concerning Good and Evil Angels. London: R. Knaplock, 1718. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=C9Q0AAAAMAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false Acesso em: 26/09/2013

KING, P. M. Morality Plays. In: BEADLE, R. (ed.). **The Cambridge Companion to Medieval English Theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

KOCHER, P. H. **The Witchcraft Basis in Marlowe's "Faustus"**. *Modern Philology*, v.38, n1, 1940, p.9-36. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/433981>. Acesso em: 26/09/2013.

LEVIN, H. **Christopher Marlowe**: The overreacher. London: Faber & Faber, 1965.

MAHOOD, M.M. **Poetry and Humanism**. Port Washington: Kennikat Press, 1967.

MARCUS, L. **Unediting the Renaissance**: Shakespeare, Marlowe, Milton. New York: Routledge, 1996.

MARLOWE, C. **Doctor Faustus**: a two text edition (A-text, 1604; B-text, 1616) contexts and sources criticism. Ed. David Scott Kastan. London: W.W. Norton & Company, 2005.

MASINTON, C. G. Faustus and the Failure of Renaissance Man. In: MARLOWE, Christopher. **Doctor Faustus**: a two text edition (A-text, 1604; B-text, 1616) contexts and sources criticism. Ed. David Scott Kastan. London: W.W. Norton & Company, 2005

NOTESTEIN, W. **A History Of Witchcraft In England From 1558 To 1718**. Baltimore: The Lord Baltimore Press, 1911. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/31511/31511-h/31511-h.htm>. Acesso em: 06/01/2016.

ORNSTEIN, R. **The Comic Synthesis in Doctor Faustus**. ELH, v.22, n.3, 1955, p.165-172. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/2871873>. Acesso em: 15/10/2013.

PALMER, P.M.; MORE R.P. **The sources of the Faust Tradition**: from Simon Magus to Lessing New York: Oxford University Press, 1936

PINCISS, G.M. **Marlowe's Cambridge Years and the Writing of Doctor Faustus**. Studies in English Literature, 1500-1900, v.33, n.2, 1993, p.249-264. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/450998>. Acesso em: 26/09/2013.

STEANE, J.B. **Marlowe**: A critical study. London: Cambridge University Press, 1964.

THE CASTLE of Perseverance. Modernizado por JOHNSTON, A.F. 1999. Disponível em: <http://homes.chass.utoronto.ca/~ajohnsto/cascomp.html> Acesso em 26/09/2013

THE CASTLE of Perseverance: The Macro plays. No. 3. FARMER, J. S. (ed.) **The Tudor Facsimile Texts**. London: T.C. & E.C Jack, 1908.

THE HISTORY of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus. In: WILLIAM, J. T. (ed.) **Early English Prose Romances**. London: Nattali and Bond, 1858. Disponível em <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.hwtqfe;view=1up;seq=10> Acesso em 26/09/2013

WARREN, M. From Doctor Faustus: the old man and the text. In: MARLOWE, Christopher. **Doctor Faustus**: a two text edition (A-text, 1604; B-text, 1616) contexts and sources criticism. Ed. David Scott Kastan. London: W.W. Norton & Company, 2005.

WATT, I. **Mitos do individualismo moderno**: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus. In: WILLIAM, J. T. (ed.) **Early English Prose Romances**. London: Nattali and Bond, 1858.