

DOUTOR FAUSTO, ENAMORADO DO MUNDO

Worldling Doctor Faustus

Francisco R. S. Innocêncio*

1 INTRODUÇÃO

No verbete sobre Fausto que compôs para o *Dicionário de mitos literários*, André Dabezies assim se refere a este mito cuja origem praticamente coincide com os últimos resquícios da Idade Média e o início do Renascimento:

Entre os mitos literários, um paradigma quase completo: um daqueles cuja gênese dá a perceber com absoluta nitidez as etapas que conduzem da história à lenda, e em seguida o cruzamento da lenda popular com a produção literária; mais tarde, sua evolução fornece todo tipo de exemplos do diálogo entre a literatura e os acontecimentos ou as mentalidades coletivas e mostra o jogo dos clichês estereotipados, herdados do passado, e dos textos que se alimentam do mito vivo (DABEZIES, 1997, p. 334).

De fato, Fausto é um caso único de personagem com existência histórica real bem conhecida e razoavelmente documentada que acaba por se tornar um mito literário com manifestações em praticamente toda a literatura ocidental, com diversas ocorrências expressivas entre a chamada literatura canônica – e também em outras formas de manifestação cultural

* Mestrando em Letras pela UFPR.

e artística, como a música, as artes plásticas e o cinema. A disseminação do mito no ocidente é tal que o encontramos em diversas literaturas nacionais de alcance universal. De todas essas manifestações, porém, duas são particularmente importantes, por terem estabelecido as características do mito e firmado as feições que o personagem fáustico teria a apresentar para o homem moderno. 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 Spiess em sua *Historia von Doctor Johannes Fausten*. A segunda, o drama *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe, em que o personagem assume finalmente as qualidades que associamos ao adjetivo “fáustico”, ou seja, a decepção com as limitações do conhecimento oferecido por seu tempo e a vontade de superar tais limitações em busca de um saber pleno, mesmo à custa da própria alma.

Este texto se propõe a fazer uma análise da primeira ocorrência literária do mito de Fausto, *A trágica história da vida e da morte do Doutor Fausto*, escrita pelo dramaturgo inglês Christopher Marlowe. A partir desta análise, terá a intenção de demonstrar que Marlowe, embora parta de uma lenda de origem medieval e utilize recursos cênicos oriundos da peça de moralidade, utiliza-os de maneira inovadora. Se retoma uma lenda de origem cristã e protestante, o faz para expressar muitas de suas idéias em conflito com a religiosidade de sua época. E se emprega recursos do teatro didático cristão da Idade Média, utiliza-os para expressar conflitos internos do personagem, função que não exercem nos palcos anteriores ao período elisabetano.

2 A TRÁGICA HISTÓRIA DO DOUTOR FAUSTO

2.1 O FAUSTO HISTÓRICO E A CRISE DO PENSAMENTO HUMANISTA

Benedetto Croce, em seu volume de ensaios sobre Goethe (CROCE, 1951, p. 37-45), estabelece uma correspondência entre Fausto e a trajetória de crise do pensamento moderno com sua libertação dos freios impostos pelos dogmas religiosos, de modo que tal pensamento passa então a questionar a si mesmo. Diz Croce:

En Faust, se refleja, de modo inmediato, la crisis del pensamiento moderno, una vez que, librado de las tradicionales creencias religiosas, empezaba a sentir el vacío de la ciencia intelectualística, que las había reemplazado; y se refleja, al mismo tiempo, un momento eterno del espíritu humano, el momento en que el pensamiento se critica a si mismo y está venciendo sus propias abstracciones (CROCE, 1951, p. 39).

Desde sua origem histórica, aliás, muito antes de sua mais famosa manifestação na obra de Goethe, o mito de Fausto esteve diretamente vinculado aos movimentos do pensamento humanista ao fim da Idade Média, quando o poder da Igreja Católica, outrora soberano, era gradativamente posto em questão, por um lado pela ciência, que começava a propor sua interpretação do mundo e da natureza sem se submeter aos crivos da instituição religiosa, e por outro, pela reforma protestante de Lutero e Calvino.

O conhecimento que temos do indivíduo a cuja existência remonta o mito de Fausto tem origens singulares: como aparentemente nada escrito por seu próprio punho chegou até nós, a maior parte das informações de que dispomos a seu respeito provém de seus detratores, que aliás não foram poucos, quase todos ligados ao protestantismo luterano e, em escala um pouco menor, mas não menos importante, ao humanismo católico e ao estudo da magia. Georg Faust era um personagem bastante conhecido na Alemanha da primeira metade do século XVI e aparentemente uma figura de grande apelo popular. Misto de médico, astrólogo e mágico errante, Faust viveu entre os anos de 1480 e 1540 (ou 41), uma época de profundas transformações sociais, decisivas para a formação da sociedade burguesa. É interessante observar que o percurso seguido por Faust em sua passagem de pessoa real a personagem lendário e deste a mito literário ocorre em um intervalo relativamente curto: em 1587, menos de 50 anos após a sua morte, é publicada a *Historia von Johann Fausten*, também conhecida como

Faustbuch, pelo editor alemão Johann Spiess, uma versão composta a partir das narrativas populares que tratavam da lendária história de Faust, e antes mesmo que o século terminasse surge na Inglaterra o drama de Christopher Marlowe, *The tragical history of D. Faustus*, ou seja, a construção do mito a partir do homem real levaria menos de um século para se concretizar. Como lembra João Barrento, porém, “a lenda do mago e o motivo do pacto com o diabo são (...) anteriores à época de Fausto e condensam-se nas lendas cristãs em torno de três grandes figuras: Simão Mago, Cipriano de Antióquia e Teófilo de Adana” (BARRENTO, 1984, p.12). É sobretudo com o primeiro deles que a história de Fausto se confunde no imaginário popular da época, em parte porque ele próprio, homem tido como fanfarrão e jactancioso, costumava se referir a si mesmo como “o Fausto mais jovem, o líder dos nigromantes, astrólogo, o segundo Mago, salmista e adivinho”, conforme testemunho do erudito beneditino Johannes Tritheim, feroz adversário de Faust (WATT, 1997, p. 20). O título de “segundo Mago” que se atribuíra refere-se com certeza a Simão Mago, personagem descrito nos Atos dos Apóstolos, que teria tentado comprar destes o dom de conferir o Espírito Santo pela imposição das mãos (BARRENTO, 1984, p. 12). Um traço comum entre Faust e Simão é a negação da natureza divina de Cristo, motivo pelo qual atrai a reprovação das personalidades ligadas à Igreja. Dele diz Tritheim, em carta datada de 1507: “... ter-se-á vangloriado na presença de muitas pessoas, com igual vaidade, de que os milagres do nosso Redentor Cristo não são dignos de admiração; ele era capaz de fazer tudo o que Cristo tinha feito, quantas vezes e quando quisesse” (BARRENTO, 1984, p. 19).

Entretanto, o que sem dúvida está na gênese tanto da lenda de caráter popular quanto do mito de Fausto tal qual o conhecemos é a procura por um saber que superasse a visão de mundo corrente em sua época, a ponto mesmo de negá-la. A esse respeito, comenta Hans Mayer:

Todas as dúvidas do homem da era da Reforma convergem na nova figura de um prodigioso mestre da magia negra, que já não é sacerdote nem falso monge, como no universo católico, mas *leigo* e representante de todas as ciências e artes, das profanas como das espirituais. *A partir de então o seu nome foi Fausto*. Ele extraiu as conseqüências da exclusão dos sacramentos e da mediação, ampliou decididamente, muito para além de Lutero, o alcance da auto-responsabilidade do homem. Em nome da razão, protestou contra a violação desta pela fé. A sua resposta ao pecado original foi o afastamento da vida cristã. Ele encarou com uma terrível seriedade o mal na natureza humana. O mal latente nele gerou, conseqüentemente, o mal. O resultado foi o pacto com o diabo (Hans Mayer. *Höllenfahrt des Doktor Faustus*. Apud BARRENTO, 1984, p. 14-15).

2.2 A TRÁGICA HISTÓRIA DE CHRISTOPHER MARLOWE

Christopher Marlowe foi, ele próprio, uma figura tão interessante e quase tão fáustica quanto o personagem de sua tragédia. Embora tal afirmação seja um verdadeiro clichê quando se trata de comentar a vida de autores que, a par de uma obra influente e provocadora para sua época, tiveram uma vida conflituosa e uma personalidade em choque com os valores de seu tempo, ela sem dúvida se aplica a este dramaturgo elisabetano, precursor imediato de Shakespeare, como a ninguém mais. Filho de um sapateiro, ingressou aos quinze anos na Escola Real de Canterbury, sua cidade natal, uma idade usualmente considerada tardia para um estudante que desejasse iniciar os estudos naquela instituição. Dois anos depois, é beneficiado por uma bolsa para a Universidade de Cambridge. Em 1584 adquire o título de Bacharel em Artes e em 1587, por suas ausências prolongadas, é-lhe recusado o título de licenciado por aquela instituição. Por interferência do Conselho Privado da Coroa, porém, Marlowe acaba por receber o título, havendo indícios razoavelmente seguros de que durante seus anos de estudante ele esteve a serviço da Coroa como agente secreto, infiltrado entre os estudantes de uma universidade jesuíta na França. Ainda em 1587, ano em que Spiess imprime a *Historia von Doctor Johann Fausten*, muda-se para Londres. Ali, Marlowe uniu-se à companhia de teatro do Conde de Nottingham, o almirante da frota inglesa, e nessa companhia encenou a maioria de suas obras, a começar pelas duas partes de *Tamerlão, o Grande*.

Nos anos que se seguiram, os registros apontam uma série de atritos com a justiça motivados por envolvimento em brigas, agressões e sobretudo por proferir blasfêmias e heresias e por ateísmo. No dia 12 de maio de 1593, o também dramaturgo Thomas Kyd, após uma busca realizada na residência que dividia com Marlowe, a qual revelou a existência de papéis comprometedores, foi preso e, sob tortura, denunciou seu colega por ateísmo e pela autoria dos documentos encontrados. Uma semana depois, emitiu-se a ordem de prisão contra Marlowe.

Seu assassinato durante uma briga também ocorreu sob circunstâncias suspeitas. Poucos dias depois da emissão da ordem de prisão, enquanto se encontrava em uma hospedaria no condado de Kent, teria se desentendido a respeito da conta de uma refeição com um dos três amigos que lá estavam com ele, Ingram Frizer. Após atacar Frizer pelas costas, teria sido por este apunhalado no olho, morrendo quase imediatamente. Frizer foi libertado poucos dias depois, tendo-se reconhecido defesa própria, ao mesmo tempo em que lhe foi concedido perdão real.

Este brevíssimo relato da biografia do dramaturgo demonstra o quanto ele teve uma vida e uma morte turbulentas em uma época igualmente turbulenta. Em um período ainda dominado por alguns dos conceitos herdados do pensamento medieval, segundo o qual posicionar-se contra as escrituras era crime severamente punido, Marlowe professava publicamente o ateísmo, negava a verdade do evangelho e defendia o homossexualismo. Em seu depoimento perante as autoridades, por exemplo, Thomas Kyd afirmou que

it was his custom when I knewe him first & as I heare saie he contynewd it in table talk or otherwise to iest at the divine scriptures gybe at praiers, & stryve in argument to frustrate & confute what hath byn spoke or wrytt by prophets & such holie menn (STEANE, 1970, p. 7).

Outro depoimento da época, proferido por um certo Richard Baines, dá conta que:

Marlowe is said to have argued that the Bible is historically wrong: Adam is supposed by Christians to have lived “within 6 thousands yeares” whereas writers of other civilizations tell of times long before that. He attacked both Old and New Testaments. Moses was a clever man who had been brought up among the sorcerers of the Egyptian court, and had learnt the tricks of the trade too well for them. It was easy for him to impress the Hebrews, who were simple ignorant people. He (a representative figure from Old Testament) was a fraud, and so was Jesus. “If the Jewes among whome he was borne did Crucify him theie best knew him and whence he came” (STEANE, 1970, p. 9).

No mesmo depoimento acrescenta que Marlowe teria afirmado: “the first beginning of religion was only to keep men in awe” e, a respeito dos sacramentos: “...would have bin much better being administered in a Tobacco (sic) pipe” (STEANE, 1970, p. 9). Christopher Marlowe tinha, portanto, ele próprio muitas afinidades com a figura na qual se inspirou para compor seu Fausto.

2.3 MARLOWE E SUA ÉPOCA

O evento tido como o marco que assinalaria o final da Idade Média na Inglaterra foi a batalha de Bosworth, ocorrida em 1485, quando Ricardo III morreu e a dinastia Tudor subiu ao trono com Henrique VII. Dessa linhagem nasceria a rainha Elizabeth. A partir do fim da Idade Média, no dizer de Bárbara Heliodora, “o caminho segue inexoravelmente para o secular, para o cotidiano, para o homem que, afinal, se tornara o centro do universo com o advento do humanismo” (HELIODORA, 2004, p. 24). E foi essa secularização que permitiu o florescimento de um teatro com as dimensões humanas que encontramos no período elisabetano. Também Heliodora (2004, p. 32) assim descreve dois eventos que marcaram o momento decisivo para o surgimento do drama elisabetano:

No inverno de 1587 a 1588, com pouca diferença entre as duas obras, o teatro elisabetano explodiria com a apresentação de “*The Spanish Tragedy*”, de Thomas Kyd, de rica e complexa elaboração, e “*Tamburlaine*”, de Christopher Marlowe, sem dúvida o marco definitivo do início do teatro que haveria de produzir um Shakespeare.

Mas a Marlowe, nesse contexto, talvez tenha cabido a tarefa de traçar as premissas que teriam possibilitado criar uma nova forma de representar a partir da herança do teatro medieval. Sobre ele, escreve Harry Levin ([S.d.], p. 133):

The formal pattern of Marlovian drama tends to be increasingly traditional. Having created the tragedy of ambition, with *Tamburlain* and put his stamp on the tragedy of revenge with *The Jew of Malta* and tried his hand at the chronicle with *Edward II*, Marlowe reverts to the morality play with *Doctor Faustus*. But within the latter, the most general of forms, he elaborates the most personal of themes – an Atheist’s tragedy, an Epicurean’s testament, a mirror for University Wits.

Talvez *Doctor Faustus* seja realmente o mais pessoal dos temas tratados por Marlowe em suas tragédias, considerando a forte identificação que parece haver entre as idéias alardeadas pelo dramaturgo e aquelas que podemos identificar entre as falas proferidas por seus personagens nesta peça. Entretanto, talvez “retrocesso” não seja exatamente a melhor maneira

de definir a adoção desta forma teatral tão popular na Idade Média como foi a moralidade. Claro que é inegável que o Fausto de Marlowe adota diversos elementos daquele gênero, sobretudo o recurso à alegoria, como na cena do desfile dos Sete Pecados Capitais, e a entrada recorrente dos Anjos Bom e Mau ao longo de toda a peça, entre outros. Entretanto, a função que tais elementos exercem no drama, os sentimentos e idéias que expressam não são mais aqueles da moralidade medieval. Mesmo a figura do diabo aqui é muito distinta da que aparece no teatro daquele período. Bárbara Heliadora lembra que

...o demônio aparecia [no teatro medieval] freqüentemente como tentador; entretanto, como o bem sempre saía triunfante, as promessas que o diabo fazia nunca eram cumpridas e, aos poucos, ele acabava varrido da cena debaixo de vaías e pancadas, o que o tornou personagem cômico (HELIODORA, 2004, p. 18).

O demônio que vemos aqui está muito longe deste personagem histriônico. Levin compara seus diálogos com Fausto aos jogos de gato e rato entre Porfiry e Raskolnikov, em *Crime e castigo*, “in which Porfiry teaches the would-be criminal, Raskolnikov, to accuse and convict himself” (LEVIN, [s.d.], p. 138). Sobre Mephostophilis, acrescenta ele:

Mephostophilis does nothing to lure Faustus on; he suffers for him, he sympathizes with him, above all he understands him, and, through this understanding, we participate in the dramatic irony. Faustus persists in regarding his fiendish attendant as a sort of oriental slave of the lamp, and Mephostophilis ironically promises more than his temporary master has wit to ask. Some day, after one fashion or another, Faustus will be “as great as Lucifer”... (LEVIN, [s.d.], p. 139-40)

Nada mais oposto ao diabo medieval descrito por Heliadora. Trata-se aqui de um personagem com muito mais densidade e profundidade, capaz de oferecer um poder que a visão de mundo humana e limitada de Fausto não é capaz de conceber e tampouco utilizar. Um tentador, sim, mas sua estratégia de tentação, ao contrário da primitiva atitude de vigarista com inteligência limitada, é muito mais sagaz; longe de descumprir o que promete, promete muito mais do que está nas forças de Fausto atingir.

A trágica história da vida e da morte do D. Fausto traz realmente elementos da moralidade, inspirada que é em lendas populares medievais,

mas não é mais ela própria uma simples peça de moralidade e sim uma tragédia humanista.

2.4 A TRÁGICA HISTÓRIA DA VIDA E DA MORTE DO DOUTOR FAUSTO

O inconformismo para com o conhecimento “oficial”, acadêmico e tido como absoluto, de sua época sempre foi a característica mais marcante do mito fáustico, antes mesmo de sua realização literária por Christopher Marlowe. Mesmo o Fausto histórico, com toda fanfarronice e arrivismo que lhe eram característicos, negava a educação escolástica de seu tempo, em particular o saber restrito às instituições ligadas à Igreja. No solilóquio que inicia a tragédia de Marlowe este desencanto com as limitações do saber acadêmico fica bem evidente.

Fausto: Fausto, ordena os estudos, e procura
 Sondar o fundo do que vás seguir.
 Pois começaste, dá-te por teólogo,
 Porém visando o fim das artes todas.
 Co'as obras de Aristót'les vive e morre.
 Como me cativaste, ó Analítica!
 “Bene disserere est finis logices.”
 Será bem disputar o fim da lógica?
 Não confere tal arte mór's milagres?
 Então não leias mais. Chegaste ao cabo.
 Maior tema requer de Fausto o engenho.
 Economia, adeus. Venha Galeno,
 Pois, “Ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus.”
 Médico sejas, Fausto, ajunta ouro,
 Torna-te eterno por 'spantosa cura.
 “Summum bonum medicinae sanitas”:
 À saúde do corpo visa a física
 Fausto, não conseguiste já tal fim?
 Não se julgam teus ditos aforismos,
 Tuas receitas, por padrões erguidas,
 P'las quais à peste escaparam cidades,
 Mil doenças fatais acharam cura?
 Contudo, és inda Fausto, inda um homem...
 Se pudesses a vida eterna dar,
 Ou um morto fazer voltar a vida,
 Digno seria então o teu mister.
 Física, adeus! Que é de Justiniano?

[...]
 Após tudo, o melhor é Teologia.
 De Jerônimo a Bíblia observa, Fausto.

(lê:

“Si pecasse negamus, fallimur, et nulla est
in nobis veritas.” Ah! “Stipendium... etc.”
A morte é do pecado o prêmio!... É duro!

(lê:

“Si pecasse negamus, fallimur, et nulla est
in nobis veritas.” Se negamos ter pecado, a
nós próprios nos enganamos e nenhuma verdade
existe em nós. Mas parece então que
temos que pecar e, conseqüentemente, morrer:
Ai... temos que morrer de eterna morte...
Como chamais a lei “Che sera, sera”?
Será o que há de ser? Teologia,
Vai-te! Estas metafísicas de mágicos,
Livros de necromâncias são divinos!...
Linhas, figuras, circ’los, caracteres,
São esses os que Fausto mais deseja!
Que mundo inteiro de prazer e lucro,
De grão poder, onipotência e honra,
‘Stá prometido ao estudioso artífice!
Quanto se move entre os dois pólos quedos
Terei ao meu dispor. Reis, Imp’radores,
Apenas são p’los mais obedecidos...
Não podem erguer ventos, rasgar nuvens...
P’lo seu domínio, que tudo isto excede,
Alcançando até onde a mente alcança,
Um mágico sagaz é deus pod’roso!
P’ra ser’s divino, aguça, Fausto, o engenho!
(...) (MARLOWE, [s.d.], p. 27-30).¹

Fausto já domina os variados campos em que se organiza o conhecimento de sua época: a medicina, a filosofia, a teologia, o direito etc. É notável, porém, sua constatação de que todo esse conhecimento é restrito, pois não lhe permite ir além de sua condição de homem sujeito às leis da natureza. Todo o conhecimento que Fausto acumula durante uma existên-

¹ As citações do drama de Marlowe neste trabalho foram retiradas de duas fontes: a edição bilíngüe publicada pela editora Fernandes, de Lisboa, com tradução de Oliveira Cabral (MARLOWE, [S.d.]), que reproduz a edição original de 1604, conhecida como o Texto A; e a edição espanhola publicada pela editora Cátedra, com tradução de Julio César Santoyo e José Miguel Santamaría (MARLOWE, 2002), que toma como base a edição de 1616, conhecida como Texto B. Tomarei esta última como principal fonte para as citações pelo fato de o texto de 1616 conter passagens que não estavam presentes no anterior, as quais serão importantes para a argumentação.

cia dedicada aos estudos acadêmicos não lhe garante a possibilidade de interferir sobre essa mesma natureza, dominar seus mecanismos e sobre eles agir. É esse, sobretudo, o motivo de sua insatisfação com a medicina. A julgar pelo que diz, Fausto atingiu o conhecimento máximo nesse campo de que sua época dispõe, a ponto de seus ditos tornarem-se aforismos repetidos nas escolas de medicina e de suas receitas salvarem da peste numerosas cidades. Isso, no entanto, não lhe basta. “Contudo”, diz ele, “és inda Fausto, inda um homem...”. E Fausto almeja ser deus, fazer voltar à vida os mortos e conquistar a vida eterna. Talvez mais do que em relação às outras ciências, que são incapazes de satisfazer os anseios do personagem marloviano, seja nesta passagem referente à medicina que sua verdadeira essência se manifesta com mais clareza. Se a constatação da inutilidade da teologia – uma vez que estamos todos predestinados a pecar e, portanto, à condenação – fornece a justificativa definitiva para que Fausto se volte para a magia negra e o pacto demoníaco, é a consciência de que a ciência médica que pratica é limitada que o move a procurar nas artes mágicas a possibilidade de violar os limites impostos pela natureza. Na teologia ele vê a inevitabilidade da condenação da alma; com a medicina ele constata a impossibilidade de salvar o corpo. No desejo de dar a vida eterna e fazer voltar à vida os mortos transparece a verdadeira preocupação de Fausto: evitar a morte significa preservar o corpo e é o corpo, e não a alma, que está no centro de seus anseios desde o início. Cientista que é, Fausto é na verdade um materialista e provavelmente não crê na salvação da alma, ou na sua perdição (sua reflexão sobre a teologia aponta nesse sentido: em qualquer dos casos, a morte é inevitável, o fim da matéria é o fim da vida, pois não parece haver salvação possível).

Mas é claro que não podemos atribuir a um personagem criado na época de transição em que Marlowe viveu um materialismo nos moldes do que conhecemos em nossa época, em que a natureza guarda cada vez menos mistérios para a ciência e o homem. O eventual materialismo de um homem do renascimento dificilmente chegaria a tal ponto, e o ateísmo propagado por Marlowe estava muito longe de ser uma forma aceitável de pensar em sua época. Fausto transita sobre uma linha divisória entre dois momentos do pensamento humano. A sujeição da busca pelo desvendamento do universo à divindade e à Igreja, predominante no pensamento medieval e que se perpetua nos movimentos de reforma protestante, cede gradativamente espaço para o livre pensar, compreendido como a indagação sem peias acerca da natureza e da máquina do mundo, o que implica até mesmo a liberdade para manipulá-la, e que encontra cada vez mais acolhida no pensamento humanista que, apenas floresce naquele período, particularmente na Inglaterra cosmopolita de Elizabeth I. Marlowe parece tomar par-

tido desta divisão histórica por que passa o pensamento humano e a incorpora não somente na ambigüidade de seu personagem, mas na própria forma dramática que adota, híbrida entre a moralidade medieval e o elaborado drama elisabetano. Como Levin ([s.d.], p. 133) afirma no trecho citado acima, Marlowe retorna com seu Fausto ao gênero medieval da moralidade, mas enriquece-a de elementos inexistentes antes de sua chegada aos palcos elisabetanos e de idéias que seriam simplesmente impensáveis durante a Idade Média. Se Marlowe se vale de tal gênero, o faz para recriá-lo.

Um bom exemplo para entendermos como isso se dá é a aparição dos dois anjos, o Bom e o Mau, que ocorre em vários momentos da peça. Michael O'Connel assim se refere a essas passagens: "In part a psychomachia, the play even introduces good and evil angels vying for the attention of the protagonist, but at the same time Marlowe's potent verse internalizes the struggle within Faustus's soul" (O'CONNEL, 2006, publicação *online*). Esta internalização que O'Connel atribui à poderosa versificação de Marlowe é, na verdade, o que distancia a ocorrência destes personagens em Doutor Fausto de sua fonte medieval. Se nas moralidades os anjos apareciam como uma representação alegórica das forças que, segundo o imaginário cristão, estariam em perpétua luta pela posse da alma do homem sujeito às tentações terrenas, aqui eles aparecem como recurso para representar os conflitos profundos da alma de Fausto. E tais conflitos vão além do simples dilema cristão entre danação da alma pela entrega aos prazeres mundanos ou a sua salvação graças a uma vida pia e entregue a sacrifícios. Tomemos como exemplo sua primeira aparição na peça:

ÁNGEL BUENO

¡Oh, Fausto! Aparta de ti ese libro de perdición
y no pongas en él tu mirada, no sea que tiente su alma
y atraiga sobre tu cabeza la airada cólera de Dios.
Lee, lee las Escrituras. Esto otro es blasfemia.

ÁNGEL MALO

Sigue adelante, Fausto, con ese arte eximio
Que contiene todos los tesoros de la Naturaleza:
Sé en la tierra como Júpiter en los cielos,
Dueño y señor de estos elementos (MARLOWE, 2002, p. 55).

Se o Anjo Bom intervém para que Fausto permaneça fiel às Escrituras a fim de evitar a cólera de Deus, ou seja, exorta para que ele se atenha ao conhecimento dos textos sagrados, o Anjo Mau apela para o desejo hu-

mano de dominar a natureza, controlá-la a seu favor. Dilema que, aliás, continua atual ainda hoje, quando a capacidade para controlar e até modificar a natureza é muito mais concreta e presente do que na época de Marlowe. A modernidade aparentemente atendeu aos apelos do Anjo Mau.

Fausto é naturalmente sensível a uma perspectiva tão sedutora. “iComo me embriaga la idea de tanto poder!”, diz ele (MARLOWE, 2002, p. 55). Ao mesmo tempo, porém, ele se pergunta se conseguirá que os espíritos lhe ofereçam o que deseja e respondam a todas as suas indagações. Sabe que sua empresa é temerária e isso é um indício de que sua alma enfrenta dúvida, e os anjos são expressões dramáticas dessa dúvida. Se no teatro medieval eles aparecem como alegorias didatizantes das forças do bem e do mal, exibidas como entidades reais e exteriores ao indivíduo, aqui eles aparecem como um recurso cênico adotado por Marlowe para revelar à platéia o conflito interior do seu personagem. Esse aspecto é reforçado quando tal conflito se expressa pela boca do próprio Fausto, que se dirige a si mesmo pouco antes de invocar Mephostophilis no bosque: “No temas, pues, Fausto. Ten ánimo/ y comprueba hasta dónde llega esta magia” (MARLOWE, 2002, p. 62).

Outro indício de que os anjos cumprem tal função é o fato de eles aparecerem sempre que Fausto dá mostras de titubear em sua determinação de firmar e manter o pacto, como podemos ver nesta cena em que Fausto parece dar mostras de arrependimento combinado a desengano:

Por fuerza, Fausto, has de condenarte ahora.
Ya no puedes salvarte.
¿De que sirve, entonces, pensar en Dios o en el cielo?
Aparta eses vanas fantasías y desespera...
idesespera de Dios y confía en Belcebú!

Nesse momento, entram novamente os anjos:

ÁNGEL MALO
iAdelante, Fausto, con esta ciencia afamada!

ÁNGEL BUENO
Mi bueno Fausto, abandona este arte execrable.

FAUSTO
Contrición, oración, arrepentimiento, ¿qué es todo eso?

ÁNGEL BUENO
Medios que te llevan al cielo.

ÁNGEL MALO

Más bien ilusiones, frutos del desvarío,

Que alelan a quienes a ellos se entregan (MARLOWE, 2002, p. 73-74).

É interessante notar que esta última fala do Anjo Mau se aproxima bastante daquela declaração atribuída ao próprio Marlowe: “*the first beggining of Religion was only to keep men in awe*” (STEANE, 1970, p. 7).

Marlowe aparentemente povoa o texto da peça com suas próprias opiniões a respeito da fé e da religião, que como foi dito aqui, não eram das mais lisonjeiras. Veja-se, por exemplo, o momento em que Mephostophilis se manifesta pela primeira vez e Fausto ordena-lhe que se retire e retorne na forma de um velho frade franciscano, pois “...el hábito sagrado sienta mejor al diablo” (MARLOWE, 2002, p. 63). Isso reflete, por um lado, o anticlericalismo de Marlowe e sua personalidade avessa à religião (mas é claro que estávamos na Inglaterra da igreja anglicana, onde não havia heresia assim tão grande em debochar de um frade franciscano), por outro lado, remete a uma certa tradição da literatura popular medieval – vide os “*fablieaux*” franceses – que pintava os padres e monges como personagens ladinos, oportunistas e hedonistas. Portanto, não era algo tão chocante assim afirmar que o hábito religioso cai bem ao diabo, e Marlowe parece aproveitar-se disso com efeito irônico.

A alegoria não é a única solução cênica emprestada por Marlowe à peça de moralidade. Quando Fausto é bem sucedido ao invocar Mephostophilis, faz uma série de perguntas ao demônio a respeito de Lúcifer e da natureza do inferno. Também na primeira cena do segundo ato encontramos esta estrutura vinda do teatro didático religioso da Idade Média, com suas perguntas e respostas. Esta segunda passagem é particularmente interessante para o desenvolvimento do nosso tema. Se no primeiro trecho podemos simplesmente ler uma série de informações quanto à concepção cristã do inferno à época em que a tragédia foi escrita, aqui certamente estamos diante de algo mais.

FAUSTO

Te haré primero unas preguntas sobre el infierno.

¿Dónde está ese lugar al que así llaman los hombres?

MEFISTÓFELES

Bajo los cielos.

FAUSTO

Ya. Como lo demás. Pero ¿dónde exactamente?

MEFISTÓFELES

En las entrañas de todos estos elementos,
donde permanecemos en sempiterna tortura.
No tiene límites el infierno ni se circunscribe
a un solo lugar: donde estamos nosotros está el infierno
y donde él está allí hemos de estar, siempre, nosotros.
En pocas palabras: cuando el universo se disuelva
y queden purificadas todas las criaturas,
todo lo que no sea cielo será infierno.

FAUSTO

Yo creo que el infierno es pura fábula.

MEFISTÓFELES

Sigue creyéndolo..., hasta que la experiencia te demuestre

FAUSTO

¡Por qué! ¿Crees que Fausto se va a condenar?

MEFISTÓFELES

Por fuerza: aquí tengo el pergamino
en el que entregas tu alma a Lucifer.

FAUSTO

Y también el cuerpo. ¿Y qué? ¿Piensas acaso
que Fausto es tan tonto que cree
en el sufrimiento después de esta vida?
No, esas son monsergas y cuentos de vieja.

MEFISTÓFELES

Pues yo soy justo la prueba de lo contrario;
te aseguro que estoy condenado y en el mismísimo infierno.

FAUSTO

Pues si así es el infierno, a justo me condenaría...
¡Ahí es nada: dormir, comer, pasear e discutir!... (MARLOWE, 2002,
p. 80-81)

Aqui não estamos mais diante do questionário didático das moralidades, destinado a ensinar aos cristãos os dogmas da igreja. Fausto tece sua seqüência quase maiêutica de perguntas sobre o inferno simplesmente para negar sua existência – o que não deixa de ser curioso considerando que ele conversa com um demônio ao qual acaba de vender a alma. Entretanto, o próprio Mephostophilis afirma, quando de sua primeira aparição: “no estoy fuera de él, esto es el infierno” (MARLOWE, 2002, p. 66). Mefisto identifica, assim, o inferno com a vida terrena. O inferno está abaixo do céu,

diz ele, e o que está abaixo do céu é a própria terra. Tudo o que não é céu está abaixo dele. O inferno, segundo Mephostophilis, está “nas entranhas de todos os elementos, onde se permanece em sempiterna tortura”. Não tem limites nem se circunscreve a um único lugar: está onde estamos (*where hell is, there must we ever be*) (MARLOWE, [s.d.], p. 61). O inferno assim descrito não se aproximaria, então, da existência humana com seus prazeres e sofrimentos? A própria vida terrena que transcorre sob o céu? Fausto parece crer nisso quando diz: “se assim é o inferno, com gosto me condenaria... Isso não é nada: dormir, comer, passear e discutir!”. Parece evidente sua opção pela vida terrena em detrimento da eterna. Se há sofrimentos na terra, há também prazeres. E Fausto é um hedonista, assim com Marlowe, que novamente coloca na boca de seu personagem sua concepção epicurista da vida. É verdade que se pode opor a este raciocínio o de que na época de Marlowe corria a idéia de que a maior tortura do inferno era a privação da contemplação de Deus, concepção presente no poema de Milton e da qual se vale Marlowe no momento em que Mephostophilis diz:

No, no estoy fuera de él, esto es el infierno.
¿Crees tú que yo, que vi el rostro de Dios
y supe de los gozos eternos del cielo,
no me veo atormentado por mil infiernos
al sentirme privado de la dicha imperecedera? (MARLOWE, 2002,
p. 66)

No entanto, o próprio Mephostophilis minimiza a perda de tais gozos quando compara a glória celeste à beleza humana:

FAUSTO
Cuando contemplo los cielos, me arrepiento
y te maldigo, perverso Mefistófeles,
por haberme privado de esos goces.

MEFISTÓFELES
Tú lo quisiste, Fausto, y a ti has de darte las gracias.
Pero ¿crees que el cielo tiene tanta gloria?
Te aseguro, Fausto, que no es ni la mitad de hermoso
Que tú o que cualquier otro que aliente en esta tierra (MARLOWE,
2002, p. 83).

O raciocínio de Mephostophilis não chega a negar o dogma da criação pela divindade, mas subverte a corrente dos seres, concepção pre-

dominante na época de Marlowe e Shakespeare, ao colocar o homem acima das cortes celestes, como se este fosse mais divino que a divindade, e como se ela estivesse a serviço do homem: “Se creó [o céu] para el hombre, luego éste le gana en excelencia” (MARLOWE, 2002, p. 84).

Marlowe põe sua própria descrença na boca do perscrutador Doutor Fausto e suas concepções a respeito da vida e da religião, que soariam heréticas na Inglaterra elisabetana recém-saída da Idade Média, na do diabo Mephostophilis. Compare-se, por exemplo, o que o demônio afirma sobre o casamento (“Marriage is but a ceremonial toy”) (MARLOWE, [s.d.], p. 63) com a postura irreverente atribuída ao próprio Marlowe quanto aos sacramentos em geral (“...would have bin much better being administered in a Tobacco pipe”, STEANE, 1970, p. 9).

O raciocínio de Mephostophilis argumentando ser o paraíso criado para o homem, que, portanto, lhe seria superior, parece ter um efeito imprevisto em Fausto, porém. Ele conclui que se o céu foi feito para o homem, então foi feito para ele, Fausto, e por isso deve arrepender-se e abandonar a magia. Neste ponto vemos nova manifestação dos anjos que representam os movimentos antagônicos da consciência de Fausto. E novamente é o Anjo Mau que tem a última palavra: “Não te perdoa Deus, que és um espírito” (MARLOWE, [s.d.], p. 66). A palavra *spirit*, em inglês, tem diversas conotações e, sobretudo no período elisabetano, é freqüentemente carregada de implicações negativas, como é o caso nesta passagem. O pactário responde que poderia ser salvo ainda que fosse um diabo, caso se arrependesse, ao que o Anjo Mau retruca que Fausto nunca se arrependerá. Este é um dos momentos mais importantes da peça, pois sabemos que Fausto já não é um homem como os demais, para os quais, segundo Mephostophilis, o céu foi feito. Ele já é um espírito, uma força não mais humana. Não poderá ser salvo pela divindade, não porque tenha assinado o pacto com seu próprio sangue, mas porque não tem a intenção verdadeira de se arrepender. Se ainda não estamos diante de um titanismo tão marcante quanto o do personagem de Goethe, certamente encontramos aqui um novo homem, com uma nova visão de mundo, muito distante da do homem medieval que propagou a lenda do pactário. Fausto escolhe seu próprio caminho, decide-se livremente pelo pacto – como Mephostophilis faz questão de lembrar-lhe – e o arrependimento não faz parte de sua natureza. “Duro tenho o coração, não posso arrepender-me!” (“*My heart's so harden'd, I cannot repent*”) (MARLOWE, [s.d.], p. 67), diz ele. Quando pondera sobre as maravilhas que viu como fruto de sua associação com Mephostophilis – que são, afinal de contas, o que de maravilhoso produziu a humanidade, sobretudo os personagens homéricos materializados diante dele –, conclui, então: “*Why should I die, then, or basely despair!*” (MARLOWE, [s.d.], p. 67). Fausto sabe, en-

tão, que o Anjo Mau tem razão, jamais se arrependerá, por mais que seu espírito por vezes mergulhe em conflitos, e novamente se entrega à sua sede de conhecimento.

Mas Fausto segue até o final da peça como uma alma dividida, humano que é, e por vezes implora realmente pelo perdão divino e parece prestes a se arrepender. É num desses momentos críticos que Lúcifer e Belzebu, potestades supremas do inferno, se manifestam. Aqui temos uma passagem muito interessante da tragédia de Marlowe: os demônios proíbem Fausto de pronunciar o que quer que tenha relação com Deus, Cristo e a Igreja. Para reforçar sua ordem, mandam desfilar diante de Fausto os Sete Pecados Capitais. Mais um elemento emprestado das moralidades medievais. Tal recurso era usado nas igrejas para doutrinar os fiéis em favor dos valores cristãos contra o pecado e o demônio. Entretanto, o efeito que despertam em Fausto é exatamente o oposto: ele fica de tal modo entusiasmado com o espetáculo que deseja conhecer o inferno para ver toda sorte de prazeres que há lá. Parece tratar-se de mais um deslocamento dos elementos que compunham o teatro religioso da Idade Média promovido por Marlowe, com sentido irônico. Não estaria ele tentando demonstrar que os esforços religiosos para refrear os instintos humanos só teriam o efeito de aguçar a nossa curiosidade e o nosso desejo por eles, e que portanto são contrários à natureza humana?

Aliás, a ironia de Marlowe não poupa recursos para demonstrar as contradições da moral religiosa, sobretudo católica. Na cena, presente na edição de 1616 da tragédia, em que Fausto e Mephostophilis arrebatam Bruno, o antipapa nomeado pelo imperador para tomar o lugar do papa (aqui um personagem fictício, mas provavelmente inspirado na figura histórica de Victor IV, nomeado pelo Imperador Germânico Frederico Barba Ruiva para tomar o lugar de Alexandre III no papado, no século XII d.C.), e em seguida tumultuam o banquete do pontífice, mais do que uma cena cômica inspirada pelos interlúdios, aquelas verdadeiras comédias pastelões do final da Idade Média, vemos uma ácida tentativa de ridicularizar o poder da igreja romana e revelá-lo antes como poder mundano. Afinal, o mesmo Mephostophilis que se recusa a pronunciar os nomes sagrados do cristianismo acha-se muito bem vestido nos trajes cardinalícios (MARLOWE, 2002, p. 107).

É compreensível, porém, que nem mesmo na Inglaterra da rainha Elizabeth I, já em plena Renascença e cada vez menos atada às restrições religiosas que tanta influência tiveram no período medieval, a fidelidade de Fausto ao demônio poderia passar impune ou isenta de arrependimento. O próprio Marlowe, afinal de contas, acabaria por ser condenado por ateísmo e heresia em função das posições anti-religiosas que manifestava em públi-

co. O dramaturgo, então, recorre a outra figura originária das moralidades para sugerir à platéia um possível arrependimento de Fausto ao final da peça, a do ancião piedoso. Este aparece no momento em que Fausto, sentindo chegar ao fim o prazo que lhe fora concedido pelo pacto, conversa com seus estudantes em tom de despedida. O ancião dirige-se então a ele para exprobrar sua culpa, implorando-lhe que se arrependa e salve sua alma. Deve-se prestar especial atenção à frase com que o velho encerra sua primeira fala: “Confía, pues, que mi amable recriminación,/ al mortificar tu cuerpo, enderece tu alma” (MARLOWE, 2002, p. 163). A partir deste momento, inicia-se uma interessante oposição entre corpo e alma, em que, ao que tudo indica, não será esta a prevalecer. Fausto, a princípio, sensibiliza-se com o discurso do ancião, e por um momento parece disposto a arrepender-se e expiar seu terrível pecado. Mas no momento seguinte, quando o ancião se afasta, ele tenta imaginar algum modo de escapar aos liames da morte. O favoritismo de Fausto pelo corpo, pela matéria, é evidente. À primeira ameaça de Mephostophilis de que o faria trincar as carnes (MARLOWE, 2002, p. 164), Fausto volta atrás e pede perdão por ter ofendido a Lúcifer. Seu arrependimento é movido, então, não pela perspectiva da perda da alma, mas pela do sofrimento do corpo, e, longe de refutar o pacto, chega até mesmo a ratificá-lo. Por mais que tema as dores pelas quais passará sua alma no inferno por toda a eternidade, Fausto não está disposto a torturar seu corpo – ainda que pelo breve momento que antecederá a morte – para evitá-las. Isso seria uma tolice, se se aceitasse a crença cristã de que a mortificação do corpo nada é diante da perdição eterna da alma. Aparente contradição, é provável que isto revele no fundo mais uma manifestação da ironia de Marlowe, ele próprio um epicurista confesso.

Não resta mais nenhuma dúvida quanto à mundanidade de Fausto quando ele prefere, à sua última oportunidade de conversão e arrependimento, passar a última noite com Helena de Tróia, a mulher cujo rosto arrastou mil navios para a guerra e pôs fogo às altas torres de Tróia (MARLOWE, 2002, p. 166). Marlowe, em uma das grandes manifestações de seu talento poético, faz com que Fausto conscientemente troque a imortalidade de sua alma pelo prazer incomparável de ter a mais bela mulher da história em sua cama: “¡Dulce Helena, dame en un beso la inmortalidad!”, diz ele, prosseguindo: “Mi alma se apeg a tus labios y escapa de mí” (MARLOWE, 2002, p. 166).

O dramaturgo, por fim, parece ceder às exigências de seu tempo, após tantas sugestões de ateísmo que insere na peça, mas apenas à primeira vista. A ironia com que nega o arrependimento de Fausto, mesmo quando este implora para que o tempo se prolongue a fim de que ele possa ter mais uma oportunidade de se arrepender e salvar sua alma, é finíssima: “*O lente,*

lente currite noctis equi...”, diz ele, numa citação dos *Amores* de Ovídio, em que o poeta latino pede que a noite que passa nos braços da amada se prolongue eternamente (MARLOWE, 2002, p. 175, nota 3). Por mais eternamente que tal momento se prolongasse, Marlowe nos dá a entender que Fausto jamais se arrependeria. Sua escolha é pelo corpo, “pobre enamorado do mundo” que é, nas palavras de Mephostophilis.

Christopher Marlowe é um homem do renascimento, entendido como aquele momento em que a Idade Média e seus valores são postos em questão e deixam gradualmente de vigorar. Rebelde, hedonista, ateu e, acima de tudo, um dos grandes poetas do século de ouro inglês, sem o qual Shakespeare provavelmente não teria sido o mesmo que conhecemos, Marlowe fez de seu Fausto uma peça que retoma características do teatro medieval, sobretudo da Moralidade, recriando-as, ou melhor, atribuindo-lhes sentidos e funções que não teriam sido possíveis antes de seu tempo.

3 CONCLUSÃO

A trágica história da vida e da morte do Doutor Fausto, tragédia do dramaturgo inglês Christopher Marlowe, pode ser considerada como a obra que deu início ao mito fáustico em sua forma literária. Ainda que o mito tenha suas origens em um personagem de existência real e houvesse o precedente do chamado *Faustbuch*, impresso na Alemanha pelo tipógrafo Spiess, foi com a obra de Marlowe que o mito ganhou as dimensões humanas que fariam com que ele se propagasse por toda a literatura européia, nos séculos que se seguiriam. Um dos motivos para esta poderosa transformação de lenda popular em mito literário foi, certamente, o grande talento poético de Marlowe. Mas não menos importante foi o fato de o dramaturgo ter conseguido construir um personagem capaz de incorporar algumas das grandes indagações do homem de seu tempo, e que continuariam válidas para as épocas que se seguiram até a modernidade. A principal delas foi, sem dúvida, o inconformismo para com os limites encontrados na busca humana por conhecimento. Tal inconformismo é uma das características mais marcantes do homem moderno, e é o que faz o mito de Fausto tão relevante a ponto de sobreviver ao longo dos séculos e se manifestar em literaturas de diferentes nacionalidades.

Há, no entanto, outro fator relevante para entendermos a importância da obra de Marlowe. Em uma passagem de seu ensaio sobre o dramaturgo, Harry Levin ([s.d.], p. 133) afirma que em *Doctor Faustus* Marlowe teria retornado à peça de moralidade, gênero tipicamente medieval e,

segundo ele, a mais genérica das formas adotadas por ele. Este texto procurou demonstrar que, embora realmente retome elementos das moralidades – o próprio tema, aliás, tem origem medieval –, Marlowe reveste-os de outra roupagem. Melhor dizendo, o dramaturgo reinventa esses recursos, atribuindo-lhes funções que não estão presentes no teatro religioso da Idade Média e tornando-os recursos cênicos eficazes para conferir profundidade e dimensões humanas ao seu personagem. Embora retome em sua tragédia fáustica tais recursos do teatro medieval, Marlowe está na própria origem do grande teatro elisabetano que produziria Shakespeare, e seu *Doutor Fausto*, pretende ter demonstrado este trabalho, é exemplo disso.

RESUMO

O mito de Fausto, que viria a se tornar o maior mito literário moderno de ocorrência universal, surgiu na Alemanha na primeira metade do século XVI, com o personagem real Georg Faust, verdadeira combinação de médico e saltimbanco. Contudo, seria com a obra de Christopher Marlowe, *A trágica história da vida e da morte do Doutor Fausto*, que iria assumir as dimensões que passaria a ter em toda a literatura européia. Neste drama, Marlowe retoma vários elementos do teatro medieval, sobretudo das moralidades, para recriá-los e, de certo modo, subvertê-los, expressando com eles suas próprias concepções acerca da moral e da religiosidade, muito distantes dos preceitos católicos que fizeram de tal teatro um instrumento de doutrinação. Mais importante do que isso, Marlowe apropriou-se de recursos de um teatro que era didático em sua origem, transfigurando-os para com eles expressar os conflitos interiores de seu personagem, conferindo-lhe assim uma dimensão humana que seria a marca do teatro elisabetano e fornecendo-lhe as feições que fariam de Fausto um dos mitos fundadores do homem moderno.

Palavras-chave: *Fausto; Christopher Marlowe; teatro elisabetano.*

ABSTRACT

The myth of Faustus, which would become a major example of a literary myth of universal occurrence, was born in Germany, in the beginning of the 16th century, with the historical character of Georg Faust, a virtual blend of physician and performer. Although, it would be with the work of Christopher Marlowe, *The Tragical History of the Life and Death of Doctor*

Faustus, that it would acquire the dimensions it would have in the whole European literature. In this drama, Marlowe recovers some elements from Medieval Theatre, moralities in particular, recreating and, in a way, subverting them in order to express his own conceptions on moral and religion, which were very far from the Catholic precepts that had made use of such theatre as an indoctrination instrument. More importantly, Marlowe appropriated some means from a theatre which had didactic purposes in its origin, transfiguring them in order to express the inner conflicts of his character, providing him with the human dimension which would be the mark of Elizabethan Theatre, and giving him the features that would make Faustus one of the founding myths of modern man.

Key-words: *Faustus; Christopher Marlowe; Elizabethan Theatre.*

REFERÊNCIAS

- BARRENTO, João (Org.). *Fausto na literatura européia*. Lisboa: Apaginastantas, 1984. 230 p.
- CROCE, Benedetto. *La primera parte del primer "Faust"*. In: _____. *Goethe*. Parte primera. Mendoza: D'Accurzio Editor, 1951.
- DABEZIES, André. *Fausto*. In: BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Trad. de Carlos Sussekind. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.
- HELIODORA, Bárbara. *Reflexões shakespearianas*. Org. Célia Arns de Miranda, Liana de Camargo Leão. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004. 352 p.
- LEVIN, Harry. *Christopher Marlowe: the overreacher*. London: Faber & Faber Limited, [S.d.]. 232 p.
- MARLOWE, Christopher. *O "Fausto" de Marlowe*. Tradução de A. de Oliveira Cabral. Lisboa: Papelaria Fernandes Livraria, [S.d.]. Coleção Bilíngüe.
- _____. *La trágica historia de la vida y muerte del Doctor Fausto*. Traducción de Julio César Santoyo, José Miguel Santamaría. Madrid: Cátedra, 2002. 192 p.
- O'CONNELL, Michael. *Continuities between 'Medieval' and 'Early Modern' drama*. Disponível em: <<http://www.literature-compass.com/images/store/LICO/chapters/905.pdf>>. Acesso em: 11 jan. 2006.
- STEANE, J. B. *Marlowe. A critical study*. Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.