



## A comédia em *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe

Comedy in *Doctor Faustus* by Christopher Marlowe

Fernando Azevedo Neckel Junior<sup>1</sup>

**Resumo:** 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 e de sua ilustração demoníaca. Neste trabalho, tencionamos um esforço comparativo entre os bufões e o protagonista da peça e, assim, compreender o papel cômico exercido por Fausto dentro da peça.

**Palavras-chave:** Comédia. Fausto. Lúcifer. Mefistófeles.

**Abstract:** Understanding the meaning of parodic elements in the play is critical to creating a more balanced view of Faust's depiction, his "human" research, his outrageousness and its demonic illustration. In this paper, we make a comparative effort between the clowns and the protagonist of the play, in order to understand the comic role played by Faust within the play.

**Keywords:** Comedy. Faust. Lucifer. Mephistopheles.

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 (*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

---

<sup>1</sup> Doutorando em Letras: Estudos Literários do PPGL da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e participante do projeto *Drama, poesia e pensamento entre os séculos 15 e 17*. Professor de Língua Inglesa da Escola Parque Cidadã Cyro Sosnosky de Chapecó, SC.

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.

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 [...] (MARLOWE, 2005, p. 13)

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, com a concretização do pacto, Fausto está num percurso de transição da carne para o espírito. Outra ironia que o autor detecta nessa cena está na primeira resposta que Wagner dá ao primeiro acadêmico quando questionado sobre onde está Fausto, “God in heaven knows.” (MARLOWE, 2005, p. 13). Para Steane (1964), não só Deus sabe, mas o demônio também. 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. (MARLOWE, 2005, p. 14)

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 alied to me, yet should I grieue for him'. He represents the Christian norm: the charity and altruism of the Christian in a state of grace. The Rector, with his 'graue 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)

A aparição dos dois Anjos, o Bom e o Mau, um recurso que remete às antigas *moralities*, acontece na cena inicial da peça. 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. (MARLOWE, 2005, p. 9-10)

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. (MARLOWE, 2005, p. 18)

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. Em outras palavras, 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 menos 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 do *clown* à Wagner demonstra 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.” (MARLOWE, 2005, P. 18) 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. (MARLOWE, 2005, P. 19)

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. (MARLOWE, 2005, p. 20)

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” (MARLOWE, 2005, p. 26), 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” (MARLOWE, 2005, p. 26). 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 ser *wanton 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. (MARLOWE, 2005, p. 27)

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. (MARLOWE, 2005, p. 27)

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.

No terceiro ato, 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 Periphrastricon.*" 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 (MARLOWE, 2005, p. 37-38).

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 (MARLOWE, 2005, p. 38).

Por ser em verso, a fala de Mefistófeles contrapõe a comicidade prosaica dos *clowns* e traz uma estrutura mais elevada. A irritação e perplexidade do espírito fica clara com a indagação no quarto verso da citação destacada. De acordo com Thomas Healy

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 (2004, 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 (MARLOWE, 2005, p. 38)

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. (MARLOWE, 2005, p. 52)

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. (MARLOWE, 2005, p. 33)

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? (MARLOWE, 2005, p. 34)

Steane (1964) comenta que o verso o terceiro verso do excerto citado 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 (MARLOWE, 2005, p.36).

De acordo com Steane:

There is good fun in the Vatican (the scene still plays well, particularly the burlesque Communion) 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." (MARLOWE, 2005, p. 39)

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.” (MARLOWE, 2005, p. 41). 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. (MARLOWE, 2005, p. 34)

Nesse diálogo, Mefistófeles assegura que terão uma boa recepção no Vaticano, 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 chama de “evil's insidious good-chap guise” (1964, p. 143). 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.” (MARLOWE, 2005, p. 42). 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. (MARLOWE, 2005, p. 42)

Mefistófeles ignora o desespero de Fausto, e pergunta ao mago “will you go on horseback or on foot” (MARLOWE, 2005, p. 42), 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. (MARLOWE, 2005, p. 43)

O trecho em destaque retorna a 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”. (MARLOWE, 2005, p. 43)

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.

Porém, não basta verificar o resultado de seu pacto apenas levando em conta o final da peça. O pacto é efetuado logo no início, 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 a 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.

## Bibliografia

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Viera. São Paulo: Hucitec, 1987.
- GILL, Roma. Such Conceit as Clownage Keeps in Pay: Comedy and Dr. Faustus. In: MARLOWE, Christopher. **Doctor Faustus**: a two text edition (A-text, 1604; B-text, 1616) contexts and sources criticism. Ed. David Scott Kastan. Londres: W.W. Norton & Company, 2005.
- HEALY, Thomas. Doctor Faustus. In: CHENEY, Patrick (ed.). **A Cambridge Companion to Christopher Marlowe**. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- 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.
- ORNSTEIN, Robert. **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 out. 2013.
- STEANE, J.B. **Marlowe**: A critical study. London: Cambridge University Press, 1964.

Aceito em 16/11/2019