



LHM

TRAGÉDIA OU MORALIDADE: O DOUTOR FAUSTO DE CHRISTOPHER MARLOWE NO CONTEXTO DO TEATRO ELIZABETANO

Cláudia de Marchi^{*1}

*Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

E-mail: claudiademarchi.adv@hotmail.com

Resumo: Em um momento em que peças teatrais ocorriam a céu aberto e novos dramaturgos surgiam no contexto do teatro elizabetano, Christopher Marlowe desponta com *Fausto*, o irresignado homem que concita o diabo e, em troca de conhecimento e demais prazeres a ele atrelados, assina um pacto com seu sangue no qual promete entregar sua alma após o período de vinte e quatro anos. Valendo-nos, especialmente da crítica de teatro Bárbara Heliodora e dos elementos epicuristas constantes no texto marloweano, trataremos do fato de que ele não poupa seu protagonista do cumprimento do avençado, porém oferece uma peça teatral permeada por questionamentos religiosos atípicos em seu tempo o que, no entanto, não impediu com que a peça fosse caracterizada como pertencente ao gênero das Moralidades, comum na sociedade medieval, em que pese o autor retrate um personagem trágico dotado das ansiedades típicas do homem moderno.

Palavras-chave: Fausto. Marlowe. Teatro. Moralidade. Tragédia.

Tragedy or morality: Christopher Marlowe's Doctor Fausto in the context of the Elizabethan Theater

Abstract: At a time when theater plays were taking place in the open and new playwrights were emerging in the context of Elizabethan theater, Christopher Marlowe emerges with *Faust*, the unresigned man who invites the devil and, in exchange for knowledge and other pleasures linked to him, signs a pact with his blood where he promises to deliver his soul after the period of twenty-four years. The playwright does not spare his protagonist from complying with the agreement, but offers a theatrical play permeated by Epicurean elements that, however, has not ceased to be characterized as a play of the Moralities genre, common in medieval society, in spite of the author portraying a tragic character endowed with the typical anxieties of modern man.

Keywords: Faust. Marlowe. Theatre. Morality. Tragedy.

¹ Doutoranda em Teoria da Literatura no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Mestra em Letras pela Universidade de Passo Fundo (UPF). Graduada em Direito (UPF). Pós-graduada em Direito Constitucional (FESMP-RS). Lattes: <https://lattes.cnpq.br/5417910642911248>. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0377-3482>.



Apontamentos iniciais

Inspirado em uma lenda medieval difundida por Martinho Lutero no contexto da reforma protestante, o livreiro Johan Spies publicou o livro intitulado *Historia von D. Johann Fausten* como se fosse inspirado em fatos. O dramaturgo britânico, Christopher Marlowe, após ter contato com tal texto detentor de propósitos catequizadores e publicado, inicialmente, na Alemanha, criou a peça *The Tragic History of the life and Death of Doctor Faustus* infundindo sua visão de mundo em sua adaptação. Famoso por ser ateu, o autor fornece um texto permeado por princípios epicuristas, em que pese não pudesse fornecer algo extremamente fora dos padrões de ortodoxia religiosa do momento, do contrário, acreditamos, não teria obtido o sucesso que alçou.

No período elizabetano a Inglaterra destacava-se como centro cultural na Europa contando com dramaturgos que escreviam sobre os mais variados temas e tinham suas peças encenadas em uma estrutura física teatral diferenciada (Heliadora, 2014). A peça marloweana figura dentre os principais textos utilizados em teatros de animações europeus e é, comumente, classificada como uma peça de Moralidade, gênero comum no período medieval. Intentamos, com base nas crenças (e descrenças) do próprio dramaturgo e, claro, nitidamente expostas em seu texto, esclarecer se sua obra se adequa a tal gênero ou se trata-se de uma tragédia moderna que reflete as agruras do ser humano em tal contexto histórico.

Considerações acerca do teatro elizabetano

Com o fito de melhor ensinar aos seus fiéis, muitos dos quais analfabetos, a Igreja, no século XII, resolveu que os tropos dramatizados fossem apresentados na língua da comunidade. Nesse momento, a ilustração se tornou teatro e passou a atrair tantas pessoas que foi necessário fazer a encenação sair do ambiente físico da igreja para as praças onde multidões assistiam. Bárbara Heliadora (2015, p. 15-16), crítica de teatro brasileira, fala sobre tal período:

Na Inglaterra, os pequenos textos, ao sair das igrejas, passaram para as mãos dos guildas, as corporações de ofícios que eram mais do que sindicatos, porque tinham nas mãos o ensino destes mesmos ofícios. Como não havia ofícios para mulheres, as dramatizações continuaram a ser representadas exclusivamente por homens, sendo essa a origem do fato de o teatro elizabetano não ter atrizes e, por consequência, poucos papéis femininos.



Uma das grandes riquezas das apresentações neste período era o fato de, por não ser possível armar cenários grandes em cima das carroças, fez-se necessário criar imagens visuais por intermédio das palavras dos atores, cabendo à plateia, “completar” as cenas com a sua imaginação (Heliadora, 2015, p. 16-17). Como os chamados ciclos, sobre os palcos-carroças, não eram interpretadas as peças denominadas de Moralidades que ocorriam em cenários circulares cercados pela plateia.

A peça *The Castle of Perseverance* (*O Castelo da Perseverança*) é uma das Moralidades mais famosas, que, inclusive, teve seu texto encontrado juntamente com o desenho do espaço cênico que utilizava. Em peças de tal gênero usava-se “o método alegórico de personificação de conceitos e qualidades, comum em manifestações puramente literárias da época” (Heliadora, 2015, p. 18-19). Embora a maioria das Moralidades tivesse viés religioso, a partir do século XV e começo do século XVI, elas começaram a abranger temas éticos e morais como em *Mankind* (Humanidade) e *Wit and Science* (Espírito e Ciência) (Heliadora, 2015, p. 18-19).

Entretanto a dramaturgia de cunho religioso se popularizou, não tardando para que surgissem peças teatrais sobre os santos. O sucesso cresceu e as montagens se aprimoraram ao longo do tempo. Muitos intérpretes, que pertenciam a várias guildas, resolveram fazer teatro, abdicando de seus ofícios originários e encenação de histórias religiosas para, em pequenos grupos itinerantes, circularem em busca de novas plateias. Tal situação gerou a proibição de interpretação de peças com temática bíblica, que criou um ambiente de necessidade de novos textos e, conseqüentemente, autores:

Por volta de 1534, no entanto, quando Henrique VIII separou a igreja inglesa da de Roma, tornando a Inglaterra não só protestante como o primeiro país inteiramente independente da Europa, já que não era mais subordinado ao papa, o repertório bíblico e hagiológico deixou de ser apresentado, não por falta de público mas por política religiosa. Já nos meados do século XV, no entanto, haviam começado a aparecer duas formas dramáticas muito significativas; a primeira foi a da moralidade. O que tornou a modernidade um novo desafio foi o fato de, mesmo que a princípio muito ligada à religião, a forma não era litúrgica, e os autores podiam criar seus enredos, e não apenas dramatizar episódios conhecidos como nos mistérios e milagres da Bíblia e das vidas dos santos. (Heliadora, 2015, p. 17-8).

Entre 1561-1562 foi encenada a primeira tragédia senecana de Thomas Sackville e Thomas Norton chamada *The Tragidie of Gorboduc; or Ferrex and Porrex*. O texto retratava a história de um rei que abdicou da coroa em benefício dos dois filhos cujos embates geraram



uma guerra civil, em nome de suas ambições particulares. Tal peça foi a primeira a empregar o verso iâmbico sem rima, conhecido como verso branco (Heliadora, 2015, p. 21).

Em 1558, Elizabeth I subiu ao trono. À medida que superava as crises iniciais, a Inglaterra assentou-se como centro artístico e cultural originando uma forma diferenciada de fazer teatro, com o fito de satisfazer os novos hábitos sociais o que fomentou o engrandecimento e a criatividade das obras apresentadas pelos dramaturgos do período:

Toda uma série de outras peças, dos mais variados gêneros, foi estreando, em uma verdadeira avalanche de textos de novos autores. Estes foram responsáveis por uma dramaturgia rica e flexível, que era não só entretenimento de primeira qualidade como também o portal para toda espécie de novos horizontes, pois tratava do vasto leque de temas que se passavam nos mais variados países e épocas. (Heliadora, 2014)

Essa dramaturgia com maior sofisticação foi criada para ser interpretada pelos meninos cantores da capela real, pois eles eram detentores de talento diferenciado, todavia, ao que tudo indica, os atores convencionais se voltaram ao novo estilo de texto, para interpretá-lo. De tal período a peça mais famosa é *Cambises*, possivelmente escrita em 1550, embora seu registro para publicação tenha ocorrido apenas em 1569. Tal peça é superior a *Campaspe* de John Lyly, autor pertencente ao grupo conhecido, posteriormente, como “*the university wits*” (os espíritos universitários), formado por uma maioria de jovens de origem modesta ou classe média, cujos textos mesclavam assuntos, que oscilavam entre o sério e o cômico (Heliadora, 2015, p. 21-22):

Na verdadeira dramaturgia elizabetana, a vitalidade e ação do teatro popular medieval juntou-se à forma em cinco atos da dramaturgia romana, à preocupação com a criação de protagonistas marcantes, à busca da qualidade literária no diálogo, com o progressivo aparecimento de falas idiossincráticas, expressiva da natureza e da posição dos personagens. A obrigatoriedade de frequentar a igreja acostumou o público a dar atenção às longas homilias que os sacerdotes da nova religião liam em voz alta. Todas as homilias eram preparadas pelos teóricos que não hesitavam em amalgamar princípios de lei e ordem aos temas religiosos concebidos para reorientar os ex-católicos. Essa estratégia discursiva da igreja protestante, juntamente com os grandes espetáculos das moralidades colaboraram para que os cinco atos em verso da nova dramaturgia fossem muito bem recebidos pelos telespectadores.

Foi com *A Tragédia Espanhola* e *Tamerlão* que o teatro elizabetano eclodiu de forma esplendorosa, não tardando para produzir o Doutor Fausto e várias peças de qualidade distinta, tendo em Shakespeare a sua maior consagração. (Heliadora, 2015, p. 24)



O teatro elizabetano floresceu em virtude de sua sólida tradição teatral ter, durante o século XVI, aproveitado em seu favor as grandes mudanças sociais e políticas, que geraram a evolução de seu texto e espetáculo. O primeiro príncipe renascentista britânico, Henrique VIII, por exemplo, foi o primeiro a ter à sua disposição o inglês moderno, hábil tanto para o diálogo em uma corte mais sofisticada, tanto para a precisão e clareza de documentos. Da mesma maneira, o surgimento da impressora, em 1498, foi fundamental para a normatização da grafia e da gramática inglesa (Heliadora, 2015, p. 25).

Se, por um lado, a evolução da língua e mudança dos hábitos sociais tenham sido importantes para a evolução da dramaturgia britânica, foi o teatro a céu aberto que teve importância drástica na liberdade de criação dos autores, que despontavam em tal período. O desafio da interpretação, também, era grande, pois havia a plateia em frente ao palco e, também, nas arquibancadas ao seu redor, exigindo que os atores se valessem de gestos e posturas existentes em manuais de retórica estudados na escola pelos ingleses.

A partir dos enredos dos *university wits*, a liberdade de forma aumentou, permitindo que os autores criassem seus enredos livremente, desde que seus assuntos fossem do interesse do público e, claro, encenados teatralmente. Neste período, o talento de dramaturgos como Marlowe e Thomas Kyd obteve destaque:

Em Christopher Marlowe e Thomas Kyd, dois nomes seminais para o teatro profissional e popular, é possível encontrar exemplificado o potencial de variedade que a ausência de preocupação com regras ou teorias permitia; sendo Marlowe mais poeta, a mobilidade de sua dramaturgia é principalmente verbal, com as ações sendo principalmente evocadas pela linguagem iluminada por imagens e rica em referências românticas ao distante no lugar e no tempo. (Heliadora, 2015, p. 27).

O teatro ocorria ao ar livre com apresentações que, comumente, começavam no início da tarde e se estendiam por duas ou três horas (HOPKINS, 2008, p. 51). A dramaturgia elizabetana, como a espanhola do Século de Ouro, são as últimas reconhecidas como populares, justamente por se darem fora de um ambiente fechado, sem cenografia, com versos que agradavam ao público e careciam da sua interpretação, para a ilusão dramática fazer-se completa. Kyd e Marlowe, portanto tiveram papel essencial no estabelecimento dos novos caminhos da convenção cênica e da imaginação essenciais no teatro de seu tempo. (Heliadora, 2015, p. 28).



A tragédia na dramaturgia marloweana: fausto e os dilemas humanos no limiar da modernidade

De acordo com Ian Wat (1999, p. 19), provavelmente um homem chamado Johann Georg Faust tenha nascido em Knittlingen no ano de 1480 e falecido, durante um experimento químico, em Staufen, em 1540, afamado pelo exercício da magia. De outra banda, Delumeau (2020, p. 289) nos diz que Fausto foi um astrólogo e médico alemão que, suspeita-se tenha falecido antes de 1544.

Lutero divulgou a história de Jorge Fausto, em 1530 e em 1537, na publicação *Conversas à mesa* (1566), sendo, possivelmente, o primeiro a correlacioná-lo com o diabo, uma vez que sua morte suscitou suspeitas sobre eventual pacto demoníaco e fora narrado em um sermão, publicado, em 1548, pelo pastor luterano Johannes Gast, segundo o qual “o desgraçado conheceu um fim deplorável, pois foi estrangulado pelo diabo, e no esquife seu corpo permaneceu com o rosto voltado para baixo, apesar de o terem virado cinco vezes [...]” (Watt, 1997, p. 30). Já, em 1563, o sucessor de Lutero, Johannes Manlius, narrava que Fausto fora encontrado “caído ao lado cama com o rosto virado para trás. O diabo o havia matado.” (Watt, 1997, p. 30).

O fato de tal lenda sobre *Johann* ou *Jörg Faustus* se dar na Alemanha incitou o apego dos luteranos ao personagem, especialmente, após a publicação do livreiro e escritor Johann Spies, em 1587, na cidade de Frankfurt, atestando o fato de estar publicando um texto baseado em fatos. Referida obra era didática e catequizadora, hábil a ilustrar aos seus leitores, o destino de vida de quem se entregasse às tentações demoníacas num período no qual o diabo era visto como a fonte de todo o mal e evento negativo ocorrido.

A primeira montagem da peça do dramaturgo britânico Christopher Marlowe ocorreu antes da sua morte, provavelmente em 1592, embora se aceite que tenha ocorrido no inverno de 1588 para 1589 e, posteriormente, montada e publicada em 1604 com reedições em 1609 e 1611 (Almeida; Beccari, 2020, p. 10) sendo a versão mais utilizada em teatros de animação especialmente de bonecos. (Tavares, 2011, p. 76). Innocência, acerca da obra aqui tratada, é específico:

A primeira delas, A trágica história da vida e da morte do Doutor Fausto, de Christopher Marlowe, delineou o semblante do mito em sua realização literária, tal como se disseminaria no ocidente: o homem de ciência que, desiludido por um lado com



as limitações de seu saber e por outro com as frustrações de uma vida de sacrifícios, decide vender a alma ao diabo em troca de conhecimento, domínio sobre a natureza, poder e prazer mundanos. O Fausto de Marlowe distingue-se tanto do personagem histórico de Georg Faust, mistura de médico, astrólogo, charlatão mesmerista e saltimbanco de feira, quanto das lendas populares a que este deu origem e que, antes do dramaturgo inglês, estão presentes nas histórias do herege demoníaco do fim da Idade Média, de autoria anônima, publicadas pelo editor Spies em sua *História von Doctor Johannes Fausten*. (Innocêncio, 2006, p. 12).

Tendo em vista a existência dos anjos Bom e Mau, no texto do dramaturgo britânico, existem discussões acerca da possibilidade de o autor ter escrito uma peça adequada ao gênero das Moralidades, pertinente, portanto, a seguinte leitura:

Quanto à questão de se se trata de um *morality play* (moralidade) ou de uma tragédia convém lembrar que encontramos as duas formas do texto: em *Doctor Faustus*, a estrutura da moralidade está presente nos personagens do Bom e Mau Anjos, na procissão dos Sete Pecados Mortais, nas tentações protagonizadas por Valdez e Cornélio, na figura do Ancião no acto final e nas cenas cómicas no meio da peça. Mas, mesmo aqui, convém assinalar que se trata antes de uma moralidade invertida porque embora o protagonista comece com uma inocência relativa, acaba por pecar e por rejeitar resolutamente a Deus, sendo no fim condenado e não salvo, como acontecia nas moralities. Mas *Doctor Faustus* também deve muito à tragédia pois explora de uma maneira inequívoca a natureza paradoxal da existência humana em que se salienta e exponencia a força, a desmesura, a ambição e o potencial do homem que, inevitavelmente, tem de morrer, como aliás reconhece o próprio Tamerlão no final da peça homónima em que desesperadamente exclama que “Tamerlão, o flagelo de Deus, tem de morrer”. Como explica e reconhece Michael Mangan: “A peça de moralidade e a tragédia são mais do que apenas duas formas dramáticas diferentes: elas representam dois modos diferentes de vermos o mundo. O primeiro, de origem medieval, integrador e cósmico em espírito, afirma amplamente que «a humanidade é fraca e sujeita à tentação, mas redimível pela graça de Deus». A segunda, mais céptica, questionante e secular, e mais preocupada com a destruição e desintegração últimas das aspirações humanas individuais, pergunta «o que acontece quando as pessoas se colocam fora da ordem estabelecida das coisas? Vede quão vulneráveis elas são – mas vede também como é que o universo se parece a partir dos seus pontos de vista». Em *Doctor Faustus*, ao combinar elementos das moralidades e da tragédia, Marlowe coloca estas duas visões do predicamento humano um contra o outro” (1987: 20). Em *Doctor Faustus*, Marlowe consegue confrontar, com mestria e arrojo, estas duas visões do homem e das suas capacidades, interpelando-nos incomodamente. (Almeida; Beccari, 2020, p. 164-165).

Embora Marlowe se valha de elementos característicos da Moralidade popularizada no período medieval, seu texto dista do que pode ser definido como moralizador. O autor se vale da alegoria, ao narrar o desfile dos Sete Pecados Capitais e inserir os Anjos Bom e Mau em seu texto, entretanto, ao contrário do que ocorria no teatro medieval, em que os demônios eram retratados de forma distinta e o bem sempre triunfava, inclusive com a retirada daqueles com vaías e pancadas da cena, prevalecendo certa comicidade, isso não



ocorre no texto marloweano. (Heliadora, 2004, p. 18). Inexiste moralização e, embora se inspire em uma lenda medieval, trata-se de uma tragédia humanista (Innocêncio, 2006, p. 18-19).

O mal é comum em textos trágicos de muitas formas, por intermédio, principalmente, da vingança, do orgulho, da ambição, da luxúria, da inveja, da desobediência e da rebeldia (Williams, 2002, p. 85 apud Paz; Gomes, 2019, p. 224). O personagem possui o trágico em sua mente, pois é ambicioso e possui necessidade de angariar mais conhecimento do que lhe seria humanamente possível, o que é o cerne de sua revolta contra Deus e os preceitos cristãos.

Em uma obra, que emerge no Renascentismo, a tragicidade do texto é representativa das tensões e preocupações existentes no limiar do trágico moderno no qual o herói não tem a sua dor exposta em sofrimentos carnis, mas convive com constantes conflitos íntimos nos quais o bem e o mau se conflitam em sua mente, o que “reforça como a obra pode ser considerada referência nos estudos teatrais modernos, tanto por sua poeticidade e representações como pela quebra com a Poética clássica” (Paz; Gomes, 2019, p. 229).

De acordo com Barbara Heliadora (2007, p. 31): “a concepção da tragédia em si não mudou desde os gregos até nós, pois muitos aspectos e preceitos ainda são os mesmos”, logo, a mudança se denota na sociedade e na atmosfera em que está inserido “o autor e as circunstâncias que cercam seus personagens”. Esclarece:

De certo modo, ainda acreditamos na ideia de Aristóteles de que uma tragédia é a história de uma pessoa próspera que cai na desgraça e na miséria. A diferença é que hoje aceitamos personagens de valor puramente moral ou intelectual, sem poder financeiro ou político. E essa nova interpretação do critério aristotélico é resultado das modificações pelas quais a sociedade tem passado nos últimos dois mil anos. (Heliadora, 2007, p. 32)

Apenas no século passado concluiu-se que os protagonistas da tragédia não precisavam ser reis, chefes de Estado ou heróis, surge em seu lugar o que Albin Lesky (2015, p. 33) chama de “considerável altura da queda” ou seja, o considerado trágico deve significar o tombo de um mundo de segurança ilusória e felicidade para um de desgraça. Característica evidente no texto marloweano em que, apesar de agir de forma arbitrária no momento do pacto, vinte e quatro anos após o personagem termina morto para que Lúcifer ganhe sua



alma. Enfim, “a autêntica tragédia está sempre ligada a um decurso de acontecimentos de intenso dinamismo.” (Lesky, 2015, p. 33). Elucida o filólogo helenista:

Mas a palavra “trágico”, sem dúvida alguma, desligou-se da forma artística com que a vemos vinculada no classicismo helênico e converteu-se num adjetivo que serve para designar destinos fatídicos de caráter bem definido e, acima de tudo, com uma bem determinada dimensão de profundidade, sobre a qual cumpre indagar aqui. Mais ainda, com o adjetivo “trágico” designamos uma maneira muito definida de ver o mundo, como, por exemplo, de Sören Kierkegaard, para a qual nosso mundo está separado de Deus por um abismo intransponível. (Lesky, 2015, p. 26)

De acordo com a afirmativa de Goethe ao Chanceler Von Müller, em 1824, a tragédia “se baseia numa contradição inconciliável” que finda quando surge uma solução, uma acomodação, logo, a denominada “contradição trágica pode situar-se no mundo dos deuses, e seus polos opostos podem chamar-se Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem” (Lesky, 2015, p. 31).

No texto marloweano, os anjos não são representações alegóricas de forças oponentes do mal, mas recurso cênico para demonstrar os conflitos anímicos do personagem (Innocêncio, 2006, p. 23), da mesma forma, ocorrem os diálogos de Fausto consigo mesmo, em voz alta, enquanto trata-se na terceira pessoa do singular e, por sua vez, demonstram que seus conflitos vão além do enfrentamento de dilemas religiosos.

A presença dos anjos, também, gera uma tensão nos leitores do texto e cremos, mais ainda, nos espectadores da peça, uma vez que eles só entram em cena quando há o arrefecimento da segurança do personagem pactário, quanto aos seus intentos. Frente aos receios fáusticos os anjos surgem, quer para dissuadi-lo de suas pretensões e descrença, quer para influenciá-lo a seguir os “caminhos divinos”.

ANJO BOM
 Bom Fausto, deixa essa arte execrável!
 FAUSTO
 Contrição, fé, oração: para quê?
 ANJO BOM
 São meios que te conduzem ao céu.
 ANJO MAU
 Meras ilusões, frutos da loucura. Que tornam tolo o que nelas acreditam.
 ANJO BOM
 Fausto, pensa no céu e no seu reino...
 ANJO MAU
 Não, Fausto, pensa na honra e na riqueza. (Marlowe, 2018, p. 90-91)



O Anjo Bom é incisivo em fomentar a crença teísta da transcendência, enquanto, na afirmação do Anjo Mau, podemos vislumbrar o ateísmo atribuído ao epicurista confesso, Christopher Marlowe (Innocêncio, 2006, p. 29). Na concordância de Fausto, evidencia-se o seu hedonismo. Podemos dizer, inclusive, que o anjo tentador anuiria com Michel Onfray (2013, p. 80), quando o autor atesta que o indivíduo, visando o céu, perde a terra. Sobre as crenças do dramaturgo, importante o narrado por Watt (1997, p. 43):

Marlowe, Baines registrava, havia dito, entre outras coisas, que a raça humana era mais antiga do que se deduzia no livro Gênesis; que “Moisés não passava de um prestidigitador” capaz de se impor aos “judeus, um povo rude e grosseiro”; que “Cristo era um bastardo e sua mãe uma desonesta”; “que os doze apóstolos eram sujeitos desprezíveis carentes de inteligência e de valor; e que “desde o início, o objetivo da religião é apenas manter o homem em estado de temor reverente”.

Logicamente, não se pode esperar de um personagem construído em tal período histórico o materialismo tal qual hoje o conhecemos. No momento da sua constituição, vigorava o livre pensamento, indagações acerca da natureza e do mundo e a liberdade, para manipulá-lo. Não se nutria, pois a crença de que unicamente a divindade cristã e a Igreja detinham o poder universal do conhecimento. Logo, se Marlowe se vale de algo das Moralidades o faz para recriar seu personagem. (Innocêncio, 2006, p. 21-2).

De acordo com Bárbara Heliodora (2015, p. 173), Marlowe, para além de ser um talento dramático, era um poeta cujo texto revela sua visão pessoal do mundo e admiração por personalidades poderosas. Em *A Trágica História do Doutor Fausto*, o dramaturgo consegue expressar muitas de suas opiniões passíveis de serem classificadas como heréticas numa Inglaterra recém-saída da Idade Média.

Marlowe faz com que seu Fausto “caia para cima” tornando-se, mais do que um mito literário, mas um mito do epicurismo moderno. Spriet conclui o seguinte em seu livro *Le Faust de Marlowe* (1977 p. 81 *apud* Tavares, 2009, p. 80):

[...] torna-se o herói de um combate, certamente que desigual, mas sublime, travado contra um Deus cruel por um homem que é finalmente esmagado mas que, no plano espiritual, aparece como vitorioso. Fausto é aclamado como o arquétipo do homem novo que se afirma a partir do renascimento, uma espécie de Prometeu condenado à morte, mas que sua fome de saber e sua vontade de poder transformam em modelo heróico, Fausto é assim alçado ao nível mítico: sua aventura em sua própria desmedida torna-se o símbolo do homem moderno. O castigo que um Deus justo, mas severo inflige é de hoje em diante percebido como um crime inqualificável contra o homem apaixonado pela liberdade e pela independência.



O personagem clamou:

Ah! Fausto,
 Tens uma curta hora por viver,
 E então virá a danação perpétua.
 Parai, esferas moventes do céu!
 Cesse o tempo e não traga a meia-noite!
 Surge, olho da Natureza, e faze
 Perpétuo dia, e desta hora um ano,
 Um mês, uma semana, um dia só
 Em que Fausto se arrependa e se salve.
 O lente, lente currite noctis equi:
 Correm tempo e astros, a hora chega,
 Virá o demônio e Fausto está perdido.
 Saltarei para Deus: quem me segura
 Vê: corre o sangue de Cristo no céu.
 Uma meia gota e serei salvo, meu Cristo.
 Não me rasgue o peito por dizer “Cristo”,
 Direi mesmo assim. Oh, poupa-me, Lúcifer”
 Aonde foi? Sumiu, e eis que Deus
 Estende o braço e mostra o cenho irado.
 Caíam sobre mim montanhas e colinas
 E escondam-me da cólera de Deus.
 Não, Não!
 Eu irei, então mergulhar na terra.
 Abre, terra! Não, não me abrigará.
 Astros que regeram meu nascimento,
 Que me legaram a morte e o inferno,
 Nas entranhas daquela nuvem prenhe
 Para depois vomitardes no ar
 Meus membros por vossas bocas escuras
 Só me restando o caminho do céu.
 O relógio bate.
 Meia hora passou,
 Logo passará toda.
 Oh!, Deus,
 Se não te apiedares da minha alma,
 Por Cristo, cujo sangue me redime,
 Põe um fim a minha dor incessante.
 Que Fausto viva mil anos no inferno,
 E mais cem mil anos, e por fim seja salvo.
 Não há fim para as almas condenadas.
 Por que tiveste de ter uma alma?
 Ah! Tivesse Pitágoras razão,
 A alma me abandonaria e eu
 Seria transformado nalgum bicho:
 Bichos são felizes pois, quando morrem,
 Suas almas somem nos elementos.
 Mas a minha não: sofrerá no inferno.
 Malditos sejam os que me geraram!
 Não, Fausto, amaldiçoa a ti e a Lúcifer,
 Que te privou dos prazeres do céu.
 O relógio bate meia-noite.
 Já bate! Corpo, evola-te no ar
 Ou Lúcifer também te levará.
 Trovões e raios.
 Oh! Alma, transforma-me em gotas d’água



E cai no oceano, nunca encontrada.
 Meu Deus! Meu Deus! Não, não me olheis assim!
 Entram Demônios.
 Víboras, serpentes, não me sufoqueis!
 Inferno, fecha-te, não venhas, Lúcifer!
 Queimarei meus livros, ah!, Mefastófilis!
 (Marlowe, 2018, p. 205-209).

Se existe um Deus onisciente e onipresente, o pacto poderia ser impedido, caso ele fosse benevolente, teria lhe perdoado. Não existindo o livre-arbítrio, tampouco haveria razões para existir uma condenação, pois o futuro seria definido pela divindade, ou seja, Marlowe termina sua tragédia confirmando o paradoxo epicurista:

Deus ou quer impedir os males e não pode, ou pode e não quer, ou não quer nem pode, ou quer e pode. Se quer e não pode, é impotente: o que é impossível em Deus. Se pode e não quer, é invejoso: o que, do mesmo modo, é contrário a Deus. Se nem quer nem pode, é invejoso e impotente: portanto nem sequer é Deus. Se pode e quer, que é a única coisa compatível com Deus, donde provém então existência dos males? Por que razão é que não os impede? (Epicuro, 2021, p. 85)

Fausto é, portanto, um mito intelectual que ousa conhecer os segredos guardados, por Deus, para si. Desafiando-o, ao fim, emerge a mito literário e, porque não dizer um representante do ateísmo moderno incipiente em tal período, afinal, no século XVI sequer existia arcabouço linguístico, para definir a descrença ateia (Febvre, 2009, p. 131), ou seja, não havia possibilidade do ateísmo se expressar como tal de forma erudita e bem elaborada, logo só podia tratar-se de um “ateísmo de contestação –, de oposição, de questionamentos” – que, liminarmente, se manifesta como a expressão de uma revolta (Minois, 2014, p. 150). Entretanto foi o epicurismo a primeira e mais valiosa tentativa em prol do surgimento de uma moral ateia repousada sobre o valor maior de um mundo sem Deus, qual seja, da busca pela felicidade individual na terra. (Minois, 2014, p. 59).

O fim dado pelo dramaturgo a sua trama caracteriza o terceiro requisito do trágico para Lesky (2015, p. 44), qual seja, o fato do sujeito do ato trágico estar “enredado num conflito insolúvel, deve ter alçado à sua consciência tudo isso e sofrer conscientemente”, uma vez que “onde uma vítima sem vontade é conduzida surda e muda ao matadouro não há impacto trágico.”

Para o filólogo austríaco (2015, p. 33) outro requisito do trágico é o que chama de *possibilidade de relação com o nosso próprio mundo* e, neste ponto, constatamos que a súplica



pela vida, por parte de Fausto diante do seu, é algo que nos atinge, afinal nada pode ser mais humano do que o desejo de usufruir benesses sem ter que “pagar” caro por elas. A seguir, sucede a sua destruição, ou seja, a situação trágica por excelência. (Lesky, 2015, p. 38)

Marlowe, em consonância com Barbara Heliadora (2015, p. 175), é, do período elizabetano-jaimesco, o autor mais respeitado depois de Willian Shakespeare. Já, para Edmund Gosse (1897-1911, p. 105 *apud* Guimarães, 2020, p. 159):

[...] não se pode duvidar que, em 1593, Marlowe escrevera melhores obras e que prometia outras ainda maiores que Shakespeare, que parece ter ganhado preeminência só depois do desaparecimento do seu rival. Tudo o que podemos dizer agora é que se os dois poetas tivessem morrido no mesmo dia é certo que Marlowe pareceria ser o mais genial dos dois.

Embora a fama de Shakespeare acabe, frequentemente, se sobrepondo à de Marlowe, não se pode negar que foi este quem primeiro estreou e fez sucesso no teatro britânico.

Considerações finais

Marlowe oferece ao teatro elizabetano um personagem aturdido em dúvidas existenciais e angústias típicas dos indivíduos nos umbrais da modernidade, que experencia um mundo em transição em que novos princípios, anseios e realizações foram delineados. Das Moralidades, pode-se até admitir que ele se vale das alegorias dos anjos, porém coloca na boca do Anjo Mau- com quem Fausto, via de regra, anui – seus pontos de vista acerca do cristianismo e diversos aspectos da vida.

O dramaturgo encerra seu texto, com o cumprimento do pacto realizado pelo personagem: a entrega de sua alma a Lúcifer. Entretanto, permite a Fausto um rogo aos céus, que constitui não especificamente um arrependimento arrebatador, mas um medo profundo e humano. Nesta situação, Deus o ignora, o que, em nosso ponto de vista, denota a fragilidade de sua potência confirmando a opinião de Epicuro acerca da sua benevolência, onisciência e onipotência.



Os próprios diálogos existentes no texto marloweano, assim como o fim trágico de Fausto; além, claro, graças ao que se conhece acerca da vida do seu criador, resta a confirmação de que seu texto é uma tragédia moderna, que não tem nenhum propósito moralizador e, portanto, dista dos conceitos existentes nas Moralidades teatrais.

Referências

- ALMEIDA, R.; BECCARI, M. O mito de Fausto entre o duplo e o amor fati. In: ARAÚJO, A. F.; ALMEIDA, R.; BECCARI, M. (Orgs.). **O mito de Fausto: imaginário e educação**. São Paulo: FEUSP, 2020. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/585/520/1979?inline=1>. Acesso em: 20 jun. 2022.
- DELUMEAU, Jean. **A civilização do Renascimento**. Portugal: Lugar da História, 2020.
- FEBVRE, Lucien Paul Victor. **O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Tradução dos trechos em latim de José Eduardo dos Santos Lohner. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GUIMARÃES, A. R. C. M. Doctor Faustus de Christopher Marlowe: A coragem da transgressão e da rebeldia. In: ALMEIDA, R.; ARAÚJO, A. F.; BECCARI, M. (Orgs.). **O mito de Fausto: imaginário e educação**. Coleção Mitos da Modernidade, v. 3. São Paulo: FEUSP, 2020. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/585/520/1979?inline=1>. Acesso em: 18 maio 2022.
- HELIODORA, B. (Org.). **Dramaturgia Elizabetana**. Tradução da autora. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- HELIODORA, B. **Reflexões shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- HELIODORA, B. **Shakespeare: o que as peças contam: tudo o que você precisa saber para descobrir e amar a obra do maior dramaturgo de todos os tempos**. 1. ed. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014. Recurso Digital. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/plugin-file.php/6471474/mod_resource/content/1/O%20QUE%20AS%20PE%3%87AS%20CON-TAM.pdf. Acesso em: 25 maio 2022.
- HELIODORA, Barbara. **Escritos sobre teatro**. Claudia Braga (Org.). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- HOPKINS, L. **Christopher Marlowe**. Renaissance Dramatist. Edimburgo: George Square, 2008.
- INNOCÊNCIO, F. R. S. Doutor Fausto, enamorado do mundo. **Revista Letras**, [s.l.], v. 70, dec. 2006. ISSN 2236-0999. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/4852>>. Acesso em: 12 maio 2022. Doi: <http://dx.doi.org/10.5380/rel.v70i0.4852>.
- LESKY, A. Do problema do trágico. In: _____. **A tragédia grega**. Tradução de Geraldo G. de Souza Guinsburg e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva: 2015.



MARLOWE, C. **1564-1593**. A história trágica do Doutor Fausto- E a História do Doutor João Fausto de 1587: O Nascimento de uma Tradição Literária. Tradução e notas Luís Bueno, Caetano W. Galindo, Mario Luiz Frungillo; posfácio Patrícia da Silva Cardoso; organização e introdução Luís Bueno. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2018.

MINOIS, Georges. **História do ateísmo**. Tradução Flávia Nascimento Falleiros. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

ONFRAY, Michel. **Eudemonismo social**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, v. 5, 2013. (Série Contra-história da Filosofia).

PAZ, F. R.; GOMES, A. L. Representações renascentistas e góticas na tragédia moderna: uma análise de A história trágica do Doutor Fausto, de Christopher Marlowe. **Pitágoras 500**, Campinas - SP, v. 9, n. 2, p. 215-233, 2019. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8654542>. Acesso em: 26 abr. 2021. Doi: 10.20396/pita.v9i2.8654542.

TAVARES, P. H. M. B. Fausto como paradigma da melancolia. **Rev. Mal-Estar Subj.**, Fortaleza, v. 9, n. 2, p. 459-486, jun. 2009. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1518-61482009000200005&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 22 jun. 2022.

TAVARES, P. H. M. B. Fausto como teatro de animação: suas origens sacro-profanas e influências sobre a tradição literária. **Pandaemonium**, São Paulo, n. 18, dez./2011, p. 72-99. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pg/a/j7rDKgnFswFYJPVtJHBcsj/?format=pdf>. Acesso em: 18 maio 2023.

WATT, Ian. **Mitos do individualismo moderno**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

