

**WANESSA GONÇALVES SILVA**

**POR UM PROJETO DE TRADUÇÃO ESTRANGEIRIZANTE:  
DR. FAUSTUS, UMA TRADUÇÃO COMENTADA E ANOTADA**

Florianópolis  
2007

**WANESSA GONÇALVES SILVA**

**POR UM PROJETO DE TRADUÇÃO ESTRANGEIRIZANTE:  
DR. FAUSTUS, UMA TRADUÇÃO COMENTADA E ANOTADA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de concentração: Teoria, história e crítica da tradução.

Orientador: Prof. Dr. Mauri Furlan.

Florianópolis  
2007

**WANESSA GONÇALVES SILVA**

**POR UM PROJETO ESTRANGEIRIZANTE DE TRADUÇÃO:  
DR. FAUSTUS, UMA TRADUÇÃO COMENTADA E ANOTADA**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Estudos da Tradução.

Área de concentração: Teoria, história e crítica da tradução.

Florianópolis, 01 de dezembro de 2006.

---

Prof. Dr. Mauri Furlan  
ORIENTADOR

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Marie-Hélène Catherine Torres  
COORDENADORA – PGET

BANCA EXAMINADORA:

---

Prof. Dr. Mauri Furlan  
PRESIDENTE DA BANCA

---

Prof. Dr. José Roberto O'Shea

---

Prof. Dr. Maurício Mendonça Cardozo

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> Marie-Hélène Catherine Torres  
SUPLENTE

*Ao Senhor Supremo, por minha força e determinação;  
A meu admirável Mestre, Mauri Furlan;  
Ao Hutan, pelo incentivo e auxílio quando aqui cheguei;  
À Adriana, Flor de Maracujá, por toda ajuda e carinho;  
À Juliana, alma Blakeana, pela digitalização e companheirismo;  
A meus queridos Amigos, Professores e a  
Todos aqueles que, de alguma forma, contribuíram para a  
Realização deste trabalho, meus sinceros e eternos  
Agradecimentos.  
Sem vós, o diálogo com o Outro seria apenas um monólogo.*

*A meus amados pais, por todo apoio, confiança e  
compreensão.*

*É por isso que certo de se reencontrar,  
o homem não cessa de sair de si a fim de procurar  
e encontrar o complemento de seu ser mais íntimo  
na profundeza do outrem.*

F. Schlegel  
(Apud Berman, 2002:85-6)

## RESUMO

Considerando, de modo geral, as pesquisas realizadas acerca da tradução e das implicações que envolvem a sua realização, no Brasil, percebemos um intenso movimento de descrição dos processos tradutórios, análise dos estudos realizados por teóricos da tradução e análise de traduções cujo foco, normalmente, direciona-se aos chamados “problemas de tradução”, como, por exemplo, a tradução de metáforas, a não correspondência entre os léxicos das línguas envolvidas e questões relacionadas aos aspectos culturais. Nesse contexto, torna-se quase inevitável nos questionarmos acerca da utilização das teorias de tradução como fundamentação da prática tradutória. Até que ponto uma teoria da tradução de textos literários pode auxiliar na realização do ofício do tradutor? Visando responder a esta indagação, a presente pesquisa conta com uma tradução comentada e anotada, ao português, da obra *The tragical history of Doctor Faustus* (1616), de Christopher Marlowe, elaborada como um instrumento de reflexão sobre a utilização prática dos conceitos tradutológicos de Friedrich Schleiermacher, Henri Meschonnic, Antoine Berman e Lawrence Venuti. Tal pesquisa apóia-se, ainda, nos estudos concernentes à tradução de textos dramáticos/ teatrais de Patrice Pavis e José Roberto O’Shea.

**PALAVRAS-CHAVE:** Estudos da Tradução, tradução comentada e anotada, Berman, Venuti, tradução de textos dramáticos/ teatrais.

## ABSTRACT

Regarding the researches on translation and implications which involve its process, in Brazil we can notice an intense movement of the translation process' description, theoretical translation study analysis, and translation analysis which focuses normally on the so-called "translation problems", for instance, the translation of metaphors, the non-correspondence between the source and target language's lexicon and issues concerning cultural aspects. On this context, it is almost inevitable that we ask ourselves about the effective use of some translation theories as a base for the translation practice. To which extent a literary texts translation theory can help the translator accomplishes his/ her task? Aiming to answer this question, the present research counts on an annotated translation with commentaries of Christopher Marlowe's piece *The tragical history of Doctor Faustus* (1616) into Portuguese, written as an instrument of reflection on the practical use of the *traductological* concepts elaborated by Friedrich Schleiermacher, Henri Meschonnic, Antoine Berman and Lawrence Venuti. This research is also based on Patrice Pavis and José Roberto O'Shea's studies concerning drama/ theatre texts translation.

KEY-WORDS: Translation Studies, annotated translation and with commentaries, Berman, Venuti, drama/ theatre texts translation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	09
CAPÍTULO I – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS .....	16
O contato com o estrangeiro e a renovação da língua .....	17
A tradução-texto e a noção de decentramento .....	22
A posição tradutiva, o projeto e a ética da tradução .....	26
A tradução não-etnocêntrica e a não-invisibilidade do tradutor .....	34
A tradução de textos dramáticos: um novo original .....	40
CAPÍTULO II – O TEXTO E O CONTEXTO .....	48
A Inglaterra e o Renascimento: alguns aspectos .....	48
O autor Christopher Marlowe .....	50
A lenda alemã e a obra <i>The tragical history of Doctor Faustus</i> .....	54
CAPÍTULO III – A TEORIA NA PRÁTICA .....	61
Teoria e prática tradutória .....	61
O olhar analítico sobre a tradução .....	74
CONCLUSÃO .....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	86
ANEXO .....	91
Das notas da tradução .....	91
Das notas do original e da numeração de suas linhas .....	91
Da impressão .....	92
A trágica história do Doutor Faustus .....	93
<i>The tragical history of Doctor Faustus</i> .....	171

## INTRODUÇÃO

Desde as épocas mais antigas, sobre muitas das quais nem possuímos registros, podemos considerar a tradução como uma constante na vida das civilizações. A tradução ao latim da *Odisséia* de Homero, em 250 a.C., por Lívio Andrônico, caracteriza-se, no Ocidente, como a primeira obra literária traduzida de uma língua para outra e desde então as traduções de textos gregos, bem como os seus conceitos artísticos, passaram a ser a inspiração e a base formadora da literatura latina. Essa prática, responsável pelo florescimento literário em Roma, conheceu o seu primeiro teórico em 46 a.C., Marco Túlio Cícero, que propôs a primeira reflexão sobre a que devem ser fiéis os tradutores, às palavras ou ao pensamento presente no texto?<sup>1</sup>

A partir daí, as reflexões sobre as questões teóricas da tradução expandiram-se, dando origem a diversas linhas de pensamentos tradutológicos<sup>2</sup>, tornando-se, algumas delas, ramos teóricos sistematizados que oferecem ao tradutor estratégias de tradução, e outras mantendo-se essencialmente filosóficas. No Brasil, o que podemos perceber é um intenso movimento de análise dos estudos realizados por teóricos da tradução, sejam eles contemporâneos ou não; um “mapeamento” e descrição acerca dos tipos de pesquisas

---

<sup>1</sup> Ver o estudo histórico acerca da teoria da tradução no Ocidente desde a época clássica romana até o Renascimento, feito pelo Prof. Dr. Mauri Furlan (UFSC), publicado em três partes, pela revista *Cadernos de Tradução*, números VIII, XII e XIII. Para uma leitura mais aprofundada sobre teoria da tradução renascentista, ler *La Retorica de la Traducción en el Renacimiento: elementos para la constitución de una teoria de la traducción renacentista*, tese de doutorado de Furlan, defendida em 2002, na Universidade de Barcelona. Disponível no endereço eletrônico <http://tdcat.cesca.es/TDCat-0719102-102658/index.html>.

<sup>2</sup> A partir do trabalho de Holmes (1972/1988), a disciplina na qual se inserem os estudos feitos acerca do fenômeno da tradução passou a ser designada como “Estudos da tradução” e não mais “tradutologia” ou “ciência da tradução”. Entretanto, utilizo, às vezes, ao longo de minha dissertação, os termos “tradutologia” e “tradutológico” para referir-me aos Estudos da tradução, ou àquilo ligado a essa disciplina, uma vez que Antoine Berman, teórico aqui abordado, também os utiliza.

acadêmicas realizadas em tradução<sup>3</sup> e algumas tentativas, que por vezes adquirem dimensões de crítica, de identificar ou apontar traços de teorias da tradução existentes em textos já traduzidos. Por meio dessas tentativas, os estudiosos da tradução discutem a que tipo de teoria, na maioria das vezes inconscientemente, o tradutor recorreu durante a concretização de seu trabalho. Com exceção de alguns projetos de tradução<sup>4</sup>, que prezam pela transmissão ao leitor, via prefácios, introduções, comentários ou notas-de-rodapé, de informações intra- e extra-textuais referentes ao texto original<sup>5</sup> e a questões ligadas à sua tradução, pouco ainda tem sido feito, no Brasil, a respeito da utilização consciente de tais teorias durante o processo tradutório de textos literários.

Por essa razão, torna-se quase inevitável questionar-se acerca da relevância das teorias da tradução quando diretamente aplicadas à prática. Verificar em que medida algumas propostas teóricas tradutológicas podem funcionar como fundamentação para a prática tradutória de textos literários constitui o objetivo da presente pesquisa, que conta com a tradução, do inglês para o português, da obra teatral de Christopher Marlowe, *The tragical history of Doctor Faustus* (1604)<sup>6</sup>, como um instrumento de reflexão sobre a utilização de alguns conceitos tradutológicos.

Assim, se o classificarmos a partir das doze áreas de pesquisa em tradução expostas por Williams & Chesterman (2002: 06-10; 18), esse trabalho pode ser situado na área de

---

<sup>3</sup> Trata-se do “mapeamento” dos estudos da tradução realizados no Brasil, nas décadas de 1980 e 1990, feito com base no levantamento realizado pelo Grupo de Trabalho de Tradução da Anpoll – GT de tradução, biênio 2000-2002. Ver Pagano & Vasconcellos. “Estudos da tradução no Brasil: reflexões sobre teses e dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990”. DELTA, São Paulo, v. 19, n. spe, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010244502003000300003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010244502003000300003&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 23 out. 2006.

<sup>4</sup> Refiro-me, por exemplo, ao trabalho realizado pelo Prof. Dr. José Roberto O’Shea (UFSC), com o apoio do CNPQ, cujo objetivo é produzir traduções anotadas das obras de William Shakespeare, e, também, a algumas pesquisas de mestrado que visam produzir traduções comentadas e/ ou anotadas, como, por exemplo, os trabalhos de Rogério do Amaral (UNESP) e Maria Paula Gurgel Ribeiro (USP). No contexto internacional, o trabalho de Robert Bly (1984) pode ser considerado como um clássico exemplo de tradução comentada.

<sup>5</sup> Apenas por questões didáticas, utilizei, nesta dissertação, o termo “texto original” e suas variações. Devo esclarecer aqui, e ao longo de minha escrita ficará mais evidente, que não partilho da idéia hierarquizante contida em tal termo. A meu ver, original e tradução encontram-se em situação igualitária e interdependente: um não existe sem o outro.

<sup>6</sup> Data da primeira publicação do texto.

Análise textual e tradução (Text analysis and translation), dentro da vertente Tradução com comentário (Translation with commentary); na intitulada Tradução de gênero (Genre translation), dentro da vertente Drama; e na área Éticas da tradução (Translation ethics), por fazer uso de certas teorias da tradução e deixar tal fato explícito ao leitor.

As teorias escolhidas foram previamente analisadas para só então serem aplicadas ao processo tradutório da obra, estando as considerações sobre esse procedimento expressas em meus comentários. As notas originalmente pertencentes à edição da obra inglesa adotada como original também foram traduzidas, estando indicadas pela sigla N. do E. (nota do editor). As que trazem comentários sobre o processo tradutório e/ ou algumas informações adicionais, por exemplo, sobre mitologia, não existentes em outras traduções e/ ou edições do texto, correspondem às notas do tradutor (N. do T.). Aquelas que trazem a indicação de suas fontes correspondem a notas presentes em outras traduções e/ ou edições do texto de Marlowe, e apenas trarão a indicação do tradutor aquelas que por mim não foram traduzidas.

A escolha do texto a ser traduzido foi feita a partir de dois critérios fundamentais: trabalhar com a língua estrangeira que melhor compreendo e ser, o texto, pertencente ao gênero artístico-literário, pois as teorias utilizadas dirigem-se a traduções de obras dessa natureza. A característica dramática do texto não foi algo premeditado ou pré-estabelecido, porém ela não deixou de ser considerada ao longo do trabalho, uma vez que leituras sobre dramaturgia foram realizadas. Tornou-se necessário, então, responder a uma importante questão concernente a traduções de textos dramáticos: este texto será traduzido visando à *performance* ou à leitura? Assim, levando em consideração a finalidade de minha pesquisa, a tradução do *The tragical history* foi realizada com um foco maior na leitura.

Determinar qual versão do texto original seguir para a realização da tradução não foi uma tarefa fácil, dada a grande diferença entre os *quartos* publicados em 1604 (texto A) e em 1616 (texto B). Por isso, embora o texto A seja mais enxuto, a escolha do original foi feita

com base na preferência que os estudiosos de Marlowe têm conferido ao texto B, considerado “mais completo e mais cuidado e (...) dramaturgicamente mais consentâneo com as possibilidades de exploração cômica da sub-ação que acompanha a tragédia do protagonista” (DUARTE & FERREIRA, 2003: 27). Dessa maneira, o texto B usado como original foi o editado por J.B. Steane, publicado pela Penguin Books, em 1969, em um volume intitulado *Christopher Marlowe: the complete plays*. Entretanto, algumas referências ao primeiro texto encontram-se expressas tanto no original quanto em minha tradução, por meio das notas-de-rodapé.

Decidido qual original seguir, tornou-se necessário buscar pelas traduções do *The Tragical History* existentes em português, para que algumas fossem adotadas como fonte de pesquisa terminológica, nos casos em que surgissem problemas com a tradução de certas palavras e expressões, e a título de comparação. São de meu conhecimento as seguintes traduções ao português do texto de Christopher Marlowe: *A história trágica da vida e morte do Doutor Fausto*, tradução de João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira, publicada, pela primeira vez, em 1987 e republicada sob o título *Doutor Fausto*, em 2003; *A história trágica do Doutor Fausto*, cuja publicação data, aproximadamente, de 1900 (edição sem indicação do tradutor), ambas portuguesas; e *A trágica história do Doutor Fausto*, tradução de Alexander Weller Maar, não publicada e parte integrante de uma monografia apresentada, em 2003, ao curso de História da Universidade Estadual de Santa Catarina – UDESC. Das três acima citadas, faço uso, em meu trabalho, da primeira e da terceira traduções, publicadas em 2003<sup>7</sup>. Infelizmente, não foi possível encontrar a tradução de 1900.

A tradução é um ato amparado por leituras. Por isso, alguns textos dramáticos ingleses, pertencentes ao século XVI, traduzidos para o português, principalmente as

---

<sup>7</sup> Ver referências bibliográficas.

traduções de Shakespeare, foram lidos com a intenção de adquirir maior familiaridade com o modo como textos arcaicos são escritos e transmitidos à nossa cultura.

O pentâmetro iâmbico não rimado do *blank verse* foi a métrica usada pelo poeta inglês ao escrever os mais de 1500 versos de sua obra. Via de regra, o *blank verse* “tem sido traduzido em decassílabos, consensualmente o mais próximo equivalente métrico de que a língua portuguesa dispõe em relação ao pentâmetro inglês” (O’SHEA, 1996: 183). Contudo, traduzir o texto de Marlowe em decassílabos, a fim de manter uma métrica equivalente à do original e, ao mesmo tempo, enquadrar minha tradução dentro dos parâmetros estilísticos consensuais que envolvem as traduções de obras escritas originalmente em *blank verse*, de maneira indireta configuraria como uma forma de etnocentrismo, e minha tradução e a teoria adotada acabariam, de certo modo, por contradizerem-se. Assim, a fim de evitar esse possível traço de aculturação, preferi traduzir o *Dr. Faustus* em versos livres. Por definição, tais versos “não obedecem a nenhuma regra pré-estabelecida quanto ao metro, à posição das sílabas fortes, nem à presença ou regularidade de rimas” (GOLDSTEIN, 1995: 36-37). Entretanto, como pontua Manuel Bandeira (Apud. Ibid., p. 37), há que se respeitar um ritmo que o poeta cria sem o auxílio de algo. No caso da tradução do *Faustus*, tentei sim, como um poeta, traçar um ritmo próprio para meus versos, mas, por certo, sempre considerando o ritmo apresentado pelas linhas escritas por Marlowe.

Por ser uma pesquisa situada dentro dos Estudos da Tradução, maior ênfase foi dada aos conceitos teóricos utilizados na realização da tradução. Os aspectos literários, riquíssimo campo a ser explorado na obra de Marlowe, bem como aspectos históricos e culturais, também intrínsecos à concepção de tradução das teorias estudadas, não deixaram de ser considerados, porém de modo resumido.

Os estudos teóricos, textuais e extratextuais realizados, originaram uma dissertação de mestrado contendo, em seu primeiro capítulo, a fundamentação teórica; no segundo, breves

informações acerca do texto e sua época; no terceiro, comentários sobre o processo e aplicação dos pressupostos teóricos na tradução, e uma breve análise desta, seguidos da conclusão do trabalho e de minha tradução da peça, com as anotações, e o original em anexo.

Especificamente, o capítulo I apresenta as teorias da tradução nas quais a pesquisa está calcada, formuladas pelos teóricos Antoine Berman (1985/ 1999; 1995; 2002) e Lawrence Venuti (1995; 2002). Trata-se dos conceitos de etnocentrismo, da analítica da tradução e da sistemática da deformação, e reflexões acerca da invisibilidade do tradutor, elaboradas, respectivamente, pelos autores supracitados. Ainda neste capítulo, faço uso das reflexões tradutológicas de Friedrich Schleiermacher (1813/ 2001), Henri Meschonnic (1973), e das considerações voltadas, exclusivamente, para a tradução de textos teatrais dos estudiosos Patrice Pavis (1995) e José Roberto O’Shea (1996; 2002).

O capítulo II traz um panorama histórico da sociedade elisabetana, da origem do texto, do autor Christopher Marlowe e de sua obra. No capítulo III temos a “experimentação” das teorias da tradução na prática, com os comentários e a análise que levaram às conclusões obtidas ao final da pesquisa.

A opção pela linha teórica seguida ao longo do trabalho obedece ao desejo de verificar o caráter prático das teorias da tradução selecionadas e à relação existente entre Berman, Venuti e Schleiermacher. Esta ligação entre os três teóricos, estabeleço com base no eco da voz do alemão, e de seu texto *Sobre diferentes métodos de tradução* (1813), que permeia os escritos do francês e do norte-americano, e também nas semelhanças ideológicas existentes entre suas reflexões.

Desse modo, os conceitos teóricos tradutológicos marcadamente presentes no texto que segue essa introdução são os conceitos de *etnocentrismo* e *não-etnocentrismo*, cunhados por Berman, algumas vezes por mim abordados, respectivamente, como *domesticação* e *estrangeirização*, por serem termos utilizados por Venuti, *a priori* indiretamente estabelecidos

por Schleiermacher, quando ele nos fala que, na tradução, “ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (1813/2001: p.43). Embora possuam projetos diferentes e estejam situados em contextos histórico, cultural e político distintos, Schleiermacher, Berman e Venuti optam por não “incomodarem” o autor e conduzem o leitor até ele, sendo essa reflexão acerca da prática tradutória um dos pontos de partida para a elaboração das teorias dos dois contemporâneos.

Os preceitos norteadores do projeto exposto nesta dissertação baseiam-se no posicionamento ideológico existente na reflexão dos teóricos aqui abordados, ou seja, a intenção de agregar valores culturais estrangeiros a sua própria cultura por meio da tradução, visando ao enriquecimento daquela, e de desvencilhar o tradutor de sua condição oculta e ancilar. Assim, ao re-escrever o texto de Marlowe em português, posiciono-me não só como tradutora, mas também como sua autora, pois deixo evidente ao meu leitor o fato de a tradução do *The tragical history*, aqui apresentada, ter se concretizado a partir de minhas escolhas e de minha escrita.

Deixar à mostra o caráter autoral de uma tradução não significa, porém, desrespeitar o autor do original, fazendo inserções em sua obra ou conferindo a esta um estilo distinto daquele em que ela foi escrita, por exemplo. Significa, antes, deixar claro à cultura receptora a existência do tradutor e a origem estrangeira do texto. Trata-se de uma relação mútua de respeito entre autor, tradutor e leitor.

## I

## PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

*Strangers passing in the street  
By chance two separate glances meet  
And I am you and what I see is me  
And do I take you by the hand  
And lead you through the land (...)*

Echoes  
Pink Floyd

Retraduzir a obra de Marlowe após mais de quatro séculos da data de sua escritura (1588), estando imersa em uma cultura que é uma verdadeira colcha de retalhos de várias etnias, tentando, durante todo o processo tradutório, fazer uso de alguns preceitos teóricos tradutológicos contemporâneos, constituiu uma tarefa árdua, mas, antes de tudo, muito prazerosa. Talvez Berman (2002) tenha razão ao dizer que o tradutor constitui-se como tal devido à “pulsão do traduzir”; desejo latente de desvendar o texto e mostrá-lo nu a outra cultura. Esse desejo ganha força quando se considera o traduzir como algo capaz de promover a “re-abertura” (Ibid., p. 315) do caminho que conduz a textos praticamente esquecidos e de dar novo fôlego a um discurso já quase asfixiado pela “maturação póstuma das palavras” (BENJAMIN, 1923/2001: 197), além de permitir a reflexão acerca da evolução das línguas, pois, enquanto se traduz, é possível observar “que o tom e o significado das obras poéticas se transformam completamente ao longo dos séculos”, assim como a língua do tradutor (Ibid.).

A satisfação proporcionada pelo ato tradutório em si e pelas reflexões que ele acarreta tende a aumentar quando a capacidade autoral do tradutor torna-se visível e, no caso

específico dessa pesquisa, o caráter prático de certas teorias da tradução, aplicáveis a textos literários, pode ser constatado ou questionado.

#### O CONTATO COM O ESTRANGEIRO E A RENOVAÇÃO DA LÍNGUA

Os presentes na Academia Real de Ciência, na Berlim de 1813, puderam presenciar Friedrich Schleiermacher proferir, “com todo o luxo retórico do incipiente século XIX”, uma palestra de cunho filosófico-lingüístico sobre tradução, escrita com um “vocabulário que, em geral não visa a precisão lingüística, mas a vitalidade literária” (HEIDERMAN, 1999: 101-102), cujo pano de fundo era uma campanha político-nacionalista contra o classicismo francês que dominava a Alemanha da época (ROBINSON, 1997: 82). Não se trata de um manual, como o nome *Sobre os diferentes métodos de tradução*<sup>8</sup> pode sugerir, mas de um texto que conduz a uma intensa reflexão acerca do traduzir e suas implicações na vida cultural de uma sociedade.

Schleiermacher inicia o seu discurso falando sobre o intérprete e o “verdadeiro” tradutor e distingue o campo de atuação de ambos, este no da ciência e da arte, aquele no dos negócios (SCHLEIERMACHER, 1813/2001: 29). Segundo ele, toda transposição feita pelo intérprete, no campo dos negócios, caracteriza-se como um “processo quase só mecânico, que com um parco conhecimento de ambas as línguas cada um pode realizar, e se nela for evitado o erro evidente, há pouca diferença entre o melhor e pior” (Ibid., p. 33). Tal processo pode ser dito mecânico porque todo tipo de negociação envolve participantes específicos, em circunstâncias específicas e suficientemente conhecidas por aqueles que nela estão inseridos.

---

<sup>8</sup> Título original, *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens*. Utilizo, no presente trabalho, a tradução ao português realizada por Margarete von Mühlen Poll.

Não há nesse tipo de trabalho a preocupação com a qualidade estético-literária daquilo que se traduz, mas essencialmente com a compreensão das partes.

Quanto ao tradutor, este sobrepõe-se ao intérprete à medida que ele lida mais de perto com a “irracionalidade” das línguas, a não-correspondência exata entre elas, e todas as implicações intrínsecas ao ato tradutório. Ele precisa transmitir aos seus leitores o espírito da obra e da língua de seu autor, e, para tanto, tem apenas a língua dos leitores “que jamais coincide completamente com aquela, e a si próprio, da forma pela qual ele conheceu seu autor, ora mais, ora menos claramente, e como o admirou e aprovou, ora mais, ora menos” (Ibid., p. 39). Para Schleiermacher, ao trabalhar com produções intelectuais da arte e da ciência, a “capacidade própria de livre combinação do tradutor” em conjunto com o “espírito da língua e com ela a forma de ver o mundo e o matiz do estado da alma” (Ibid., p. 33) são essenciais na tradução. Então, para que essa interação ocorra, é necessário que o tradutor tenha sensibilidade, habilidades e conhecimento do autor e de sua língua diferentes da sensibilidade, habilidades e conhecimento possuídas pelo intérprete.

Na ânsia de proporcionar o encontro entre seu autor e seu leitor, muitas vezes aquele que traduz acaba recorrendo à paráfrase ou à imitação, métodos que não alcançam o real sentido da arte e da língua, mas que permitem certa compreensão sobre autor e texto estrangeiros. No entanto, para o “verdadeiro tradutor”, a questão faz-se mais complexa, pois se ele

pretende levar ao encontro essas duas pessoas tão separadas, seu autor e seu leitor, e conduzir o último a uma compreensão e uma apreciação tão correta e tão completa quanto possível e proporcionar-lhe a mesma apreciação que a do primeiro, sem tirá-lo de sua língua materna (Ibid., p. 43),

paráfrase e imitação não se constituem como verdadeiros métodos de tradução. Nesse caso, só existem dois caminhos a serem considerados. “Ou o tradutor deixa o autor em paz e leva o

leitor até ele; ou deixa o leitor em paz e leva o autor até ele” (Ibid.). Por serem tão distintos um do outro, ao optar por um método, o tradutor deve segui-lo o mais rigorosamente possível, pois de “qualquer mistura resulta necessariamente um resultado pouco confiável e é de se recear que autor e leitor se percam por completo” (Ibid.).

Realizar uma tradução de acordo com o primeiro método, levar o leitor até o autor, significa transmitir ao leitor um texto que não é próprio de sua cultura, sem negar-lhe o caráter estrangeiro da obra. O tradutor empenha-se em

substituir, através de seu trabalho, a compreensão da língua de origem que falta ao leitor. Ele tenta transmitir aos leitores a mesma imagem, a mesma impressão que ele próprio teve através do conhecimento da língua de origem da obra, de como ela é, e tenta, pois, levá-los à posição dela, na verdade estranha para eles” (Ibid., p. 43; 45).

Trata-se de reescrever a obra original a partir do entendimento que o tradutor possui como leitor da mesma, “mantendo” a escrita do autor original como ele a deixou em sua própria língua e tornando-a compreensível ao leitor da tradução, sem fazê-lo esquecer-se da nacionalidade do texto em suas mãos. Para tanto, a tradução precisa trazer em suas linhas “combinações” que soem como “novidade” e insinuem ao seu leitor a presença do estranho, do estrangeiro, em sua língua materna. Mas o que o tradutor deve fazer para transplantar em seus leitores, e em sua cultura, a sensação de estar frente a algo estrangeiro? Schleiermacher diz que “quanto mais a tradução se associar de forma exata às expressões da língua original, tanto mais estranha ela será para o leitor” (Ibid., p. 56-7). No entanto, isso precisa ser feito com “arte e medida” para que o tradutor não caia num literalismo ingênuo e traga “desvantagens” para si e para sua língua-cultura. A tradução com base nesse método “será perfeita à sua maneira, quando se puder dizer que, se o autor tivesse aprendido tão bem” o idioma do tradutor, “então aquele não teria traduzido sua obra original (...) de forma diferente de como o tradutor realmente o fez” (Ibid., p. 45).

Apresentar o estranho à cultura doméstica apenas será possível se a língua materna desta for flexível o bastante para acolhê-lo em seu solo, se ela desejar ampliar o seu conhecimento sobre o estrangeiro e permitir que sua variedade seja por ele ampliada. “Onde estas condições estiverem preenchidas, esta forma de tradução será um fenômeno natural, terá efeito no desenvolvimento geral do espírito e, como ela recebe um valor determinado, terá também uma apreciação garantida” (Ibid., p. 63). O “espírito” da língua materna se desenvolve porque o contato com as línguas e culturas estrangeiras permite maior aquisição do conhecimento artístico e científico manifestos no decorrer da história das sociedades. E, assim como arte e ciência evoluem com o passar do tempo, a língua, meio difusor de qualquer tipo de conhecimento, também evolui. “Toda a representação vive nos costumes do tempo e do povo que, por sua vez, espelham-se vivamente e com excelência na língua” (Ibid., p. 77).

Quanto ao segundo método, “levar o autor até o leitor”, ao usá-lo o tradutor pretende transpor um texto para a sua língua materna como se nesta o autor estrangeiro o tivesse escrito. O tradutor molda a obra estrangeira ao estilo das obras produzidas originalmente na sua cultura e não torna perceptível ao seu leitor a real nacionalidade do texto. A regra primordial de tal método

deve ser não se permitir nada que também não seja permitido em cada obra original do mesmo gênero na língua familiar (...). Ele tem a obrigação, tanto quanto qualquer um, de manter ao menos o mesmo zelo pela limpeza e perfeição da língua, de seguir a mesma leveza e naturalidade que deve ser louvada em seu autor na língua original (Ibid., p. 63-4).

Desse modo, Schleiermacher diz que “ao não mostrar o autor como ele mesmo teria traduzido”, como ocorre no primeiro método, “mas como ele teria originalmente escrito” na língua que não lhe é pátria, como falante nativo desta, “difícilmente tem outro critério de perfeição, além de que se pudesse garantir que todos os leitores” pertencentes à comunidade

falante de tal língua “em conjunto tivessem se deixado transformar em conhecedores e contemporâneos do autor” (Ibid., p. 45).

Traduzir como se o autor tivesse escrito o seu texto em uma língua diferente da sua original pressupõe que o seu saber tenha se formado na cultura receptora da tradução e não na sua própria. Tentar enquadrar a obra, e o pensamento, de um autor em um espaço lingüístico diferente daquele no qual ela foi criada, como se ele a tivesse pensado desse modo nessa outra língua é algo descabido, pois “o pensar e também a produção intelectual-literária são de tal forma impregnados e associados à cada língua” (HEIDERMANN, 1999: 104) que é praticamente impossível conceber a tradução de tal forma. Nas palavras do teórico alemão, esse traduzir torna-se

fútil e vazio; pois quem reconhece a força formadora da língua, como ela é uma coisa só com as particularidades do povo, também tem de confessar que para os mais cultos, todo o seu saber, e também a possibilidade de apresentá-lo, são formados com e através da língua (SCHLEIERMACHER, 1813/2001: 67).

O tradutor que prefere recorrer a esse método, muitas vezes no intuito de fazer o seu trabalho ser bem aceito pelo público, acaba por cometer um ato de triplo desrespeito, visto que ele “apaga” a identidade cultural do autor e de sua obra, nega a característica estrangeira da obra ao seu leitor, e torna a sua própria presença transparente, invisível. O produto desse ato não seria, então, “no sentido rigoroso, um traduzir, e a finalidade também não seria a apreciação mais exata das obras em si, mas tornar-se-ia sempre mais uma imitação [...]” (Ibid., p. 81).

A necessidade de traduzir “para um povo do qual só uma pequena parte pode adquirir um conhecimento suficiente de línguas estrangeiras, mas uma parte maior tem um sentido para a apreciação de obras estrangeiras”, existente no primeiro método, não faz parte

do segundo. Este é antes, segundo Schleiermacher, “obra da concupiscência e da leviandade” (Ibid., p. 79).

Ao longo de seu discurso, Schleiermacher nos fornece elementos que remetem ao primeiro método de tradução como o mais apropriado ao desenvolvimento e fortalecimento de uma língua. Ela “só pode prosperar bem renovada e desenvolver completamente a sua força própria através do contato multilateral com o estrangeiro” (Ibid., p. 83). Proporcionar esse “contato” e a apreciação de obras estrangeiras, com o auxílio da língua doméstica, somente será possível por meio do trabalho consciente de tradução, ou seja, da tradução que leva o leitor até o autor.

#### A TRADUÇÃO-TEXTO E A NOÇÃO DE DESCENTRAMENTO

Em *Pour la poétique II: épistémologie de l'écriture, poétique de la traduction* (1973), Henry Meschonnic sistematiza alguns princípios teóricos da prática tradutória e os apresenta sob forma de proposições, “non pas des postulats arbitraires”<sup>9</sup> (Ibid., p. 305). Tais proposições constituem “um manifesto de uma teoria materialista da tradução, em que, da apresentação das teses resulta a proclamação do fim do preconceito de inferioridade da tradução frente ao original” (FURLAN, 1998: 19).

Meschonnic considera o traduzir como “une activité translinguistique comme l'activité d'écriture même d'un texte”<sup>10</sup> (MESCHONNIC, 1973: 306) e, por isso,

une théorie de la traduction des textes est nécessaire, non comme activité spéculative, mais comme pratique théorique, pour la connaissance historique du processus social de textualisation [...].

---

<sup>9</sup> “não de postulados arbitrários”. Todas as traduções ao português, quando sem indicação de tradutor, são de minha autoria.

<sup>10</sup> “uma atividade translingüística tal qual a atividade de escritura de um texto”.

Toute unité fait sa signification dans l'unité plus grande qui l'inclut: une théorie de la traduction des textes est incluse dans la poétique, qui est la théorie de la valeur et de la signification des textes (Ibid, p. 305-06).

uma teoria da tradução dos textos é necessária, não como uma atividade especulativa, mas como prática teórica para o reconhecimento histórico do processo social de textualização [...]. Toda unidade possui sua significação em uma unidade maior que a inclui: uma teoria da tradução dos textos está inclusa na poética, que, por sua vez, é a teoria do valorar e da significação dos textos.

Partindo de um determinado escrito, em uma determinada língua, o traduzir gera, em outra língua, não um reflexo do primeiro texto, mas um novo texto, “a tradução-texto”, que ganha vida, nessa nova cultura, de forma independente. Não se trata da negação da existência do texto original, e sim do reconhecimento da tradução como fato autônomo dentro da cultura receptora, capaz de influenciar a língua e os costumes de seus leitores. Original e tradução são considerados como textualização e re-textualização, ou enunciação e re-enunciação, respectivamente, elaboradas por sujeitos distintos, cada qual situado em um momento histórico, e assumem, em cada cultura, um papel social. Por esse motivo, tradução e texto original são vistos a partir de níveis paralelos e a oposição existente entre traduzir e escrever torna-se vã. Assim, se traduzir e escrever são atividades paralelas, tradutor e autor, ao realizarem seus ofícios, podem ser considerados sob o aspecto de criador, embora “l’opposition entre créateur et traducteur semble généralement admise”<sup>11</sup> (Ibid., p. 353).

Essa condição inferior da tradução e do tradutor está ligada a um imperialismo cultural existente na cultura de chegada, que sacraliza a sua própria literatura e ao mesmo tempo é omissa em relação a sua história (Ibid., p. 353). Há o esquecimento acerca da contribuição lingüístico-cultural oferecida pela tradução e o “apagamento” da presença do tradutor. “Un impérialisme culturel tend à oublier son histoire, donc à méconnaître le rôle

---

<sup>11</sup> “a oposição entre criador e tradutor pareça, geralmente, assumida”.

historique de la traduction et des emprunts dans sa culture. Cet oubli est le corollaire de la sacralisation de sa littérature”<sup>12</sup> (Ibid., p. 310).

Produzir traduções segundo a “noção de transparência”, ou seja, de modo que elas se encaixem nos parâmetros literários da cultura de chegada e não firam os dogmas impostos pelo imperialismo cultural, torna-se, assim, um dos fatores necessários para a aceitação desses textos. Têm-se, então, tradutores que assumem o estatuto inferior imposto por sua sociedade e traduções que não cumprem sua função por recorrerem à ilusão de transparência e apresentarem-se como textos originais na língua de chegada. Segundo Meschonnic, essa prática é resultante de uma ignorância teórica própria de uma ideologia que não se sustenta e opõe-se à tradução como re-enunciação específica de um sujeito histórico, interação de duas poéticas, *descentramento* (Ibid., p. 307-08).

Considerar a tradução como *descentramento* é considerá-la como o resultado de um diálogo entre duas culturas diferentes, que ganha a forma de texto inserido no sistema lingüístico da cultura receptora e constitui-se como um sistema textual independente daquele que lhe deu origem, ao mesmo tempo em que se funde a este (Ibid., p. 320).

Translation fuses the two alterities of source and target texts. It establishes the making sense within the relationship between Same and Other, not within the distinct identity of the Same and Other, equivalent but different, each in their own linguistic and cultural spheres (BRISSET, 2003: 112).

A tradução funde as duas alteridades, a do texto fonte e a do texto alvo. Ela estabelece o sentido na relação entre o Mesmo e o Outro, não na identidade distinta do Mesmo e do Outro, equivalente, mas diferente, cada um em sua própria esfera lingüística e cultural.

“Le *décentrement* est un rapport textuel entre deux textes dans deux langues-cultures jusque dans la structure linguistique de la langue, cette structure linguistique étant valeur dans

---

<sup>12</sup> “Um imperialismo cultural tende a esquecer-se de sua história, a ignorar o papel histórico da tradução e dos empréstimos feitos por sua cultura. Esse esquecimento é o corolário da sacralização de sua literatura”.

le système du texte”<sup>13</sup> (MESCHONNIC, 1973 : 308). Esse “sair do centro” do sistema lingüístico e cultural de uma enunciação, situada em um dado momento histórico, para re-enunciá-la em um outro sistema lingüístico e cultural, situado em outro momento histórico, transmitindo a esta realidade informações que lhe podem ser úteis e contribuir para o enriquecimento desta língua-cultura, torna tal interação fecunda e confere ao tradutor e à tradução um importante papel social.

A tradução que se curva ao imperialismo cultural e à noção de transparência não pode ser considerada uma tradução-texto ou re-enunciação de um sujeito histórico. Meschonnic a considera como *anexação*.

*L’annexion* est l’effacement de ce rapport, l’illusion du naturel, le comme-si, comme si un texte en langue de départ était écrit en langue d’arrivée, abstraction faite des différences de culture, d’époque, de structure linguistique. Un texte est à distance : on la montre, on la cache. Ni emporter, ni exporter (Ibid.).

A *anexação* é o apagamento dessa relação, a ilusão do natural, o como se; como se um texto, na língua de partida, fosse escrito na língua de chegada; abstração das diferenças culturais, de época, de estrutura lingüística. Um texto que está distante: mostra-se e esconde-se. Não importa, nem exporta.

A “ilusão do natural” não permite que a relação dialógica entre original e tradução ocorra, pois, ao seguir a tendência assimilativa, interpretativa e protecionista de sua cultura, o tradutor traduz de modo a manter o estrangeiro às margens da realidade de seu leitor. O tradutor priva a cultura receptora do contato com o estranho e de conhecer algo novo, anula a sua presença e ignora o seu próprio papel social e o de seu ofício. Tal situação é fruto da “distinction traditionnelle entre le texte et la traduction (valorisation sociale du texte, caducité et statut inférieur de la traduction)”<sup>14</sup> (Ibid., p. 314).

<sup>13</sup> “O *descentramento* é um produto textual entre dois textos, em duas línguas-culturas até a estrutura lingüística da língua, sendo essa estrutura lingüística válida no sistema do texto”.

<sup>14</sup> “distinção tradicional entre o texto e a tradução (valorização social do texto e caducidade e estatuto inferior da tradução)”

Entretanto, de acordo com a reflexão meschonniciana, percebemos que a tradução não deve ser considerada a partir dessa distinção, pois ela não é uma cópia do original, mas um outro texto, uma tradução-texto escrita por um outro sujeito, em uma realidade histórica e social distinta da do primeiro, embora mantenha com este um vínculo estreito, uma relação de troca, *descentramento*.

#### A POSIÇÃO TRADUTIVA, O PROJETO E A ÉTICA DA TRADUÇÃO

Antoine Berman, em *Pour une critique des traductions: John Donne*<sup>15</sup> (1995), esboça um método para análise crítica de traduções literárias e deixa evidente três “momentos” pelos quais um tradutor passa ao realizar o seu ofício, muito embora, na maioria das vezes, eles não sejam verbalizados: a posição tradutiva; o projeto de tradução e o horizonte tradutivo.

O primeiro momento diz respeito à relação existente entre a conscientização do tradutor quanto à “pulsão do traduzir” que lhe é inerente, o ato tradutório e o modo como ele internalizou as normas do traduzir. A posição tradutiva é

le « compromis » entre la manière dont le traducteur perçoit en tant que sujet pris par la *pulsion de traduire*, la tâche de la traduction, et la manière dont il a « internalisé » le discours ambiant sur le traduire (les « normes »). La position traductive, en tant que compromis, est le résultat d'une *élaboration* : elle est le *se-posar du traducteur vis-à-vis de la traduction*, se-poser qui, une fois choisi (car il s'agit bien d'un choix) (BERMAN, 1995 : 74-75).

o “compromisso” entre a maneira na qual o tradutor toma consciência enquanto sujeito preso à *pulsão de traduzir*, à tarefa da tradução e à maneira como ele “internalizou” o discurso do meio sobre o traduzir (as “normas”). A posição tradutiva, enquanto compromisso, é resultado de uma *elaboração*: é o que o *tradutor*

---

<sup>15</sup> Data da publicação na França. As citações referentes a esse trabalho foram traduzidas, do francês ao português, por Marlova Assef. Tal obra ainda não foi publicada no Brasil.

*se impõe em vista da tradução*, uma vez tomada a decisão (porque se trata de uma escolha).

Como compromisso, a posição tradutiva evita que o tradutor tome uma “liberdade caprichosa” e caia na tentação de interferir na obra original, acrescentando características não peculiares a este discurso, por exemplo. Enunciar uma posição tradutiva confere à subjetividade do tradutor um caráter manifesto, pois aquilo que ele se impõe reflete-se no texto traduzido.

O projeto de tradução, apresentado como segundo momento, é determinado pela posição tradutiva e pelas necessidades que a obra a traduzir impõe. O projeto delimita a ação do tradutor e expõe a maneira pela qual ele vai efetuar a tradução.

Car tout ce qu'un traducteur peut dire et écrire à propos de son projet n'a réalité que dans la traduction. Et cependant, la traduction n'est jamais que la réalisation du projet : elle va *où* la mène le projet, et *jusqu'ou* la mène le projet. Elle ne nous dit la vérité du projet qu'en nous révélant *comment* il a été réalisé (et non, finalement, s'il a été réalisé) et quelle ont été les *conséquences* du projet par rapport à l'original (Ibid., p. 77).

Porque tudo o que um tradutor pode dizer e escrever a propósito de seu projeto tem realidade apenas na tradução. E, entretanto, a tradução é, sempre, apenas a realização do projeto: vai *aonde* o projeto a leva e *até onde* o projeto a leva. Diz-nos a verdade do projeto ao revelar-nos *como* foi realizado (e não, finalmente, se foi realizado) e quais foram as *conseqüências* do projeto em relação ao original.

Mesmo sem ter sido verbalizada (o que normalmente ocorre), a existência de um projeto pode ser verificada na tradução. Esta, por sua vez, será sempre resultante da concretização das intenções do tradutor organizadas em seu projeto.

O fato de haver uma organização racional dos propósitos do tradutor não implica a redução, ou anulação, do caráter intuitivo do traduzir, pois a “intuição é atravessada, de quando em quando, pela reflexão” (Ibid., p. 78).

Quanto ao terceiro momento pelo qual passa o tradutor, o horizonte tradutivo, Berman o define como “um conjunto de parâmetros da linguagem, literários, culturais e históricos que ‘determinam’ o sentir, o agir e o pensar de um tradutor” (Ibid., p. 79), a partir do qual a posição tradutiva e o projeto de tradução são considerados pela crítica. Essa noção de horizonte designa, de um lado, “aquilo a partir do qual o agir do tradutor tem sentido e [...] aponta o espaço aberto desse agir”. Por outro lado, tal noção “designa aquilo que fecha o tradutor num círculo de possibilidades limitadas” (Ibid., p.80-81). Ou seja, o horizonte tradutivo “explica” o modo como um tradutor realizou o seu trabalho, dentro de certo contexto, ao mesmo tempo em que delimita a ação deste.

Berman (Ibid., p. 83) diz que os três momentos acontecem de modo vinculado, embora de forma não linear, podendo, no momento da análise, o horizonte tradutivo ser considerado primeiro. A posição tradutiva e o projeto de tradução dificilmente podem ser considerados independentemente, pois o limite entre esse dois momentos é muito tênue.

Apesar de tais momentos serem assim explanados com a finalidade de auxiliar na formação de uma crítica de tradução coerente, tentando trazer à luz aquilo que o tradutor dificilmente enuncia e, muitas vezes, realiza sem determinar de modo consciente, utilizo-me dos conceitos aqui explanados com a intenção de delinear e dar nome ao que faço em meu trabalho como tradutora.

A partir de um horizonte constituído pela tradição etnocêntrica da tradução, na qual a presença do tradutor é algo praticamente imperceptível, minha posição tradutiva e projeto de tradução do *The tragical history* foram definidos da maneira a seguir apresentada. A posição tradutiva assumida consiste em realizar uma retradução do texto de Marlowe com base nas reflexões dos estudiosos aqui apresentadas. Sirvo-me de duas traduções ao português da referida obra, como fonte de pesquisa terminológica. Uma de João Duarte Ferreira e

Valdemar Azevedo Ferreira; e a outra, de Alexandre Weller Maar, ambas de 2003. “On traduit avec des livres”<sup>16</sup> (Ibid., p. 68), como pontua Berman.

No que diz respeito ao projeto de tradução do *The tragical history*, este formou-se a partir do desejo de transmitir o estrangeiro aos que a ele não têm acesso. Trata-se de um projeto declaradamente estrangeirizante, que visa também defender e demonstrar o traduzir como expressão autoral, pois coloco-me diante da obra de Marlowe como tradutora-autora, sempre respeitando a escrita que me serve de marco inicial e a identidade cultural de meu leitor. Resumidamente, tracei um projeto de tradução cujo objetivo central é a transmissão do estrangeiro à cultura doméstica de modo compreensível.

A intenção é, assim, encontrar meios que definam “o próprio sentido” da tradução, de maneira que o material lingüístico e cultural existente no original seja transformado em “real traduzibilidade literária sem passar [...] pela perífrase ou por uma literalidade opaca”<sup>17</sup> (BERMAN, 2002: 339-40). Uma tradução que passa pela literalidade opaca pode ser definida como *ipsis litteris* e transmite ao seu leitor apenas a carga lingüística do texto original, supondo uma correspondência 1:1 entre as línguas, sem levar em conta os elementos culturais existentes nesse texto. Nota-se, então, que embora o não-etnocentrismo, ou a estrangeirização, possa ser entendido como neoliteralismo por alguns estudiosos da tradução, – como, por exemplo, Douglas Robinson (1997: 84), ao chamar o antiliteralismo defendido por Berman de “radical literalism”, ou “literalismo radical” – esse não é o seu real propósito. A intenção é, antes, produzir um texto legível para a cultura alvo sem apagar a alteridade, a qualidade de estrangeiro, do texto fonte.

Ao propor uma *analítica da tradução* que examina as alterações encontradas na prosa literária, em *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*<sup>18</sup> (1985/ 1999), Berman

---

<sup>16</sup> “Traduz-se com livros”.

<sup>17</sup> Tradução de Maria Emília P. Chanut.

<sup>18</sup> As citações referentes a esse trabalho foram traduzidas, do francês ao português, por Andréia Guerini, Marie-Hélène Catherine Torres e Mauri Furlan. Tal obra ainda não foi publicada no Brasil.

apresenta um conjunto de tendências deformadoras responsáveis pela formação de “un tout systématique, dont la fin est la destruction, non moins systématique, de la lettre des originaux, au seul profit du « sens » et de la « belle forme »”<sup>19</sup> (BERMAN, 1985/ 1999: 52). Tal analítica aplica-se, *a priori*, à tradução etnocêntrica e propõe-se a desvendar onde agem as tendências deformadoras “qui dévient la traduction de sa pure visée”<sup>20</sup> (Ibid., p. 49). O verdadeiro objetivo da tradução consiste em permitir a “relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro” (BERMAN, 2002: 16), pois a tradução é essencialmente “abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização” (Ibid., p. 17).

As treze tendências elencadas por Berman (1985/ 1999: 53-68) podem ser apresentadas da seguinte maneira:

- Racionalização: diz respeito às estruturas sintáticas do original e a sua pontuação. Re-compõe as frases de maneira a arrumá-las conforme certa idéia de ordem do discurso. Deforma o original ao inverter sua tendência de base (a concretude) e ao linearizar suas arborescências;
- Clarificação: concerne ao nível de “clareza” sensível das palavras, ou de seus sentidos; onde o original deixa algo implícito, a tradução tende a explicitar;
- Alongamento: a tradução tende a ser mais longa do que o original e isso ocorre, em parte, devido às duas primeiras tendências expostas;
- Enobrecimento: tendência a tornar a tradução “mais bela” (formalmente) do que o original. O tradutor utiliza-se, por exemplo, de vocabulário rebuscado e frases “elegantes” mesmo que esse tipo de vocabulário e frases não existam no original;
- Empobrecimento qualitativo: remete à substituição dos termos, expressões, etc., do original por termos, expressões, etc., que não têm a riqueza sonora e significativa, ou icônica, dos primeiros;

<sup>19</sup> “um todo sistemático, cujo fim é a destruição, não menos sistemática, da letra dos originais, somente em benefício do *sentido* e da *bela forma*”.

<sup>20</sup> “que desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo”.

- Empobrecimento quantitativo: remete a uma perda lexical; há menos significantes na tradução do que no original;
- Homogeneização: o tradutor tende a unificar, em todos os planos, o tecido do original, sendo este originariamente heterogêneo. A homogeneização agrupa a maior parte das tendências deformadoras;
- Destruição dos ritmos: é a quebra, pela tradução, do ritmo do original;
- Destruição das redes de significantes subjacentes: ocorre quando a tradução não transmite o texto subjacente existente no original e formado a partir da correspondência e encadeamento de certos significantes;
- Destruição dos sistematismos: estende-se aos tipos de frases e construções usadas no original, não apenas aos significantes;
- Destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares: refere-se à destruição dos elementos vernaculares do texto original, que, por essência, são mais icônicos. A fim de manter tais elementos, o tradutor procura destacá-los em seu texto por meio de marcações tipográficas ou acréscimo de “coisas” para dar a impressão de verossímil ao destacar o vernacular a partir de uma linguagem estereotipada deste;
- Destruição das locuções: consiste na destruição de imagens, locuções, provérbios, etc., quando estes são traduzidos sob o ângulo da equivalência; as equivalências de uma locução ou provérbio não o substituem;
- Apagamento das superposições de línguas: na tradução, a relação de tensão e de integração existente no original entre a língua subjacente e a língua de superfície, por exemplo, tende a apagar-se.

Berman diz que talvez existam mais tendências, e pontua que “algumas convergem ou derivam das outras”, podendo ser conhecidas ou não. “Mais en fait, elles concernent toute traduction, quelle que soit la langue, du moins dans l’espace occidental”<sup>21</sup> (Ibid., p. 52-53).

O sistema de deformações é considerado como um “destruidor” da letra dos originais em favorecimento do “sentido e da bela forma” ao qual todo tradutor está exposto. São essas forças deformadoras que determinam o desejo de traduzir e geram traduções “iconoclastas”, desfazendo “le rapport *sui generis* que l’oeuvre a institué entre la lettre et le sens, rapport où c’est la lettre qui « absorbe » le sens”<sup>22</sup> (Ibid., p. 67). *Letra* é aqui entendida como o “*espace de jeu*”<sup>23</sup> do ético, o poético e o pensante (Ibid., p. 26), expressos em significantes. É o espaço no qual o literário brinca com o significado, com o *sentido*, ou o conteúdo do texto.

Embora essas tendências façam parte de um método de análise de traduções literárias em prosa, normalmente etnocêntricas, tais deformações, por serem inerentes à tradução, dependendo do projeto e do modo como o tradutor as aborda, podem auxiliar na realização de uma tradução não-etnocêntrica. Assim, uma das treze deformações foi por mim considerada como um recurso viável para concretização de um projeto de tradução estrangeirizante de uma obra literária em versos. Trata-se da tendência ao enobrecimento. Berman explica o enobrecimento como a presença excessiva do elemento estético a fim de se chegar a traduções “mais belas” do que o original (Ibid., p. 57). Entretanto, recorrer a certo grau de rebuscamento estético não significa, necessariamente, ter o objetivo de escrever um texto mais belo do que o original. No caso da tradução do *The tragical history*, tornar a presença do elemento estético mais freqüente, porém não excessiva, via arcaísmos e/ ou palavras, expressões ou construções sintáticas não tão correntes no uso do português, tem a

<sup>21</sup> “Mas, de fato, concerne a toda tradução, qualquer que seja a língua, pelo menos no espaço ocidental”.

<sup>22</sup> “a relação *sui generis* que a obra instituiu entre a letra e o sentido, relação onde é a letra que ‘absorve’ o sentido”.

<sup>23</sup> “espaço de jogo”.

intenção de demarcar a distância temporal do texto original e propiciar uma sensação de estranheza ao leitor, uma vez que o enobrecimento pode tornar a linguagem da tradução mais distante daquela normalmente utilizada por ele.

“[...] quantas vezes justamente uma palavra antiga e em desuso na nossa língua corresponde melhor a uma nova na língua original, de forma que o tradutor, mesmo se quisesse mostrar também lá a força formadora da língua da obra, teria de colocar um conteúdo estranho naquele ponto [...]” (SCHLEIERMACHER, 1813/2001: 51).

Isto se aplica não só à utilização de arcaísmos em uma tradução, mas também a palavras de uso pouco frequentes, capazes de manter um nível de registro de língua similar ao do original. “[...] quanto mais a tradução se associar [...] às expressões da língua original, tanto mais estranha ela será para o leitor” (Ibid., p. 55-57).

A dimensão ética à qual pertence o traduzir consiste no “*désir d’ouvrir l’Étranger en tant qu’Étranger à son propre espace de langue*”<sup>24</sup> (BERMAN, 1985/ 1999: 75). Trata-se do ato de preservar a identidade do texto estrangeiro em uma cultura que não lhe é familiar, recebendo o Outro sem transformá-lo em algo diferente daquilo que ele realmente é. A ética admite a tradução como um lugar de intercâmbio lingüístico-cultural, onde ocorre um diálogo entre dois textos, e o estrangeiro, o estranho, manifesta-se. Por ser um texto, uma obra “tangível” em seu espaço lingüístico, o Estrangeiro assume certa “corporeidade carnal” e, a ética, ao acolhê-lo, vincula o seu objetivo à *letra* dessa obra.

La visée éthique du traduire, justement parce qu’elle se propose d’accueillir l’Étrange dans sa corporalité charnelle, ne peut que s’attacher à la *lettre* de l’oeuvre. Si la *forme* de la visée est la fidélité – dans tous les domaines – qu’à la lettre. [...] Fidélité et exactitude se rapportent à la littéralité charnelle du text. En tant que visée éthique, la fin de la traduction est d’accueillir dans la langue maternelle cette littéralité. Car c’est en elle que l’oeuvre déploie sa parlance, sa *Sprachlichkeit* et accomplit sa manifestation du monde. (Ibid., p. 77-78)

<sup>24</sup> “desejo de abrir o Estrangeiro enquanto Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua”.

O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade – em todas as áreas – à letra. [...] Fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto. O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna esta literalidade. Pois é nela que a obra desenvolve sua falância, sua *Sprachlichkeit* e realiza sua manifestação do mundo.

Dessa maneira, a não “negação sistemática da estranheza da obra estrangeira” (BERMAN, 2002: 18) caracteriza a noção de fidelidade definida pela ética da tradução. Eis o ponto de convergência entre a ideologia de Berman e de Schleiermacher. Ser ético ao realizar uma tradução é criar condições favoráveis para que o estrangeiro se revele na cultura doméstica.

#### A TRADUÇÃO NÃO-ETNOCÊNTRICA E A NÃO-INVISIBILIDADE DO TRADUTOR

No intuito de deixar no texto traduzido de Marlowe traços que evidenciassem sua condição de tradução e, conseqüentemente, expressassem a presença do tradutor, algumas considerações feitas por Lawrence Venuti foram tomadas como fundamentais.

Em *The translator's invisibility: a history of translation* (1995), Venuti aborda o *status* de tradução fluente, que confere ao texto traduzido uma posição ilusória de transparência, adquirida por grande parte das traduções realizadas em países anglo-americanos<sup>25</sup>. Apresentando-se como fluente, a tradução perde seu caráter de texto estrangeiro e passa a ser vista com um texto “natural”, ou seja, um original, o que torna a figura do tradutor imperceptível.

---

<sup>25</sup> Embora este seja o *scopo* da pesquisa realizada por Venuti, dado o fenômeno da globalização, com o qual as sociedades de vários países tentam integrar-se econômica e culturalmente, as considerações do autor podem ser aplicadas às demais culturas ou, pelo menos, à cultura brasileira.

Under the regime of fluent translating, the translator works to make his or her work “invisible”, producing the illusory effect of transparency that simultaneously masks its status as an illusion: the translated text seems “natural”, i.e., not translated (Ibid., p. 5).

Sob o regime da tradução fluente, o tradutor trabalha de modo a tornar o seu trabalho “invisível”, produzindo o efeito ilusório de transparência que, simultaneamente, disfarça a sua condição como uma ilusão: o texto traduzido parece “natural”, i.e., não traduzido.

Em nome dessa fluência, quase nenhum traço lingüístico-cultural diferente daqueles presentes na cultura receptora da tradução é posto no texto, propiciando um fortalecimento de um movimento etnocêntrico da tradução, no qual

o fato da tradução é apagado pela supressão das diferenças culturais e lingüísticas do texto estrangeiro, assimilando-as a valores dominantes na cultura de língua-alvo, tornando-a reconhecível e, portanto, aparentemente não traduzida (VENUTI, 2002: 66).<sup>26</sup>

Segundo Venuti (1995: 18), a relação da tradução com os fatores sociais e culturais existentes onde ela é produzida e lida aponta para uma “violência etnocêntrica” que, em parte, é inerente à tradução, uma vez que esta “is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader”<sup>27</sup>. Mas mesmo a porção de etnocentrismo intrínseca no processo tradutório pode, e deve, ser reduzida quando se objetiva marcar a distância cultural e temporal entre original e tradução, contribuir para o enriquecimento da cultura nacional e tornar a posição do tradutor aparente.

Venuti explica que tal violência caracteriza-se pela

“reconstitution of the foreign text in accordance with values, beliefs and representations that preexist in the target language, always configured in hierarchies of dominance and marginality,

<sup>26</sup> Tradução de Laureano Pelegrin et. al.

<sup>27</sup> “é a substituição forçada da diferença lingüística e cultural do texto estrangeiro por um texto que será inteligível ao leitor da língua alvo”.

always determining the production, circulation and reception of texts” (Ibid.).

“reconstituição do texto estrangeiro de acordo com valores, crenças e representações que pré-existem na língua alvo, sempre configuraram hierarquias de dominância e marginalidade, [e] sempre determinam a produção, circulação e recepção dos textos”.

Essa violência é também resultado das práticas sociais, culturais e ideológicas de classes hegemônicas, responsáveis pela condição de fluência das traduções.

Fluency emerges in English-language translation during the early modern period, a feature of aristocratic literary culture in seventeenth-century England, and over the next hundred years it is valued for diverse reasons, cultural and social, in accordance with the vicissitudes of the hegemonic classes (Ibid., p. 43).

A fluência emerge, na tradução em língua inglesa, durante o início do período moderno, [como] uma característica da cultura literária aristocrática da Inglaterra do século XVII, e nos próximos duzentos anos ela é valorizada por diversas razões, culturais e sociais, de acordo com as vicissitudes das classes hegemônicas. (Grifo meu)

A fluência das traduções obedece, ainda, a imposições econômicas, pois quanto mais “legível”, isto é, quanto mais o seu leitor nela reconhecer sua própria cultura, mais “consumível” e rentável a tradução será (Ibid., p. 15-6).

Devemos compreender a fluência a qual Venuti se refere como algo que confere ao texto traduzido uma naturalidade própria de um texto escrito originalmente na língua alvo, capaz de apagar qualquer traço lingüístico e cultural indicativo da origem estrangeira do texto e da presença do tradutor. Em outros termos, uma tradução fluente é uma tradução etnocêntrica, domesticada.

Com base nas declarações de Friedrich Schleiermacher, em seu clássico ensaio *Sobre diferentes métodos de tradução* (1813/2001), Venuti aponta a estrangeirização, defendida pelo alemão, como uma maneira de conter a violência etnocêntrica, da tradução, o que é altamente desejável no atual cenário mundial, segundo ele, podendo representar uma

forma de resistência à hegemonia das nações de língua inglesa e às trocas culturais desiguais que elas impõem a outros países. “Foreignizing translation in English can be a form of resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations”<sup>28</sup> (VENUTI, 1995: 20). Não apenas na língua inglesa, mas também em qualquer língua colonial ou nativa, a “tradução é altamente eficaz em exacerbar as tensões” desses discursos, pois o “movimento entre as línguas coloniais e nativas pode reconfigurar as hierarquias culturais e políticas entre elas, desestabilizando o processo de formação de identidade, a imitação dos valores hegemônicos na qual a colonização se baseia” (VENUTI, 2002: 321).

Como estratégias de estrangeirização, Venuti cita, dentre outros exemplos, o uso de arcaísmos e de uma métrica diferente daquela normalmente usada em traduções de textos poéticos canônicos, em uma dada cultura, assim como o fez Francis Newman ao traduzir as odes de Horácio, em 1853, e a *Íliada* de Homero, em 1856 (VENUTI, 1995: 122-3; 197); e a opção por traduzir textos que não fazem parte do cânone literário da cultura alvo, como o fez por Iginio Ugo Tarchetti ao traduzir os contos góticos de Mary Shelley, em 1865, quando os escritos de tal autora não faziam parte do cânone italiano (Ibid., p. 185).

Tanto para Venuti quanto para Schleiermacher, levar o leitor até o autor estrangeiro constitui um modo mais justo de traduzir e essa premissa orienta um trabalho consciente de tradução. Está na maneira estrangeirizante de se traduzir, o respeito tanto pelo texto de partida, por mantê-lo dono de sua identidade cultural, mesmo estando presente na sociedade receptora de sua tradução, quanto pelo leitor do texto de chegada, por levá-lo até o elemento estrangeiro existente naquilo que lê e proporcionar a aquisição de conhecimentos que excedam o seu ambiente doméstico.

---

<sup>28</sup> “A tradução estrangeirizante, em inglês, pode ser uma forma de resistência ao etnocentrismo e ao racismo, ao narcisismo cultural e ao imperialismo, nos interesses de relações geopolíticas democráticas”.

Entretanto, o trabalho de Venuti, ao contrário do de Schleiermacher, não se realiza com base em um projeto nacionalista, que, na época, visava o enriquecimento da língua por meio de traduções requintadas, desenvolvendo uma literatura elitizada e tornando a cultura que as recebia, nesse caso a cultura alemã, capaz de perceber o seu destino histórico e sua condição de dominação (Ibid., p. 99). O trabalho de Venuti se desenvolve sobre um projeto político amplamente democrático (VENUTI, 2002: 26) de resistência às normas hegemônicas impostas por nações política e economicamente mais poderosas, no caso pelas nações de língua inglesa, e de reconhecimento e valorização das diferenças lingüístico-culturais.

To advocate foreignizing translation in opposition to the Anglo-American tradition of domestication is not to do away with cultural-political agendas – such an advocacy is itself an agenda. The point is rather to develop a theory and practice of translation that resists dominant target-language cultural values so as to signify the linguistic and cultural difference of the foreign text (VENUTI, 1995: 23).

Defender a tradução estrangeirizante em oposição à tradição Anglo-Americana de domesticação não descarta projetos político-culturais – tal defesa é em si um projeto. A questão é desenvolver uma teoria e prática da tradução que resista aos valores culturais dominantes na língua-alvo, assim como demonstrar a diferença lingüística e cultural do texto estrangeiro.

Trata-se também de uma tentativa de combater a invisibilidade do tradutor nessas sociedades. “The project of the present book is to combat the translator’s invisibility with a history of – and in opposition to – contemporary English-language translation. (...) it is a cultural history with a professed political agenda (...)”<sup>29</sup> (Ibid., p. 39).

Ao explicar a invisibilidade e marginalidade do tradutor, desencadeadas pela fluência das traduções – “the more fluent the translation, the more invisible the translator”<sup>30</sup> (Ibid., p. 2) – Venuti nos diz que esta é uma condição assumida devido, em parte, ao conceito de autoria culturalmente predominante:

<sup>29</sup> “O projeto do presente livro é combater a invisibilidade do tradutor com a história da – e em oposição à – tradução em língua inglesa contemporânea. [...] é uma história da cultura com uma declarada pauta política [...]”.

<sup>30</sup> “quanto mais fluente a tradução, mais invisível o tradutor”.

According to this conception, the author freely expresses his thoughts and feelings in writing, which is thus viewed as an original and transparent self-representation, unmediated by transindividual determinants (linguistics, cultural, social) that might complicate authorial originality (Ibid., p. 6).

De acordo com esse conceito, o autor expressa, livremente, seus pensamentos e sentimentos ao escrever, o que é visto como uma auto-representação original e transparente, sem o intermédio de determinantes transindividuais (lingüístico, cultural, social) que podem complicar a originalidade autoral.

Segundo essa visão de autoria, a tradução é definida como uma representação inferior ao original, sendo este considerado a expressão autêntica da personalidade e intenções de seu autor (Ibid., p. 7-8). Por essa razão, o tradutor deve encarar a sua condição demérita e considerar a ilegitimidade do produto de seu ofício, que, para ser aceito, deve produzir a ilusão da presença do autor original na cultura receptora da tradução. Em outras palavras, o tradutor deve fazer com que o texto traduzido pareça originalmente escrito em sua cultura, tornando imperceptível quaisquer traços capazes de denunciar a sua presença.

Desse modo, a tradução passa a ser uma atividade de representação secundária, uma imitação que “provoca o medo da inautenticidade, da distorção, da contaminação” (VENUTI, 2002: 65). O fato de assim considerar o traduzir acaba por estabelecer uma relação hierárquica entre o original, tido como autêntico e inatingível, e a tradução, tida como representação defeituosa do texto do *outro*. O que raramente se considera é a posição implícita e paralela à tradução que assume o texto original, ou a expressão autoral, pois “a escritura depende de materiais culturais pré-existentes, selecionados pelo autor, organizados numa ordem de prioridade, e reescritos (ou elaborados) de acordo com valores específicos” (Ibid., p. 87). Nota-se que nem mesmo a livre expressão dos pensamentos e sentimentos de um autor será original, uma vez que ela não passa de uma exposição diferenciada de algo já existente. Assim como o original depende da realidade das coisas e da criatividade do escritor ao abordá-la, a tradução depende dessa representação da realidade e do potencial criativo do tradutor. Na verdade, tradução e original são apenas frutos de relações miméticas e, por isso, pode-se dizer

que ambos são expressões autorais ao mesmo tempo que não são originalidade. Portanto, autor e tradutor possuem inteligências autorais situadas senão num nível igualitário, pelo menos semelhante, estando original e tradução em constante interdependência: um não existe sem o outro.

Tendo a prática como ponto de partida para a sua reflexão teórica (Ibid., p. 19-20; 27; 30), Venuti aproveita-se da heterogeneidade das línguas e faz uso de uma escrita minorizante a fim de liberar o elemento estrangeiro em suas traduções. Segundo sua concepção, língua é “um conjunto de formas que constituem um regime semiótico” e, ao circularem em comunidades culturais e instituições sociais distintas, essas formas posicionam-se “hierarquicamente, com o dialeto padrão em posição de domínio, mas sujeito à constante variação devido aos dialetos regionais ou dialetos de grupos, jargões, clichês e slogans, inovações estilísticas, palavras *ad hoc* e pura acumulação de usos anteriores”. Por isso, o uso de uma língua é sempre “um lugar de relação de poder, uma vez que uma língua, em qualquer momento histórico, é uma conjuntura específica de uma forma maior dominando variáveis menores” (Ibid., p. 24-25). Essas variáveis menores constituem o *resíduo* de uma língua maior, capaz de indicar onde esta é estrangeira em si mesma. A partir de tal noção, uma tradução pode apresentar-se como a expressão estrangeira do *outro* dentro da cultura doméstica, estabelecendo e demonstrando ao seu leitor as diferenças inter- e intraculturais.

#### A TRADUÇÃO DE TEXTOS DRAMÁTICOS: UM NOVO ORIGINAL

“A tradutologia é por excelência interdisciplinar” (BERMAN, 2002: 327). Ao mesmo tempo em que se constitui como uma disciplina dona de sua própria metodologia, base teórica, objetivos e aplicações (WILSS, 1999: 142), os Estudos da tradução dialogam com

outras áreas do conhecimento, sejam elas relativas à psicologia, aos estudos culturais ou aos aspectos tecnológicos que envolvem questões relacionadas à língua. Sob a óptica bermaniana, “a tradução não pode constituir um simples ramo da lingüística, da filologia, da crítica [...]: ela constitui uma dimensão *sui generis* [...], produtora de um certo saber”, passível de agregar valores via “outras experiências, outras práticas, outros saberes” (BERMAN, 2002: 321). Dessa maneira, ao refletirmos sobre a tradução de textos dramáticos, torna-se perfeitamente cabível e desejável que o tradutor e/ ou estudioso da tradução busque elementos, nos estudos teatrais, que lhe ofereçam maior compreensão acerca de seu material de trabalho/ estudo.

Ao definirem o gênero drama, Wellek e Warren (1971: 289) referem-se a uma “arte mista – centralmente literária, sem dúvida, mas implicando também um ‘espetáculo’ [...]”<sup>31</sup>, capaz de refletir situações reais, cotidianas ou não, e até mesmo fantásticas, por meio de palavras que ganham vida e forma na *performance* dos atores. Embora nessa definição de drama esteja incluída a sua manifestação como espetáculo, há, normalmente, uma distinção entre o dramático e o teatral.

O drama é a linguagem escrita, as palavras atribuídas às personagens, o texto literário, e, por essa característica, ele é facilmente apropriado pela teoria da literatura e classificado como um gênero, assim como são classificadas a prosa, a ficção ou a poesia, por exemplo. Ao contrário do drama, o teatro não é a realização escrita, impressa, de um texto literário. Teatro é a *performance* do texto dramático e requer não apenas palavras, mas espaço, atores, cenário, diretor, equipe técnica, público e uma complexa relação entre esses elementos (FORTIER, 1997: 04).

Há, ainda, uma situação de dependência entre drama e teatro à medida que o primeiro é escrito visando uma existência no segundo, e este não existe se o primeiro não lhe permitir. Tal dependência torna problemática “a distinção conceitual entre um texto dramático

---

<sup>31</sup> Tradução de José Palla e Carmo.

e a sua realização teatral”, mas é importante que ela seja feita “porque cada qual terá sua própria semiologia, uma, predominantemente, verbal e simbólica, a outra, não verbal e icônica” (O’SHEA, 2002: 32).

O estudo sobre a arte do drama nos permite defini-la como “uma imagística dirigida aos olhos e aos ouvidos” (PEACOCK, 1968: 199), originária das mais variadas crenças e culturas, manifestas de acordo com “idiossincrasias pessoais” (Ibid., p. 200), a princípio sob forma lingüística e, posteriormente, como encenação, refletindo a experiência humana e revivendo-a de modo intensificado. Ela retrata pessoas, situações e acontecimentos sempre adicionando uma tensão maior às expressões e aos fatos. Segundo Peacock,

por meio de sua criação simultânea de retrato e linguagem, o drama reflete um aspecto da própria vida, a um tempo pré e pós-lingüístico. Ele é vivido em parte fora das palavras, mas também em parte como palavra<sup>32</sup> (Ibid., p. 303).

Mesmo que não haja encenação, o drama confere ao leitor a possibilidade de visualização mental, “concretização” virtual de toda a ação proposta pelo autor por meio de palavras e do modo como as situações são expressas. Dessa maneira, a tradução de textos dramáticos deve considerar, além do material lingüístico e cultural, também a questão da imagem produzida por esse tipo de literatura. Um texto pertencente ao gênero dramático existe

in a dialectical relationship with the performance of that text. The two texts – written and performed – are coexistent and inseparable, and it is in this relationship that the paradox for the translator lies (BASSNETT-McGUIRE, 1985: 87).

em uma relação dialética com a performance desse texto. Os dois textos – o escrito e o encenado – são coexistentes e inseparáveis, e é nesta relação que se encontra o paradoxo para o tradutor.

---

<sup>32</sup> Tradução de Barbara Heliodora.

Dois corpos não ocupam o mesmo lugar no espaço, mas dois textos podem coexistir no mesmo lugar. E se um texto constitui-se de dois, o tradutor deve transpor os dois em apenas um. Frente a uma obra que é dupla por manifestar a sua possibilidade de encenação junto ao seu caráter essencialmente lingüístico-literário, o tradutor, independente dos objetivos de seu projeto de tradução, sejam eles centrados na *performance* ou na leitura, precisa re-enunciar em seu texto tal dualidade do original. “[...] whether a performance text is latent or embedded or positively existent in the written text, the translator carries the responsibility of transferring not only the linguistic but a series of other codes as well”<sup>33</sup> (Ibid., p. 89).

Patrice Pavis, ao falar sobre tradução de textos teatrais, considera a realização desse ofício a partir da “situação de enunciação”, definida como o momento de encenação de um texto dramático por um ator, ou um grupo de atores, diante de um público que recebe, simultaneamente, texto e *mise en scène*, em lugar e tempo específicos (PAVIS, 1995: 136). O tradutor deve traduzir ciente de que seu texto, possivelmente, terá os atores como veículo de transmissão e, por isso, não se pode traduzir (como em qualquer outra tradução) apenas o material lingüístico, principalmente porque existem, na relação original–tradução, a comunicação e o contraste entre culturas, códigos e situações de enunciação distintas. “The translator and the text of the translation are situated at the intersection of two sets [*the original situation of enunciation and the intended one*] to which they belong in differing degrees”<sup>34</sup> (Ibid.) [grifo meu]. Tradutor e tradução serão, então, o elo de ligação entre dois “cenários”, duas culturas ou duas situações de enunciação diferentes.

A obra literária “concretiza-se” – termo este usado por Pavis segundo Roman Ingarden (1931) – por meio da leitura do original ou da tradução, e, ainda, de sua encenação.

---

<sup>33</sup> “[...] se uma encenação é latente ou intrínseca, ou positivamente existente no texto escrito, o tradutor tem a responsabilidade de transferir não só o lingüístico, mas, também, uma série de outros códigos”.

<sup>34</sup> Tradução do francês ao inglês de Loren Kruger. “O tradutor e o texto da tradução estão situados na intersecção de dois contextos [*a situação de enunciação original e pretendida*] aos quais eles pertencem em diferentes graus”.

No entanto, desde a sua constituição até a sua recepção, a obra – e a tradução – passa por uma gama de transformações, pois a “leitura [...] configura um processo criativo no qual o leitor/ tradutor, a um só tempo, “concretiza” algo que, de certa forma, ele encontra no texto e modifica algo já elaborado pelo autor” (O’SHEA, 2002: 33). Tais transformações são abordadas por Pavis como uma “série de concretizações”, iniciada pelo texto original (T<sub>0</sub>), passando pela concretização textual (T<sub>1</sub>), pela concretização dramaturgica (T<sub>2</sub>) e cênica (T<sub>3</sub>), chegando até o momento da recepção (T<sub>4</sub>).

As escolhas e formulações do autor encontram-se no texto original (T<sub>0</sub>), legível apenas no contexto de sua situação de enunciação e de acordo com os valores culturais e lingüísticos que o envolvem. A partir da leitura de T<sub>0</sub> tem-se uma situação de enunciação virtual, ou seja, que ocorre apenas na mente do leitor/ tradutor, responsável pelo início do processo tradutório, assim como o dramaturgico.

A concretização textual (T<sub>1</sub>) é o texto escrito da tradução, elaborado pelo tradutor, considerado também como leitor e dramaturgo, pois “he makes choices from among the potential and possible indications in the text-to-be-translated”<sup>35</sup> (PAVIS, 1995: 139), a partir da situação de enunciação virtual de T<sub>0</sub>. Deve haver a consciência de que a situação de enunciação do texto original não pode ser preservada e o trabalho do tradutor direciona-se a uma situação de enunciação a ser concretizada, futura. O tradutor precisa reconstituir a trama e os traços individuais de cada personagem de acordo com uma lógica compatível à ação existente na obra, de forma coesa a esta. A T<sub>1</sub>, seja como tradução inicial ou concretização dramaturgica, continua a constituição do texto. “Far from being an external ‘expressive’ formulation of an already known meaning, the translation breathes life into the text, constituting it as a text and as a fiction, by outlining its dramaturgy”<sup>36</sup> (Ibid., p. 140).

---

<sup>35</sup> “ele faz escolhas entre as indicações possíveis e potenciais no texto a ser traduzido”.

<sup>36</sup> “Longe de ser uma formulação ‘expressiva’ externa de um significado já conhecido, a tradução sopra vida no texto, constituindo-o como texto e como ficção, delineando o seu caráter dramaturgico”.

Em (T<sub>2</sub>) tem-se a concretização dramaturgica do texto traduzido – e do original – e uma análise das escolhas feitas pelo tradutor em T<sub>1</sub>, com o objetivo de verificar o que é compreensível, ou não, ao leitor/ espectador. Por meio da ação interpretativa do texto por parte do diretor e da interação com os atores, a tradução é, pela primeira vez, testada no palco e a situação de enunciação, antes virtual, torna-se realidade nos movimentos, gestos e falas dos atores. Há, aqui, a preparação para a concretização cênica: os ensaios, os cortes, adaptações, alterações, etc. Nesse momento, percebe-se o que pode funcionar, ou não, em cena.

A concretização cênica (T<sub>3</sub>) acontece quando T<sub>0</sub>, T<sub>1</sub> e T<sub>2</sub> finalmente chegam ao palco. A situação de enunciação é, então, realizada como espetáculo, “sob o impacto das diversas e dinâmicas relações estabelecidas entre signos textuais e dramáticos” (O’SHEA, 2002: 35). O texto será, aqui, julgado pelo público, que dirá se ele é, ou não, aceitável (PAVIS, 1995: 141).

A série de concretizações proposta por Pavis chega ao fim quando acontece a recepção do texto original traduzido, pelo espectador. Trata-se de concretização pela recepção (T<sub>4</sub>), ao “final [...] de uma sucessão de traduções” (O’SHEA, 2002: 35).

Ao refletir sobre sua experiência como tradutor de textos dramáticos e a relação existente entre o drama traduzido e o seu original, O’Shea propõe que “as convenções da dramaturgia valem tanto para textos originais quanto para textos traduzidos” (Ibid., p. 32). A partir de então, a tradução é por ele definida “como um processo hermenêutico e criativo, envolvendo uma gama de atividades complexas e não estanques: leitura, releitura, pesquisa, criação, experimentação, adaptação, escritura, revisão e re-escritura”, estando estas também presentes no “processo original de composição dramaturgica” (Ibid.). Desse modo, se o processo de tradução e o de escritura de uma obra para teatro envolvem os mesmos tipos de

atividades, não há razão para privilegiarmos apenas as questões ligadas à dramaturgia e ignorarmos aquelas referentes à tradução.

Com base na tipologia proposta por Pavis, na qual “a série de concretizações, ou traduções intermediárias, caracterizam o processo de apropriação da cultura de partida por parte da cultura de chegada” (Ibid., p. 41), O’Shea conclui que a “especificidade do texto dramático se aplica tanto à composição quanto à tradução”, não havendo motivos para que o texto dramático original seja posto “em posição hierarquicamente superior ao traduzido” (Ibid., p. 42). Para ele, “já é tempo de se aceitar o texto dramático traduzido, em toda a sua especificidade, em sua nova inscrição cultural, como algo que, de fato, ele constitui: um novo original” (Ibid.). Se a tradução constitui-se como um novo original, não seria exagero afirmar que o tradutor encontra-se, assim, na posição de um novo autor.

A existência assumida e aceita de uma tradução e de seu tradutor; e as posições paralelas e complementares ocupadas pelo original e sua tradução, bem como pelo autor e o tradutor, só vêm ratificar as palavras dos teóricos da tradução, expostas anteriormente. As considerações de Pavis, juntamente com as reflexões de O’Shea, em interface com os Estudos da Tradução, complementam e solidificam os alicerces do projeto de tradução do drama do Dr. Faustus.

Após a apresentação da tipologia elaborada por Pavis e das considerações de O’Shea, cabe a mim deixar claro que, ao traduzir o *The tragical history*, meu foco foi o caráter literário do texto de Marlowe e não a possível realização teatral dessa obra. Entretanto, embora eu o tenha abordado como literatura dramática, a preocupação com a característica dramaturgica e com as questões de encenação concernentes a esse texto, fez-se presente ao longo de todo o processo tradutório, reflete-se em minhas escolhas e algumas vezes a expresse em meus comentários, destacados como notas às margens do texto da tradução.

Devo dizer também, que uma abordagem mais aprofundada acerca da *performance* e da recepção de um texto dramático não fazem parte do *scopo* de minha pesquisa.

## II

### O TEXTO E CONTEXTO

*Our vitality is a theatre...  
...Until the last tragedy.*

Theatre of Tragedy

#### A INGLATERRA E O RENASCIMENTO: ALGUNS ASPECTOS

A transição do feudalismo para o capitalismo proporcionou não só mudanças políticas e econômicas aos europeus do final do século XV e início do XVI, mas também uma grande mudança de pensamento. A Europa deixa a Idade Média, época em que a Igreja detinha maior parte do conhecimento, e caminha em direção a um crescimento cultural menos restrito, baseado nos estudos de cultura clássica greco-latina e na valorização do homem, bem como das ciências a ele relacionadas. Trata-se da época do aperfeiçoamento das artes plásticas, do requinte literário e dos estudos matemáticos, astronômicos, mecânicos e das ciências naturais, que em muito contribuíram para os avanços de estudos posteriores. É ainda nesse período que o poder da Igreja Católica vê-se ameaçado frente à Reforma Protestante.

Especificamente na Inglaterra, a insatisfação da burguesia e dos nobres com o pagamento de tributos à Igreja Católica, juntamente com o conflito entre o rei Henry VIII e o Papa Clemente VII, impulsionaram o rompimento entre Inglaterra e Roma, sendo o rei inglês excomungado, em 1533, e a Igreja Anglicana criada, em 1534, sobre a qual, por determinação do parlamento inglês, o rei exercia plenos poderes. Essa autonomia religiosa favoreceu o crescimento econômico inglês, uma vez que as propriedades da Igreja Católica, na Inglaterra,

foram confiscadas e a evasão de divisas, sob forma de pagamento de tributos, cujo destino era Roma, cessou.

Além de poderes sobre a Igreja, o rei ainda detinha o controle sobre o Estado. Porém, o Absolutismo inglês estabelecido durante o reinado de Henry VIII não garantiu que seus sucessores mantivessem a ordem na Inglaterra. Ao morrer, Mary Tudor, que governou de 1553 a 1558, deixou nas mãos de Elizabeth um reino internamente dividido por questões religiosas, em guerra contra a França e economicamente defasado.

Elizabeth tinha 25 anos quando assumiu o trono e reinou de 1558 a 1603. Segundo Roberts (1991: 291), Elizabeth definia-se como uma “mera inglesa” e talvez esse sentimento, somado à sua educação refinada, à sua determinação e sensatez, explique o fato dela ter sido uma mulher respeitada e admirada por seu povo. Ao final de seu reinado, apesar da ameaça que o catolicismo e o puritanismo representavam, a Rainha conseguiu restabelecer a ordem religiosa, e a nação tornou-se Protestante. A paz interna havia sido assegurada, a guerra havia terminado e a marinha inglesa saíra vitoriosa. Novas terras haviam sido descobertas, o mercado inglês se expandiu e a economia recuperou-se de maneira significativa. Foi em meio a essa atmosfera que os ingleses presenciaram o florescimento de seus grandes escritores, poetas e dramaturgos.

A literatura desse período não pode ser rotulada apenas como um reflexo histórico e político da época. Embora existisse interesse, por parte de certos escritores, pelos feitos históricos e pela vida política inglesa – cito, a título de ilustração, o trabalho de Richard Hooker, *Ecclesiastical Polity*, e de Hakluyt, *Principal Navigations, Voyages, Traffics, and Discoveries of the English Nation* (BLACK, 1959: 281, 283) – os escritores literários elisabetanos traziam em suas linhas o interesse pelas artes, pelas ciências, pelo sobrenatural e, principalmente, a preocupação em expor os conflitos existenciais do homem, dono de seu próprio destino, e repleto de desejos, sentimentos e anseios. As reflexões acerca da natureza

humana ganharam expressão e atingiram um público considerável, tanto por meio da poesia rebuscada de Spenser e Sidney, por exemplo, quanto por meio da simplicidade das baladas. Entretanto, estava no drama a maneira mais brilhante de se expor a inquietude da época. Para Black (Ibid., p. 294), o drama foi a coroação da literatura inglesa, durante o período elisabetano.

More so than any other literary creation the drama gathered up and expressed the emotional and intellectual life of the age in all its length, breadth, height, and depth. The stage play, in fact, became a truly national cult. (Ibid., p. 294)

Mais do que qualquer outra criação literária, o drama interpretou e expressou a vida emocional e intelectual da época, em toda a sua extensão, amplitude, apogeu e profundidade. O teatro, de fato, tornou-se uma verdadeira cultura nacional.

No início do reinado de Elizabeth, o gênero dramático lutava contra as amarras da Idade Média. As poucas peças existentes possuíam um fundo catequisante e eram dirigidas a estudantes ou membros da corte. Os teatros públicos não existiam, e os atores eram considerados vagabundos. Apenas em 1574, com a formação da companhia teatral de Leicester e a construção do primeiro teatro público, em 1576, o drama vestiu um novo figurino, recuperou o fôlego e iniciou uma era gloriosa.

#### O AUTOR CHRISTOPHER MARLOWE

Ainda uma pequena cidade de aparência tipicamente medieval. Assim era Canterbury na época em que o filho primogênito de John Marlowe e Catherine Arthur nasceu. Henderson (1952: 3) descreve a cidade natal de Christopher Marlowe como uma “little mediaeval town of churches and priories, dominated by the great cathedral and encircled by the walls, with

their six double-towered gates and twenty odd watching towers”<sup>37</sup>. Trata-se do tempo em que os “fora-da-lei” eram condenados à forca – em Canterbury havia três delas – e touros eram abatidos, em praça pública, por cães ferozes – “they were tied in order to be baited and torn to bits by dogs”<sup>38</sup> (Ibid., p. 4). Esses foram alguns dos acontecimentos que possivelmente exerceram significativa influência na vida literária adulta do menino nascido em 26 de fevereiro de 1564, perceptível devido à presença constante de cenas sangrentas e mortes trágicas em seus escritos.

Marlowe era filho de um sapateiro, que conseguiu ser um homem livre (*freeman*) e, por meio de seu trabalho, atingiu grande respeitabilidade – nessa época, um dos privilégios que um *freeman* possuía era o controle sobre o comércio da cidade. Mas também existiam deveres, como, por exemplo, contribuir, quando necessário, com a segurança do lugar onde moravam (Ibid., p. 6).

Pouco antes de completar 15 anos, Marlowe foi matriculado no King’s School, em Canterbury, onde os alunos estudavam a gramática latina por quatro ou, no máximo, cinco anos, até que tivessem aprendido a falar e a escrever em latim. Marlowe não levou todo esse tempo para se tornar “the best and aptest scholars well instructed in their grammar and if it may be such as can make verse”<sup>39</sup> (Ibid., p. 9), pois, aos 16 anos, em 1580, ingressou na universidade, o *Corpus Christi College*, em Cambridge, passando lá seis anos e meio de sua vida envolto pelas mais variadas formas de pensamento e literaturas de diversas nacionalidades. Graduou-se bacharel, em 1584, e o fato de sua bolsa de estudos ter continuado por mais três anos, período em que estudou para tornar-se mestre, evidencia uma suposta intenção de tornar-se padre. Entretanto, quando deixou a universidade, em 1587, Marlowe seguiu um caminho distinto, tornando-se dramaturgo e contribuindo de maneira significativa

---

<sup>37</sup> “um cidadezinha medieval de igrejas e conventos, governados por uma grande catedral e circundados por muros, com seus seis portões de torres duplas e vinte e poucas torres de observação”.

<sup>38</sup> “eles eram amarrados para aqular os cães e serem por estes estraçalhados”.

<sup>39</sup> “o melhor e mais apto estudante instruído em gramática e talvez também em verso”.

ao drama elisabetano. Conferiu a esse tipo de arte a cor e o movimento intensos da trama psicológica e apresentou, pela primeira vez, a seus leitores, o *blank verse*<sup>40</sup>, aperfeiçoado por outros poetas de sua época, dentre eles Shakespeare (BLACK, 1959: 297).

A vida em Cambridge ressoa nos escritos de Marlowe. A atmosfera acadêmica pode ser percebida em *The tragical history of Doctor Faustus*, assim como a influência dos estudos clássicos, também presente em *Tamburlaine*, *Dido*, *Queen of Carthage* e no poema *Hero and Leander*<sup>41</sup>, por exemplo. Fazem parte desse período da vida do escritor elisabetano as traduções de *Amores*, de Ovídio, do primeiro livro de Lucan, *Pharsalia*, e, embora não exista registro, costuma-se atribuir a Marlowe a tradução de *Rape of Helen*, de Colunthus (HENDERSON, 1952: 17).

Durante sua curta vida, Marlowe não exerceu somente o papel de escritor, tradutor e poeta, mas ainda de espião, prestando serviços secretos à Coroa Inglesa na ocasião da Contra-Reforma Protestante. Segundo Henderson (Ibid., p. 24), a função de Marlowe era “to carry dispatches to and from English ambassadors and states agents abroad”, ou seja, alguém que levava mensagens para e dos embaixadores ingleses e agentes dos estados no exterior. Ao que parece, Marlowe sentia-se muito atraído pelo serviço secreto, pois continuou com seus préstimos à Rainha até o fim de seus dias, sendo esta, talvez, uma possível explicação para sua pequena produção literária.

Uma pessoa inquieta e dona de um temperamento forte, Marlowe acabou envolvendo-se em várias confusões, geralmente brigas banais ou que sequer diziam respeito a ele, sendo preso alguma vezes. Foi devido a uma dessas discussões, numa taverna em Deptford, em 30 de maio de 1593, que Marlowe acabou sendo assassinado. Por volta das seis

---

<sup>40</sup> Drabble (1985), ao explicar o termo *blank verse*, diz: “verse without rhyme, especially the iambic pentameter of unrhymed heroic, the regular measure of English dramatic and epic poetry, first used by Surrey c. 1540.” O Conde de Surrey foi o primeiro a usar o *blank verse* em inglês, na tradução da *Eneida*; Sackville e Norton foram os primeiros a usá-lo no teatro, em *Gorboduc* (1961), e Marlowe, o primeiro a imortalizá-lo no palco (explicação dada pelo Prof. Dr. José Roberto O’Shea, em 01/12/2006).

<sup>41</sup> Poema terminado por George Chapman, após a morte de Marlowe (STEANE, 1969: 12).

horas da tarde, depois de passarem o dia todo juntos, Robert Poley, Ingram Frizer, Nicolas Skeres jogavam gamão enquanto Christopher Marlowe descansava, em uma cama próxima à mesa. Por causa de uma dívida, uma altercação entre Marlowe e Frizer iniciou-se. Frizer, numa atitude de auto-defesa, uma vez que Marlowe o estava agredindo com o cabo de uma adaga, atingiu-o, com esta mesma arma, logo acima do olho direito, e Christopher teve morte instantânea (Ibid., p. 68-70).

Alguns dias antes de sua morte, Marlowe foi acusado de ateísmo. Primeiro por Thomas Kyd que, preso em 12 de maio de 1593 e sob tortura, disse, dentre outras coisas, que Marlowe questionava o fato de o Deus criador de coisas incompreensíveis, como as almas e os anjos, ser visto como uma entidade compreensível e zombava tanto das Sagradas Escrituras quanto da pregação dos padres. Como resultado das declarações de Kyd, Marlowe foi convocado a dar explicações à Corte sobre tais fatos. Ele apresentou-se ao Privy Council e, devido aos seus préstimos à Coroa, acabou sendo favorecido. A segunda acusação, cuja data não se pode afirmar com precisão, mas que talvez seja 2 de junho de 1593, partiu de Richard Baines, por meio de uma lista enviada à Rainha e intitulada *Notes containing the opinion of one Christopher Marly concerning his damnable judgement of religion and scorn of God's Word*. Tal lista traz diversas declarações que, segundo Baines, pertencem a Marlowe, como, por exemplo, que a religião era algo inventado com a finalidade de manter as pessoas sob temor; que Cristo era um bastardo e que sua mãe era desonesta, além de Ele ter merecido a crucificação (Ibid., p. 55-64). Essa lista significava a aversão de Marlowe não só à religião e a Deus, mas antes uma afronta à Rainha, que detinha poderes absolutos sobre a Igreja. Para Henderson (Ibid., p. 65), não há razão para que a veracidade das afirmações de Baines seja posta em dúvida, já que elas são condizentes com as atitudes, o temperamento e os interesses de Marlowe. Entretanto, é no mínimo curioso considerar ateu o autor de *The tragical history e Tamburlaine*, pois estas são peças cujos alicerces encontram-se em solo cristão, podendo o

caráter moralizante ser facilmente percebido ao longo dessas leituras (STEANE, 1969: 10, 16).

#### A LENDA ALEMÃ E A OBRA *THE TRAGICAL HISTORY OF DOCTOR FAUSTUS*

Alemanha, primeira metade do século XVI. Pela primeira vez têm-se notícias de um homem que previa o futuro, era necromante, considerava-se um semideus e tinha pacto com demônio. Foi numa carta escrita em latim, com data de 20 de agosto de 1507, endereçada a Johann Wirdung, em Heidelberg, que Abade Trithemius advertiu seu amigo sobre as supostas habilidades sobrenaturais de Georgius Sabellicus Faustus Junior, cuja ocupação era viajar de cidade em cidade oferecendo seus serviços (BOAS, 1966: 196). A vida um tanto turbulenta dessa personagem e sua morte brutal caíram no gosto popular, e o Doutor Fausto tornou-se uma lenda. Embora os primeiros relatos falem a respeito de um Georgius, a grande maioria deles nos informa sobre um Johannes, mas, segundo Boas, ambos foram a mesma pessoa.

O primeiro registro sobre a vida de Fausto foi publicado em Frankfurt, em 1587, num livro de Johann Spiess, sob o título

Historia Von D. Fausten, dem weitbeschreyten Zauberer unnd Schwartzkuntsler, Wie er sich gegen dem Teuffel auff eine benandte zeit verschrieben... allen hochtragenden, fürweitzigen und Gottlosen Menschen zum schrecklichen Beyspiel, abscheuwlichen Exempel und trewhertziger Warnung zusammen gezogen, und in den Druck verfertiget. (Ibid., p. 12)

História de D. Fausten, o famoso feiticeiro e necromante, que, durante um certo tempo, firmou uma aliança com o Demônio.... que ela sirva como uma advertência impressa, um modelo horrendo, um exemplo repugnante para todos os homens prepotentes, impertinentes e ateus. (Trad. Monika Müller)

Em sua essência, o Fausto alemão adverte o leitor sobre a terrível pena que sofre aquele que entrega sua alma ao demônio em nome do orgulho, da ambição e da lascívia. Porém, o texto demonstra também toda a curiosidade intelectual renascentista típica do período.

O livro de Spiess serviu de fonte para a tradução inglesa de P. F. Gent, publicada em 1592, sob o título de *The historie of the damnable life, and disrued death of Doctor Iohn Faustus*. A peça de Marlowe foi escrita com base nessa tradução, uma vez que detalhes introduzidos por P. F. Gent em seu texto podem ser reconhecidos no texto de Marlowe. Como exemplo, Boas cita, dentre outros, o acréscimo feito por Gent à descrição de Nápoles, “there sawe he the Tombe of Virgil: and the highway that hee cutte through that mighty Hill of stone in one night, the whole length of an English mile”<sup>42</sup>, que Marlowe transformou em verso, “There saw we learned Maro’s golden tomb, / The way he cut, en English mile in length, / Thorough a rock of stone, in one night’s space”<sup>43</sup> (Ato III, ii, 13-15)<sup>44</sup> (Ibid., p. 13).

Acredita-se que Marlowe tenha escrito o *The tragical history of Doctor Faustus* pouco depois de ter deixado Cambridge, por volta de 1588, pois certas peculiaridades encontradas em seu texto nos remetem à “atmosfera” acadêmica. O questionamento que surge aqui é, então, o seguinte: se Marlowe baseou-se na tradução de Gent, publicada em 1592, para escrever sua obra, como esta pode possuir data de escritura anterior à data de publicação do texto que lhe serve de fonte? É certo afirmar que Marlowe teve acesso ao manuscrito da tradução de P. F. Gent, o que explica a antecedência da peça, que só foi publicada dez anos

---

<sup>42</sup> “Lá ele viu o Túmulo de Virgílio, e o caminho que ele cortou através da imensa Colina de pedra, em uma noite, com a extensão de uma milha inglesa”.

<sup>43</sup> “Lá vimos o sepulcro dourado do douto Maro,/ E a passagem de uma milha inglesa aberta/ Através do rochedo em uma única noite”.

<sup>44</sup> Na edição do *Dr. Faustus* organizada por Boas, tais versos localizam-se em Ato III, i, 13-15. A localização desses versos em Ato III, ii, 13-15 consta da edição organizada por Steane (1969), que utilizei como original de minha tradução. Para facilitar a busca do leitor por tais exemplos no texto da tradução apresentada nesse trabalho, faço uso da marcação de Steane mesmo quando os exemplos foram citados a partir do estudo realizado por Boas.

após a morte de seu autor, em 1604. Uma segunda publicação da peça, com alguns acréscimos e alterações, data de 1616.

De certo modo, Marlowe “reconheceu-se” na personagem do Dr. Fausto, pois ambos estudaram teologia, este em Wittenberg<sup>45</sup>, segundo a tradução de P. F. Gent, aquele em Cambridge, questionavam os dogmas religiosos e haviam desistido da carreira clerical em nome de interesses pessoais. Ademais, a ganância pelo poder sobrenatural e pelo conhecimento, e o orgulho exacerbado que conduziu Fausto ao abismo da destruição exerceram sobre Marlowe grande fascinação (Ibid., p. 36-37).

Embora tivesse mantido uma proximidade muito grande entre o livro inglês do Fausto e sua peça, Marlowe conseguiu escrevê-la de modo particular, deixando à mostra sua criatividade ao longo das 1.517 linhas do texto publicado em 1604<sup>46</sup>, em sua maioria escritas em verso. A peça nos coloca, num primeiro momento, frente à arrogância e prepotência de um erudito que considera vão todo o conhecimento científico e filosófico existente – e proporcionado pelo Renascimento – e que almeja alcançar a divindade e o poder supremo por meio da necromancia.

*Faustus:* This study fits a mercenary drudge,  
Who aims at nothing but external trash;  
Too servile and illeberal for me. (...)   
‘What will be, shall be’. Divinity, adieu!  
These necromantic books are heavenly, (...)   
Philosophy is odious and obscure.  
Both law and physic are for petty wits.  
Divinity is basest of the three, (...).

*Faustus:* Eis o feitio de um labor mercenário,  
Que nada visa senão ao superficial,  
A mim tão mesquinho e servil. (...)   
“O que será, será”. Teologia, adeus!  
Estes livros necromânticos são celestiais, (...)   
Filosofia é algo turvo e odioso.  
Direito e medicina são para os mesquinhos.  
Teologia, das três, é a mais infame, (...).  
(Ato I, cena 1; 34-36, 48-49, 105-107)

<sup>45</sup> Segundo Boas (1966: 196), há um registro, na Universidade de Heidelberg, de um Johannes Faustus, bacharel em teologia, em 1509. Henderson (1952: 130) traz a mesma informação.

<sup>46</sup> A segunda publicação, em 1616, apresenta um texto com 2.121 linhas (STEANE, 1969: 261).

Com o desenrolar dos fatos, a determinação de Fausto começa a dar lugar à dúvida e ao desespero, causados pela punição que a negação da trindade santíssima e o pacto selado com Lúcifer acarretarão. Fausto toma ciência de que os prazeres e vantagens proporcionados pela necromancia serão menores, talvez até insignificantes, em relação ao sofrimento de sua alma ao final dos vinte e quatro anos de vigência do contrato firmado entre ele e o senhor do Hades. Marlowe expressa toda essa angústia por meio de diálogos introspectivos:

*Faustus:* Now, Faustus, must thou needs be damned?  
 And canst thou not be saved?  
 What boots it then to think on 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.

*Faustus:* Agora, Faustus, deves tu ser condenado?  
 E não podes mais ser salvo?  
 O quão útil o é, então, pensar em Deus ou no céu?  
 Para longe com vãs fantasias e desesperança,  
 Desesperança em Deus e confiança em Belzebub.  
 Não recues agora. Não, Faustus, sê resolutos.

(Ato I, cena 5; 1-6)

Trata-se de um drama pessoal, de uma autoflagelação psicológica que anuncia o perecer do corpo e da alma, exercendo a função moralizante do texto. Estendendo-me um pouco mais, diria que por trás dessa característica moralizante há um posicionamento político contrário ao vigente na época. Sabe-se que, no período elisabetano, muitos autores faziam uso da alegoria para criticar pessoas públicas ou/e, até mesmo, a forma de governo, uma vez que se expressar livremente poderia render algum tipo de punição (humilhação em praça pública ou perda de uma orelha, por exemplo). Dados os relatos sobre sua vida, torna-se difícil acreditar que Marlowe tivesse ficado calado frente a essa falta de liberdade, muito embora prestasse serviços à Rainha. Assim, talvez a história do Dr. Fausto fosse uma alusão à repressão que todos os não-protestantes enfrentavam durante o reinado de Elizabeth e uma crítica ao absolutismo.

A história de Fausto pode ser trágica, mas não deixa de ter seu lado cômico, expresso, por exemplo, pelas falas de Wagner, aprendiz de Faustus, quando parodia seu mestre ao fazer uso de truques de magia para compelir o palhaço a servi-lo. O dinheiro dado por Wagner ao palhaço sela um suposto pacto entre este último e o Demônio<sup>47</sup>, que a qualquer momento virá buscá-lo. O palhaço recusa-se a aceitar tal acordo e Wagner evoca dois demônios a fim de pressioná-lo.

*Wagner:* Well, sirrah, leave your jesting and take these guilders.

*Clown:* Yes, marry, sir, and I thank you too.

*Wagner:* So, now thou art to be at an hour's warning, whensoever and wheresoever the devil shall fetch thee.

*Clown:* Here, take your guilders.

*Wagner:* Truly, I'll none of them.

*Clown:* Truly but you shall.

*Wagner:* Bear witness I gave them him.

*Clown:* Bear witness I give them you again.

*Wagner:* Not I. Thou art pressed. Prepare thyself, for I will presently raise up two devils, to carry thee away: Banio, Belcher!

*Clown:* Belcher? And Belcher come here, I'll belch him! I am not afraid of a devil.

*Wagner:* Bem, criado, deixa de zombaria e toma estes florins.

*Palhaço:* Sim, uma aliança, senhor, eu agradeço.

*Wagner:* Então, agora, estejas atento, pois a qualquer hora e em qualquer lugar o demônio virá buscar-te.

*Palhaço:* Aqui, tomai vossos florins.

*Wagner:* Sinceramente, não os quero.

*Palhaço:* Sinceramente, ireis querê-los.

*Wagner:* Testemunham que os dei a ele.

*Palhaço:* Testemunham que a vós devolvo-os.

*Wagner:* Não eu. És obrigado. Prepara-te, trarei dois demônios para carregarem-te: Banio, Belcher!

*Palhaço:* Banio? Que venha Banio, eu o banirei! Não temo um demônio.

(Ato I, cena 4; 27-41)

O palhaço tem, então, sua coragem deposta ao avistar a figura de tais demônios e acaba por ceder, num momento de desespero e covardia, aos caprichos de Wagner.

*Wagner:* How now, sir, will you serve me now?

*Clown:* Ay, good Wagner. Take away the devil then.

<sup>47</sup> Uso o termo “Demônio”, com inicial maiúscula, para referir-me a Lúcifer da mesma maneira que tal episódio aparece no texto. A letra maiúscula serve para demonstrar a hierarquia existente entre os demônios.

*Wagner:* Baliol and Belcher, spirits, away!

*Wagner:* E então, senhor, ireis servir-me agora?

*Palhaço:* Ai, bom Wagner. Então tirai o demônio daqui.

*Wagner:* Baliol e Belcher, espíritos, vão!

(Ato I, cena 4; 42-44)

É interessante notar que uma das marcas de ironia nessa passagem pode ser percebida pela mudança, na fala de Wagner, no uso do pronome *thou*, indicando tratamento informal, pois Wagner dirigia-se a um subalterno, por *you*, que indica uma situação formal e um grau elevado de respeito pela pessoa com a qual se fala. Além disso, o vai-e-vem das repostas semelhantes de Wagner e do palhaço confere comicidade ao trecho à medida que a discussão assemelha-se a uma briga infantil, boba e sem importância. Isto é, com certeza, melhor visualizado no momento da encenação.

Assim como esta, algumas outras cenas da peça foram escritas em prosa e sua autoria não é atribuída à pena de Marlowe. Frederick Boas (1966) cita em sua introdução ao *The tragical history of Doctor Faustus* os resultados das investigações de Mr. H. Dugdale Sykes acerca da autoria das cenas em prosa e das adições feitas à peça. Mr. Sykes analisou elementos textuais presentes nessas cenas, comparando-os a outros trechos em prosa de vários outros textos, de autores diferentes, compreendidos no período entre a primeira publicação de *The Taming of a Shrew* (1594) e a segunda publicação da história do Faustus (1616), e reuniu evidências que levam a crer que o autor dos acréscimos em prosa, no texto de Marlowe, é Samuel Rowley. Segundo Boas (1966: 27-28), “Henslowe in his Diary, 22 November 1602, records his payment of £ 4 to William Birde and Samuel Rowley ‘for the adicyones in doctor Fostes’ ”<sup>48</sup> e Mr. Sykes assume que as alterações e acréscimos feitos às cenas em prosa da peça fazem parte da versão de Rowley, de 1602. Boas conclui, então, que

---

<sup>48</sup> “Em 22 de novembro de 1602, Henslowe registra, em seu diário, o pagamento de £4 a William Birde e Samuel Rowley ‘pelas adições ao doutor Fostes’ ”.

Marlowe wrote the first two acts to the end of II. ii. substantially as they appear in 1616 quarto, though the episode of the Seven Sins is doubtful. From his pen also are the Chorus and Scene i. ll. 1-54 of Act III. in the 1616 version; Act IV., Scene iia. in the 1604 version, which is close to *English Faust Book*; Act IV., Scene vii. ll. 1-36, in the 1616 version, which also keeps close to the *Faust Book*; and Act V., substantially as it appears in the 1604 quarto. There was probably associated with Marlowe from the first another dramatist, either Samuel Rowley or one fond of similar *clichés*, who wrote the prose comic scenes in Acts II. to IV., as they are found in the 1616 quarto (Ibid., p. 31-32).

Marlowe escreveu os dois primeiros atos até o fim do II, ii., substancialmente como eles aparecem no *quarto* de 1616, embora o episódio dos Sete Pecados seja duvidoso. De sua pena também são o Coro e a Cena i. ll. 1-54 do Ato III, na versão de 1616; Ato IV, Cena iia., na versão de 1604, muita próxima ao *English Faust Book*; Ato IV, Cena vii. ll. 1-36, na versão de 1616, também bastante próxima ao *English Faust Book*; e Ato V, substancialmente como ele aparece no *quarto* de 1604. Provavelmente, Marlowe associou-se a algum outro dramaturgo, seja ele Samuel Rowley ou outro apreciador de *clichês* similares, que escreveu as cenas cômicas em prosa dos Atos II ao IV, como elas encontram-se no *quarto* de 1616.

Foi o texto sem adições que primeiramente ganhou vida e talvez Marlowe – haja vista a data – tenha assistido a encenação de sua obra, pois Henderson (1952: 126) nos informa sobre a probabilidade de a estréia da história de Fausto, em *performance*, ter sido realizada pela companhia teatral de Pembroke, na Corte inglesa, em dezembro de 1592. Mas foi apenas em 30 de setembro de 1594, que os atores de Lord Admiral, em *performance* no Rose, apresentaram o *The tragical history* ao grande público (BOAS, 1966: 47).

## III

## A TEORIA NA PRÁTICA

*Se eu fosse assinalar as causas e as reflexões  
sobre todas as minhas palavras, provavelmente teria  
que escrever durante todo um ano.  
Que arte e trabalho é a tradução experimentei muito bem!*

Martin Luther  
Trad. Mauri Furlan

## TEORIA E PRÁTICA TRADUTÓRIA

Todo ato tradutório pressupõe a existência de uma teoria que se reflete na tradução, de modo discreto, quase imperceptível, e, muitas vezes, sem a intenção do tradutor. Isso ocorre porque a simples reflexão sobre quais escolhas serão mais adequadas às várias situações de tradução gera, em cada tradutor, um modo próprio de realizar o seu ofício. Assim, por mais que um tradutor alegue não fazer uso de quaisquer teorias, ele as utiliza, embora estas não estejam claramente sistematizadas. Suas opiniões (ou sua própria teoria) sobre o ato tradutório são o que moldam a sua prática e nesta concretizam-se.

Além de suas reflexões, o tradutor pode, ainda, assumir uma afiliação a um modelo teórico já estabelecido, buscando fazer uso dos conceitos existentes nesse modelo, no momento da tradução. Temos, então, a utilização consciente de pressupostos teóricos na prática tradutória, assunto este que será abordado no presente capítulo.

Tendo em vista o objetivo geral de minha pesquisa, ou seja, verificar em que medida certas teorias da tradução podem funcionar como base para a prática tradutória, apresento, aqui, exemplos extraídos da tradução do *Dr. Faustus*, juntamente com os comentários tecidos

a partir da utilização dos pressupostos teóricos aplicados ao ato tradutório da referida obra e expostos no Capítulo I dessa dissertação. Tais comentários não estarão organizados de acordo com a ordem de apresentação dos postulados teóricos.

As reflexões e relações entre teoria e prática foram estabelecidas antes e depois de eu realizar a tradução. A primeira diz respeito ao projeto de tradução, e a segunda, às condições necessárias à realização de tal projeto.

Segundo Berman, “toda tradução é conseqüentemente levada por um projeto ou finalidade articulada”, não havendo a necessidade de esse projeto ser enunciado (1995: 76). Por tratar-se de uma pesquisa que aborda teorias da tradução no momento da prática, essa isenção da necessidade de enunciação do projeto da tradução fez-se nula. As considerações bermanianas nos dizem que um projeto tem realidade apenas na tradução e a tradução é sempre apenas a realização do projeto (Ibid., p. 77). Projeto e tradução estabelecem, assim, uma relação cíclica. Com base em tais afirmações, elaborou-se e foi enunciado, então, o projeto do *The tragical history*, caracterizado pelo desejo de transmitir o estrangeiro à cultura doméstica por meio de um texto-tradução acessível ao leitor que não domina o idioma no qual o texto original foi escrito. Tal projeto visa, também, defender e demonstrar a expressão autoral do tradutor, considerado como tradutor-autor.

Segundo Schleiermacher, realizar um projeto não-etnocêntrico na tradução de um texto literário, e esta ser realizada a partir daquele, faz-se possível se a língua e a cultura alvo oferecerem condições favoráveis, isto é, “que a compreensão de obras estrangeiras seja uma condição conhecida e desejada e que seja concedida uma determinada flexibilidade à língua pátria” (SCHLEIERMACHER, 1813/ 2001: 63). Em nosso país, esses dois fatores são factíveis. Basta que entremos em qualquer livraria e olhemos as obras expostas para percebermos que a maior parte dos títulos à venda são traduções, o que demonstra o interesse de nosso povo em conhecer culturas distintas. A característica “flexibilidade” é algo inerente

à maior parte das línguas. Em sua maioria, elas não possuem uma formação homogênea e sempre ocorrem empréstimos, e ao tratarmos da língua portuguesa falada no Brasil, um país composto por uma enorme diversidade étnica, tal característica acentua-se. O “contato multilateral com o estrangeiro” (Ibid., p. 83), proporcionado por tal flexibilidade, permite o desenvolvimento e fortalecimento da língua e pode ser considerado, nos termos de Meschonnic (1973: 307-08), como *descentramento*, um diálogo entre duas culturas distintas capaz de conferir ao tradutor, e à tradução, não apenas o papel de mediadores, mas também uma importante função social devido a sua contribuição para o enriquecimento da língua-cultura materna. É aqui, nesse diálogo intercultural, que fecunda o próprio por intermédio do estrangeiro, que se encontra a “pura meta” da tradução (BERMAN, 2002: 16).

Ademais, traduzir de modo a conduzir o leitor até o autor é, de acordo com Schleiermacher (1813/ 2001: 79), “uma questão de necessidade para um povo do qual só uma pequena parte pode adquirir um conhecimento suficiente de línguas estrangeiras, mas uma parte maior tem um sentido para a apreciação de obras estrangeiras”. Se considerarmos a situação social e educacional do Brasil, onde poucos têm acesso ao aprendizado de uma segunda língua, juntamente com os dois outros fatores mencionados, um projeto de tradução com bases nessa reflexão de Schleiermacher faz-se coerente, desejável e realizável.

O projeto estrangeirizante de tradução proposto por essa pesquisa começou a ganhar forma, na prática, quando os nomes próprios existentes no texto de Marlowe foram considerados como elementos capazes de marcar a distância cultural da obra, deixando à mostra o seu caráter estrangeiro, e, por essa razão, em sua maioria, não foram traduzidos, mesmo quando possuíam equivalentes em português. Para exemplificar, cito *Thrasimene*, *Faustus*, *Mephostophilis*, *Cornelius* e *Charles*, cujos equivalentes são Trasímeno, Fausto, Mefisto ou Mefistófeles, Cornélio e Carlos, respectivamente. No caso do nome do rei da Espanha, foi considerado que, no texto de Marlowe, ele foi traduzido de “Felipe” para *Philip*,

fato que caracteriza, no próprio original, uma domesticação ou etnocentrismo. Tendo em vista que a tradução do *The tragical hisory* baseia-se em um projeto que se opõe ao etnocentrismo, a grafia original espanhola foi mantida.

*Valdes:* (...) And from America the golden fleece  
That yearly stuffs old Philip's treasury  
If learned Faustus will be resolute.

*Valdes:* (...) E, da América, o velocino de ouro  
Que abarrota o tesouro do velho Felipe,  
Se o douto Faustus resolutivo estiver.

(Ato I, cena 1)

Os substantivos que designam unidade monetária, como *penny*, e o seu plural *pence*, e *farthing* não foram traduzidos ou convertidos a nenhuma unidade monetária utilizada, nesse momento ou no passado, no Brasil. Ambos constituem um forte marcador cultural e também temporal, no caso de *farthing*, que é uma antiga moeda inglesa, e ressaltam a origem da obra. Entretanto, no caso de *guilder*, antiga moeda holandesa, optei por sua tradução, *florim*, pois esta, ao ser pouco, ou raramente, utilizada em português, faz parte do grupo de “variáveis menores” ou formas lingüísticas hierarquicamente inferiores à língua padrão, como, por exemplo, os jargões e os dialetos. Venuti (2002: 25-26), com base no trabalho de Lacerle (1990), chama estas variáveis de “resíduo”, que, ao ser liberado, “indica onde a língua é estrangeira em si mesma”. Assim, a tentativa de transmitir o caráter estrangeiro do texto de Marlowe em minha tradução realiza-se não apenas a partir das palavras inglesas deixadas sem tradução, mas também a partir da liberação de alguns “resíduos” oferecidos pela língua portuguesa, sejam eles expressos em uma única palavra ou em uma expressão. Para exemplificar, cito dois momentos da peça. O primeiro exemplo foi extraído da fala do Papa Adriano (ato III, cena 2), quando este se vangloria de seu poder e tripudia sobre Bruno, o papa eleito pelo Imperador e agora prisioneiro de Adriano.

*Pope:* (...) And, as Pope Alexander, our progenitor,  
*Stood on the neck* of German Frederick,  
 Adding this golden sentence to our praise,  
 That Peter's heirs should tread on emperors (...).  
 (Grifo meu)

Levando em consideração a imagem formada a partir da expressão metafórica *Stood on the neck* e todo o contexto da cena, concluímos que seu significado pode ser estabelecido por “pressionar alguém a fim de conseguir algo”. Desse modo, poderíamos usar como tradução uma expressão correspondente em português, como, por exemplo, “colocar contra a parede”. Porém, “procurar equivalente não é somente impor um sentido invariante” à expressão, mas “recusar introduzir na língua na qual se traduz a estranheza” de tal expressão (BERMAN, 1985/ 1999: 15). Privar o leitor do *Dr. Faustus* de entrar em contato com o que lhe é estranho não faz parte do projeto de tradução exposto nesse trabalho e, por isso, optei por traduzir *stood on the neck* de modo a propiciar a liberação do resíduo em nossa língua. Como resultado, temos:

*Papa:* (...) E como o Papa Alexandre, nosso antepassado,  
 Que se pôs ao pescoço do Alemão Frederick,  
 Sentenciando, para nossa maior glória,  
 Que os herdeiros de Pedro esmagariam imperadores (...).  
 (Grifo meu)

O segundo é parte da fala de Faustus, ao preparar-se para iniciar uma evocação, no ato I, cena 3.

*Faustus:* (...) Within this circle is Jehova's name  
*Forward and backward* anagrammatised:  
 The abbreviated names of holy saints, (...).

*Faustus:* (...) No centro deste círculo está o nome de Jeová,  
*Anverso e reverso* em anagramas estão:  
 Os nomes abreviados dos santos sagrados, (...).  
 (Grifos meus)

Por ser uma palavra pouco usada, “anverso” pode ser classificada no grupo das variáveis menores que constituem o que Venuti chama de “resíduo”. Na concepção venutiana, ao ser liberado, o resíduo torna-se capaz de causar a sensação de estranheza no leitor, demonstrando onde a língua é estrangeira em si mesma. Além disso, para a sorte do tradutor, a combinação entre “anverso” e “reverso” consegue transmitir tanto a carga semântica quanto a aliteração contidas em *forward and backward*, fato este que raras vezes acontece.

Considerando ainda o mesmo exemplo, pode-se dizer, em termos bermanianos, que “anverso e reverso” preservam a *letra* do original, isto é, o jogo de significantes, o espaço no qual o literário brinca com o significado, com o sentido do texto. Para Berman, “traduzir a *letra* de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra” (BERMAN, 1985/1999: 13). Traduzir a *letra* é, antes, transmitir a relação literária existente entre significante e significado, a palavra e o sentido. A tentativa de manter a *letra* do original na tradução pode ser vista nos dois exemplos a seguir.

Logo na lista de *dramatis personae*, e depois no ato IV, cenas 1 e 2, Marlowe nos apresenta a esposa de Alexandre, o Grande, como sua *paramour* ou “amante”. Segundo Boas (1966: 128), tal palavra foi retirada do *English Faust Book*, livro que deu origem à peça, onde ela equivale à *Gemählin* (cônjuge ou consorte), do original alemão. Em inglês elisabetano, *paramour* não possui a atual associação a amor ilegítimo e relacionamento fora do casamento. Por isso, considerando a intenção de preservar *letra* do original, Alexandre aparece, na peça, acompanhado de sua “amada”, Roxana.

Infelizmente, nem sempre o “espaço de jogo” do original pode ser transmitido do mesmo modo à cultura receptora da tradução, e, nesses casos, o tradutor precisa encontrar soluções que compensem essa impossibilidade. Vejamos o que acontece no caso abaixo.

*Wagner*: Not I. Thou art pressed. Prepare thyself, for I will presently raise up two devils, to carry thee away: Banio, Belcher!

*Clown:* Belcher? And *Belcher* come here, *I'll belch* him! I am not afraid of a devil.

(Ato I, cena 4. Grifos meus)

Em *And Belcher come here, I'll belch him!* Marlowe estabelece um trocadilho entre o nome do demônio, *Belcher*, e o verbo *to belch*, “arrotar”. Estabelecer um trocadilho semelhante em português, entre “arrotar” e o nome *Belcher*, implicaria ir contra a *letra* original porque seria necessário mudar o nome e/ ou o verbo. Então, como Wagner evoca dois demônios, *Banio* e *Belcher*, decidi estabelecer o trocadilho, em português, entre *Banio* e o verbo “banir”. Embora eu tenha trocado *Belcher* por *Banio* e substituído o verbo “arrotar” por “banir”, alterando, de certo modo, a escrita de Marlowe, creio que essa opção seja capaz, ainda que parcialmente, de manter a *letra* do original, pois ela estabelece uma relação sonora semelhante a do trocadilho feito por Marlowe, sem que houvesse a necessidade de substituir o nome do demônio apresentado por Wagner e alterar a intenção contida na fala do palhaço. Temos, assim, a tradução:

*Wagner:* Não eu. És obrigado. Prepara-te, trarei dois demônios para carregarem-te: *Banio*, *Belcher!*

*Palhaço:* *Banio?* Que venha *Banio*, eu o *banirei!* Não temo um demônio.

(Grifos meus)

Como já foi exposto no Capítulo I dessa dissertação, uma das treze tendências deformadoras responsáveis pela “destruição” da *letra* dos originais “em benefício do *sentido* e da bela forma” (BERMAN, 1985/ 1999: 52) foi considerada como uma forma de estrangeirização. Refiro-me à tendência ao enobrecimento, definida como a presença excessiva do elemento estético a fim de se chegar a traduções “mais belas” do que o original (Ibid., p. 57). Ao utilizar o enobrecimento de forma proposital na tradução do *Faustus*, o meu objetivo não foi produzir um texto “mais belo” do que aquele escrito por Marlowe, mas salientar a distância temporal da obra e provocar uma sensação de estranheza em meu leitor

via utilização de uma linguagem não tão corrente no português. Para tanto, recorri ao uso de arcaísmos e construções sintáticas mais formais ou mais elaboradas. Assim, é comum encontrarmos, na tradução:

- arcaísmos como “mercador” e “estalajadeira”, ou palavras cujo registro é mais formal e elevado, como “ardiloso”, “exaurir”, “empíreo” e “tépedo”;
- ênclises e mesóclises, como em “*Diga-lhes* fervorosamente que me visitem” e “*Tornar-te-ás* mais sábio do que eu”, no original, *Request them earnestly to visit me* e *And then wilt thou be perfecter than I*, respectivamente;
- inversões, como em “E com essa visão, tu a mim agradas mais” e “Oh, possam essas pálpebras não mais se fecharem/ Até eu, com minha espada, ter tal feiticeiro morto”, no original *And in this sight thou better pleasest me* e *Oh, may these eyelids never close again/ Till with my sword I have that conjuror slain*.

Considerando a proposta de Venuti, exposta anteriormente, podemos classificar o enobrecimento apontado por Berman como uma espécie de resíduo. Assim, de acordo com a noção de resíduo, o rebuscamento vocabular, o uso de arcaísmos e anástrofes em uma tradução podem evitar que tal texto seja encarado como uma domesticação, na língua alvo, pois tais elementos são capazes de mostrar onde a língua é estrangeira em si mesma. O tradutor, porém, há que tomar cuidado com os excessos, pois isso pode transformar o texto em um discurso demasiado empolado, cansativo e, o pior de tudo, incompreensível.

No entanto, ao refletir de modo mais aprofundado sobre o uso de arcaísmos e de vocábulos cujo registro é mais formal e elevado em relação ao vocabulário corrente da língua portuguesa, a indagação que surge refere-se ao consenso quanto à classificação e uso de tais vocábulos. Recorrer à classificação presente nos dicionários de português, quando ela existe, pode ser útil, mas não sana totalmente a dúvida quanto àquilo que configura arcaísmo, por exemplo, a uma grande variedade de leitores. Dependendo do grau de erudição destes, uma

mesma palavra pode soar ou não antiga, estranha ou estrangeira, e, às vezes, onde não havia a intenção do tradutor em liberar resíduo algum, o seu leitor acaba por identificar uma construção sintática ou vocábulo não usual, rebuscado ou antiquado. Assim, a sensação de estranheza, na língua receptora da tradução, se realizará de maneira diferente, e dependente do nível de erudição, em cada leitor da tradução. Por mais que uma pessoa tenha consciência de que certa palavra, expressão ou construção sintática não faz parte do uso corrente de sua língua e se encontra em um nível estético mais rebuscado, estando ela familiarizada com esta palavra, expressão ou construção sintática, estas não lhe soarão estranhos ou estrangeiros. O movimento contrário ocorre com aquele que possui pouco, ou nenhum, contato com os requintes e/ ou o passado de sua língua: quanto menos familiaridade com aquilo que lhe é apresentado, mais estranho este parecerá ao leitor.

Ao tentar evitar o que Venuti chama de *fluência*, na tradução do *Faustus*, assim como a invisibilidade do tradutor, já que “quanto mais fluente a tradução, mais invisível o tradutor” (VENUTI, 1995: 2), deparei-me com a seguinte questão. A fluência não pode ser evitada, como sugere Venuti, pois toda tradução adquire um *status* de original na cultura que a recebe e por mais que o tradutor se esforce em demonstrar sua presença constante na obra traduzida, uma vez que cada vírgula, cada palavra, cada sentido construído nesse texto faz parte de suas decisões, ele só atinge esse objetivo quando, de certo modo, “guia” o leitor nessa direção, seja via prefácios e/ ou edições bilíngües, seja via notas e comentários sobre a obra e a tradução, ou apenas pela menção de seu nome logo abaixo do nome do autor da obra original. A simples presença de estrangeirismos e resíduos em um texto, sem a existência de quaisquer paratextos que demonstrem a presença de uma tradução e de seu tradutor, talvez funcione com leitores mais atentos a tais questões, mas, na maior parte dos casos, esses elementos podem ser considerados como parte do estilo do autor. Para quem tem, em sua cultura, autores como Guimarães Rosa e Machado de Assis, por exemplo, cuja linguagem

oscila do simples ao erudito, do regional ao estrangeiro em sua própria língua, não seria difícil associar um texto traduzido de modo não-etnocêntrico aos cânones de sua própria literatura, se tal texto lhe fosse apresentado sem elementos que o indicassem como uma tradução.

Na tentativa de “guiar” o leitor em direção ao reconhecimento do tradutor e de seu papel autoral, algumas notas presentes na tradução do *Dr. Faustus* trazem a indicação de que, naquele trecho, a decisão tomada tem como objetivo deixar mais à mostra a figura daquele que traduz. Para exemplificar, cito a decisão da tradutora em modificar o uso dos pronomes pessoais e flexões verbais de 2ª pessoa, singular e plural, em alguns momentos da peça. Tais pronomes são utilizados, no original, em falas informais e formais, respectivamente, e a oscilação no uso de *thou*, “tu”, *thee*, “te, ti, contigo”, *thine*, “teu (s), tua (s)”, e *you*, “vós, vos, convosco”, ou *your (s)*, “vosso (a) (s)”, demonstra uma relação hierárquica entre os falantes e também variação emocional das personagens. Na seguinte fala de Wagner, ato I, cena 4, ao dirigir-se ao palhaço, logo após a aparição dos demônios Banio e Belcher, encontramos a variação no uso dos pronomes e flexões verbais citadas acima:

*Wagner: Villain, call me Master Wagner, and see that you walk attentively and let your right eye be always diametrically fixed upon my left heel, that thou mayest Quasi vestigias nostras insistere.*

(Grifos meus)

Ao considerar que Wagner está falando com um subalterno, decidi linearizar a sua fala. Para tanto, os pronomes *you* e *your*, e os verbos flexionados em 2ª pessoa do plural (registro formal) do imperativo afirmativo, foram substituídos por “tu” e “teu”, e os verbos flexionados em 2ª pessoa do singular do imperativo afirmativo, mantendo, assim, apenas o registro informal da fala.

*Wagner: Miserável, chama-me Mestre Wagner, e cuida em andar atentamente e que teu olho direito esteja sempre*

diametralmente fixo em meu calcanhar esquerdo, que *tu possas Quasi vestigias nostras insistere*.

(Grifos meus)

A intenção, presente em todo o projeto de tradução do *The tragical history*, de combater a invisibilidade do tradutor e apresentar o traduzir como expressão autoral, além de apoiar-se nas palavras de Venuti (1995), encontra maior alento nas reflexões de Meschonnic, uma vez que este considera a tradução como “uma atividade translingüística tal qual a atividade de escritura de um texto” (1973: 306). Portanto, se o ato de escrever e de traduzir são atividades paralelas, podemos abrigar autor e tradutor sob o mesmo teto, o da autoria, muito embora a oposição entre criador e tradutor seja algo ainda aceito.

A tradução do *The tragical history* foi realizada com foco no caráter literário do texto de Marlowe, e não no cênico, o que, segundo Bassnett-McGuire (1985: 90), é a forma mais comum de se traduzir textos teatrais. No entanto, tendo em vista que no momento da leitura de um texto dramático há, nas palavras de Pavis (1995), uma “situação de enunciação virtual” de tal texto, uma concretização cênica virtual na mente do leitor, e que o trabalho do tradutor deve ser direcionado a uma situação de enunciação a ser concretizada, questões referentes à *performance* do *Dr. Faustus* foram consideradas ao longo da tradução e algumas sugestões a esse respeito fazem-se presentes em minhas anotações. Duas delas encontram-se no ato I, cena 4, quando Wagner tenta convencer o palhaço a servi-lo.

*Wagner*: Sirrah, hast thou no *comings in*?

*Clown*: Yes, and *goings out* too, you may see, sir.

*Wagner*: Alas, poor slave. See how *poverty jests* in his nakedness. I know the villain's 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.

(Grifos meus)

A expressão *comings in* significa “salário; pagamento, renda, algo a ser recebido”. Entretanto, devido a sua resposta, *Yes, and goings out too (...)*, o palhaço parece ter

compreendido a expressão usada por Wagner de modo literal (BOAS, 1966: 74), ou seja, como se Wagner estivesse lhe perguntando se tinha algo a “entrar” e não a “receber”, e, por essa razão, o palhaço diz que também tem *goings out*, ou “o que sair”. Assim, se o palhaço compreendeu a expressão de Wagner de maneira literal, optei por traduzi-la também de modo literal, estando a referência a dinheiro implícita na fala. Vejamos:

*Wagner*: Criado, tu não tens *o que entrar*?

*Palhaço*: Sim, e também *o que sair*, como podeis ver, senhor.

*Wagner*: Pobre serviçal. Veja como a *pobreza zomba* de tua nudez. Sei que o miserável está sem serviço e tão faminto que daria sua alma ao demônio em troca de um pênfil de carneiro, ainda que cru em sangue.

(Grifos meus)

Na hipótese de uma encenação da peça, o que sugiro é que o ator no papel de Wagner, ao perguntar “tu não tens o que entrar?”, indique a referência a dinheiro contida na expressão inglesa fazendo o típico gesto com os dedos, no qual o polegar “coça” o indicador, por exemplo. Sabendo que “a pobreza zomba” da nudez do palhaço, pode-se dizer que o que “sai” dele são os farrapos de sua roupa, que, de tão velha, não resiste sequer a seu toque. Tendo em mente essa interpretação, minha segunda sugestão é que o ator no papel do palhaço complemente a fala “Sim, e também o que sair, como podeis ver, senhor” arrancando e oferecendo um pedaço de suas pobres e surradas vestes a Wagner.

Considerar o caráter encenável da obra no momento da tradução implica, também, fazer alterações, mesmo que sejam mínimas, no vocabulário de cada personagem, por exemplo. Seguindo a tipologia de Pavis (1995), temos aqui a concretização dramaturgica do texto traduzido (T<sub>2</sub>), onde as escolhas do tradutor são analisadas e testadas pela primeira vez. Poucas mudanças dessa natureza foram feitas na tradução do *Dr. Faustus*, já que tal obra foi considerada apenas como texto literário. No ato I, cena 3, há um exemplo de alteração no

vocabulário original da personagem. Faustus utiliza *anagrammatised*, que poderia ser traduzido por “anagramatizei” ou “anagramatizados”, considerando o contexto da cena:

*Faustus: (...) Within this circle is Jehova's name  
Forward and backward anagrammatised:  
The abbreviated names of holy saints, (...).*

(Grifo meu)

Entretanto, quaisquer das duas opções de tradução citadas acima poderiam dificultar a fala do ator. Se este, por acaso, se “engasgasse” ao dizer “Ao anverso e reverso anagramatizei (ou estão anagramatizados)/ Os nomes abreviados dos santos sagrados” em uma cena onde Faustus faz sua primeira evocação demoníaca e, por isso, supõe-se que o tom de sua fala deva ser austera e audaz, poderia ocasionar risos nos espectadores. Assim, a solução encontrada foi “em anagramas estão”, como pode ser vista a seguir.

*Faustus: (...) No centro deste círculo está o nome de Jeová,  
Anverso e reverso em anagramas estão:  
Os nomes abreviados dos santos sagrados, (...).*

(Grifo meu)

Como já foi dito aqui, o drama é uma arte dirigida aos olhos e aos ouvidos e mesmo que a peça não seja encenada, o tradutor deve ter consciência de que haverá sempre uma concretização cênica virtual na mente do leitor, pois, como disse Laurence Boswell, em uma mesa redonda no Gate Theatre, em Londres, 1994, o “teatro não é a língua; a língua é uma parte importante, mas as palavras são apenas uma parte; elas não são nem o início, nem o fim”<sup>49</sup> (JOHNSTON, 1996: 291). Traduzir para o teatro é mais do que traduzir somente as palavras contidas no original; é fazer com que as palavras traduzidas sejam capazes de transmitir, além da carga cultural, a imagem e o sentido propostos no original. Para isso, o tradutor não pode traduzir apenas a partir da experiência do autor ao escrever a obra, mas

---

<sup>49</sup> “theatre isn't language; language is an important part of it, but words are only half of it; they're neither the beginning or the end”.

também a partir de sua experiência ao lê-la. Nas palavras de Kenneth McLeish, “you have to work from what you are experiencing, not just from the original author’s experience”<sup>50</sup> (Ibid., p. 283). Para Johnston (Ibid., p. 294), cada tradutor confere à peça uma existência diferente e não há uma certa ou errada, mas um conjunto de decisões tomadas em relação a um determinado público e que se concretizam em um determinado lugar.

#### O OLHAR ANALÍTICO SOBRE A TRADUÇÃO

Após ter demonstrado como os preceitos teóricos tradutológicos selecionados para esse trabalho foram aplicados à prática tradutória, passemos agora à localização das deformações enumeradas por Berman (1985/ 1999), na tradução do *The tragical history*. A análise a seguir elaborada não faz parte do objetivo principal desta pesquisa e, por isso, exponho somente um exemplo de cada deformação encontrada, o que não significa a impossibilidade de serem localizadas repetidas vezes. Para a realização desta, foi seguido o “trajeto analítico” proposto por Berman em *Pour une critique des traductions John Donne* (1995), que corresponde, primeiramente, à(s) leitura(s) da tradução, a fim de descobrir dois tipos de “zonas textuais”, uma onde o texto traduzido parece ter perdido o ritmo ou se enfraquecido, e a outra onde o tradutor escreveu estrangeiro em sua própria língua; seguida da(s) leitura(s) do original, do momento de análise da tradução e da confrontação entre original e tradução (BERMAN, 1995: 64-83).

Nos versos abaixo, extraídos do coro que abre o Ato I, notamos três deformações, uma em cada linha, respectivamente. São elas a *clarificação*, *alongamento* e *destruição dos sistematismos* do original.

*Coro:* (...) Nasce em uma família de pobres camponeses,

---

<sup>50</sup> “você tem de trabalhar a partir daquilo que experiencia, não apenas a partir da experiência do autor”.

Em Rhodes, uma cidade da Alemanha.  
Foi para Wittenberg quando adulto, (...).

*Chorus:* (...) Now is he born, of parents base of stock,  
In Germany, within a town called Rhodes.  
At riper years to Wittenberg he went, (...).

Ao explicar que Faustus nascera em uma “família de pobres camponeses”, com base nas informações trazidas pelo *English Faust Book* (BOAS, 1966: 177), acabei por explicitar o conteúdo da expressão *parents base of stock*, trazendo à luz aquilo que Marlowe deixou implícito em seu texto. Berman (1985/ 1999: 52) nos diz que as tendências deformadoras podem convergir e derivar umas das outras. O que podemos constatar, neste pequeno exemplo, é o surgimento, a partir da *clarificação*, de um *alongamento* do verso.

A *destruição dos sistematismos* do original, caracterizada pela alteração não apenas no nível do significante, mas também nas construções e tipos de frases (Ibid., p. 63), pode ser vista nos dois últimos versos do trecho citado acima. Ao traduzir o verso *In Germany, within a town called Rhodes* por “Em Rhodes, uma cidade da Alemanha”, verso este que muda a função da locução adverbial de lugar *In Germany* para um aposto, “uma cidade da Alemanha”, e transforma *Rhodes*, um objeto direto, no original, em parte integrante de uma locução adverbial de lugar, “Em Rhodes”, na tradução. No verso “Foi para Wittenberg quando adulto”, percebemos a intenção de arrumar a frase de acordo com uma idéia de ordem do discurso, linearizando a inversão encontrada em *At riper years to Wittenberg he went*. Ainda nesse exemplo, encontramos o *empobrecimento qualitativo*, ou seja, a substituição de termos ou expressões do original por termos ou expressões que não possuem a mesma iconicidade dos primeiros (Ibid., p. 58), uma vez que *riper years*, ou “idade/ anos maduros”, foi traduzido por “adulto”, termo este que não produz, necessariamente, a idéia de “maturidade vinda com o passar dos anos” contida na expressão inglesa.

No verso a seguir, aqui já citado anteriormente e retirado do Ato I, cena 3, encontramos o que Berman (Ibid., p. 63-64) chama de *destruição ou exotização das redes de linguagens vernaculares*.

*Faustus: (...) Anverso e reverso em anagramas estão (...).*

*Faustus: (...) Forward and backward anagrammatised (...).*

Tal deformação refere-se à destruição dos elementos vernaculares presentes no texto original. Um dos exemplos dado por Berman, e o qual se encaixa perfeitamente no verso citado, é a substituição dos verbos ativos por verbos com substantivos. No texto original do *The tragical history* temos o verbo *anagrammatise*, “anagramatizar”, conjugado no passado simples e designando a ação de Faustus. Na tradução “em anagramas estão”, tal verbo torna-se um substantivo seguido do verbo “estar”, conjugado no presente do indicativo, deformando o vernáculo original.

A presença constante do vernacular latino foi ressaltada, na tradução, aos moldes do original, ou seja, pelo uso de recursos tipográficos, o itálico. Temos aqui a *exotização* como procedimento que visa preservar as redes de linguagem vernaculares. Um exemplo são as falas em que se misturam o inglês/ português com o latim, como na fala de Mephostophilis, ato I, cena 3:

*Mephostophilis: Tal foi o motivo, ainda que per accidens; (...).*

*Mephostophilis: That was the cause, but yet per accidens; (...).*

A *racionalização*, deformação que envolve as estruturas sintáticas do original e busca recompôr frases e seqüências de frases de modo a arrumá-las de acordo com uma idéia de ordem do discurso, desfazendo as ramificações originais (Ibid., p. 53), pode ser

exemplificada por uma das cláusulas do contrato firmado entre Faustus e Mephostophilis, no ato I, cena 5:

*Faustus:* (...) Quarto, que ele fique invisível em seus aposentos ou casa.

*Faustus:* (...) Fourthly, that he shall be in his chamber or house invisible.

A ordem presente em *he shall be in his chamber or house invisible*, onde temos sujeito + verbo + adjunto adverbial de lugar + predicativo do sujeito, é desfeita pela tradução, que segue a forma sujeito + verbo + predicativo do sujeito + adjunto adverbial de lugar. Assim, em “ele fique invisível em seus aposentos ou casa”, a inversão entre os dois últimos elementos da oração resulta na linearização da escritura original.

Mais adiante, ainda na mesma cena, em uma fala de Faustus, percebemos a *destruição das locuções*, caracterizada pela tradução que busca provérbios, locuções e idiomatismos equivalentes, na língua receptora da tradução, para os provérbios, locuções e idiomatismos da língua na qual a obra foi escrita (Ibid., p. 65).

*Faustus:* (...) Isto é estória, contos da carochinha.

*Faustus:* (...) Tush, these are trifles and old wives' tales.

*Old wives' tales*, um provérbio cujo significado remete a uma história inventada, mentirosa, foi traduzido por “contos da carochinha”, um equivalente na língua portuguesa que carrega a mesma carga semântica da expressão inglesa. Pego emprestada tal tradução do trabalho feito por João Ferreira Duarte e Valdemar Azevedo Ferreira. Segundo Berman (Ibid.), querer substituir os provérbios de uma língua por seus equivalentes de outra língua significa ignorar existência em nós de uma *consciência de provérbio*, capaz de perceber no novo, o irmão do provérbio local.

Em alguns momentos da peça, os pronomes *thou*, "tu", *thee*, "te, ti, contigo", *thine*, "teu (s), tua (s)", *you*, "vós, vos, convosco", *your* (s), "vosso (a) (s)", usados em falas informais e formais, respectivamente, e para designar hierarquia social ou alteração emocional dos falantes, aparecem de maneira simultânea nas falas de algumas personagens, quando estas dirigem-se a outras. É o que podemos ver no ato II, cena 2, quando Robin, o palhaço, rouba o livro de conjuros de Faustus.

*Robin:* That *thou* shalt see presently. Keep out of the circle, I say,  
lest I send *you* into the ostry with a vengeance.  
(Grifos meus)

No momento da tradução, a decisão de linearizar o uso desses pronomes, mantendo apenas um tipo de registro de fala, nesse caso, o informal, deu origem à deformação chamada *homogeneização*, que consiste na tendência à unificação, em todos os planos, do tecido do original, quando este é heterogêneo (Ibid., p. 60).

*Robin:* Isso é o que logo *verás*. Fica fora do círculo, senão *te*  
arremesso até a estalagem.  
(Grifos meus)

Nota-se que o pronome pessoal oblíquo "vos", *you*, foi substituído por "te", a fim de manter a fala de Robin mais próxima à linguagem popular, já que este e Dick eram apenas empregados de uma estalagem.

O *enobrecimento*, definido como a tendência a tornar traduções mais belas do que o original (Ibid., p. 57), faz-se presente ao longo de toda a tradução do *Dr. Faustus* como uma estratégia de estrangeirização e não um modo de tornar minha tradução "mais bela" do que o texto de Marlowe. Exemplos de enobrecimento exercendo a função estrangeirizante na tradução já foram mostrados nesse capítulo. Entretanto, em certos trechos, como no exemplo

abaixo, ato IV, cena 7, o enobrecimento figura, realmente, de acordo com a definição dada por Berman.

*Faustus: (...)* Ouvi dizer que mulheres com o *ventre agraciado* anseiam por iguarias e coisas raras.

*Faustus: (...)* I have heard that *great-bellied* women do long for things are rare and dainty.

(Grifos meus)

Traduzir *great-bellied* simplesmente por “grávida” diminuiria a pompa da fala de um erudito dirigida ao duque e à duquesa de Vanholt. Muito pior seria se eu tentasse traduzir tal expressão de modo quase literal, o que poderia resultar em uma duquesa “barriguda”. Assim, optei por manter o nível retórico da fala de Faustus e produzir uma tradução “mais bela” do que a expressão inglesa. Como resultado, temos uma duquesa com o “ventre agraciado”.

O *empobrecimento quantitativo*, deformação responsável por uma perda lexical, um desperdício de significantes, na tradução, e que coexiste com uma das deformações mais freqüentes do traduzir, o alongamento (Ibid., p. 59-60), pode ser visto nos dois exemplos abaixo, extraídos das falas de Faustus.

*Faustus: (...)* Veneno, armas, forcas e lanças (...).

*Faustus: (...)* Poison, guns, halters and envenomed steel (...).

(Ato II, cena 1)

*Faustus: (...)* E lutarei com o fraco Menelau,  
E usarei suas cores em meu elmo.

*Faustus: (...)* And I will combat with weak Menelaus,  
And wear thy colours on my plumed crest.

(Ato V, cena 1)

No primeiro exemplo, a “lança envenenada”, *envenomed steel*, perde o veneno, deixa de ser uma para tornar-se várias “lanças”. Porém essa supressão não faz com que a imagem descrita na tradução seja diferente daquela descrita por Marlowe no original. No verso

seguinte, houve uma alteração significativa entre a imagem existente no original, que apresenta ao leitor um elmo, possivelmente de metal, cujas plumas serão tingidas nas cores usadas por Menelau, e a imagem presente na tradução, que traz um elmo sem plumas e que será, ele próprio, pintado. Nota-se que o *empobrecimento quantitativo* está ligado também ao *empobrecimento qualitativo*, uma vez que as perdas lexicais podem desencadear perdas referentes à iconicidade dos significantes.

A *destruição dos ritmos*, caracterizada, na prosa, pela alteração da pontuação (Ibid., p. 61), acontece de modo diferente em traduções de textos escritos em verso, o que exigiria, por certo, um sistema de análise diferente do proposto por Berman, que levasse em consideração muitos outros elementos, principalmente os estilísticos. Mas podemos dizer que o ritmo da tradução do *The tragical history* certamente foi alterado, em relação ao do seu original, devido às diferenças métricas entre os dois textos – a tradução escrita em versos livres e o original, em pentâmetro iâmbico não rimado, *blank verse*.

A *destruição das redes de significantes subjacentes*, ou a destruição, na tradução, da correspondência entre certos significantes responsáveis pela formação do texto subjacente (Ibid., p. 61-62), e o *apagamento das superposições de línguas*, ou o apagamento da relação de tensão e de interação entre a língua padrão e os dialetos (Ibid., p. 66), por exemplo, não foram encontrados na tradução do *Dr. Faustus*. No entanto, ao sabermos que as deformações se relacionam entre si, é provável que estas duas tendências sejam identificadas se uma análise mais atenta e cautelosa for feita entre o original e a tradução abordados nesse trabalho.

Notamos, ao final desta breve análise, que mesmo uma tradução elaborada com uma finalidade não-etnocêntrica sofre a ação das deformações concernentes à tradução puramente etnocêntrica. A presença desses elementos, que “desviam a tradução de seu verdadeiro objetivo” (Ibid., p. 49), independe, então, do tipo de projeto de tradução que se pretende realizar.

A presença constante dessas deformações leva-me a pensar que o ato tradutório em si é uma *deformação*, não na acepção de desvio da pura meta do ato tradutório, ou de deturpação da forma e do conteúdo da obra, mas como um ato de separação das peças que formam a tessitura do texto, para que possam ser vistas e entendidas como responsáveis pela composição do todo, fornecendo ao tradutor as bases para a re-escritura da obra em outra língua. Nesse ato de *de-formar* o texto para saber como ele foi formado e como poderá ser *re-formado* em outra língua, algumas peças se perdem, geralmente as menores, ou são realmente descartadas pelo tradutor que, por ter visto como a estrutura do texto foi composta, torna-se capaz de julgar e decidir, de acordo com uma série de normas lingüísticas e culturais, como o texto será traduzido, re-escrito, re-formado.

## CONCLUSÃO

*Uma vez perdida a inocência da prática empírica do traduzir,  
a tradução torna-se uma prática teórica.*

Mauri Furlan

O estudo teórico realizado e a aplicação desses preceitos no processo tradutório, minhas reflexões, comentários e breve análise da tradução da obra de Marlowe, respondem, de modo simples, à principal indagação que deu início a esta pesquisa: as teorias da tradução de textos literários podem ser usadas como fundamentação da prática tradutória?

De maneira geral, utilizar uma ou várias teorias para nortear uma tradução torna-se eficaz à medida que fornece ao tradutor um espaço seguro, calcado em princípios éticos, ideológicos e filosóficos, para a realização do seu ofício. Entretanto, embora as teorias aqui abordadas apresentem-se fundamentadas em uma longa análise e estudo sobre traduções e o ato de traduzir de alguns tradutores e dos próprios teóricos, e forneçam justificativas para as escolhas do tradutor do texto de Marlowe, elas limitam o seu agir, por vezes restringindo a sua atuação à utilização de algumas estratégias.

O conceito de *resíduo*, por exemplo, definido por Venuti (2002: 24-25) como as variáveis menores de uma língua capazes de liberar a porção de estrangeiro existente nesta própria língua, funciona como uma estratégia estrangeirizante, se não considerarmos os arcaísmos, dialetos, jargões, palavras e expressões *ad hoc*, etc., generalizadamente como estrangeirizantes, pois dificilmente encontraremos, em nossa própria língua, uma só palavra que seja “estranha”, estrangeira, a todos os leitores. O *resíduo* pode ser considerado como uma espécie de marcador de distância temporal ou, ainda, como uma variante capaz de tornar

o texto traduzido mais, ou menos, formal e/ ou elegante, dependendo do padrão lingüístico adotado.

A noção de *fluência* dada por Venuti (Ibid., p. 5), embora nos alerte sobre a necessidade de se preservar a característica cultural estrangeira do texto traduzido e demonstrar a presença do tradutor, acaba negando o *status* de original que uma tradução adquire perante o seu leitor e, conseqüentemente, o caráter autoral do tradutor. Desse modo, tal noção acaba por entrar em conflito com o objetivo principal de seu autor, ou seja, combater a invisibilidade do tradutor. Além disso, a maneira como Venuti aborda essa questão nos leva a entender que, para evitar a fluência e produzir uma tradução estrangeirizante, faz-se necessário escrever um texto que ofereça certo grau de dificuldade à compreensão do leitor, que não lhe soe imediatamente inteligível, natural, fluente, na acepção mais comum do termo. A partir de tal definição, uma tradução mal feita, desarticulada e incoerente pode ser considerada estrangeirizante.

Talvez Venuti não tenha atentado para a contradição que essa noção de fluência gera, pois escrever uma tradução estrangeirizante não significa produzir uma tradução de difícil leitura e compreensão, e sim ressaltar o caráter cultural estrangeiro da obra por meio de uma tradução escrita de forma coerente, coesa e inteligível. Assim, a definição venutiana de *fluência* faz-se útil pelo fato de intensificar a necessidade de preservação do caráter estrangeiro da obra e de valorização do ofício de tradutor, mas não por sugerir uma tradução não-fluente como tradução estrangeirizante. Esta deve ser definida como um texto, re-escrito em outra língua, que tem como objetivo manter o material cultural do texto tal qual o autor colocou no original, e não apenas deixar traços, vestígios, de sua existência, pois estes podem se perder em meio ao todo traduzido e não serem mais encontrados. A cultura estrangeira é mantida, essencialmente, quando não a substituímos pela cultura doméstica, ou seja, quando não substituímos os costumes, crenças e peculiaridades daquela cultura pelos costumes,

crenças e peculiaridades pertencentes à cultura receptora da tradução. Se essa substituição ocorre, a tradução perde, além de sua identidade estrangeirizante, o seu caráter de tradução, tornando-se, em alguns momentos, adaptação, já que, nesse movimento, um santo irlandês pode tornar-se um santo brasileiro, por exemplo.

Considerar uma métrica diferenciada daquela normalmente utilizada para a tradução de certos tipos de textos, nesse caso, um texto dramático renascentista escrito em versos, também proposta por Venuti (1995: 122-123) como uma estratégia de estrangeirização, cumpre esse papel apenas no aspecto de impor resistência aos padrões literários canônicos, mas não com relação à transmissão dos aspectos literários estrangeiro, pois, usar uma métrica semelhante a do original a fim de manter, na tradução, um ritmo parecido, poderia proporcionar uma característica estrangeira a mais à cultura receptora da tradução: a sonoridade peculiar aos textos escritos durante a renascença inglesa.

Recorrer a teorias destinadas à crítica tradutória e conhecer o caminho percorrido, as ferramentas e os parâmetros usados pelo crítico, auxilia no despertar da consciência autocrítica no tradutor. Assim, apesar de não se poder prever como será o julgamento de uma tradução no momento em que a estamos escrevendo, somos capazes, pelo menos, de identificar e evitar elementos passíveis de serem considerados mal traduzidos ou deformados, muito embora, de acordo com a analítica bermaniana e com a breve análise feita nesse trabalho, as tendências deformadoras operem em toda tradução, seja ela em verso ou em prosa, etnocêntrica ou não. Pode-se evitar a manifestação de algumas deformações, mas, por maior que seja o esforço do tradutor, não se pode anular a presença de todas elas por completo, pois assim como umas convergem ou originam-se de outras (BERMAN, 1985/1999: 52), também algumas podem originar-se daquelas que se ausentam do texto traduzido.

Após todo o processo de estudo teórico, sua aplicação prática e considerações a respeito dessa relação, percebemos que as estratégias mais suscetíveis de conferir o *status* de

estrangeiro a uma tradução são a não-conversão de unidades de medidas e unidades monetárias, a não-tradução de substantivos próprios, podendo excetuar-se aqueles cuja tradução já se encontra arraigada na cultura-alvo, e a não-adaptação de elementos próprios da cultura de partida à cultura doméstica, como, por exemplo, substituir um provérbio ou uma cantiga folclórica inglesa por uma cantiga ou provérbio tipicamente brasileiro e com a mesma carga semântica. A utilização de arcaísmos, palavras cujo registro é formal ou elevado, anástrofes e outros recursos estilísticos devem ser considerados como marcadores de distanciamento temporal e elementos capazes de auxiliar na escrita de uma tradução mais próxima, ou não, da realidade lingüística de seus leitores.

É esse distanciamento temporal e lingüístico, capaz de marcar a existência de um texto portador de traços culturais distintos e anterior à tradução, que a caracterizará como estrangeirizante. Entretanto, como já foi dito aqui, faz-se necessário que o tradutor, ao valer-se de tais recursos, seja consciente quanto às limitações existentes e utilize sua pena com “arte e medida”, evitando, assim, que o seu texto – a sua tradução – torne-se prolixo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BASSNETT-MCGUIRE, Susan. “Ways through the labyrinth. Strategies and methods for translating theatre texts”. In: *The manipulation of literature: studies in literary translation*. Theo Hermans (ed.). St. Martin’s Press: New York, 1985.
- BAUGH, Albert C. (ed.) *A literary history of England*. 2<sup>nd</sup> ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1948.
- BENJAMIN, Walter. “A tarefa – renúncia do tradutor”. Trad. Susana Kampff Lages. In: *Clássicos da teoria da tradução*. Werner Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001.
- BERMAN, Antoine. *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard, 1995.
- \_\_\_\_\_. *La traduction et la lettre ou l’auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A tradução e a letra ou o albergue longínquo*. Trad. Andréia Guerini, Marie-Hélène C. Torres & Mauri Furlan. (Inédito)
- \_\_\_\_\_. *A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica*. Trad. Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- BLACK, J. B. (ed.) *The reign of Elizabeth: 1558 – 1603*. 2<sup>nd</sup> ed. New York: Oxford University Press, 1959.
- BOAS, Frederick Samuel. “Introduction” and “Appendices”. In: *The tragical history of Doctor Faustus*. Edited by Frederick S. Boas. New York: Gordian, 1966.
- BRISSET, Annie. “Alterity in translation: an overview of theories and practices”. In: *Translation Translation*. Susan Petrilli (ed.). Amsterdam/ New York: Rodopi: 2003.

- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula): histórias de deuses e heróis*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
- BULLON, Stephen (ed.). *Longman dictionary of contemporary English*. England: Longman, 2003.
- DEMOGORGON. Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/Demogorgon>> Acesso em 13 abr. 2005.
- DRABBLE, Margaret. (ed.) *The Oxford companion to English literature*. London: Oxford University Press, 1985.
- DUARTE, J. F. & FERREIRA, V. A. “Introdução” e “Notas”. In.: MARLOWE, Christopher. *Doutor Fausto*. Tito Lyon de Castro (ed.). Portugal: Publicações Europa-América, 2003.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Positivo Informática. CD-ROM.
- FORTIER, Mark. *Theory/ Theatre: an introduction*. London/ New York: Routledge, 1997.
- FURLAN, Mauri. *Ars traductoris: questões de leitura-tradução da Ars Poetica de Horácio*. Florianópolis: UFSC, 1998. (Dissertação de Mestrado)
- \_\_\_\_\_. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente – Os romanos”. In: *Cadernos de tradução n° VIII (2001 / 2)*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001.
- \_\_\_\_\_. *La retórica de la traducción en el Renacimiento: elementos para la constitución de una teoría de la traducción renacentista*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2002. (Tese de doutorado)
- \_\_\_\_\_. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente – A Idade Média”. In: *Cadernos de tradução n° XII (2003/ 2)*. Florianópolis: PGET, UFSC, 2003.
- \_\_\_\_\_. “Brevíssima história da teoria da tradução no Ocidente – Final da Idade Média e Renascimento”. In: *Cadernos de tradução n° XIII (2004/ 1)*. Florianópolis: PGET, UFSC, 2004.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. São Paulo: Ática, 1995.

GLOSSÁRIO de vinhos. Disponível em: <<http://www.ementaportugal.com/vinho-glossario.php>> Acesso em 27 out. 2005.

HEIDERMANN, Werner. “O primeiro ou o segundo? A respeito da exposição de John Milton sobre a Teoria de tradução de Friedrich Schleiermacher”. In: *Cadernos de tradução n° IV (1999)*. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 1999. pp. 99-110.

HENDERSON, Philip. *Christopher Marlowe*. London/New York/Toronto: Longmans, Green and CO, 1952.

JOHNSTON, David (ed.). *Stages of translation: essays and interviews on translation for the stage*. Bath: Absolute Press, 1996.

LUTHER, MARTIN. “Carta aberta sobre a tradução”. Trad. Mauri Furlan. In: *Clássicos da teoria da tradução*. Mauri Furlan (org.). Florianópolis: UFSC/ NUPLITT, 2006.

MARLOWE, Christopher. “The tragical history of Doctor Faustus”. In: *Christopher Marlowe: the complete plays*. Edited by J.B. Steane. England: Penguin Books, 1969.

\_\_\_\_\_. *The tragical history of Doctor Faustus*. Edited by Frederick S. Boas. New York: Gordian, 1966.

\_\_\_\_\_. *Doutor Fausto*. Trad. João Ferreira Duarte & Valdemar Azevedo Ferreira. Tito Lyon de Castro (ed.). Portugal: Publicações Europa-América, 2003.

\_\_\_\_\_. *A trágica história do Doutor Fausto*. Trad. Alexander Weller Maar. Florianópolis: UDESC, 2003. (Monografia)

MEPHOSTOPHILIS. Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Mephostophilis>> Acesso em 13 abr. 2005.

MESCHONNIC, Henri. *Pour la poétique II. Épistémologie de l'écriture - Poétique de la traduction*. Paris: Gallimard, 1973.

MICHAELIS. *Dic Michaelis*. UOL. CD-ROM.

- O'SHEA, José Roberto. "Uma tradução anotada de *Antony and Cleópatra*: propósitos e procedimentos". In: *Cadernos de tradução nº 1*. Florianópolis: UFSC, 1996.
- \_\_\_\_\_. "Performance e inserção cultural: *Antony and Cleopatra* e *Cymbeline, King of Britain* em português". In: *Cymbeline, Rei da Britânia*. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- PAGANO, A. & VASCONCELLOS, M. L. *Estudos da tradução no Brasil: reflexões sobre teses e dissertações elaboradas por pesquisadores brasileiros nas décadas de 1980 e 1990*. DELTA, São Paulo, v. 19, n. spe. 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010244502003000300003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010244502003000300003&lng=en&nrm=iso)> Acesso em: 23 out. 2006.
- PAVIS, Patrice. "Toward specifying theatre translation". In: *Theatre at the crossroads of culture*. Translated by Loren Kruger. London/New York: Routledge, 1995.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.
- PLANCY, Collin de. *Dictionnaire infernal*. 1863. Disponível em: <<http://www.deliriumsrealm.com/delirium/articleview.asp?Post=99>> Acesso em: 13 abr. 2005.
- ROBERTS, Clayton & ROBERTS, David. "Elizabethan England: 1558 – 1603". In: *A history of England*. 3<sup>rd</sup> ed. New Jersey: Prentice Hall, 1991.
- ROBINSON, Douglas. *What is translation? Centrifugal theories, critical interventions*. Kent, Ohio: The Kent University Press, 1997.
- SCHLEIERMACHER, Friedrich. "Sobre os diferentes métodos de tradução". Trad. Margarete von Mühlen Poll. In: *Clássicos da teoria da tradução*. Werner Heidermann (org.). Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001.
- STEANE, J. B. "Introduction" and "Additional notes". In.: *Christopher Marlowe: the complete plays*. Edited by J.B. Steane. England: Penguin Books, 1969.

- VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. London/New York: Routledge, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Escândalos da tradução: por uma ética da diferença*. Trad. Laureano Pelegrini, et. al. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- WELLEK, R. & WARREN, A. *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa – América, 1971. 2ª ed.
- WILLIAMS, J. & CHESTERMAN, A. *The Map. A beginner's guide to doing research in Translation Studies*. Manchester, UK: St. Jerome, 2002.
- WILLS, Wolfram. "Interdisciplinarity in translation studies". In: *Target 11:1*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins B.V., 1999.

## ANEXO

### DAS NOTAS DA TRADUÇÃO

Antes de se iniciar a leitura de *A trágica história do Doutor Faustus*, faz-se necessário rever algumas considerações, já abordadas na Introdução desse trabalho, acerca da natureza das notas presentes nesta tradução.

As notas pertencentes à edição da obra inglesa adotada como original foram traduzidas, estando indicadas pela sigla N. do E. (nota do editor). As que trazem comentários sobre o processo tradutório e/ ou informações adicionais, por exemplo, sobre mitologia, não existentes em outras traduções e/ ou edições do texto de Marlowe, correspondem às notas do tradutor (N. do T.). Aquelas que trazem a indicação de suas fontes correspondem a notas presentes em outras traduções e/ ou edições do texto, e apenas trazem a indicação do tradutor aquelas que por mim não foram traduzidas.

### DAS NOTAS DO ORIGINAL E DA NUMERAÇÃO DE SUAS LINHAS

A edição adotada como original, editada por J. B. Steane e publicada pela Penguin Books, em 1969, traz as linhas da obra todas numeradas e dois tipos de notas: notas de fim de página, cuja numeração corresponde ao número das linhas, que se reiniciam em cada cena; e notas finais, cuja numeração corresponde aos algarismos romanos colocados, em sobrescrito, juntos às palavras às quais as notas se referem. Ambas as notas são de autoria do editor.

Por ter sido digitalizado e diagramatizado de forma diferente do original, a numeração das linhas dos trechos em prosa não correspondem, exatamente, à quantidade de linhas existentes nestes trechos. Optei por manter a numeração tal qual a do original para não modificar a contagem dos versos, a maior e mais significativa parte da obra. A tradução não apresenta tal numeração porque todas as notas foram dispostas de uma única maneira, ou seja, ao final de cada página.

#### DA IMPRESSÃO

Original e tradução foram impressos lado a lado, seguindo os parâmetros usuais de edições bilíngües, ou seja, o primeiro na página esquerda e o segundo na direita, o que facilita o cotejamento.

A TRÁGICA HISTÓRIA DO DOUTOR FAUSTUS

*De Christopher Marlowe*

*Tradução e notas de Wanessa G. Silva*

*Dramatis Personae*<sup>51</sup>

O CORO  
 FAUSTUS<sup>52</sup>  
 WAGNER, *criado de* FAUSTUS  
 ANJO BOM E ANJO MAU  
 VALDES *e*  
 CORNELIUS, *amigos de* FAUSTUS  
 MEPHOSTOPHILIS<sup>53</sup>  
 LÚCIFER  
 BELZEBUB  
 OS SETE PECADOS MORTAIS  
 PALHAÇO/ROBIN  
 DICK  
 RAFE  
 TABERNEIRO  
 CARROCEIRO  
 ESTALAJADEIRA  
 MERCADOR DE CAVALOS<sup>54</sup>  
 O PAPA  
 BRUNO  
 RAYMOND, *Rei da Hungria*  
 CHARLES, *Imperador da Alemanha*  
 MARTINO  
 FREDERICK  
 BENVOLIO  
 DUQUE DA SAXÔNIA  
 DUQUE DE VANHOLT  
 DUQUESA DE VANHOLT  
 ESPÍRITOS *sob a forma de* ALEXANDRE, O GRANDE, E SUA AMADA.<sup>55</sup> DARIUS E HELENA  
 UM VELHO  
 ESTUDANTES, SOLDADOS, DEMÔNIOS, CORTESÃOS, CARDEAIS, FRADES, CUPIDOS

---

<sup>51</sup> Segundo Boas (1966: 54), nenhuma lista de *Dramatis Personae* é dada até 1663.

<sup>52</sup> A maior parte dos nomes próprios existentes no texto foram mantidos como no original a fim de não negar o caráter estrangeiro da obra (N. do T.).

<sup>53</sup> No episódio da rebelião dos anjos contra Deus, Mephostophilis foi o primeiro a juntar-se a Lúcifer. Quando os anjos rebeldes foram banidos, ele foi o segundo a cair, logo após Lúcifer, e, por sua lealdade, este lhe delegou poderes no Inferno e o tornou o segundo regente de seu reino. Não há um consenso quanto ao significado do nome e nem sua origem (<<http://en.wikipedia.org/wiki/Mephostophilis>> Acesso em 13/04/2005, às 11:15hs.; N. do T.).

<sup>54</sup> *Horse-courser*. Na lista de *Dramatis Personae* apresentada por J. B. Steane (1969), editor da versão adotada como original para a realização desta tradução, não há menção a essa personagem, embora ela apareça na peça de Marlowe. Por essa razão, achei por bem inseri-la na lista aqui apresentada (N. do T.).

<sup>55</sup> No original, *paramour*, “amante”. A palavra foi tirada do *English Faust Book (E.F.B.)*, onde ela representa o seu equivalente *Gemählin* (consorte, cônjuge), do original em alemão. Ela não possui, em inglês Elisabetano, a atual associação a amor ilegítimo, e, aparentemente, não se refere à cortesã Thaís, mas à esposa de Alexandre, Roxana (BOAS, 1966: 128). Desse modo, e para manter-me coerente ao projeto de tradução proposto por esse trabalho, traduzi, em todos os momentos, *paramour* por “amada” (N. do T.).

*Entra o CORO.*

CORO: Sem marchar<sup>56</sup> pelos campos de Thrasimene,  
 Onde Marte lutou ao lado<sup>57</sup> dos cartagineses,  
 Nem levar o tempo a flertar  
 Em cortes reais onde o Estado decaí,  
 E sem a maestria de audaciosos feitos,  
 Pretende, nossa musa, de seu verso vangloriar-se.  
 Apenas isto, cavalheiros: encenaremos agora  
 A sorte de Faustus, seja ela boa ou má.  
 A brandos julgamentos apelamos,  
 Ao falarmos de Faustus em sua infância.  
 Nasce em uma família de pobres camponeses,  
 Em Rhodes,<sup>58</sup> uma cidade da Alemanha.  
 Foi para Wittenberg<sup>59</sup> quando adulto,  
 Lá formou-se, sob tutela dos parentes seus.  
 Ganhara muito em teologia  
 Pela trama vigorosa da erudição,<sup>60</sup>  
 Logo fora agraciado com o título de Doutor,  
 Subjugando a todos, agradava-lhe contestar  
 Os sagrados assuntos da teologia.  
 Até que orgulhoso de sua destreza,  
 Suas asas de cera voaram para além do que podiam,  
 E derreteram-se,<sup>61</sup> derrocada aspirada pelos céus.  
 Por sucumbir a práticas diabólicas,

<sup>56</sup> Referência às primeiras peças de Marlowe; os versos 3 e 4 são alusões a *Edward II*, o verso 5, à *Tamburlaine* (N. do E.). Essa passagem refere-se, ainda, à batalha contra os romanos, travada por Aníbal, em 217 d.C., às margens do Lago Thrasimene (BOAS, 1966: 55).

<sup>57</sup> No original, *Where Mars did mate...: mate* significa, normalmente, “derrotar”; mas, como os cartagineses venceram a batalha do Lago Thrasimene sob o comando de Aníbal, a metáfora consiste em dizer que Marte, deus da guerra, aliou-se a eles (N. do E.).

<sup>58</sup> Roda, cidade natal do histórico Dr. Faustus, pertencente ao Ducado do Saxe-Altenburg (BOAS, 1966: 56)

<sup>59</sup> Nome da Universidade Saxã onde estudaram Lutero e Hamlet, erroneamente considerada, no texto A, como um Ducado ao sul da Alemanha (Ibid., p.56).

<sup>60</sup> Linha omitida no texto B, de 1616 (N. do E.).

<sup>61</sup> Alusão ao mito grego de Ícaro, filho de Dédalo, um artífice, que fabricou asas para si e para o filho a fim de atravessarem o mar. Ícaro desobedeceu a seu pai, voou muito próximo ao sol e suas asas, presas com cera, derreteram-se e o jovem morreu afogado (BULFINCH, 1999: 191-193) (N. do T.). Para Boas, quando Marlowe fez tal referência, tinha em mente a seguinte passagem do *English Faust Book*: “and taking to him the wings of an Eagle, thought to flie ouer the whole world” (1966: 57); trad. “e tomando para si as asas de uma Águia, pensou em voar por todo o mundo”.

Fartando-se de valiosos conhecimentos,  
 Ele sacia o maldito desejo pela necromancia.  
 Nada lhe é tão doce quanto a magia,  
 A qual prefere ao seu maior deleite:  
 Eis o homem que a seus estudos dedica-se.

*Sai*

## ATO I

### CENA I

FAUSTUS *em seu gabinete.*

FAUSTUS: Devota teu estudo, Faustus, e começa  
 A mostrar quão profundo é o que irás professar.  
 Tendo iniciado, sê esplêndido,  
 Almeja o topo de todas as artes  
 E viva e morra nos escritos de Aristóteles.  
 Doce Analítica,<sup>62</sup> és o que me encanta.  
*Bene disserere est finis logices.*  
 É “contestar o maior intuito da lógica”?  
 Tal arte não se permite prodígio maior?  
 Então, sem mais leituras: atingiste esse fim.  
 Maiores anseios convêm à sabedoria de Faustus.  
*On cai me on*<sup>63</sup> e adeus. Que venha Galeno<sup>64</sup>  
*Ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus*<sup>65</sup>  
 Sê médico, Faustus: coleciona ouro  
 E eternizado torna-te por uma incrível cura.

<sup>62</sup> Versão latinizada dos tratados sobre lógica de Aristóteles, predominante nos currículos acadêmicos desde o século XIII. “A lógica era ensinada em duas partes, nas universidades o século XVI: (I) Lógica Antiga, que consistia no estudo de *De Interpretatione* e (II) a Nova Lógica, que consistia no estudo da *Priora Analytica* e *Posteriora Analytica*” (TAPPER, Bonno. In: *Studies in Philology*, April 1930, p. 217). Embora Faustus estivesse ‘encantado’ pela ‘Doce Analítica’, sua definição do objetivo da lógica, no verso seguinte, “A finalidade da lógica é bem argumentar”, foi retirada da *Dialectica*, de Peter Ramus, um anti-aristotélico (Ibid., p. 58).

<sup>63</sup> Corresponde ao “ser ou não ser” de Aristóteles (N. do E.).

<sup>64</sup> Galeno (130 – 200 d.C.), famoso médico grego (N. do E.). Ele e Hipócrates foram responsáveis pela teoria dos quatro humores, base de toda medicina medieval e renascentista (DUARTE & FERREIRA, 2003: 149). Boas (1966:58) indica Galeno como uma autoridade nas ciências medicinais durante a Idade Média.

<sup>65</sup> “Um médico nasce onde um filósofo morre”, Aristóteles. Linha omitida no texto B (N. do E.).

*Summum bonum medicinae sanitas.*<sup>66</sup>  
 “É a saúde de nosso corpo o fim<sup>67</sup> da medicina”.  
 Por que, Faustus, não alcanças tal fim?  
 Aforismos não fazem parte de teu discurso?<sup>68</sup>  
 Não são tuas prescrições erigidas em monumentos,  
 Sob as quais cidades inteiras refugiam-se da praga,  
 E outros mil males são curados?  
 Mas ainda és tu, além de Faustus, um homem.  
 Puderias tu dar vida eterna aos homens  
 Ou aos mortos, devolver a vida,  
 Então essa profissão seria estimada.  
 Medicina, adeus! Justiniano,<sup>69</sup> onde está?  
*Si una eademque res legatur duobus,*  
*Alter rem, alter valorem rei, etc.,*<sup>70</sup>  
 Um caso insignificante de sórdidos legados!  
*Exhaereditare filium nom potest pater, nisi*<sup>71</sup> –  
 Esse é o tema do Instituições,  
 E a extensão universal da lei.  
 Eis o feitio de um labor mercenário,  
 Que nada visa senão ao superficial,  
 A mim tão mesquinho e servil.  
 Quando tudo está feito, teologia é o melhor.  
 A Bíblia de Jerônimo!<sup>72</sup> Veja-a bem, Faustus.  
*Stipendium peccati mors est,*<sup>73</sup> Ah! *Stipendium etc.,*  
 “A recompensa do pecado é a morte”. Mui severo.

<sup>66</sup> Traduzido da *Ética a Nicómaco*, de Aristóteles (DUARTE & FERREIRA, 2003: 149)

<sup>67</sup> No original, *The end of physic is our body's health*. Poderia ter traduzido *end* como “finalidade” ou “objetivo”, por exemplo, mas optei pela tradução literal da palavra por pensar que ela seja capaz de conferir ao texto e proporcionar ao leitor a sensação de estranheza (N. do T.).

<sup>68</sup> Linha omitida no texto B (N. do E.). Segundo Boas, “aforismos” são aqui os memorandos médicos, chamados de Aforismos de Hipócrates (1966: 59).

<sup>69</sup> Justiniano I (c. 482 – 565), idealizador do Direito romano (N. do E.).

<sup>70</sup> “Se alguma coisa é deixada como herança a duas pessoas, um delas deveria receber a coisa em si; a outra, o valor dessa coisa” (princípio atribuído a Justiniano) (N. do E.). Uma versão incorreta da regra, no *Instituições*, de Justiniano, que ordena a divisão entre dois herdeiros (BOAS, 1966: 59).

<sup>71</sup> “Um pai não pode deserdar seu filho, a menos que...” – Justiniano (N. do E.).

<sup>72</sup> A Vulgata, tradução latina da bíblia feita por São Jerônimo, em 405 (DUARTE & FERREIRA, 2003: 149). Boas traz interpolações do tipo [*Read*] [*Lê*], em sua edição do texto de Marlowe (1966: 59 – 60); Maar (2003: VI) também utiliza esse recurso em sua tradução (N. do T.).

<sup>73</sup> Referência bíblica, Romanos, VI, 23 (N. do E.).

*Si peccasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas.*<sup>74</sup>

“Se dizemos que não possuímos pecado,

Enganamo-nos, não há verdade em nós.”

Então, é provável que devamos pecar

E, conseqüentemente, morrer.

Ai, devemos morrer uma morte eterna.<sup>75</sup>

Como chamas tal doutrina? *Che sera, sera.*

“O que será, será”. Teologia, adeus!

Esses livros necromânticos são celestiais,

Linhas, círculos, cenas, letras e símbolos:<sup>76</sup>

Ah, isso é tudo o que Faustus anseia.

Oh, um mundo de proveito e deleite,

De poder, de honra e onipotência

É prometido ao ardiloso artesão!

Todas as coisas que se movem entre os pólos

Estarão sob meu comando. Imperadores e reis

Serão obedecidos apenas em suas províncias.

Não farão os ventos soprarem ou as nuvens esvaecerem.<sup>77</sup>

Mas seu domínio, que em tudo excede,

Ultrapassa a mente dos homens:

Um mago astuto torna-se um semideus.

Aqui, exausto meu cérebro e alcanço a deidade.

*Entra* WAGNER.

Wagner, recomenda-me a meus caríssimos amigos,

Os alemães Valdes e Cornelius.

Diga-lhes, fervorosamente, que me visitem.

WAGNER: Eu irei, senhor.

*Sai.*

FAUSTUS: Nossa conversa será mais valiosa

Do que todo o meu labor, uma lida penosa.

<sup>74</sup> Referência bíblia, João, I:8 (N. do E.).

<sup>75</sup> No original, *Ay, we must die, an everlasting death*. A intenção aqui foi preservar a letra do original (N. do T.).

<sup>76</sup> Sugerido pelo *English Faust Book* (BOAS, 1966: 60).

<sup>77</sup> Uma inadequada e monossilábica linha encontrada somente no texto A; provavelmente uma interpolação (Ibid.).

*Entram o ANJO BOM e o ANJO MAU.*

ANJO BOM: Oh, Faustus, repousa este maldito livro,  
 Não o contemples, evita a tentação de tua alma  
 E o peso da ira de Deus sobre ti.  
 Lê, lê as Escrituras: isso é blasfêmia.

ANJO MAU: Adiante, Faustus, nessa gloriosa arte  
 Detentora de todos os tesouros naturais.  
 Sê na terra como Jove<sup>78</sup> o é no céu,  
 Senhor e comandante dos elementos.

*Saem os ANJOS.*

FAUSTUS: Como estou farto dessa presunção!  
 Farei espíritos trazerem-me o que desejo,  
 Solucionarem todos os impasses,  
 Realizarem o que afoito eu desejar?  
 Ordenarei que voem até a Índia<sup>79</sup> pelo ouro,  
 Furtem do oceano a pérola oriental,<sup>80</sup>  
 Procurem em todos os cantos do novo mundo  
 As mais deliciosas frutas e magníficas iguarias.  
 Hão de apresentar-me às desconhecidas filosofias,  
 Contar-me os segredos dos reis distantes.  
 Que cerquem com bronze a Alemanha<sup>81</sup>  
 E façam o Reno circundar a encantadora Wittenberg.  
 Fá-los-ei vestir de seda<sup>82</sup> as universidades,<sup>83</sup>  
 Tecido dos trajés esplêndidos de seus alunos.  
 Recrutarei exércitos com a moeda<sup>84</sup> que trouxerem,  
 E expulsarei de nossa terra o Príncipe de Parma<sup>85</sup>,

<sup>78</sup> Nome pagão da Deidade Suprema, usado durante a Renascença, que encontra uma sonoridade especial quando pronunciada pelo anjo mal (Ibid., p. 62).

<sup>79</sup> Às Índias Americanas (Ibid.).

<sup>80</sup> Brilhante (Ibid.).

<sup>81</sup> Uma menção à idéia de cercar a Inglaterra com muros de bronze, encontrada nos escritos do filósofo e alquimista medieval Roger Bacon (c. 1214 – 1294) e retomada na peça *Friar Bacon and Friar Bungay* (1594), de Robert Greene (DUARTE & FERREIRA, 2003: 150).

<sup>82</sup> No original, *with silk...* : uma correção feita por Bullen, pois todos os quartos trazem *skill* (N. do E.).

<sup>83</sup> No original, *public schools*: equivale aos auditórios universitários (N. do E.).

<sup>84</sup> Traduzi *coin* literalmente por “moeda”, primeiro para preservar a letra do original; segundo, por considerar que essa palavra, assim como se encontra no texto, libera o resíduo estrangeiro e coloca o leitor diante de algo que lhe é estranho (N. do T.).

Reinarei soberano em todas as províncias.  
 Impensáveis engenhos que incitam a guerra,  
 Superiores à barca flamejante na ponte de Antuérpia<sup>86</sup>  
 Farei os servis espíritos criarem.  
 Vinde, alemães Valdes e Cornelius,  
 Abençoi-me com vossas sábias palavras.

*Entram VALDES e CORNELIUS.*

Valdes, estimado Valdes e Cornelius!  
 Sabeis que vossas palavras enfim convenceram-me  
 A praticar magia e as artes ocultas.  
 Não só vossas palavras,<sup>87</sup> mas também minha fantasia,  
 Que em minha mente nada mais permite  
 Além do pensar na sutil necromancia.  
 Filosofia é algo turvo e odioso.  
 Direito e medicina são para os mesquinhos.  
 Teologia das três é a mais infame,<sup>88</sup>  
 Desagradável, rude, indigna e vil.  
 A magia, a magia cativa-me.  
 Gentis amigos, auxiliai-me em meu intento,  
 E eu, que com refinados silogismos,  
 Os pastores da Igreja Alemã confundi,  
 Fazendo o orgulho florescente de Wittenberg  
 Fervilhar em minhas questões, qual as almas infernais  
 Em volta do doce Musaeus<sup>89</sup> em sua ida ao inferno,  
 Serei tão astuto quanto Agrippa<sup>90</sup> o foi,  
 Cujas sombras fizeram toda a Europa dele honrar-se.

VALDES: Faustus, esses livros, tua sabedoria e nossa experiência

---

<sup>85</sup> Referência ao Governador-geral espanhol que governou os Países Baixos entre 1579 e 1592 (BOAS, 1966: 62). Segundo Duarte & Ferreira (2003: 150), tratava-se de um italiano chamado Alessandro Farnese.

<sup>86</sup> Marlowe refere-se ao cerco de Antuérpia de 1584 à 1585, no qual os Países Baixos, em 4 de abril de 1585, destruíram a ponte construída sobre o rio Scheldt, pelo Príncipe de Parma (BOAS, 1966: 63; DUARTE & FERREIRA, 2003: 150).

<sup>87</sup> “Não só vossas palavras ... necromancia”: linhas omitidas em B (N. do E.).

<sup>88</sup> “Teologia ... vil”: linhas omitidas em B (N. do E.).

<sup>89</sup> Alusão ao lendário poeta grego, talvez aqui confundido com Orfeu, o qual em Virgílio (*Geórgicas*, IV, 453 – 527) surge rodeado por espíritos no Hades (N. do E.).

<sup>90</sup> Cornelius Agrippa, conhecido mago alemão do início do século XVI, ao qual era atribuído o poder de evocar os espíritos dos mortos (N. do E.).

Farão todas as nações canonizar-nos,  
 Qual mouros indianos frente a seus senhores.<sup>91</sup>  
 Assim os espíritos de cada elemento  
 Sempre a nós três serão servis.  
 Guardar-nos-ão como leões quando quisermos;  
 Como cavaleiros alemães com lanças em punho;  
 Ou gigantes da Lapônia<sup>92</sup> trotando ao nosso lado.  
 E, por vezes, como mulheres ou puras donzelas,  
 Abrigando em seus semblantes beleza maior  
 Do que possuem os alvos seios da rainha do amor.  
 De Veneza nos trarão navios mercantes,  
 E, da América, o velocino de ouro<sup>93</sup>  
 Que abarrota o tesouro do velho Felipe,<sup>94</sup>  
 Se o douto Faustus resoluto estiver.

FAUSTUS: Valdes, tão resoluto estou nisto

Quanto tu estás em viver, não duvides.

CORNELIUS: Os milagres que a magia realizará

Far-te-ão desistir de qualquer outro estudo.

Aquele que for conhecedor da Astrologia,

Versado em línguas e perito em minérios

Possui os princípios da magia.

Não duvides, Faustus, além de conhecido,

Serás mais íntimo de tais mistérios

Do que o fora o oráculo de Delfos.

Os espíritos dizem-me poder secar o mar,

Para buscar tesouros naufragados.

E toda a riqueza escondida por nossos avós

Nas densas entranhas da terra.

Diga-me, Faustus, o que mais queremos?

---

<sup>91</sup> Referência aos nativos da América (Novo Mundo) (BOAS, 1966: 64).

<sup>92</sup> Fantasia de Marlowe, pois não existiam gigantes na Lapônia, mas lendas populares que diziam ser este país terra de monstros e seres dotados de poderes sobrenaturais (DUARTE & FERREIRA, 2003: 150).

<sup>93</sup> Comparação entre os carregamentos de ouro trazidos da América para a Espanha de Felipe II e o mito do velocino de ouro demandado por Jasão e os Argonautas (Ibid.).

<sup>94</sup> Preferi, aqui, fazer uso da tradução do nome *Philip*, uma vez que mantê-lo poderia remeter a uma marca de eletro-eletrônico (N. do T.).

FAUSTUS: Nada, Cornelius! Oh, isso regozija-me a alma

Vinde, dai-me provas de magia,

Que eu possa conjurar em espesso bosque

E tenha pleno domínio sobre tais encantamentos.

VALDES: Então depressa até um bosque solitário

E leva os sábios escritos de Bacon e Albanus,<sup>95</sup>

O Saltério Hebreu e o Novo Testamento;<sup>96</sup>

E tudo o que mais necessário for

A ti diremos antes do fim de nossa conversa.

CORNELIUS: Valdes, primeiro ensina-lhe as palavras da arte,

Assim, sabido todas as outras cerimônias,

Faustus poderá avaliar sua própria astúcia.

VALDES: Ensinar-te-ei os rudimentos,

Tornar-te-á mais sábio do que eu.

FAUSTUS: Vinde, fazei-me companhia à mesa e, após o jantar,

Falaremos sobre cada detalhe,

Antes de recolher-me verei o que posso fazer.

Conjurarei esta noite, mesmo que por isso eu morra.

*Saem.*

## CENA II

*Entram dois* ESTUDANTES.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Pergunto-me o que teria acontecido a Faustus, que costumava fazer

nossas universidades ressoarem com seu *sic probo*.<sup>97</sup>

*Entra* WAGNER.

SEGUNDO ESTUDANTE: Logo saberemos. Aí vem seu servo.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Diga, criado, onde está teu mestre?

WAGNER: Deus no céu sabe.

SEGUNDO ESTUDANTE: Como tu não sabes?

<sup>95</sup> Roger Bacon, filósofo do século XIII, suposto praticante de magia negra. Albanus, provavelmente Pietro d'Abano (? 1250 – 1316), suposto feiticeiro, queimado em efígie pela Inquisição, após sua morte (N. do E.).

<sup>96</sup> Certos salmos e as linhas iniciais do Evangelho de São João eram habitualmente usados em evocações demoníacas (DUARTE & FERREIRA, 2003: 150).

<sup>97</sup> “Assim eu provo”, expressão conclusiva usada na argumentação escolástica medieval (Ibid.).

WAGNER: Sim, eu sei, mas não me recordo.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Anda, criado. Deixa de graça e dize-nos onde ele está.

WAGNER: Não me recordo por não haver forte argumento, o qual vós, que sois bacharéis, deveríeis possuir. Por isso, reconheceis vosso erro e sede mais atentos.

SEGUNDO ESTUDANTE: Então não nos dirá?

WAGNER: Estais enganados, eu vos direi. Ainda que não fôsseis tolos, nunca me faríeis tal pergunta. Pois ele não é *Corpus naturale*? E isso não é *mobile*<sup>98</sup>? Então por que faríeis tal pergunta? Se eu não fosse de natureza fleumática, lento à ira e propenso à lascívia (ao amor, melhor dizendo), vós não estaríeis a quarenta passos do lugar de execução<sup>99</sup>, embora eu não duvide que vos veja enforcados nas próximas sessões. Assim, tendo triunfado sobre vós, agirei como um puritano em minha fala: “Na verdade, meus caros confrades, meu mestre está lá dentro, jantando com Valdes e Cornelius, como este vinho, se pudesse falar, diria a Vossas Senhorias. Que o Senhor vos abençoe, preserve e guarde, meus caros irmãos”.

*Sai.*

PRIMEIRO ESTUDANTE: Oh, Faustus, temo o que há muito suspeitava:

Que tenhas caído naquela maldita arte  
Pela qual aqueles dois são infames pelo mundo.

SEGUNDO ESTUDANTE: Fosse ele um estranho e não um aliado meu,

Ainda assim, o perigo que corre sua alma far-me-ia lamentar.  
Mas vamos, avisemos o Reitor.

Pode ser que o conselho de um superior o ajude.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Temo que nada o ajude.

SEGUNDO ESTUDANTE: Ainda assim, vejamos o que podemos fazer.

*Saem.*

### CENA III

*Troveja. Entra LÚCIFER e QUATRO DEMÔNIOS.*

FAUSTUS *dirige-se a eles.*

FAUSTUS: Agora no sombrio cair da noite,

<sup>98</sup> Um “corpo natural” é, por definição, um corpo “móvel”. Para ciência medieval, esta asserção, aristotélica na origem (escolástica), descrevia o objeto da física (Ibid.).

<sup>99</sup> A sala de jantar (BOAS, 1966: 67).

Desejando de Orion<sup>100</sup> o surgir da bruma,  
 Que do céu Antártico espalha-se pelo firmamento,  
 Faustus, inicia teus encantamentos  
 E veja se a tuas ordens os demônios obedecem,  
 Depois do que a eles rogaste e sacrificaste.  
 No centro deste círculo está o nome de Jeová,  
 Anverso e reverso<sup>101</sup> em anagramas<sup>102</sup> estão:  
 Os nomes abreviados dos santos sagrados,<sup>103</sup>  
 Imagens de cada corpo celeste  
 E os traços dos signos e estrelas da noite,  
 Que fazem com que espíritos ascendam.  
 Não tenhas medo, Faustus, sê resoluto  
 E tenta o maior feito da magia.

*Troveja.*

*Sint mihi dei acherontis propitii, valeat numen triplex Jehovae, ignei areii, aquatani  
 spiritus salvete: orientis princeps,<sup>104</sup> Belzebub, inferni ardentis monarcha et  
 demigorgon,<sup>105</sup> propitiamus vos, ut appereat, et surgat Mephostophilis (Dragon)<sup>106</sup>  
 quod tumeraris: per Jehovam, gehennam, et consecratam aquam quam nunc spargo;  
 signumque crucis quod nunc facio; et per vota nostra ipse nunc surgat nobis dicatus  
 Mephostophilis.<sup>107</sup>*

<sup>100</sup> Caçador de estatura gigantesca que, segundo a mitologia grega, foi morto pelas flechas de Ártemis e por ela própria imortalizado sob a forma de uma constelação, associada à chuva e visível, principalmente, no inverno (DUARTE & FERREIRA, 2003: 151).

<sup>101</sup> No original, *Forward and backward*. Traduzi por “Anverso e reverso” primeiro com a intenção de manter a letra, a sonoridade e o sentido presentes no original; segundo, para liberar o resíduo que torna uma língua estrangeira em si mesma, pois anverso e reverso não são palavras de uso corriqueiro em português (N. do T.).

<sup>102</sup> No original, temos a forma verbal *anagrammatised*, que poderia ser traduzido por “anagramatizei” ou “anagramatizados”, por exemplo. Considerando uma possível encenação do texto, optei por traduzir *anagrammatised* por “em anagramas”, pois a forma verbal “anagramatizados” pode dificultar a fala do ator (N. do T.).

<sup>103</sup> “No centro deste... santos sagrados”: os nomes de todos os espíritos infernais. Consta na publicação de 1663, da versão B do texto do Doutor Faustus (BOAS, 1966: 69).

<sup>104</sup> “Príncipe do Oriente”: Lúcifer (N. do T.).

<sup>105</sup> Nome de um espírito ou divindade primordial que antecede os deuses na mitologia grega e que Marlowe deve ter encontrado na *Genealogia deorum*, de Bocaccio (DUARTE & FERREIRA, 2003: 151). Embora ele seja descrito como um demônio mitológico grego, na realidade tal personagem não passa de uma invenção de eruditos cristãos, que tomou forma, pela primeira vez, entre ca 350 – 400 CE, nas anotações feitas por um escriba desconhecido. Não há nenhum registro anterior (<<http://en.wikipedia.org/wiki/Demogorgon>> Acesso em 13/04/2005, às 11:21hs.; N. do T.).

<sup>106</sup> Trata-se de uma indicação cênica interpolada e não de parte do conjuro de Faustus, supondo o aparecimento, ao final da invocação, de um dragão no palco (DUARTE & FERREIRA, 2003: 151).

<sup>107</sup> “Que os deuses do submundo (Acheron) comigo sejam gentis; que a trindade santíssima de Jeová se desfaça; salve os espíritos do fogo, da água e do ar. Príncipe do Oriente, Belzebub, monarca do império ardente, e

*Entra um* DEMÔNIO

DEMÔNIO:<sup>108</sup> Ordeno-te, retorna e muda tua forma.

És grotesco para servir-me.

Vai e retorna como um velho frade Franciscano:

Que a forma sacra torne melhor um demônio.

*Sai o* DEMÔNIO.

Vejo virtude em minha fala celestial.

Quem não seria hábil nessa arte?

Quão complacente o é este Mephostophilis!

Cheio de obediência e humildade,

Tal é a força da magia e de meus feitiços.

Agora, Faustus, és conjurador laureado:<sup>109</sup>

Tu podes comandar o grande Mephostophilis.

*Quin redis Mephostophilis fratris imagine.*<sup>110</sup>

*Entra* MEPHOSTOPHILIS

MEPHOSTOPHILIS: Então, Faustus, o que queres de mim?

FAUSTUS: Ordeno que me sirvas enquanto eu viver,

Atendas a qualquer desejo de Faustus,

Seja ele fazer a lua de sua esfera cair,

Ou o oceano subjugar o mundo.

MEPHOSTOPHILIS: Sou um servo do grande Lúcifer,

E não posso servir-te sem sua permissão.

Nada podemos além do que ele ordena.

FAUSTUS: Não ordenou que a mim apareceste?

MEPHOSTOPHILIS: Não, aqui estou por vontade própria.

FAUSTUS: Não vieste por minha evocação? Diga.

MEPHOSTOPHILIS: Tal foi o motivo, ainda que *per accidens*.<sup>111</sup>

Se escutamos alguém macular o nome de Deus,

Repudiar as escrituras e seu Cristo salvador,

---

Demogorgon, a vós apelamos pela presença de Mephostophilis. Por que tarda (*Quod tu moraris*)? Por Jeová, pelo inferno e pela água consagrada que agora eu borriço, em nome da cruz que agora faço e por nossos votos, permitam que Mephostophilis revele-se para nos servir” (N. do E.).

<sup>108</sup> O original não traz a indicação de quem está falando (N. do T.).

<sup>109</sup> Linha omitida no texto B (N. do E.).

<sup>110</sup> “Por que não retornais, Mephostophilis, com a aparência de um frade?” (N. do E.).

<sup>111</sup> “Por acaso” (DUARTE & FERREIRA, 2003: 151).

Nos apressamos em possuir tão gloriosa alma.

Não aparecemos senão por tais meios

Que levam ao perigo da danação.

Por isso, o caminho mais curto até a magia

É abjurar veementemente toda a piedade

E clamar com devoção ao príncipe do inferno.

FAUSTUS: Então Faustus já o fez, e agarra-se a esse princípio:

Não há outro comandante, apenas Belzebub,

A quem Faustus dedica-se.

Essa palavra, ‘danação’, não me assusta,

Pois confundo inferno e elíseo.<sup>112</sup>

Minh’alma está com os antigos filósofos.<sup>113</sup>

Mas deixando tais futilidades sobre a alma humana,

Diz-me, quem é Lúcifer, teu senhor?

MEPHOSTOPHILIS: Arqui-regente e comandante de todos os espíritos.

FAUSTUS: Lúcifer não foi um anjo, certa vez?

MEPHOSTOPHILIS: Sim, Faustus, e o mais amado por Deus.

FAUSTUS: Como pôde tornar-se príncipe dos demônios?

MEPHOSTOPHILIS: Oh, por sua soberba e insolência

Deus o expulsou da face do céu.

FAUSTUS: E o que sois vós, os que viveis com Lúcifer?

MEPHOSTOPHILIS: Espíritos miseráveis que caíram com Lúcifer,

Conspiraram com Lúcifer contra nosso Deus,

E com Lúcifer foram eternamente condenados.

FAUSTUS: Onde estais condenados?

MEPHOSTOPHILIS: No inferno.

FAUSTUS: Como conseguiste sair do inferno?

MEPHOSTOPHILIS: Isto é o inferno, eu não estou fora dele.

Imaginas que eu, que vi o rosto de Deus

E provei dos eternos prazeres do céu,

Não sou atormentado por dez mil infernos

---

<sup>112</sup> Trata-se da ilha dos Bem-aventurados, na mitologia grega, onde os heróis tornados imortais eram acolhidos. Na poesia latina, era a planície paradisíaca do mundo subterrâneo, onde as sombras daqueles que foram virtuosos em vida gozavam de felicidade eterna após a morte (Ibid.).

<sup>113</sup> Aqueles que não acreditavam na doutrina que prega a punição após a morte (N. do E.).

Ao ser privado da felicidade infinita?  
 Oh, Faustus, deixa de perguntas frívolas,  
 Que assolam de terror minha desfalecida alma.

FAUSTUS: Está o grande Mephostophilis irascível  
 Por ter sido privado das alegrias do céu?  
 Conhece a viril coragem de Faustus,  
 E desdenha as alegrias que nunca possuirás.  
 Vai, leva as boas novas ao grande Lúcifer,  
 Tendo Faustus incorrido à morte eterna  
 Por ímpias idéias contra a deidade de Jove.  
 Diz que ele lhe entrega a alma,  
 Se poupar-lhe vinte anos mais quatro,  
 Deixando-o viver em completa volúpia,  
 Tendo-te sempre para servir-me,  
 Dar-me o que eu pedir,  
 Contar-me o que eu perguntar,  
 Aniquilar meus inimigos e ajudar meus amigos  
 E sempre ser obediente ao meu desejo.  
 Vai, retorna ao poderoso Lúcifer,  
 E encontra-me em meu estudo à meia-noite,  
 E então dize-me o que pensa teu mestre.

MEPHOSTOPHILIS: Eu irei, Faustus.

*Sai.*

FAUSTUS: Tivesse eu tantas almas quanto há estrelas,  
 Dá-las-ia todas a Mephostophilis.  
 Por ele serei o grande imperador do mundo,  
 E farei uma ponte através do ar  
 Para cruzar o oceano. Com um bando de homens  
 Unirei as colinas que orlam a costa da África,  
 E farei de tal país continente da Espanha,  
 E ambos contribuintes de minha coroa.  
 O imperador não viverá sem minha licença,  
 Nem qualquer potentado da Alemanha.  
 Agora que consegui o que desejava,

Viverei na especulação desta arte

Até Mephostophilis regressar.

*Sai.*

#### CENA IV<sup>114</sup>

*Entram* WAGNER e o PALHAÇO

WAGNER: Vem até aqui, menino.

PALHAÇO: Menino? Oh, desgraça! ‘Menino’ em vossa cara! Vistes vários meninos com barba, por certo.

WAGNER: Criado, tu não tens o que entrar?<sup>115</sup>

PALHAÇO: Sim, e também o que sair,<sup>116</sup> como podeis ver, senhor.

WAGNER: Pobre serviçal. Veja como a pobreza zomba de tua nudez. Sei que o miserável está sem serviço e tão faminto que daria sua alma ao demônio em troca de um pernil de carneiro, ainda que cru em sangue.

PALHAÇO: Nem tanto. Precisaria estar muito bem assado e com um bom tempero, se eu tivesse que pagar tão caro, posso dizer-vos.

WAGNER: Criado, serás um de meus homens e servir-me-á? Far-te-ei como *Qui mihi discipulus*.<sup>117</sup>

PALHAÇO: O quê, em verso?

WAGNER: Não, escravo, em seda batida<sup>118</sup> e espora.<sup>119</sup>

<sup>114</sup> Na versão A do texto, tal cena figura como a última do primeiro ato (N. do T.).

<sup>115</sup> No original, *Sirrah, hast thou no comings in?* A expressão *comings in* significa “salário; pagamento, renda, algo a ser recebido”. Dada a resposta do palhaço, no original, *Yes, and goings out too...*, na linha seguinte, Boas (1966: 74) diz que a expressão utilizada por Wagner foi entendida de modo literal. Por isso, preferi traduzi *comings in* e *goings out* praticamente *ipsis literis*, tentando manter também o jogo entre os significantes, “entrar” e “sair”. A referência a dinheiro, presente em *comings in*, pode ser indicada, no palco, por um gesto feito com os dedos, por exemplo (N. do T.).

<sup>116</sup> Sabendo que “a pobreza zomba” da nudez do palhaço, pode-se dizer que o que “sai” dele são os farrapos de sua roupa, que, de tão velha, não resiste sequer a seu toque. Quando da encenação da peça, tal fala pode ser complementada com gestos. O ator que interpreta o palhaço pode arrancar um pedaço de sua roupa e oferecê-lo a Wagner (N. do T.).

<sup>117</sup> “Aquele que é meu discípulo”, verso inicial de um poema em latim usado nas escolas durante o período elisabetano (N. do E.). Trata-se do poema *Ad discipulus carmen de moribus*, de W. Lily, escrito em versos elegíacos (BOAS, 1966: 74). O que Wagner quer dizer é que, ao aceitar ser seu servo, o palhaço andaria bem vestido. Entretanto, este não compreende a intenção de Wagner (DUARTE & FERREIRA, 2003: 151).

<sup>118</sup> Expressão usada na tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 51) e, segundo eles, *beaten silk* era um tipo de seda bordada a fio de ouro ou prata (Ibid., p. 151). Creio que “seda batida” consegue, ao mesmo tempo, preservar a letra do original e marcar a distância cultural do texto. Por isso, decidi adotá-la em minha tradução (N. do T.).

<sup>119</sup> No original, *stavesacre*; “espora”, planta usada para matar parasitas (BOAS, 1966: 74). Planta da família das Ranunculáceas (N. do T.).

PALHAÇO: Espora? Isto é bom para matar parasitas. Então, certamente se vos servir estarei cheio de piolhos.

WAGNER: Pois há de servir-me; queiras tu, ou não. Se não te aliares a mim por sete anos, criado, transformarei todos os piolhos a tua volta em demônios e ordenarei que te rasguem em pedaços.

PALHAÇO: Não, senhor, poupais-vos o esforço; eles já estão comigo tão familiarizados quanto o estão com aquilo que pagam por carne e bebida, posso afirmar-vos.

WAGNER: Bem, criado, deixa de zombaria e toma estes florins.<sup>120</sup>

PALHAÇO: Sim, uma aliança,<sup>121</sup> senhor, eu agradeço.

WAGNER: Então, agora, estejas atento, pois a qualquer hora e em qualquer lugar o demônio virá buscar-te.

PALHAÇO: Aqui, tomai vossos florins.

WAGNER: Sinceramente, não os quero.

PALHAÇO: Sinceramente, ireis querê-los.

WAGNER: Testemunham que os dei a ele.<sup>122</sup>

PALHAÇO: Testemunham que a vós devolvo-os.

WAGNER: Não eu. És obrigado. Prepara-te, trarei dois demônios para carregarem-te: Banio, Belcher!

PALHAÇO: Banio? Que venha Banio, eu o banirei!<sup>123</sup> Não temo um demônio.

*Entram DOIS DEMÔNIOS e o PALHAÇO corre, chorando, sem direção.*

WAGNER: E então, senhor, ireis servir-me agora?<sup>124</sup>

PALHAÇO: Ai, bom Wagner. Então tirai o demônio daqui.

WAGNER: Baliol<sup>125</sup> e Belcher, espíritos, vão!

<sup>120</sup> No original, *guilders*. Antiga unidade monetária e moeda da Holanda (N. do T.).

<sup>121</sup> No original, *marry*, cujo significado é “casar, desposar, unir em matrimônio”. Optei por uma palavra que pertencesse ao mesmo campo semântico de *marry*, mas que não possuísse uma conotação sentimental tão carregada (N. do T.).

<sup>122</sup> Supõe-se que os espíritos tenham testemunhado o momento em que Wagner presenteou o demônio com os florins em questão. O fato de o palhaço estar de posse desse dinheiro indicaria, assim, um tipo de troca ou, até mesmo, um roubo, o que acaba por condenar sua alma ao inferno (N. do T.).

<sup>123</sup> No original, *Belcher? And Belcher come here, I'll belch him!* Aqui, Marlowe “joga” com a sonoridade das palavras *Belcher*, o nome do demônio, e *belch*, o verbo “arrotar”. Traduzir ao português esse jogo de palavras significaria ir contra o projeto de tradução por mim adotado; a letra original seria desrespeitada, pois seria necessário ou mudar o nome próprio ou/e modificar/trocar o verbo. Como são evocados dois demônios, *Banio* e *Belcher*, decidi estabelecer o trocadilho com o primeiro nome dito por Wagner e o verbo “banir”. Embora tenha modificado, de certo modo, a escrita de Marlowe, creio que tal decisão seja capaz de manter a sonoridade e a letra do original, uma vez que não altero o nome *Banio* e a correspondência sonora com o verbo “banir” existe, assim como em *Belcher* e *belch* (N. do T.).

<sup>124</sup> Nota-se que Wagner zomba do desespero do palhaço ao chamá-lo de *sir*, “senhor”, e ao mudar o pronome de tratamento *thou*, “tu”, registro informal, para *you*, “vós”, registro formal (N. do T.).

*Saem os DEMÔNIOS.*

PALHAÇO: Eles se foram? Vingança sobre eles! Têm unhas longas e vis. Havia um demônio-macho e um demônio-fêmea. Dir-vos-ei como reconhecê-los: todos os demônios-machos têm chifres e todos os demônios-femêas têm pés fendidos.

WAGNER: Pois bem, criado, segue-me.

PALHAÇO: Mas, escutai; se eu vos servisse, me ensinaríeis a trazer Banios e Belcheos?

WAGNER: Ensinar-te-ei como te transformares em qualquer coisa, em um cão, ou um gato, ou um camundongo, ou um rato, ou o que quer que seja.

PALHAÇO: Como? Um Cristão em um cão ou um gato, um camundongo ou um rato? Não, não, senhor, se me transformardes em algo, que seja à semelhança de uma pequenina e travessa pulga, que eu possa estar aqui e lá e acolá. Oh, farei coçar as fendas das saias<sup>126</sup> de belas raparigas! Estarei entre elas, tenho fé.

WAGNER: Bem, criado, vem.

PALHAÇO: Mas vós escutastes, Wagner?

WAGNER: Como? Baliol e Belcher!

PALHAÇO: Oh, Senhor, eu suplico, senhor, deixeis Banio e Belcher dormirem.

WAGNER: Miserável, chama-me Mestre Wagner, e cuida em andar atentamente e que teu<sup>127</sup> olho direito esteja sempre diametralmente fixo em meu calcanhar esquerdo, que tu possas *Quasi vestigias nostras insistere*.<sup>128</sup>

*Sai.*

PALHAÇO: Deus, perdoai-me, ele fala holandês empolado! Bem, eu o seguirei. Eu o servirei, está decidido.

*Sai.*

<sup>125</sup> Essa alternância entre os nomes *Banio* e *Baliol* não é explicada por J. B. Steane, editor do texto usado como original (N. do T.). Segundo Boas (1966: 78), quando o texto A (1604) foi republicado, em 1616, o nome escocês *Baliol* foi substituído por *Banio*, na demonologia fantástica de Wagner.

<sup>126</sup> No original, ... *plackets*. Segundo Boas (1966: 79), H. Longeman, em *Faustus-Notes* (1898), sugere que tal palavra foi usada por Marlowe em sentido obsceno.

<sup>127</sup> No original, ... *and see that you... and let your right eye..., that thou...*, "... e cuida em andar... e que teu olho direito..., que tu": nessa fala, Wagner usa *you* e *your* (registro formal; segunda pessoa plural) e *thou* (registro informal; segunda pessoa singular) para dirigir-se ao palhaço. Decidi manter, na tradução, o registro informal já que Wagner está falando com um subalterno. Tal decisão pode servir como marca da presença do tradutor (N. do T.).

<sup>128</sup> "Como se caminhasse em nossos passos" (N. do E.). ... *vestigias nostras*: aqui, não se sabe se o uso do acusativo em vez do dativo é próprio de Wagner ou se é um erro de impressão (BOAS, 1966: 76). A forma correta seria *vestigis nostris* (DUARTE & FERREIRA, 2003: 152).

## CENA V

FAUSTUS *em seu gabinete.*

FAUSTUS: Agora, Faustus, deves tu ser condenado?<sup>129</sup>

E não podes mais ser salvo?

O quão útil o é, então, pensar em Deus ou no céu?

Para longe com vãs fantasias e desesperança,

Desesperança em Deus e confiança em Belzebub.

Não recues agora. Não, Faustus, sê resoluto.

Por que hesitas? Oh, algo soa em meus ouvidos,

Renuncia esta magia, volta-te a Deus novamente.

Ah, e Faustus voltar-se-á a Deus novamente.

A Deus? Ele não te ama.

O Deus ao qual serves é tua própria concupiscência,

Onde o amor de Belzebub impera.

A ele construirei um altar e um templo,

E ofertar-lhe-ei o sangue tépido de recém-nascidos.

*Entram o ANJO BOM e o ANJO MAU.*

ANJO BOM: Caro Faustus, abandona esta execrável arte.

FAUSTUS: Contrição, súplica, arrependimento, que importam?

ANJO BOM: São meios de trazer-te ao céu.

ANJO MAU: São, antes, ilusões, frutos da insânia,

Que tornam tolos aqueles que neles crêem.

ANJO BOM: Caro Faustus, pensa no céu e em coisas celestiais.

ANJO MAU: Não, Faustus, pensa em honra e fortuna.

*Saem.*

FAUSTUS: Em fortuna!

Sim, o governo de Emden<sup>130</sup> será meu!

Quando Mephostophilis estiver ao meu lado,

Que Deus poderá ferir-te, Faustus? Estás salvo.

Sem mais dúvidas. Vem, Mephostophilis,

<sup>129</sup> O texto A foi usado nesta fala (N. do E.).

<sup>130</sup> Cidade portuária da Frísia Oriental (DUARTE & FERREIRA, 2003: 151). Corresponde, hoje, à parte do território holandês e parte do alemão. Era a principal cidade e mantinha relações comerciais com a Inglaterra durante o reinado de Elizabeth (BOAS, 1966: 81; MAAR, 2003: XIX).

E traz boas novas do grande Lúcifer.

Não é meia-noite? Vem, Mephostophilis!

*Veni, veni, Mephostophile!*<sup>131</sup>

*Entra* MEPHOSTOPHILIS.

Agora, conta-me, o que disse Lúcifer, teu senhor?

MEPHOSTOPHILIS: Que servirei a Faustus enquanto ele viver,

E ele pagará meus préstimos com sua alma.

FAUSTUS: Isso Faustus já havia arriscado por ti.

MEPHOSTOPHILIS: Mas agora deves legá-la solenemente,

E escrever a doação com teu próprio sangue,

Pois tal garantia almeja o grande Lúcifer.

Se negares isto, retornarei ao inferno.

FAUSTUS: Fica, Mephostophilis, e dize-me

De que minha alma será útil ao teu senhor?

MEPHOSTOPHILIS: Engrandece seu reino.

FAUSTUS: Por essa razão ele nos tenta?

MEPHOSTOPHILIS: *Solamen miseris, socios habuisse doloris.*<sup>132</sup>

FAUSTUS: Por que, tendes alguma dor, que aflige outros?

MEPHOSTOPHILIS: Tão grande quanto as que têm as almas humanas.

Mas dize-me, Faustus, terei tua alma?

E serei teu escravo e servir-te-ei,

E dar-te-ei mais do que tu possas pedir.

FAUSTUS: Sim, Mephostophilis, dar-te-a-ei.<sup>133</sup>

MEPHOSTOPHILIS: Então, Faustus, apunhala teu braço com valentia,

E promete tua alma, que um dia

O grande Lúcifer possa reclamá-la como sua,

E então serás tão grandioso quanto Lúcifer.

FAUSTUS: Olha, Mephostophilis, por amor a ti

Corto meu braço e com meu próprio sangue

Asseguro que minha alma será de Lúcifer,

<sup>131</sup> “Vem, vem, Mephostophilis” (N. do T.).

<sup>132</sup> “É um consolo, no infortúnio, ter companhias em aflição” (N. do E.).

<sup>133</sup> No original, ...*I'll give it thee*. Segundo Boas (1966: 82), a fala correta é *I'll give it him*, onde *him* refere-se a Lúcifer, para quem Faustus doa a alma. Isso pode ser comprovado na fala seguinte de Faustus. Embora eu concorde com Boas, por questões de rigor metodológico, sigo J. B. Steane, editor do texto adotado como original (N. do T.).

Senhor e regente da noite perpétua.

Olha o sangue que escorre de meu braço,

Que ele seja oportuno ao meu desejo.

MEPHOSTOPHILIS: Mas, Faustus, deves deixar isto em escritura.

FAUSTUS: Assim o farei. Mas, Mephostophilis,

Meu sangue congela e não posso mais escrever!

MEPHOSTOPHILIS: Trar-te-ei fogo para dissolvê-lo.

*Sai.*

FAUSTUS: O que está o estanque de meu sangue predizando?

É indesejável que eu escreva esse documento?

Por que não flui para que eu possa escrever?

‘Faustus dá a sua alma a ti’: ah, aqui ele parou!

Por que tu não deverias? Não é tua alma apenas tua?

Então escreve novamente: ‘Faustus dá a sua a ti’.

*Entra MEPHOSTOPHILIS com um fogareiro.*

MEPHOSTOPHILIS: Aqui está o fogo. Vem, Faustus, coloca.<sup>134</sup>

FAUSTUS: Enfim meu sangue torna-se claro de novo.

Agora coloco um fim imediatamente.

MEPHOSTOPHILIS: Oh, o que eu não faria para obter sua alma!

FAUSTUS: *Consummatum est*:<sup>135</sup> contrato findo,

E Faustus legou sua alma a Lúcifer.

Mas que inscrição é essa em meu braço?

*Homo fuge!*<sup>136</sup> Para onde eu iria?

Se para o céu, ele lançar-me-ia ao inferno.

Enganam-se meus sentidos: aqui há nada!

Oh, sim, eu vejo. Aqui está escrito

*Homo fuge!* Ainda assim Faustus não irá.

MEPHOSTOPHILIS: Trarei algo para o deleite de sua mente.

*Sai.*

*Entram DEMÔNIOS, dando a FAUSTUS coroas e um rico traje; eles dançam e logo saem.*

*Entra MEPHOSTOPHILIS.*

<sup>134</sup> Colocar o sangue, num recipiente, sobre o fogareiro (BOAS, 1966: 83).

<sup>135</sup> “Está consumado” (as últimas palavras de Cristo na cruz. João XIX:30) (N. do E.).

<sup>136</sup> “Foge, homem!” (N. do E.).

FAUSTUS: O que significa isso? Fala, Mephostophilis.

MEPHOSTOPHILIS: Nada, Faustus, além de deleitar tua mente,

E deixar-te ver o que a magia pode fazer.

FAUSTUS: Posso evocar tais espíritos quando quiser?

MEPHOSTOPHILIS: Sim, Faustus, e fazer coisas maiores que esta.

FAUSTUS: Então há o suficiente para mil almas.<sup>137</sup>

Recebe, Mephostophilis, este pergaminho,

Uma doação, de corpo e de alma:

Mas ainda sob a condição, que tu cumpras

Todo o acordo e artigos entre nós firmados.

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, juro pelo inferno e por Lúcifer

Cumprir todas as promessas entre nós feitas.

FAUSTUS: Escuta-me lê-lo, Mephostophilis.

Sob as seguintes condições:

Primeiro, que Faustus possa ser um espírito em forma e substância.

Segundo, que Mephostophilis seja seu servo e esteja sob seu comando.

Terceiro, que Mephostophilis faça e traga tudo o que ele quiser.

Quarto, que ele fique invisível em seus aposentos ou casa.

Finalmente, que ele apareça ao dito John Faustus todas as vezes, sob forma e maneira que a este agradar.

Eu, John Faustus, Doutor de Wittenberg, pelo o que aqui foi apresentado, dou corpo e alma a Lúcifer, Príncipe do Oriente, e a seu ministro Mephostophilis, e lhes concedo, ademais que estando vinte e quatro anos expirados e os artigos acima escritos inviolados, plenos poderes para buscar ou carregar o dito John Faustus, corpo e alma, carne, sangue ou bens, para a sua morada, onde quer que ela seja.

Eu, John Faustus.

MEPHOSTOPHILIS: Dizei, Faustus, entregais isto como documento?

FAUSTUS: Sim, toma-o, e o demônio te recompensa.

MEPHOSTOPHILIS: Então, Faustus, pergunta-me o que quiseres.

FAUSTUS: Primeiro, perguntar-te-ei sobre o inferno.

Dize-me, onde é o lugar que os homens chamam inferno?

MEPHOSTOPHILIS: Sob os céus.

---

<sup>137</sup> Linha omitida no texto B (N. do E.).

FAUSTUS: Sim, como todas as coisas; mas onde?

MEPHOSTOPHILIS: Nas entranhas dos elementos,  
 Onde torturados somos e estaremos para sempre.  
 O inferno não tem limites, nem está circunscrito  
 Em um mesmo lugar. Onde estamos é inferno,  
 E onde o inferno estiver, lá estaremos.  
 E para ser breve, quando o mundo se exaurir  
 E todas as criaturas estiverem purificadas,  
 Todos os lugares serão o inferno, não o céu.

FAUSTUS: Ora, penso que o inferno é uma fábula.

MEPHOSTOPHILIS: Sim, pensas assim até a experiência mudar tua mente.

FAUSTUS: Por quê, pensas que Faustus será condenado?

MEPHOSTOPHILIS: Sim, por certo, pois eis o pergaminho  
 No qual deste tua alma a Lúcifer.

FAUSTUS: Sim, e também o corpo; mas e daí?

Achas que Faustus é tão parvo a ponto de pensar  
 Que depois da vida há alguma dor?  
 Isto é estória, contos da carochinha.<sup>138</sup>

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, eu sou a prova do contrário,  
 Pois eu digo que estou condenado, e já no inferno.

FAUSTUS: Como? Não, se isso é o inferno, quero aqui ser condenado.

Ora! Dormir, comer, andar e discutir?  
 Esqueçamos isso, deixa-me ter uma esposa, a mais bela moça da Alemanha, pois sou  
 devasso e lascivo, e não posso viver sem uma esposa.

MEPHOSTOPHILIS: Como, uma esposa? Peço, Faustus, que não fales em esposa.

FAUSTUS: Não, caro Mephostophilis, traz-me uma, eu terei uma.

MEPHOSTOPHILIS: Bem, tu terás uma. Senta lá até eu vir: trar-te-ei uma esposa em nome do  
 demônio.

*Entra um DEMÔNIO vestido de mulher, acompanhado de fogos de artifício.*

FAUSTUS: Que visão é esta?

MEPHOSTOPHILIS: Dize, Faustus, gostaste da tua esposa?

FAUSTUS: Uma praga sobre essa puta.

---

<sup>138</sup> No original, *old wives' tales*. Uso, para essa expressão, a tradução apresentada por João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 61) (N. do T.).

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, casamento é apenas uma cerimônia vã.<sup>139</sup>

Se me amas, não penses mais nisto.  
 Escolherei para ti as mais belas cortesãs  
 E as trarei toda manhã à tua cama.  
 Aquela que a teus olhos agradar, teu coração terá,  
 Seja ela tão casta quanto foi Penélope,<sup>140</sup>  
 Tão sábia quanto Saba,<sup>141</sup> ou tão bonita  
 Quanto luzidio o foi Lúcifer antes de sua queda.  
 Aqui, pega este livro e o lê com atenção.  
 A repetição dessas linhas traz ouro,  
 Os traços deste círculo no chão  
 Traz trovões, tornados, tempestades e raios.  
 Pronuncia isto, com fervor, três vezes para ti  
 E homens armados te aparecerão,  
 Prontos para executarem o que ordenares.

FAUSTUS: Obrigado, Mephostophilis.<sup>142</sup> Seria bom que eu tivesse ainda um livro no qual pudesse ver todos os feitiços e encantamentos, que eu pudesse trazer os espíritos quando quisesse.

MEPHOSTOPHILIS: Aqui estão eles, neste livro.

*Aponta-os.*

FAUSTUS: Agora eu gostaria de ter um livro onde eu pudesse ver todos os símbolos e planetas dos céus, que eu pudesse saber seus movimentos e disposições.

MEPHOSTOPHILIS: Aqui estão eles também.

*Aponta-os.*

FAUSTUS: Não, deixa-me ter mais um livro, e então pronto, um onde eu possa ver todas as plantas, ervas e árvores que crescem na terra.

<sup>139</sup> “Como, uma esposa? ... cerimônia vã.” Neste trecho, o texto A é seguido, exceto o verso “Que visão é esta?” (N. do E.).

<sup>140</sup> Filha de Icário, príncipe espartano, e esposa de Ulisses, rei de Ítaca. Quando Ulisses foi para a guerra de Tróia e durante os vinte anos que passou longe de casa, Penélope foi importunada por inúmeros pretendentes. Ela lançou mão de diversos artifícios para não ter que se casar novamente, pois ainda tinha esperanças quanto ao regresso de Ulisses. Um desses artifícios foi o de alegar que estava empenhada em tecer uma tela para o dossel funerário de Laertes, seu sogro, comprometendo-se em fazer a escolha entre seus pretendentes quando a obra estivesse pronta. Durante o dia, trabalhava nela, mas, à noite, desfazia o que já estava pronto (BULFINCH, 1999: 222-223) (N. do T.). Na Odisséia, de Homero, Penélope é representada como modelo de fidelidade (DUARTE & FERREIRA, 2003: 152).

<sup>141</sup> Rainha de *Sheba* (antigo país no sudoeste da Arábia), célebre pela sabedoria que evidenciou a Salomão (I Reis X) (N. do E.; BOAS, 1966: 87. DUARTE & FERREIRA, 2003: 152. MAAR, 2003: XXIV).

<sup>142</sup> A versão A do texto é seguida a partir daqui até o final da cena (N. do E.).

MEPHOSTOPHILIS: Aqui elas estão.

FAUSTUS: Oh, estás enganado.

MEPHOSTOPHILIS: Não, eu te garanto.

*Apona-as.*

## ATO II<sup>143</sup>

### CENA I

*Entra FAUSTUS em seu gabinete, e MEPHOSTOPHILIS.*

FAUSTUS: Quando eu vejo o céu, me arrependo,  
E amaldiço-te, pernicioso Mephostophilis,  
Porque me privaste daquelas alegrias.

MEPHOSTOPHILIS: Foi o que buscaste, Faustus, agradece a ti mesmo.  
Mas pensas que o céu é algo glorioso?  
Digo-te, Faustus, ele nem é tão belo  
Quanto tu ou qualquer homem na terra.

FAUSTUS: Como provas isto?

MEPHOSTOPHILIS: Foi feito para o homem; então este é superior.

FAUSTUS: Se o céu foi feito para o homem, foi feito para mim.  
Renunciarei a magia e arrepender-me-ei.

*Entram o ANJO BOM e o ANJO MAU.*

ANJO BOM: Faustus, arrepende-te. Deus ainda terá piedade de ti.

ANJO MAU: És um espírito.<sup>144</sup> Deus não tem piedade de ti.

FAUSTUS: Quem diz em meus ouvidos que sou um espírito?  
Fosse eu um demônio, Deus ainda teria piedade.  
Sim, Deus terá piedade de mim se me arrepender.

ANJO MAU: Sim, mas Faustus nunca se arrependerá.

*Saem.*

FAUSTUS: Faz-se duro o meu coração e não posso arrepender-me.

---

<sup>143</sup> Prefaciando esta cena, os quartos interpolam uma cena atribuída a Wagner, que aparece novamente, apropriadamente localizada, como as primeiras seis e as últimas cinco linhas do segundo coro, no início do Ato três (N. do E.).

<sup>144</sup> Um espírito do mau, demônio (BOAS, 1966: 89).

É difícil eu chamar salvação, fê ou céu,  
 Mas terríveis ecos ressoam em meus ouvidos  
 ‘Faustus, estás condenado’. Então espadas e facas,  
 Veneno, armas, forcas e lanças  
 Estão diante de mim para que eu me mate.  
 E muito antes eu deveria tê-lo feito,  
 Não tinha o doce prazer conquistado desespero profundo.  
 Não fiz o que o cego Homero a mim cantou  
 Do amor de Alexandre<sup>145</sup> e a morte de Enone?<sup>146</sup>  
 E aquele que construiu<sup>147</sup> os muros de Tebas  
 Com o som encantador de sua harpa  
 Não fez música com meu Mephostophilis?  
 Por que eu morreria, então, ou desesperaria?  
 Estou decidido, Faustus não se arrependerá.  
 Vem, Mephostophilis,<sup>148</sup> conversemos de novo,  
 E falemos sobre a divina astrologia.  
 Fala, há muitas esferas acima da lua?  
 São os corpos celestes apenas um globo,  
 Como é a substância dessa terra concêntrica?

MEPHOSTOPHILIS: Tal qual são os elementos, assim são os céus,  
 Desde a lua até o orbe empíreo,  
 Mutuamente envoltos nas esferas uns dos outros,  
 E juntos movem-se sobre um único eixo,  
 Cujo limite é o chamado longínquo pólo do mundo.  
 Nem são os nomes Saturno, Marte ou Júpiter  
 Inventados, são sim planetas.

FAUSTUS: Mas têm eles um só movimento, todos *situ et tempore*?<sup>149</sup>

<sup>145</sup> Páris de Tróia (N. do E.).

<sup>146</sup> Ninfa com quem Páris se casara quando jovem e a quem abandonou pela beleza de Helena (BULFINCH, 1999: 272-273) (N. do T.). Quando Páris foi ferido durante o cerco de Tróia, foi levado a Enone, a única que poderia curar-lhe as feridas, mas que por despeito e ciúme, o deixou morrer, suicidando-se em seguida (N. do E.; DUARTE & FERREIRA, 2003: 152.).

<sup>147</sup> Anfião, cuja música encantou as pedras que se moveram e construíram os muros de Tebas por conta própria (N. do E.).

<sup>148</sup> Sobre isso ver JOHNSON, F. R. ‘Marlowe’s Astronomy and Renaissance Skepticism’. In.: *Journal of English Literary History*, 13, 1946 (N. do E.).

<sup>149</sup> “No espaço (direção do movimento) e no tempo (de rotação em torno da Terra)” (N. do E.).

MEPHOSTOPHILIS: Todos movem-se do leste para o oeste em vinte e quatro horas, sobre os pólos do mundo, porém diferem seus movimentos sobre os pólos do zodíaco.<sup>150</sup>

FAUSTUS: Ora, essas futilidades até Wagner pode concluir. Mephostophilis não tem habilidade maior? Quem não sabe o duplo movimento dos planetas? Que o primeiro termina em um dia? O segundo leva em Saturno trinta anos, em Júpiter doze, em Marte quatro, no sol, Vênus e Mercúrio um ano, e na lua vinte e oito dias. Ora, essas são suposições de calouros. Mas diz-me, tem cada esfera um domínio ou *intelligentia*?<sup>151</sup>

MEPHOSTOPHILIS: Sim.

FAUSTUS: Quantos céus ou esferas existem?

MEPHOSTOPHILIS: Nove, os sete planetas, o firmamento e o céu empíreo.

FAUSTUS: Mas não há *coelum igneum et cristallinum*?<sup>152</sup>

MEPHOSTOPHILIS: Não, Faustus, elas são só fábulas.

FAUSTUS: Tira-me, então, esta dúvida. Por que não ocorrem conjunções, oposições, aspectos, eclipses, tudo a um tempo, e em alguns anos temos mais, noutros menos?

MEPHOSTOPHILIS: *Per inaequalem motum, respectu totius*.<sup>153</sup>

FAUSTUS: Bem, estou satisfeito. Agora diz-me, quem criou o mundo?

MEPHOSTOPHILIS: Não direi.

FAUSTUS: Gentil Mephostophilis, diz-me.

MEPHOSTOPHILIS: Não me zangues, Faustus.

FAUSTUS: Canalha, não me comprometi contigo para que me contasse qualquer coisa?

MEPHOSTOPHILIS: Sim, o que não fosse contra o nosso reino, mas isto o é.

Pensa no inferno, Faustus, pois tu estás condenado.

FAUSTUS: Pensa, Faustus, em Deus, que criou o mundo.

MEPHOSTOPHILIS: Lembra-te disto.

*Sai.*

FAUSTUS: Vai, espírito maldito, para o horrendo inferno.

Tu condenaste a desgraçada alma de Faustus.

<sup>150</sup> Eixo comum no qual todas as esferas se moviam (BOAS, 1966: 91).

<sup>151</sup> Um anjo regente (N. do E.).

<sup>152</sup> Os céus de fogo e o cristalino além do empíreo de Deus (N. do E.). Segundo a crença medieval, existiam duas esferas, uma de fogo e outra cristalina, sobrepostas ao sistema ptolomaico. É possível que Mephostophilis as negue porque elas eram a morada de Deus e dos anjos. O sistema ptolomaico se compunha de nove esferas que giravam concêntricas à Terra, a diferentes distâncias e pela seguinte ordem: Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno, o firmamento das estrelas fixas e o *Primum Mobile*, ou primeiro motor, que originava o movimento das restantes orbes. Para lá das esferas, situava-se o Empíreo. (DUARTE & FERREIRA, 2003: 152).

<sup>153</sup> Pelo movimento desigual em relação ao todo (i.e. os planetas movem-se em velocidades diferentes) (N. do E.).

Não é tarde demais?

*Entra o ANJO BOM e o ANJO MAU.*

ANJO MAU: Muito tarde.

ANJO BOM: Nunca é muito tarde, se Faustus se arrepender.

ANJO MAU: Se te arrependeres, os demônios rasgar-te-ão em pedaços.

ANJO BOM: Arrepende-te, e nunca tocarão tua pele.

*Saem os ANJOS.*

FAUSTUS: Ah, Cristo, meu salvador,

Salvai a desgraçada alma de Faustus.

*Entra LÚCIFER, BELZEBUB e MEPHOSTOPHILIS.*

LÚCIFER: Cristo não pode salvar tua alma, pois ele é justo.

Ninguém, apenas eu, tem por ela interesse.

FAUSTUS: Oh, quem és tu de aparência tão terrível?

LÚCIFER: Eu sou Lúcifer, e este é o príncipe adjunto no inferno.

FAUSTUS: Oh, Faustus, eles vieram para levar tua alma.

BELZEBUB: Viemos para dizer-te que nos ofendes.

LÚCIFER: Tu chamas por Cristo ao contrário de tua promessa.

BELZEBUB: Não deverias pensar em Deus.

LÚCIFER: Pensa no demônio.

BELZEBUB: E também em sua besta.

FAUSTUS: Não mais o farei. Perdoai-me,

E Faustus jura não mais olhar para o céu,

Nunca chamar por Deus ou orar a ele,

Queimar suas escrituras, assassinar seus ministros,

E fazer meus espíritos trazerem suas igrejas abaixo.

LÚCIFER: Faze e nós te gratificaremos.<sup>154</sup>

BELZEBUB: Faustus, viemos do inferno para apresentar-te um passatempo. Senta e tu verás os sete pecados mortais aparecerem a ti em suas formas reais.

FAUSTUS: Tal visão será tão apazível a mim quanto o Paraíso o foi a Adão no primeiro dia de sua criação.

LÚCIFER: Não fales do Paraíso ou da Criação, assiste a apresentação. Fala sobre o demônio e nada mais. Vai, Mephostophilis, traze-os.

---

<sup>154</sup> “Nunca chamar ... gratificaremos”: linhas omitidas no texto B (N. do E.).

*Entram os SETE PECADOS MORTAIS.*<sup>155</sup>

BELZEBUB: Agora, Faustus, pergunta-lhes seus nomes e temperamentos.

FAUSTUS: Já o farei. Quem és tu, o primeiro?

ORGULHO: Sou o Orgulho, desdenho ter pais. Sou como a pulga de Ovídio.<sup>156</sup> Posso andar em todos os cantos de uma moça. Às vezes, como uma peruca, eu sento em sua sobrancelha. Depois, como um colar, penduro-me em seu pescoço. E então, como um leque de penas, eu a beijo. E transformando-me em uma veste trabalhada, faço o que me apetece.<sup>157</sup> Que terrível é esse cheiro! Não direi uma palavra nem pelo resgate de um rei, a menos que o chão seja perfumado e coberto com o tecido de Arras.<sup>158</sup>

FAUSTUS: És de fato um velhaco soberbo. Quem és tu, o segundo?

AVAREZA: Sou a Avareza. Gerada de um velho sovina em um saco de couro. Pudesse eu agora ter o que desejo, esta casa, e todos vós, transformar-se-iam em ouro e eu vos encerraria em meu baú. Oh, meu querido ouro!

FAUSTUS: E quem és tu, o terceiro?

INVEJA: Eu sou a Inveja, gerada de um limpador de chaminé e sua esposa-ostra. Eu não sei ler e por isso desejo que todos os livros sejam queimados. Sou magra de ver os outros comerem. Oh, se a penúria tomasse conta de todo o mundo, se todos morressem e eu vivesse sozinha, assim poderias ver o quão gorda eu seria. Mas deves sentar-te e eu ficar em pé? À desforra!

FAUSTUS: Fora, miserável invejosa. Mas quem és tu, o quarto?

IRA: Sou a Ira. Não tenho pai nem mãe. Saltei da boca de um leão quando eu tinha menos de uma hora de idade, e desde então perambulo pelo mundo com este par de espadins, ferindo a mim mesma quando não há ninguém com quem eu possa duelar. Nasci no inferno e busco entre vós o meu pai.

FAUSTUS: E quem és, o quinto?

GULA: Eu sou a gula. Meus pais estão mortos, e o diabo do dinheiro que me deixaram é uma pequena pensão que me compra trinta refeições ao dia e dez lanchinhos: uma ninharia para satisfazer a natureza. Venho de uma linhagem real; meu pai era um Pernil de Bacon e minha mãe era um barril de vinho clarete. Meus padrinhos foram Peter Conserva de

<sup>155</sup> A autoria dessa passagem é muito discutida. Kocher ('Nashe's Authorship of the Prose Scenes in Faustus'. *Modern Language Quarterly*, 3, 1942.) argumenta que é de Nashe a autoria de tal passagem; Greg ('Marlowe's Doctor Faustus 1604-1616', pp. 138-9.) diz que, provavelmente, esse trecho faz parte das contribuições de Samuel Rowley à peça (N. do E.).

<sup>156</sup> *Carmines de Pulice*, um poema medieval atribuído a Ovídio (N. do E.).

<sup>157</sup> "... faço o que me apetece": utilizo aqui a tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 69) (N. do T.).

<sup>158</sup> Fino tecido flamengo usado em tapeçaria de cortinas (N. do E.; BOAS, 1966: 95).

Arenque e Martin Bife de São Martin.<sup>159</sup> E minha madrinha, oh, era uma gentil senhora, bemquista em cada vila e cidade. Seu nome era Margery Cerveja de Março<sup>160</sup>. Agora, Faustus, que ouviste minha progênie, irás convidar-me para o jantar?

FAUSTUS: Não, ver-te-ei enforcada. Tu comerás todo o meu suprimento.

GULA: Então que o diabo te faça engasgar.

FAUSTUS: Engasga tu, Glutona. Quem és tu, o sexto?

PREGUIÇA: Olá, eu sou a Preguiça. Fui gerada num monte soalheiro<sup>161</sup>, onde fico deitada desde então, e vós me fizestes grande injúria ao trazer-me de lá. Deixai que para lá eu seja de novo levada pela Gula e pela Luxúria. Não direi outra palavra para o resgate de um rei.

FAUSTUS: E quem sois vós, Senhora Sedutora, a sétima e a última?

LUXÚRIA: Quem, eu, senhor? Sou alguém que prefere uma polegada da crua carne de carneiro a uma vara<sup>162</sup> de peixe frito,<sup>163</sup> e a primeira letra do meu nome começa com Luxúria.

FAUSTUS: Para o inferno! Vai, tocador.<sup>164</sup>

*Saem os SETE PECADOS MORTAIS.*

LÚCIFER: Então, Faustus, gostaste?

FAUSTUS: Oh, isso alimenta minha alma.

LÚCIFER: Ora, Faustus, no inferno tudo é forma de prazer.

FAUSTUS: Oh, pudesse eu ver o inferno e voltar a salvo, como eu ficaria feliz!

LÚCIFER: Faustus, tu irás. À meia-noite envio-te. Por enquanto, toma este livro e o lê atentamente, e terás a forma que desejares.

FAUSTUS: Obrigado, poderoso Lúcifer. Tenho isto tão caro quanto minha vida.

LÚCIFER: Adeus, Faustus, e pensa no demônio.

FAUSTUS: Adeus, grande Lúcifer. Vem, Mephostophilis.

*Saem todos, em várias direções.*

<sup>159</sup> No original, *Martlemas-beef*: carne de gado abatido, costumeiramente, em 11 de novembro (dia de *San Martin*) e salgada para ser consumida no inverno (N. do E., *Ibid.*, p. 96.; MAAR, 2003: XXX).

<sup>160</sup> Cerveja feita no mês de março e que fica pronta para o consumo somente dois anos depois (N. do E.).

<sup>161</sup> "... soalheiro": tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 71) (N. do T.).

<sup>162</sup> Antiga medida de comprimento, equivalente a 1,10m. No texto, "uma vara" estabelece uma relação de contraste com "uma polegada", que equivale a 25,40mm. (N. do T.).

<sup>163</sup> O que a Luxúria quer dizer é que ela prefere uma pequena quantidade de virilidade a uma grande extensão de impotência (N. do E.).

<sup>164</sup> Fala aparentemente dirigida ao músico, no palco, que provavelmente conduzia o desfile dos sete pecados mortais (BOAS, 1966: 97-98).

CENA II<sup>165</sup>

*Entra o PALHAÇO.*

PALHAÇO: Escuta, Dick, cuida dos cavalos até que eu volte. Consegui um dos livros de magia do Doutor Faustus, e agora que temos tal velhacaria, teremos vantagem em tudo.

*Entra DICK.*

DICK: Escuta, Robin, deves<sup>166</sup> vir e levar os cavalos para caminhar.

ROBIN: Levar os cavalos? Ah, pronto. Tenho outras coisas a fazer. Deixa os cavalos andarem sozinhos que eles vão. *A per se a, t.h.e. the: o per se o deny orgon, gorgon.*<sup>167</sup> Para longe de mim, seu iletrado e ignorante cavalariço.

DICK: Misericórdia! O que pegaste lá? Um livro? Ora, não entendes uma única palavra que aí está.

ROBIN: Isso é o que logo verás. Fica fora do círculo, senão te arremesso até a estalagem.

DICK: Ah, por certo. É melhor desistires dessa tolice, pois, se meu patrão aparece, ele é que irá enfeitiçar-te.

ROBIN: Meu patrão, enfeitiçar-me? Vou dizer-te uma coisa, se um meu patrão vir aqui, meto-lhe um belo par de chifres em sua cabeça como tu nunca viste na vida.

DICK: Não precisas fazer isto, pois minha patroa já o fez.

ROBIN: Ah, sim, e entre nós há quem já tenha ido a fundo nesse assunto, assim como outros homens poderiam dizer, se quisessem.

DICK: Desgraçado! Eu bem pensei que tu não a rondavas por nada. Mas, por favor, dize-me a sério, Robin, isto é mesmo um livro de magia?

ROBIN: Sim, basta dizer-me o que queres que eu faça e eu o farei. Se queres dançar nu, tira tuas roupas que imediatamente lanço-te um feitiço. Ou se fores à taverna comigo, dar-te-

---

<sup>165</sup> Omitida no texto A, que, entretanto, possui uma cena similar, entre Robin e Rafe, omitida no texto B (N. do E.).

<sup>166</sup> Em todo o diálogo entre Robin e Dick há variação quanto ao uso do pronome de tratamento: ora eles dirigem-se um ao outro por *you* (vós), ora por *thou* (tu). Preferi manter uma linearidade e utilizar somente o pronome “tu” na tradução dessa cena. Essa alteração pode servir como marca da presença do tradutor no texto (N. do T.).

<sup>167</sup> Robin tenta ler a evocação, parodiando Faustus quando este evocou Demogorgon (BOAS, 1966: 99).

ei vinho branco, tinto, clarete, xerez, moscatel, malvasia<sup>168</sup> e com especiarias.<sup>169</sup> Espera, gordinho, espera; não pagaremos um *penny*<sup>170</sup> por isto.

DICK: Oh, bravo! Por favor, vamos imediatamente, pois estou tão seco quanto um cachorro.

ROBIN: Vem, então, vamos.

*Saem.*

### ATO III

#### CENA I

*Entra o CORO.*

CORO: O erudito Faustus,

Para descobrir os segredos da astronomia,  
 Esculpidos no livro do firmamento de Jove,  
 Empenhou-se ao topo do Olimpo chegar,  
 Onde, sentado num carro de brilho ardente  
 Puxado pela força de dragões em jugo,  
 Vê as nuvens,<sup>171</sup> os planetas e as estrelas,  
 Os trópicos, as zonas e cada quarto do céu,  
 Desde o círculo luminoso da lua,  
 Até a altura do *Primum Mobile*.<sup>172</sup>  
 E rodopiando com essa circunferência,  
 Na côncava extensão do pólo,  
 De leste a oeste seus dragões planam velozes,  
 E em oito dias o trazem de volta a sua casa.  
 Não muito ficou em sua tranqüila casa  
 Para descansar seus ossos da fátigante labuta,

<sup>168</sup> Clarete, vinho tinto desmaiado, cujo limite se situa entre o rosado e o tinto; Xerez, vinho aperitivo feito de uvas palomino, que leva adição de outras bebidas, como o *brandy*; Moscatel, vinho doce e licoroso, de sabor almiscarado e intenso; Malvasia, vinho doce e intensamente concentrado, de cor âmbar escura (<<http://www.ementaportugal.com/vinho-glossario.php>> Acesso em 27.10.2005) (N. do T.).

<sup>169</sup> *Hippocras* ou *ippocras*: vinho com especiarias, que leva o nome do médico grego Hippocrates (BOAS, 1966: 101).

<sup>170</sup> Moeda inglesa (N. do T.).

<sup>171</sup> “Vê as nuvens, ... fino ar”: as treze linhas que faltam no texto A. Também a linha “Que mede as costas e os domínios da terra” (N. do E.).

<sup>172</sup> Além dos planetas, a primeira esfera a se mover, iniciando, assim, o movimento de todas as outras (N. do E.).

Pois logo novos feitos o alaram,  
 E montado no dorso de um dragão,  
 Cujas asas apartam o fino ar,  
 Ele foi provar a Cosmografia,  
 Que mede as costas e os domínios da terra;  
 E creio que chegará primeiro a Roma,  
 Para ver o Papa e os modos de sua corte,  
 E participar da festa de São Pedro,  
 Que nesse dia é celebrada.

*Sai.*

## CENA II

*Entra* FAUSTUS e MEPHOSTOPHILIS.

FAUSTUS: Tendo, meu bom Mephostophilis,  
 Passado pela aprazível cidade de Trier,<sup>173</sup>  
 Cercada por suas montanhas airosas,  
 Com seus muros de pedra e fossos profundos,  
 Intransponível por qualquer príncipe conquistador,  
 Desde Paris, costeando o reino da França,  
 Vimos o rio Maine desaguar no Reno,  
 Cujas margens são repletas de frutíferas vinhas;  
 E então para Nápoles, rica Campanha,  
 De encantadoras construções, esplêndidas ao olhar,  
 De ruas retas e calçadas com finos ladrilhos,  
 Que cortam a cidade em quartos equivalentes.<sup>174</sup>  
 Lá vimos o sepulcro dourado do douto Maro,<sup>175</sup>  
 E a passagem de uma milha inglesa aberta  
 Através do rochedo em uma única noite.

<sup>173</sup> Antiga cidade às margens do Mosel, hoje conhecida como Treves (BOAS, 2003: 103).

<sup>174</sup> Como esta linha é encontrada apenas no texto A, e não há nenhuma correspondência no *English Faust Book*, supõe-se que ela seja uma interpolação (Ibid., p. 104).

<sup>175</sup> Publius Virgilius Maro, era considerado feiticeiro, na Idade Média, e, supunha-se, abriu um túnel através do Monte Posilippo, de Nápoles até Baie, usando magia (N. do E.).

De lá para Veneza, Pádua e resto,  
 Em uma das quais se ergue um templo suntuoso,<sup>176</sup>  
 Que ameaça as estrelas ao aspirar ao topo,  
 De contorno feito com pedras de cores várias  
 E alto teto com adorno em ouro.  
 Assim Faustus tem gasto sem tempo.  
 Mas dize-me, que aposento é este?  
 Tu, como eu havia ordenado,  
 Trouxeste-me para dentro de Roma?

MEPHOSTOPHILIS: Sim, meu Faustus, e como prova

Eis o belo palácio do Papa;  
 E por sermos hóspedes especiais,  
 Escolhi seu próprio aposento para nosso uso.

FAUSTUS: Espero que Sua Santidade nos dê as boas vindas.

MEPHOSTOPHILIS: Não importa, pois nos serviremos de seu assado.<sup>177</sup>

Mas agora, meu Faustus, que podes perceber  
 O que tem Roma para o deleite de teus olhos,  
 Saiba que tal cidade se ergue sobre sete montes,  
 Que lhe sustentam os alicerces.  
 Bem ao meio, flui a corrente do Tiber,  
 Com margens sinuosas que a cortam em duas,  
 Nas quais se apóiam quatro pontes imponentes,  
 Que fazem segura a passagem às partes de Roma.  
 Na ponte chamada Ponto Ângelo,<sup>178</sup>  
 Erigido está um forte castelo,  
 Onde poderás ver grande artilharia,  
 Como os duplos canhões forjados em bronze  
 Que correspondem ao número de dias contidos  
 No compasso de um ano completo.  
 Além dos portões e altas pirâmides<sup>179</sup>

<sup>176</sup> Templo de São Marcos, em Veneza (BOAS, 1966: 104).

<sup>177</sup> No original, ... *for we'll be bold with his venison*. Traduzi esse verso com base na tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 77) (N. do T.).

<sup>178</sup> Adriano mandou construir, no ano de 135, uma ponte (*Pons Aelius*), que devia unir o seu mausoléu ao Campo de Marte. O mausoléu é hoje o *Castello di S. Angelo* e situa-se em frente a uma das extremidades da ponte, não sobre ela (DUARTE & FERREIRA, 2003: 153. BOAS, 1966: 105).

Que Júlio César trouxe da África.

FAUSTUS: Agora pelos reinos de leis infernais,  
Do Styx, ou Acheron, e do lago flamejante  
E sempre ardente Phlegethon,<sup>180</sup> eu juro  
Que anseio ver os monumentos  
E o sítio da resplandecente Roma.  
Por isso, vem, vamos sair.

MEPHOSTOPHILIS: Agora fica, Faustus. Sei que queres ver o Papa,  
E participar dos festejos de São Pedro,  
Que com pompa e grande solenidade  
São celebrados por toda a Roma e a Itália  
Em honra da triunfante vitória do Papa.

FAUSTUS: Caro Mephostophilis, tu me agradas.  
Enquanto eu estiver na Terra, deixa-me farto  
Com tudo o que deleita o coração do homem.  
Meus vinte e quatro anos de liberdade  
Gastá-los-ei em prazer e desfrute,  
Para que o nome de Faustus, enquanto esse corpo suportar  
Possa ser admirado nas mais distantes terras que encontrar.

MEPHOSTOPHILIS: Bem falado, Faustus. Então vem, fica ao meu lado,  
E os verás chegar imediatamente.

FAUSTUS: Não, fica, meu gentil Mephostophilis,  
Atende meu pedido, e então eu vou.  
Sabes que no compasso de oito dias  
Vimos a face do céu, da terra e do inferno.  
Tão alto nossos dragões pairaram no ar,  
Que olhando para baixo, a terra pareceu-me  
Não maior do que minha própria mão.  
De lá, vimos os reinos do mundo,  
E o que à minha vista agradava, lá contemplei.  
Então, neste espetáculo, deixa-me ser um ator,  
E que este presunçoso Papa veja a astúcia de Faustus.

---

<sup>179</sup> Obeliscos diante dos portões de São Pedro, em Roma, trazidos de Heliopolis por Calígula (N. do E.).

<sup>180</sup> Styx, Acheron e Phlegeton são os três rios do Hades, na mitologia grega (N. do T.).

MEPHOSTOPHILIS: Assim seja, meu Faustus, mas antes fica

E vê seus triunfos quando por aqui passarem.  
 E então trama o que melhor te contenta  
 Pelo engenho de tua arte contrariar o Papa,  
 Ou destruir a soberba desta solenidade,  
 Fazer seus monges e abades parecerem macacos,  
 Apontando como palhaços para sua tiara;  
 Bater com as contas<sup>181</sup> nas cabeças dos frades,  
 Ou meter grandes cornos nos cardeais,  
 Ou qualquer vileza que possas urdir,  
 Eu o farei, Faustus. Escuta, aí vêm eles!  
 Esse dia far-te-á admirado em Roma.

*Entram os CARDEAIS e BISPOS, alguns carregando báculos, outros pilares, MONGES e FRADES cantando sua litania. Por último, o PAPA e RAYMOND, Rei da Hungria, com BRUNO<sup>182</sup> acorrentado.*

PAPA: Arranja o nosso escabelo.

RAYMOND: Saxão Bruno, curva-te,

Por tuas costas Sua Santidade sobe  
 À cátedra de São Pedro e ao trono pontifical.

BRUNO: Arrogante Lúcifer, esse trono me pertence:

Mas curvo-me a Pedro, não a ti.

PAPA: Por mim e por Pedro tu hás de rastejar,

E ajoelhar-te diante da dignidade papal.  
 Que soem os clarins, pois o herdeiro de São Pedro  
 Das costas de Bruno ascende à sua cátedra.

*Clarinada enquanto ele ascende.*

Qual os deuses se movem com os pés de lã  
 Antes de com mãos de ferro punirem os homens,  
 Assim nossa vingança adormecida agora se levanta,

<sup>181</sup> Segundo a tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 80), trata-se dos rosários.

<sup>182</sup> Nenhuma identificação histórica é possível. O episódio não está no *English Faust Book*, e pode ter sido escrito a partir do *Book of Martyrs* (1563), de John Foxe. Embora Adriano VI (1522-3) tenha sido contemporâneo ao histórico Faustus, o Papa que se opôs ao Imperador Frederick Barbarossa foi Adriano IV (1154-9). Barbarossa foi forçado pelo sucessor de Adriano, Alexandre III (1159-81), a reconhecer a supremacia do Papa. A história se confunde novamente quando Marlowe nos diz que o Papa Julius foi contemporâneo ao Imperador Sigismundo (N. do E.).

E pune com a morte teus odiosos intentos.  
 Senhores cardeais da França e de Pádua,  
 Ide sem demora ao nosso sagrado consistório,  
 E lede entre os estatutos doutriniais,  
 O que, pelo Concílio de Trento,<sup>183</sup>  
 O sacro sínodo decretou para aquele  
 Que assumir o governo papal  
 Sem eleição e real consentimento.  
 Ide e trazei-nos novas, rápido!

PRIMEIRO CARDEAL: Nós iremos, meu senhor

*Saem os CARDEAIS.*

PAPA: Senhor Raymond.

FAUSTUS: Vai, apressa-te, gentil Mephostophilis,  
 Segue os cardeais ao consistório,  
 E assim que abrirem seus livros de superstição,  
 Ataca-os com preguiça e sonolenta inércia,  
 E os faze dormir tanto que sob suas formas  
 Tu e eu possamos conversar com esse Papa,  
 Esse insolente ofensor do Imperador,  
 E a despeito de toda a sua santidade  
 Devolver tal Bruno a sua liberdade  
 E levá-lo aos Estados da Alemanha.

MEPHOSTOPHILIS: Eu vou, Faustus.

FAUSTUS: Faze isso logo,

O Papa amaldiçoará a vinda de Faustus a Roma.

*Saem FAUSTUS e MEPHOSTOPHILIS.*

BRUNO: Papa Adriano, deixa-me ter o benefício da lei:

Eu fui eleito pelo Imperador.

PAPA: Destituiremos o Imperador por tal feito,

E execraremos quem a ele se submeter.

Tanto ele como tu sereis excomungados,

E privados dos privilégios da Igreja

---

<sup>183</sup> Realizado entre 1545 e 1563 (BOAS, 1966: 108).

E de toda a ordem de homens santos.  
 Ele cresce muito soberbo em sua autoridade,  
 Levantando sua cabeça altiva acima das nuvens  
 E como campanário, esquadrinha a Igreja.  
 Mas traremos à baixo sua arrogante insolência,  
 E como o Papa Alexandre,<sup>184</sup> nosso antepassado,  
 Que se pôs ao pescoço<sup>185</sup> do Alemão Frederick,  
 Sentenciando, para nossa maior glória,<sup>186</sup>  
 Que os herdeiros de Pedro esmagariam imperadores  
 E andariam sobre a terrível víbora,  
 Arrasando o leão e o dragão,  
 Desdenhando sem temor o mortal basilisco;<sup>187</sup>  
 Acabaremos com aquele cismático presunçoso,  
 E pela autoridade apostólica  
 Ele será deposto de seu governo régio.

BRUNO: O Papa Julius jurou ao príncipe Sigismundo<sup>188</sup>

Por ele e os papas sucessores de Roma,  
 Ter os imperadores como seus soberanos.

PAPA: O Papa Julius abusou dos ritos da Igreja,

E, por isso, nenhum de seus decretos vigora.  
 Não é todo o poder da terra a nós conferido?  
 Mesmo que quiséssemos, não poderíamos errar.  
 Olha este cinturão de prata, onde estão fixadas  
 Sete chaves<sup>189</sup> de ouro seladas com sete selos,  
 Sinal dos sete poderes, dádivas do céu,

<sup>184</sup> Papa Alexandre ... Alemão Frederick: Papa Alexandre III e o Imperador Frederick Barbarossa (BOAS, 1966:109) (nesta tradução, ver nota 129).

<sup>185</sup> No original, *Stood on the neck of German Frederick*. Traduzi tal verso quase que literalmente no intuito de manter a letra original e liberar o resíduo estrangeiro dentro da língua portuguesa (N. do T.).

<sup>186</sup> Faço uso aqui da tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 83) (N. do T.).

<sup>187</sup> Trata-se de uma criatura fantástica da mitologia grega, chamada de “o rei das serpentes, tendo na cabeça, para confirmar essa realeza, uma crista em forma de coroa. Supunha-se que nascia do ovo de um galo, chocado por sapos ou serpentes”. Uma das espécies de basilisco “assemelhava-se à cabeça da Medusa e sua vista causava tal horror que provocava morte imediata” (BULFINCH, 1999: 364).

<sup>188</sup> Aparentemente uma distorção histórica de Rowley. O imperador alemão Sigismundo viveu de 1368 a 1437. O papado de Julius I foi no século IV; Julius II foi Papa de 1503-13, e Julius III, de 1550-5 (BOAS, 1966: 110).

<sup>189</sup> No original, *seals*, “selos”. Segundo Boas (Ibid.), a palavra correta é *keys*, “chaves”, que figura como uma referência aos sete poderes do céu. A palavra *seals*, presente na versão B do texto, é considerada um erro de impressão.

Para amarrar ou soltar, prender, condenar ou julgar,  
 Resignar ou selar, ou o que nos contentar.  
 Então tu e ele, e todo o mundo, hão de curvar-se,  
 Ou estejam certos de nossa terrível maldição,  
 A queimar tanto quanto as dores do inferno.

*Entra FAUSTUS e MEPHOSTOPHILIS, na figura dos cardeais.*

MEPHOSTOPHILIS: Diz-me, Faustus, não estamos bem?

FAUSTUS: Sim, Mephostophilis, e dois cardeais

Jamais serviram o Santo Papa como nós.  
 Mas enquanto eles dormem no consistório  
 Saudemos sua reverendíssima paternidade.

RAYMOND: Vede, meu senhor, os cardeais retornam.

PAPA: Bem-vindos, sensatos padres, respondi agora

O que nosso sagrado concílio decretou  
 A respeito de Bruno e o Imperador,  
 Da quitação de sua última conspiração  
 Contra nosso trono e a dignidade papal?

FAUSTUS: O mais sagrado patrono da Igreja de Roma,

Pelo consentimento pleno de todo o sínodo  
 De padres e prelados, assim decretou:  
 Que Bruno e o Imperador alemão  
 Sejam presos como hereges<sup>190</sup> e atrevidos cismáticos,  
 Perturbadores da paz da Igreja.  
 E se Bruno, por seu próprio assentimento,  
 Sem imposição dos nobres alemães,  
 Tentou usar o triplo diadema  
 E por vossa morte subir à cátedra de São Pedro,  
 Os estatutos doutrinários então decretam:  
 Ele será condenado por heresia  
 E, numa pilha de lenha, queimado até a morte.<sup>191</sup>

PAPA: É o bastante. Aqui, tomai-o sob vossa guarda,

E levai-o direto à Ponte Angelo,

<sup>190</sup> No original, *lollards*, hereges seguidores de John Wyclif (N. do E.).

<sup>191</sup> A punição sugerida ao Saxão Bruno foi aplicada a Giordano Bruno (BOAS, 1966:111).

E na mais forte torre, predeei-o.  
 Amanhã, em nosso consistório,  
 Com todo o colegiado de cardeais,  
 Determinaremos sua vida ou morte.  
 Aqui, levai sua tripla coroa convosco,  
 E a deixai no tesouro da Igreja.  
 Apressai-vos, meus bons cardeais,  
 E tomai vossa benção apostólica.

MEPHOSTOPHILIS: Ora, ora, um diabo jamais fora abençoado.

FAUSTUS: Vamos embora, caro Mephostophilis;

Os cardeais logo sofrerão por isto.

*Saem FAUSTUS e MEPHOSTOPHILIS.*

PAPA: Ide imediatamente, trazei um banquete

Que possamos celebrar a festa de São Pedro,  
 E com o nobre Raymond, Rei da Hungria,  
 Beber à nossa nova e afortunada vitória.

### CENA III<sup>192</sup>

*Soam as trombetas enquanto o banquete é trazido, e, então, entram FAUSTUS e MEPHOSTOPHILIS em suas próprias formas.*

MEPHOSTOPHILIS: Agora, Faustus, prepara-te para gargalhar.

Os cardeais dorminhocos são pulso firme  
 Para condenar Bruno, que daqui se foi,  
 E num aprumado corcel, veloz como o pensamento,  
 Voa sobre os Alpes até a fértil Alemanha,  
 Para lá saudar o pesaroso Imperador.

FAUSTUS: O Papa os amaldiçoará pela preguiça,

E pelo sono que levou Bruno e sua coroa embora.  
 Mas agora que Faustus pode deleitar sua mente,  
 E com a tolice deles fazer folia,  
 Caro Mephostophilis, enfeitiça-me aqui,

---

<sup>192</sup> Não há nada a respeito de Bruno no texto A; ao invés dele, o Cardeal de Lorena é apresentado como convidado de honra. O banquete e a cerimônia da anátema estão, substancialmente, em B (N. do E.).

Que eu possa andar invisível a todo,  
E fazer o que me aprouver sem ser visto.

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, assim farás. Ajoelha-te:

Enquanto em tua cabeça deito minha mão,  
Enfeitiço-te com varinha de condão.  
Usa primeiro este cinto e então aparece  
Invisível a quem aqui comparece.  
Os sete planetas, o lúgubre ar,  
Inferno e as Fúrias<sup>193</sup> de bífida capilar,  
Fogo de Plutão<sup>194</sup> e árvore de Hécate<sup>195</sup>  
Com magia hão de envolver-te,  
Que nenhum olho há de ver-te.

Assim, Faustus, apesar da santidade deles,  
Faças o que quiseres, tu não serás visto.

FAUSTUS: Obrigado, Mephostophilis. Frades, atenção

Para que Faustus não sangre vossas tonsuras.

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, chega. Vê de onde os cardeais vêm.

*Entram o PAPA e todos os nobres. Entram os CARDEAIS com um livro.*

PAPA: Bem-vindos, senhores cardeais. Vinde e sentai-vos.

Senhor Raymond, tomais vosso lugar. Frades, assisti  
E vede se tudo está preparado  
Como melhor convém a este festival.

PRIMEIRO CARDEAL: Primeiro, gostaríeis, Vossa Santidade,

De ver a sentença do sínodo dos reverendos  
Sobre Bruno e o Imperador?

PAPA: Qual a razão dessa pergunta? Não vos disse

Que amanhã estaríamos em consistório  
E lá decidiríamos sua punição?  
Dissestes-nos ainda agora o decreto

---

<sup>193</sup> Fúrias ou górgonas: “mulheres monstruosas, com dentes enormes como os do javali, garras de bronze e cabelos de serpentes.” Alguns escritores dizem que tais criaturas eram a representação dos perigos do mar (BULFINCH, 1999: 142) (N. do T.).

<sup>194</sup> Deus do reino dos mortos (N. do T.).

<sup>195</sup> “Divindade misteriosa, às vezes identificada como Diana e, outras, como Prosérpina. (...) Era a deusa da bruxaria e do encantamento, e acreditava-se que ela vagava à noite pela terra, vista somente pelos cães, cujos latidos indicavam sua aproximação” (BULFINCH, 1999: 164) (N. do T.).

Em que Bruno e o maldito Imperador  
 Pelo sacro concílio foram condenados  
 Como repugnantes *lollards* e vis cismáticos.

Então, por que quereis que eu veja tal livro?

PRIMEIRO CARDEAL: Vossa Graça, vos enganais. A vós nada dissemos.

RAYMOND: Não negueis. Somos todos testemunhas

Que Bruno foi aqui entregue a vós,  
 Com sua rica coroa a ser guardada  
 E somada ao tesouro da Igreja.

AMBOS OS CARDEAIS: Por São Paulo, nós não os vimos.

PAPA: Por Pedro, deveis morrer

Se não os trouxerdes de volta imediatamente.  
 Levem-nos para a prisão, prendam-nos com grilhões!  
 Falsos prelados, por esta odiosa traição,  
 Condenadas sejam vossas almas à miséria infernal.

FAUSTUS: Então estão a salvo. Agora, Faustus, à festa.

O Papa nunca teve convidado tão travesso.

PAPA: Senhor Arcebispo de Rheims, sentai-vos conosco.

BISPO: Agradeço a Vossa Santidade.

FAUSTUS: Atracai,<sup>196</sup> e que o diabo vos engasgue.

PAPA: De quem é a fala? Frades, procurai.

FRADES: Aqui há ninguém, Vossa Santidade.

PAPA: Senhor Raymond, começai. Devo

Ao Bispo de Milão este tão raro presente.

FAUSTUS: Eu vos agradeço, senhor.

*Toma-lhe o prato.*

PAPA: Como? Quem me tomou a carne?

Vilões, por que não vos pronunciais?  
 Meu bom Senhor Arcebispo, eis o mais fino prato  
 A mim enviado por um cardeal da França.

FAUSTUS: Tê-lo-ei também.

*Toma-lhe o prato.*

---

<sup>196</sup> Começar a comer, especialmente de modo voraz (N. do T.).

PAPA: Que hereges servem a nossa Santidade

Para que recebamos tamanha afronta? Trazei-me vinho.

FAUSTUS: Sim, por favor, pois Faustus está sedento.

PAPA: Senhor Raymond, bebo à vossa graça.

FAUSTUS: Brindo à vossa graça.

*Toma-lhe a taça.*

PAPA: Meu vinho se foi também? Seus trastes, procurai

E encontrai o homem capaz de tal vileza,

Ou, por nossa santidade, todos vós morrereis.

Rogo-vos, meus senhores, tende paciência

Com esse tumultuado banquete.

BISPO: Com a licença de Vossa Santidade, penso que isto seja algum espírito fugido do Purgatório, e agora vem até Vossa Santidade pedir perdão.

PAPA: É possível.

Ide; ordenai que nossos padres cantem uma endecha.

Para acalmar a fúria desse importuno espírito.

*O Papa benze-se.*

FAUSTUS: Como? Todos os bocados são temperados com uma cruz?

Não, toma esta.

FAUSTUS *o esbofeteia.*

PAPA: Oh, estou morrendo! Ajudai-me, meus senhores.

Vinde e ajudai a levar meu corpo daqui.

Maldita seja essa alma para sempre por tal feito!

*Sai o PAPA e seu séquito.*

MEPHOSTOPHILIS: E agora, Faustus, o que fareis?

Pois digo-vos, sereis amaldiçoado com sino, livro e vela.

FAUSTUS: Sino, livro e vela, vela, livro e sino

Condenam Faustus ao inferno, indo e vindo.

*Entram os FRADES com sino, livro e vela para a endecha.*

PRIMEIRO FRADE: Vinde, confrades, façamos nosso trabalho com devoção.

(*cantam*) Maldito seja quem roubou a carne da mesa de Sua Santidade. *Maledicat dominus.*<sup>197</sup>

Maldito seja quem bateu no rosto de Sua Santidade. *Maledicat dominus.*

---

<sup>197</sup> “Que Deus o amaldiçoe” (N. doE.).

Maldito seja quem surrou a cabeça do Frade Sandelo. *Maledicat dominus.*

Maldito seja quem perturba nossa santa endecha. *Maledicat dominus.*

Maldito seja quem levou o vinho de Sua Santidade. *Maledicat dominus.*

*Et omnes sancti.*<sup>198</sup> Amém.

FAUSTUS e MEPHOSTOPHILIS *batem nos frades, atiram fogos de artifício entre eles e saem.*

*Entra o CORO.*<sup>199</sup>

CORO: Quando Faustus teve, com prazer, a visão

Das mais raras coisas e soberanas cortes de reis,  
 Ele manteve seu curso e a casa retornou;  
 Onde os que suportaram sua ausência com pesar,  
 Digo, seus amigos e camaradas,  
 Congratularam seu bem-estar com palavras gentis,  
 E em sua conversa sobre o que acontecera,  
 Sobre a jornada pelo mundo e pelo ar,  
 Fizeram-lhe perguntas sobre astrologia,  
 Respondidas por Faustus com tal destreza  
 Que ficaram admirados com sua perspicácia.  
 Agora a sua fama espalha-se por toda terra;  
 Entre os que o admiram, o Imperador é um,  
 Carolus V,<sup>200</sup> em cujo palácio agora  
 Faustus festeja entre a nobreza.  
 O que lá ele faz para provar sua arte,  
 Deixo por dizer: vossos olhos verão acontecer.

#### CENA IV<sup>201</sup>

*Entra ROBIN, o cavaliço, com um livro na mão.*

<sup>198</sup> “E todos os santos” (MAAR, 2003: XXXV).

<sup>199</sup> Trecho extraído do texto A; sem correspondência no texto B. provavelmente um erro de localização, pois pretendia-se que tal discurso aparecesse como o prefácio ao Quarto Ato (N. do E.).

<sup>200</sup> Carlos V (1519-1556), rei da Espanha e imperador da Alemanha (N. do E.).

<sup>201</sup> Presente no texto A. A cena correspondente no texto B traz apenas o episódio com o taberneiro, tendo, a parte inicial, sido antecipada no II, iii (não em A). As duas entradas de Mephostophilis (...) sugerem duas formas alternativas de terminar a cena; porém, não há motivo para que ambas deixem de ser encenadas, com Mephostophilis ficando à parte durante o episódio dos fogos de artifício, e os enfrentando frente-a-frente em sua fala (N. do E.).

ROBIN: Oh, isso é admirável! Roubei um dos livros de conjuração do Doutor Faustus e, tenho fé, digo, espero encontrar alguns círculos para meu uso. Agora farei todas as donzelas de nossa paróquia dançarem, a meu bel prazer, nuas em pêlo diante de mim. E assim, por tais meios, verei mais do que já senti ou vi.

*Entra RAFE chamando ROBIN.*

RAFE: Robin, por favor vem! Há um cavalheiro que espera para ter seu cavalo, e ele gostaria de ter seus objetos esfregados e limpos. Ele está aborrecido com minha senhora por isso, e mandou-me procurar-te. Por favor, vem!

ROBIN: Afastai-vos, afastai-vos, senão sois morto. Sois esquartejado, Rafe, afastai-vos, pois estou sobre um trabalho estrondoso.

RAFE: O que fazes com este livro? Tu não sabes ler!<sup>202</sup>

ROBIN: Sim, meu senhor e senhora verão que posso ler, ele em sua testa, ela em seu gabinete particular. Ela nasceu para esperar-me, ou minha arte engana-me.

RAFE: Por que, Robin, que livro é este?

ROBIN: Que livro? Ora, o mais inigualável livro para conjuração que já fora inventado por qualquer demônio sulfuroso.

RAFE: Tu podes conjurar com isto?

ROBIN: Eu posso fazer todas as coisas facilmente com ele. Primeiro, posso deixar-te bêbado com *ippocras*<sup>203</sup> em qualquer taverna da Europa, por nada. Eis um de meus feitiços!

RAFE: O senhor nosso pároco diz que não.

ROBIN: É verdade, Rafe. E mais, Rafe, se tens alguma intenção com a Senhora Cuspidela, nossa criada da cozinha, chega-te a ela e toma-a para ti como desejares, à meia-noite.

RAFE: Oh, bravo Robin! Terei a Senhora Cuspidela para meu uso? Nessa condição, alimentarei o teu demônio com pão de cavalo<sup>204</sup> enquanto ele viver, sem nenhum custo.

ROBIN: Sem mais, caro Rafe. Vamos e façamos limpas nossas botas, tão sujas em nossas mãos, e então aos nossos feitiços, em nome do demônio.

*Saem.*

*Entram novamente ROBIN e RAFE com uma taça de prata.*

ROBIN: Vem, Rafe, não te disse que estávamos feitos com o livro do Doutor Faustus? *Ecce signum*,<sup>205</sup> aqui está, um ganho fácil para tratadores de cavalo. Nossos cavalos não comerão feno enquanto isso durar.

<sup>202</sup> No original, há um ponto de interrogação. Provavelmente, um erro de impressão (N. do T.).

<sup>203</sup> Ver nota 116.

<sup>204</sup> Pão seco, feito especialmente para alimentar cavalos (BOAS, 1966: 101).

*Entra o TABERNEIRO.*

RAFE: Mas Robin, aí vem o taberneiro.

ROBIN: Calma, eu o enganarei com o sobrenatural. Garçom,<sup>206</sup> espero que esteja tudo pago. Deus esteja convosco. Vem, Rafe.

TABERNEIRO: Esperai, senhor, uma palavra convosco. Devo ter ainda uma taça a ser paga por vós antes de irdes.

ROBIN: Eu, uma taça? Rafe, eu, uma taça? Eu vos desdenho, e vós sois um etc.<sup>207</sup> Eu, uma taça? Revistai-me.

TABERNEIRO: É o que pretendo, senhor, com vossa licença.

ROBIN: O que dizeis agora?

TABERNEIRO: Devo dirigir-me a vosso companheiro – vós, senhor.

RAFE: A mim, senhor? A mim, senhor? Revistai-me à vontade. Agora, senhor, envergonhai-vos por oprimir homens honestos quando o assunto é verdade.

TABERNEIRO: Bem, um de vós tem essa taça convosco.

ROBIN: Vós mentis, garçom. Diante de mim! Criado, vós! Eu vos ensinarei a impugnar homens honestos. Preparai-vos, examinar-vos-ei em busca da taça. Afastai-vos, seria melhor. Eu vos ordeno, em nome de Belzebub. Olha a taça, Rafe.

TABERNEIRO: O que quereis dizer, criado?

ROBIN: Contar-vos-ei o que quero dizer. (*Ele lê*) *Sanctobolorum Periphrasticon*.<sup>208</sup> Não, tocar-vos-ei, taberneiro – olha a taça, Rafe. *Polypragmos, Belseborams framanto pacostiphos tostu Mephostophilis, Etc.*

*Entra MEPHOSTOPHILIS e coloca busca-pés nas costas deles. Eles correm.*

TABERNEIRO: *O nomine Domine*, o que queres dizer, Robin? Tu não tens a taça.

RAFE: *Peccatum peccatorum*, aqui está a tua taça, bondoso taberneiro.

ROBIN: *Misericordia pro nobis*, o que farei? Bondoso demônio, perdoa-me agora e não mais roubarei tua biblioteca.

*MEPHOSTOPHILIS aparece a ele.*

MEPHOSTOPHILIS: Sumam, canalhas! Um como um macaco, o outro como um urso, o terceiro como um asno, por tal audácia.

<sup>205</sup> “Vê, o sinal” (i.e. da verdade) (N. do E.).

<sup>206</sup> No original, *drawer*, “gaveta, ceroulas, desenhista ou sacador”. Traduzi por “garçom” pois, segundo Boas (1966: 120), como Robin tenta enganar o taberneiro, ele finge que confunde este com o empregado que servia o vinho (N. do T.).

<sup>207</sup> Aparentemente, esta frase deveria ser completada pelo ator (BOAS, 1966: 120).

<sup>208</sup> Algaravia, linguagem sem sentido (N. do E.). Assim como estas, as demais palavras em latim dessa cena são invocações cômicas feitas pelos palhaços a Mephostophilis, em uma língua que, espera-se, seja compreendida por ele (BOAS, 1966: 121).

Monarca do inferno, sob cujo olhar negro  
 Grandes soberanos ajoelham-se com horrível temor,  
 Sobre cujos altares milhões de almas repousam,  
 Como sou incomodado por esses vilões?  
 De Constantinopla até aqui eu vim,  
 Apenas para o prazer desses malditos escravos.

ROBIN: Como, de Constantinopla? Vós tivestes uma grande jornada. Pegareis seis *pence*<sup>209</sup> de sua carteira para pagar o vosso jantar e ireis?

MEPHOSTOPHILIS: Bem, vilões, por vossa presunção, eu transformo-te num macaco e a ti, num cão, e então me vou.

*Sai.*

ROBIN: Como, num macaco? Bravo! Terei boas brincadeiras com os garotos. Pegarei nozes e maçãs.

RAFE: E eu devo ser um cão!

ROBIN: Creio eu, tua cabeça jamais sairá do pote de sopa.

*Saem.*

## ATO IV CENA I<sup>210</sup>

*Na corte do Imperador.*

*Entram MARTINO e FREDERICK por portas diferentes.*

MARTINO: Saudações, oficiais, cavalheiros!

Apressai-vos para receber o Imperador.

Caro Frederick, esvaziai as salas.

Sua Majestade está vindo para o saguão;

Voltai, e vede se pronto está o trono.

FREDERICK: Mas onde está Bruno, nosso Papa eleito,

Que no dorso da fúria veio de Roma?

Não irá Sua Graça juntar-se ao Imperador?

MARTINO: Oh, sim, e com ele vem o feiticeiro alemão,

---

<sup>209</sup> Plural de *penny* (N. do T.).

<sup>210</sup> O texto A não possui esta cena. A fala do coro (III, iii) deveria introduzir esta cena (N. do E.).

O erudito Faustus, a glória de Wittenberg,  
 Portento do mundo por sua magia.  
 E ele pretende mostrar ao grande Carolus  
 Toda a raça de seus bravos progenitores,  
 E trazer à presença de Sua Majestade  
 As régias figuras de aspecto guerreiro  
 De Alexandre e sua bela amada.

FREDERICK: Onde está Benvolio?

MARTINO: Num sono profundo, eu vos garanto.

Ele tomou vinho do Reno até as tampas  
 Ontem à noite, a brindar a saúde de Bruno  
 E hoje o indolente fica de cama.

FREDERICK: Vede, vede, sua janela se abre. Vamos chamá-lo.

MARTINO: Saudações, Benvolio!

*BENVOLIO aparece à janela, com sua touca de dormir, abotoando-se.*

BENVOLIO: Que diabo está a afligir-vos?

MARTINO: Falai baixo, senhor, ou o diabo vos ouve;

Pois Faustus recém chegou à corte,  
 E a seus pés mil fúrias esperam  
 Para realizar o que o Doutor aprover.

BENVOLIO: De que me importa?

MARTINO: Vem, deixa o teu quarto e verás

Tal feiticeiro fazer tão raras façanhas  
 Diante do Papa e do real Imperador  
 Como nunca dantes foram vistas na Alemanha.

BENVOLIO: Já não tem o Papa conjuros suficientes?

Há pouco ele estava no dorso do demônio,  
 E se até então ele ainda gostar dele,  
 Prefiro que ambos retornem a Roma.

FREDERICK: Dize, virás ver tal diversão?

BENVOLIO: Não eu.

MARTINO: Ficarás em tua janela para vê-la, então?

BENVOLIO: Sim, e não caio no sono nesse meio tempo.

MARTINO: O Imperador se aproxima, ele vem ver

Que maravilhas por negros encantos pode-se ter.

BENVOLIO: Bem, ide, atendei ao Imperador. Estou contente em, por ora, pôr minha cabeça para fora da janela, pois dizem que se um homem bebe durante a noite, o demônio não pode feri-lo de manhã. Se isso é verdade, tenho um encanto em minha cabeça que o controlará tão bem quanto o feiticeiro, eu vos garanto.

*Saem* MARTINO e FREDERICK.

## CENA II<sup>211</sup>

*Soam as trombetas.* CHARLES, *o Imperador Alemão*, BRUNO, DUQUE DA SAXÔNIA, FAUSTUS, MEPHOSTOPHILIS, FREDERICK, MARTINO e EMPREGADOS. BENVOLIO *ainda na janela*.

IMPERADOR: Portento dos homens, renomado mago,

Versado Faustus, bem-vindo à nossa corte.  
 Esse feito teu, de pôr Bruno liberto  
 De seu e nosso inimigo declarado,  
 Acrescerá mais em excelência a tua arte,  
 Do que se por poderosa magia necromante  
 Pudesses comandar a obediência do mundo.  
 Sê para sempre amado por Carolus;  
 E se o Bruno que recém salvaste,  
 Em paz possuir o triplo diadema  
 E sentar-se na cátedra de Pedro,  
 Tu serás famoso em toda a Itália,  
 E honrado pelo Imperador alemão.

FAUSTUS: Essas graciosas palavras, régio Carolus,

Farão o pobre Faustus com toda a sua força  
 Amar e servir ao Imperador alemão,  
 E pôr a sua vida aos pés do santo Bruno.  
 Para provar, se à Vossa Graça agradar,  
 O Doutor está preparado, pelo poder da arte,

<sup>211</sup> A versão A do texto é similar, embora com menos partes encenáveis, direção de palco menos elaborada e uma proporção maior de prosa em relação ao verso. Benvolio é simplesmente chamado de “um cavaleiro” e, apesar de ele receber chifres como punição por zombar de Faustus, ele não jura vingança, então não há seqüência como no texto B (IV, iii e iv) (N. do E.).

Para lançar encantos que trespassarão  
 Os portões de ébano do ardente inferno,  
 E dragarão as fúrias pertinazes de suas covas  
 Para fazerem o que Vossa Graça ordenar.

BENOLIO (*à parte*): Nossa, ele fala terrivelmente! Contudo, não acredito muito nele. Ele se parece tanto com um feiticeiro quanto o Papa com um verdureiro.

IMPERADOR: Então, Faustus, como nos prometeste,  
 Queremos ver o famoso conquistador,  
 O Grande Alexandre e sua amada,  
 Em suas verdadeiras formas e majestade,  
 Para que admiremos sua excelência.

FAUSTUS: Vossa Majestade os vereis imediatamente.

Mephostophilis, vai!  
 E com o solene som das trombetas,  
 Apresenta perante este nobre Imperador  
 O Grande Alexandre e sua bela amada.

MEPHOSTOPHILIS: Eu irei, Faustus.

BENVOLIO: Bem, Mestre Doutor, se vossos demônios não forem rápidos, logo eu estarei a dormir. Nossa, eu poderia me devorar de raiva, só de pensar que eu fui um asno todo esse tempo, ficando à espreita do governante do demônio para nada ver.

FAUSTUS: Logo far-vos-ei sentir algo, se minha arte não falhar.

Meu senhor, devo prevenir Vossa Majestade  
 Que quando meus espíritos apresentarem as formas  
 De Alexandre e sua amada,  
 Vossa Graça não façais perguntas ao Rei,  
 Mas em mudo silêncio deixai-os vir e ir.

IMPERADOR: Seja como Faustus quiser, estamos contentes.

BENVOLIO: Sim, sim, e eu também estou contente. E tu trazê Alexandre e sua amada diante do Imperador, e eu serei Actéon<sup>212</sup> e tonar-me-ei um cervo.

FAUSTUS: E eu representarei Diana e dar-vos-ei chifres agora.

---

<sup>212</sup> Actéon, filho do rei Cadmo, viu a casta Diana, deusa da lua, da floresta, da fertilidade e da caça, banhando-se e, como vingança, ela o transformou num cervo. Actéon, então, foi morto pelos seus próprios cães de caça (N. do E.).

*Soam as trombetas. Entra, por uma porta, o IMPERADOR ALEXANDRE, pela outra, DARIUS. Eles se encontram. DARIUS é derrubado; ALEXANDRE mata-o, tira-lhe a coroa e, preparando-se para sair, sua AMADA o encontra. Ele a abraça e coloca a coroa de DARIUS na cabeça dela; voltam e saúdam o IMPERADOR, que, deixando o seu trono, faz menção de abraçá-los; vendo isso, FAUSTUS o faz parar subitamente. Então, as trombetas cessam e uma música soa.*

Alteza, vós esquecei-vos.

São apenas sombras, não substância.

IMPERADOR: Oh, perdoa-me, meus pensamentos tão deslumbrados

Com a visão desse célebre Imperador,

Que em meus braços o teria envolvido.

Mas, Faustus, se não lhes posso falar

Para satisfazer meus anseios por completo,

Deixa-me contar-te: ouvi dizer

Que essa linda dama, enquanto viveu na terra,

Tinha em seu pescoço pequenina verruga.

Como posso provar que o dito é verdade?

FAUSTUS: Vossa Majestade podeis ir e ver.

IMPERADOR: Faustus, eu vejo claramente,

E com essa visão, tu a mim agradas mais

Do que se eu herdasse outra monarquia.

FAUSTUS: Para longe, ide.

*A APRESENTAÇÃO termina.*

Vede, vede, Alteza, que estranho animal é aquele, que põe sua cabeça para fora da janela?

IMPERADOR: Oh, visão assombrosa! Vede, Duque da Saxônia,

Dois enormes chifres estranhamente atados

À cabeça do jovem Benvolio!

DUQUE DA SAXÔNIA: Ele está adormecido? Ou morto?

FAUSTUS: Ele dorme, meu senhor: mas nem sonha com seus chifres.

IMPERADOR: Isto é um bom divertimento. Nós o acordaremos.

Olá, Benvolio!

BENVOLIO: Uma praga sobre vós! Deixai-me dormir.

IMPERADOR: Não te culpo por dormir tanto, com uma cabeça como a tua.

DUQUE DA SAXÔNIA: Olha, Benvolio, é o Imperador que chama.

BENVOLIO: O Imperador? Onde? Oh, não, minha cabeça!

IMPERADOR: Não, teus chifres, não é questão para a tua cabeça, ela está suficientemente armada.

FAUSTUS: E agora, Senhor Cavaleiro? Pendurado pelos chifres? Que horror! Credo! Ponde vossa cabeça para dentro; não deixeis todo mundo espantar-se convosco.

BENVOLIO: Minha nossa, Doutor, isso é vilania vossa?

FAUSTUS: Oh, não digais isto, senhor. O Doutor não tem destreza,

Nem arte, nem engenho, para dar a estes senhores

Ou trazer perante este régio Imperador

O poderoso monarca, o guerreiro Alexandre.

Se Faustus o faz, vós estais decidido

Em ser Actéon e tornar-vos cervo.

E por isso, meu senhor, para agradar Vossa Majestade,

Trarei uma grande matilha para caçá-lo,

Que nem toda presteza de pés lhe valerá<sup>213</sup>

Para manter sua carcaça longe das sangrentas presas.

Oh, Belimote, Argiron, Asterote!<sup>214</sup>

BENVOLIO: Esperai, esperai! Ele trará uma matilha de demônios, e acho que logo. Bondade, meu senhor, eu suplico. Por meu sangue, eu nunca, nunca seria capaz de enfrentar esses tormentos.

IMPERADOR: Então, bom Mestre Doutor,

Peço-vos que retireis seus chifres:

Ele já teve penitência suficiente.

FAUSTUS: Alteza, não tanto pela injúria feita a mim, como para deleitar Vossa Majestade com alguma alegria, Faustus puniu justamente esse injurioso cavaleiro; sendo o que desejava,

---

<sup>213</sup> Tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 105).

<sup>214</sup> Belimote (Behemoth): Espírito do deserto, possivelmente advindo do búfalo egípcio ou de alguma divindade dessa mesma civilização. Rege o domínio da gula e é considerado como um tipo de mordomo do inferno. Há discordância quanto a sua aparência; alguns dizem que ele se parece com uma baleia ou um elefante; outros o descrevem como um animal fantástico de espécie inexistente. O livro de Jó (XL: 15-24) o descreve como uma criatura monstruosa, capaz de devorar o feno de mil montanhas por dia. Asterote (Astaroth): Poderoso duque e um dos sete príncipes do inferno, comandante de quarenta legiões de espíritos infernais. Descrito sempre como um anjo de aspecto feio, montado em um dragão, segurando uma víbora em uma das mãos e detentor de um odor extremamente fétido. É conhecedor do passado e do futuro, das artes em geral, dos segredos das coisas e da história da criação e queda dos anjos (<<http://www.deliriumsrealm.com/delirium/articleview.asp?Post=99>> Acesso em 13/04/2005, às 11:00hs. N. do T.).

estou contente em retirar-lhe os chifres. Mephostophilis, transforma-o. E a partir de agora, senhor, procurai falar bem dos eruditos.

BENVOLIO (*à parte*): Falar bem de vós? Difícil, eruditos são tais fazedores de cornos por meterem chifres nas cabeças de homens honestos, que eu não mais confiarei em caras lisas e pequenos rufos.<sup>215</sup> Mas se eu não for vingado por isto, poderia ser transformado em uma ostra escancarada e beber nada além de água salgada.

IMPERADOR: Vem, Faustus, enquanto o Imperador viver,  
 Em recompensa por teu elevado mérito,  
 Tu comandarás o trono da Alemanha,  
 E serás amado pelo poderoso Carolus.

*Saem todos.*

### CENA III

*Entram* BENVOLIO, MARTINO, FREDERICK e SOLDADOS.

MARTINO: Não, caro Benvolio, deixa dessas tuas idéias  
 De atentares contra o feiticeiro.

BENVOLIO: Ide, vós não me quereis bem, ao insistireis.  
 Devo deixar passar tão grande injúria,  
 Quando todo serviçal zomba de meus erros,  
 E em seus toscos gracejos dizem altivamente  
 ‘A cabeça de Benvolio foi agraciada com chifres hoje’?  
 Oh, possam essas pálpebras não mais se fecharem  
 Até eu, com minha espada, ter tal feiticeiro morto.  
 Se vós desejais ajudar-me nesse intento,  
 Sacai vossas armas e sede resolutos.  
 Se não, parti. Aqui Benvolio morrerá,  
 Mas a morte de Faustus vingará minha infâmia.

FREDERICK: Não, estaremos contigo haja o que houver,  
 E mataremos o tal Doutor se ele aparecer.

BENVOLIO: Então, gentil Frederick, apressa-te ao bosque,  
 E coloca nossos servos e seguidores

---

<sup>215</sup> Segundo João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 154), os eruditos, ao contrário dos cortesãos, andavam frequentemente sem barba e usavam rufos (espécie e gola pregueada) menos aparatosos por falta de meios.

Juntos em emboscada por detrás das árvores.

Pois sei que o feiticeiro se aproxima:

Eu o vi ajoelhar e beijar a mão do Imperador,

E partir, carregado de rica recompensa.

Soldados, lutai com valentia. Se Faustus morrer,

Tomai a fortuna, e deixai-nos a vitória.

FREDERICK: Vinde, soldados, segui-me até o bosque.

Aquele que o matar terá o ouro e afeição infinita.

*Sai FREDERICK com os SOLDADOS.*

BENVOLIO: Minha cabeça está mais leve sem os chifres,

Mas meu coração pesa mais que minha cabeça,

E arqueja até eu vir morto o tal feiticeiro.

MARTINO: Onde nos colocamos, Benvolio?

BENVOLIO: Aqui ficaremos à espera do primeiro assalto.

Oh, estivesse aquele maldito cão no local

E tu logo terias visto minha desgraça paga.

*Entra FREDERICK.*

FREDERICK: Escondei-vos! O feiticeiro se aproxima,

E sozinho vem caminhando em sua toga.

Estai prontos então, e acertai o camponês.

BENVOLIO: Minha seja a honra. Agora, espada acerta em cheio.

Pelos chifres que ele me deu, logo terei sua cabeça.

*Entra FAUSTUS com uma cabeça falsa.*

MARTINO: Vede, vede, aí vem.

BENVOLIO: Sem palavras. Esse golpe termina tudo.

Que o inferno tenha sua alma; seu corpo cai.

*Ataca FAUSTUS.*

FAUSTUS: Oh!

FREDERICK: Gemendo, Mestre Doutor?

BENVOLIO: Que seu coração se quebre em gemidos! Frederick, vê,

Assim findo o seu pesar imediatamente.

*Corta sua cabeça.*

MARTINO: Golpeai com vontade: sua cabeça cai.

BENVOLIO: O demônio está morto! Que riam as Fúrias.

FREDERICK: Era isto o severo aspecto, o cenho terrível,  
 Que fez o feroz monarca dos espíritos infernais  
 Tremer e tiritar com seus encantos imponentes?

MARTINO: Era esta a cabeça maldita, cujo coração tramou  
 A vergonha de Benvolio diante do Imperador?

BENVOLIO: Sim, eis a cabeça, e aqui o corpo repousa,  
 Justamente recompensado por suas vilanias.

FREDERICK: Vinde, tramemos como somar mais vergonha  
 Ao negro escândalo de seu odiado nome.

BENVOLIO: Primeiro, em sua cabeça, para quitar meus danos,  
 Pregarei grandes chifres, e pendurá-la-ei  
 Na janela onde ele prendeu-me primeiro,  
 Para que todo mundo veja minha justa vingança.

MARTINO: Que uso faremos de sua barba?

BENVOLIO: Vendê-la-emos a um limpador de chaminés: ela será mais usada do que dez  
 vassouras de bétulas, eu vos garanto.

FREDERICK: O que farão os olhos?

BENVOLIO: Arrancaremos seus olhos, e eles servirão de botões em seus lábios, para manter  
 sua língua longe de um resfriado.

MARTINO: Uma excelente política! E agora, senhores, tendo-o dividido, o que fazer do corpo?  
 FAUSTUS *se levanta*.

BENVOLIO: Ui, o demônio está vivo de novo!

FREDERICK: Dai-lhe sua cabeça, pelo amor de Deus!

FAUSTUS: Não, ficai com ela. Faustus terá cabeças e mãos.  
 Clamo por vossos corações para recompensar tal feito.  
 Não sabíeis, traidores, fiz um acordo  
 De vinte e quatro anos a respirar na terra?  
 E tivésseis cortado meu corpo com vossas espadas,  
 Ou talhado carne e ossos como grãos de areia,  
 Em um minuto teria meu espírito retornado,  
 E eu respirado como um homem livre do mal.  
 Mas por que adio minha vingança?  
 Asteroth, Belimoth, Mephostophilis!

*Entram MEPHOSTOPHILIS e os outros DEMÔNIOS.*

Ide, colocai esses traidores em vossas ardentes costas,  
 E montai com eles tão alto quanto o céu;  
 De lá, jogai-os de cabeça ao mais baixo inferno.  
 Deixa estar, o mundo verá a miséria deles,  
 E depois o inferno os flagelará pela traição.  
 Vai, Belimoth, e leva esse patife daqui,  
 E atira-o num lago de lama e podridão.  
 Toma tu esse outro: arrasta-o pelas matas  
 Entre pontudos espinhos e afiadas sarças,  
 Enquanto com meu gentil Mephostophilis,  
 Esse traidor voa até um escarpado,  
 E que os ossos do vilão se quebrem ao rolar,  
 Como ele pretendia desmembrar-me.  
 Voai daqui, executai já minha ordem.

FREDERICK: Piedade de nós, gentil Faustus! Poupai-nos a vida!

FAUSTUS: Fora!

FREDERICK: Deve partir, aquele que o diabo conduz.

*Saem os ESPÍRITOS com os CAVALEIROS.*

*Entram os SOLDADOS EMBOSCADOS.*

PRIMEIRO SOLDADO: Vinde, senhores, colocai-vos em prontidão.

Apressai-vos em ajudar esses nobres cavalheiros.

Eu os escutei discutindo com o feiticeiro.

SEGUNDO SOLDADO: Vede, aí vem ele. Matai o lacaio.

FAUSTUS: O que temos aqui? Uma emboscada contra minha vida!

Então, Faustus, testa tua arte. Reles camponeses!

Vede, as árvores movem-se ao meu comando,

E põem-se como um baluarte entre mim e vós,

Para me protegerem de vossa odiosa conspiração.

E ainda, para combater vosso frágil intento,

Eis um exército incontrolável.

*FAUSTUS derruba a porta e entra um demônio tocando um tambor; logo depois outro carregando uma insígnia; e vários demônios com armas; MEPHOSTOPHILIS com fogos de artifício. Eles atacam os soldados e os levam.*

## CENA IV

*Entram, por portas diferentes, BENVOLIO, FREDERICK e MARTINO, as suas cabeças e rostos estão ensangüentados e sujos de lama; todos têm chifres.*

MARTINO: Hei, Benvolio!

BENVOLIO: Aqui! Frederick, hei!

FREDERICK: Oh, ajudai-me, gentil amigo. Onde está Martino?

MARTINO: Caro Frederick, aqui,

Meio sufocado num lago de lama e podridão,

No qual as Fúrias arrastam-me pelos calcanhares.

FREDERICK: Martino, vede

Benvolio de chifres novamente!

MARTINO: Oh, miséria! E agora, Benvolio?

BENVOLIO: Guardai-me, céus! Ainda serei caçado?

MARTINO: Não tenhais medo, homem; não temos o poder de matar.

BENVOLIO: Meus amigos assim transformados! Oh, inferno!

Vossas cabeças estão com chifres!

FREDERICK: Estais certo:

Mas quereis dizer a vossa. Senti a vossa cabeça.

BENVOLIO: Oh, não, chifres de novo!

MARTINO: Não vos aborreceis, homem. Todos os temos.

BENVOLIO: Que demônio serve a esse maldito mago,

Que, de rancor em rancor, nossos erros são dobrados?

FREDERICK: O que fazemos para esconder essa vergonha?

BENVOLIO: Se o seguissemos para nos vingar,

Ele juntaria orelhas de asnos a estes chifres,

E nos faria motivo de risos do mundo todo.

MARTINO: O que faremos então, caro Benvolio?

BENVOLIO: Tenho um castelo perto dessas matas,

Para lá iremos e viveremos obscuros,

Até que o tempo altere nossas formas brutais.

A desgraça negra eclipsou nossa reputação,

Melhor morrermos de pesar, que vivermos com vergonha.

*Saem todos.*

CENA V<sup>216</sup>

*Entra* FAUSTUS e MEPHOSTOPHILIS.

FAUSTUS: Agora, Mephostophilis, o incansável curso do

Tempo corre calmo e a passos mortos,

Encurtando meus dias e a linha da vida,

Reclama o pagamento de meus últimos anos.

Por isso, caro Mephostophilis, apressemo-nos para Wittenberg.

MEPHOSTOPHILIS: Ireis a cavalo ou a pé?

FAUSTUS: Até eu passar por esse belo e agradável verde, irei a pé.

*Entra um* MERCADOR DE CAVALOS.

MERCADOR DE CAVALOS: Estive o dia todo procurando um tal de mestre Fustian.<sup>217</sup> Povo, vede onde ele está? Deus vos salve, Mestre Doutor.

FAUSTUS: Ora, ora, mercador de cavalos! Sois bem-vindo.

MERCADOR DE CAVALOS: Vós escutais, senhor? Eu vos trouxe quarenta por vosso cavalo.

FAUSTUS: Não posso vendê-lo por tal. Se o queres por cinquenta, leva-o.

MERCADOR DE CAVALOS: Alas, senhor, eu não tenho mais. Eu vos rogo, intercedeis por mim.

MEPHOSTOPHILIS: Eu te peço, deixa-o levá-lo. Ele é um sujeito honesto, e tem uma grande carga, sem esposa e nem filho.

FAUSTUS: Bem, vinde, dai-me vosso dinheiro. Meu garoto irá entregá-lo a vós. Mas devo dizer-vos uma coisa antes de vós tê-lo: não cavalgueis na água de modo algum.

MERCADOR DE CAVALOS: Por que, senhor, ele não beberá água?

FAUSTUS: Oh, sim, ele beberá de todas as águas; mas não cavalgues na água. Cavalgues sobre sebes ou fossos ou onde tu quiseses, mas não na água.

MERCADOR DE CAVALOS: Bem, senhor, agora sou um homem feito para sempre. Não deixarei meu cavalo por preço algum. Se ele tivesse qualidade além do *hey ding ding, hey ding ding*,<sup>218</sup> eu faria brava morada nele. Ele tem o traseiro tão liso quanto uma enguia. Bem,

<sup>216</sup> Extraída do texto A. O texto B tem uma versão mais curta, que omite o diálogo entre Faustus e Mephostophilis; a seguinte fala do mercador de cavalos, *Well sir, now I am a made man for ever*, “Bem, senhor, agora sou um homem feito para sempre”; e o diálogo entre Mephostophilis e o mercador de cavalos (N. do E.).

<sup>217</sup> *Fustian* significa “linguagem empolada, bombástica e oca” (Dicionário Michaelis UOL). O fato de o mercador de cavalos dirigir-se a Faustus dessa maneira nos faz pensar que a intenção de Marlowe, aqui, era ironizar o nome e a reputação do feiticeiro (N. do T.).

<sup>218</sup> *Hey ding ding* é um refrão comum em várias cantigas populares (BOAS, 1966: 146), que, na peça, assume a conotação de “cavalo não castrado” (N. do E.).

adeus, senhor. Vosso garoto mo entregá-lo-á. Mas escutai, senhor: se meu cavalo ficar doente ou nervoso, se eu vos trazer sua água, vós direis o que há?

FAUSTUS: Fora, insolente! Ora, pensas que sou um doutor de cavalos?

*Sai o* MERCADOR DE CAVALOS.

O que és tu, Faustus, senão um homem fadado à morte?

Teu tempo fatal se arrasta para um fim cabal:

Desespero leva a desconfiança a meus pensamentos.

Confunde essas paixões com um sono tranqüilo.

Ora, Cristo chamou o ladrão na cruz;

Então descansa, Faustus, calmo em vaidade.

*Dorme em sua cadeira.*

*Entra o* MERCADOR DE CAVALOS *todo molhado e chorando.*

MERCADOR DE CAVALOS: Ai, ai de mim, Doutor Fustian, ele disse! Povo, Doutor Lopus<sup>219</sup> nunca foi tão doutor. Deu-me uma purgação e limpou-me quarenta dólares: não mais os verei. Mas como eu fui asno, não queria ser controlado por ele, pois proibiu-me de cavalgar na água. Agora eu, pensando que meu cavalo tivesse alguma qualidade rara que ele não me queria fazer saber, eu, como um jovem destemido, cavalguei na funda lagoa, no final da cidade. Tão logo não estaria no meio da lagoa e então meu cavalo desapareceu, e eu fiquei sentado num feixe de feno, nunca em minha vida tão perto de um afogamento. Mas eu procurarei meu Doutor e terei meus quarentas dólares de novo, ou far-lhe-ei mais caro o cavalo. Oh, lá está o seu capacho. Vós escutais? Vós! Trapaceiro, onde está vosso mestre?

MEPHOSTOPHILIS: Por que, senhor, o que gostaríeis? Vós não podeis falar com ele.

MERCADOR DE CAVALOS: Mas eu falarei.

MEPHOSTOPHILIS: Ora, ele está dormindo profundamente. Voltai outra hora.

MERCADOR DE CAVALOS: Falarei com ele agora, ou quebrarei o vidro de suas janelas em suas orelhas.

MEPHOSTOPHILIS: Digo-te que ele não dormiu nas últimas oito noites.

MERCADOR DE CAVALOS: Ainda que ele não tivesse dormido nas últimas oito semanas eu falaria com ele.

MEPHOSTOPHILIS: Vê onde ele dorme.

---

<sup>219</sup> Roderigo Lopez, um judeu espanhol, médico particular da rainha Elizabeth, que foi condenado, em fevereiro de 1594, por tentar envenená-la, e executado em Tyburn. Depois de sua morte, a agitação popular foi mantida pela publicação de cinco relatos de sua traição. Marlowe morreu em 1593, sendo essa referência é uma inegável adição feita à escrita dele (N. do E.; BOAS, 1966: 146).

MERCADOR DE CAVALOS: Sim, lá está ele. Deus vos salve, Mestre Doutor. Mestre Doutor!

Mestre Doutor Fustian! Quarenta dólares, quarenta dólares por um feixe de feno!

MEPHOSTOPHILIS: Ora, vês que ele não te escuta.

MERCADOR DE CAVALOS: Ow, ow! Ow, ow!

*Grita em seu ouvido.*

Não acordareis? Far-vos-ei acordar antes que eu vá.

*Ele o puxa pela perna e a arranca.*

Ai, estou arruinado! O que farei?

FAUSTUS: Oh, minha perna, minha perna! Socorro, Mephostophilis.

Chama os oficiais. Minha perna, minha perna!

MEPHOSTOPHILIS: Vem, infame, ao Condestável.

MERCADOR DE CAVALOS: Oh, nobre senhor, deixai-me ir e eu dar-vos-ei mais quarenta dólares.

MEPHOSTOPHILIS: Onde estão eles?

MERCADOR DE CAVALOS: Não os tenho comigo. Vinde a minha estalagem e dá-los-ei a vós.

MEPHOSTOPHILIS: Vai, rápido!

*O MERCADOR DE CAVALOS foge.*

FAUSTUS: O quê? Ele se foi? Adeus a ele. Faustus tem de novo sua perna, e o mercador de cavalos, eu o pego, um feixe de feno pelo seu trabalho. Bem, esse truque lhe custará quarenta dólares a mais.

*Entra WAGNER.*

FAUSTUS: E então, Wagner, quais as novas contigo?

WAGNER: Se vos agrada, o Duque de Vanholt<sup>220</sup> fervorosamente solicita vossa companhia e envia alguns de seus homens para servir-vos com provisão em vossa jornada.

FAUSTUS: O Duque de Vanholt é um cavalheiro honrado, e um ao qual não posso negar minha sagacidade. Vem, vamos.

*Saem.*

---

<sup>220</sup> O *E.F.B.*, cap. XXXIX e XL, traz Anholt como tradução para Anhalt, presente na história alemã. Segundo Boas (1966: 144), provavelmente houve um erro de impressão devido à pronúncia. Anhalt era um ducado na Alemanha central (N. do E.).

CENA VI<sup>221</sup>

*Entram o PALHAÇO, DICK, o MERCADOR DE CAVALOS e um CARROCEIRO.*

CARROCEIRO: Vinde, meus senhores, eu vos trarei a melhor cerveja da Europa. Olá, dona.<sup>222</sup>

Onde estão as rameiras?

*Entra a ESTALAJADEIRA.*

ESTALAJADEIRA: Então, é o que vos falta? Ah, meus velhos clientes, bem-vindos!

PALHAÇO: Criado Dick, sabes por que eu estou tão mudo?

DICK: Não, Robin, por quê?

PALHAÇO: Tenho uma conta de dezoito *pence*. Mas não digas nada. Vejamos se ela me esqueceu.

ESTALAJADEIRA: Quem é esse que se coloca tão solene? Ora, o meu velho cliente?

PALHAÇO: Oh, dona, como tendes passado? Espero que minha conta esteja quieta.

ESTALAJADEIRA: Sim, não há dúvida, pois penso que não vos apressais em encerrá-la.

DICK: Pois então, dona, trazei-nos cerveja.

ESTALAJADEIRA: Tereis imediatamente. Cuidai daquela sala!<sup>223</sup>

*Sai.*

DICK: Vinde, senhores; o que faremos até minha anfitriã voltar?

CARROCEIRO: Senhor, contar-vos-ei audaciosa história de como um feiticeiro serviu-me. Vós conheceis o Doutor Fauster?

MERCADOR DE CAVALOS: Sim, e que uma praga o pegue. Eis alguém que tem motivos para conhecê-lo. Ele conjurou-te também?

CARROCEIRO: Contar-vos-ei como ele serviu-me. Eu estava indo para Wittenberg outro dia, com um fardo de feno; ele encontrou-me e perguntou o que ele poderia dar pelo tanto de feno que ele pudesse comer. Então, senhor, eu, pensando que um pouco lhe contentaria,

<sup>221</sup> Cena omitida no texto A. Trata-se de uma cena dispensável pelo fato de recontar a história do cavalo na água, mas prepara a entrada dos palhaços na próxima cena, também omitida no texto A (N. do E.).

<sup>222</sup> No original, *hostess*. Preferi traduzir *hostess* por “dona”, já que os clientes dirigem-se à dona da estalagem, ou seja, a estalajadeira. Creio que “dona”, embora fuja ao projeto de tradução que proponho por não manter a *letra* do original, seja a tradução mais adequada por manter o caráter informal da cena e, em termos de encenação, facilitar a fala do ator. Apenas na terceira fala de Dick variei a tradução para “anfitriã”, uma vez que ele utiliza o pronome possessivo *mine*, “minha”. “Minha dona” ou “minha estalajadeira” estabeleceriam uma relação de servidão muito mais forte do que a existente entre cliente e atendente, o que não condiz com a realidade do texto (N. do T.).

<sup>223</sup> Segundo Boas (1966: 150), a estalajadeira dirige-se aos empregados da estalagem, para que eles fiquem atentos ao serviço. João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (203:155) dizem que há a possibilidade de a estalajadeira estar se dirigindo aos clientes, para que entrem na sala, ou às prostitutas, por quem o carroceiro perguntara. Preferi traduzir levando em consideração a observação de Boas (N. do T.).

disse-lhe para pegar tanto quanto ele quisesse por três *farthings*.<sup>224</sup> Assim, ele rapidamente deu-me o dinheiro e pôs-se a comer. E, como um homem cristão que sou, digo-vos que ele não deixou de comer até que tivesse devorado todo o meu fardo de feno.

TODOS: Oh, monstruoso! Comer um fardo inteiro de feno?

PALHAÇO: Sim, sim, pode ser, pois ouvi sobre alguém que comeu um fardo de lenha.

MERCADOR DE CAVALOS: Agora, senhores, ireis ouvir com quão vileza ele me tratou. Fui até ele ontem, para comprar um cavalo, e não havia jeito de ele vendê-lo abaixo de quarenta dólares. Então, senhores, como eu sabia que o cavalo correria sobre sebes e fossos e nunca se cansaria, eu dei-lhe o dinheiro. Quando tive meu cavalo, Doutor Fauster disse-me para cavalgá-lo noite e dia e não poupar-lhe tempo. Mas, disse ele, que de modo algum eu cavalgasse na água. Aí, senhores, eu, pensando que o cavalo tinha alguma qualidade que ele não quisesse me fazer saber, pus-me a cavalgar num grande rio, e quando estava quase no meio, meu cavalo desapareceu, e eu montava um feixe de feno.

TODOS: Oh, bravo Doutor!

MERCADOR DE CAVALOS: Mas ouvireis o quão bravamente eu o tratei por isso: eu fui até a sua casa, e lá o encontrei adormecido. Eu gritava estridentemente em seus ouvidos, apesar de tudo, não pude acordá-lo. Eu, vendo aquilo, peguei-o pela perna e não descansei de puxar até que eu a tivesse arrancado, e agora ela está em casa, em minha estalagem.

PALHAÇO: E o Doutor tem só uma perna, então? Excelente, pois um de seus demônios deixou-me com cara de macaco.

CARROCEIRO: Mais bebida, dona.

PALHAÇO: Escutai, iremos para a outra sala e beberemos um pouco, e depois iremos procurar o Doutor.

*Saem todos.*

## CENA VII<sup>225</sup>

*Entram o DUQUE DE VANHOLT, sua DUQUESA, FAUSTUS e MEPHOSTOPHILIS.*

DUQUE: Obrigado, Mestre Doutor, por tão agradáveis visões. Sequer sei como recompensar suficientemente vosso ilustre mérito em erigirdes aquele castelo encantado no ar, a visão que tanto me deleitou como nada mais no mundo poderia.

<sup>224</sup> *Farthing*, antiga moeda britânica que valia um quarto de *penny* (N. do T.).

<sup>225</sup> Tal cena é mais curta no texto A; os palhaços não são apresentados (N. do E.).

FAUSTUS: Penso, meu bom senhor, que sou altamente recompensado por agradar a Vossa Graça com aquilo que Faustus realizou. Porém, graciosa dama, talvez não tivestes prazer naquelas visões. Por isso, clamo-vos, dizei-me o que vós mais desejaríeis ter. Esteja no mundo e será vosso. Ouvi dizer que mulheres com o ventre agraciado anseiam por iguarias e coisas raras.

DAMA: Verdade, Mestre Doutor, e por considerar-vos tão gentil, farei com que saibais o que meu coração deseja ter; fosse agora verão, como é janeiro, em pleno inverno, não pediria coisa melhor do que um prato de uvas maduras.

FAUSTUS: Isso é coisa pequena. Vai, Mephostophilis.

*Sai MEPHOSTOPHILIS.*

Madame, farei mais do que isso para vosso contento.

*Entra MEPHOSTOPHILIS com as uvas.*

Aqui, provai estas. Devem estar boas, vieram de um país distante, posso assegurar-vos.

DUQUE: Isso faz-me maravilhar mais do todo o resto; nesta época do ano, quando todas as árvores estão infrutíferas, onde conseguistes essas uvas maduras?

FAUSTUS: Se me permite, Vossa Graça, o ano é dividido em dois círculos no mundo todo, desse modo, quando é inverno entre nós, no círculo oposto é verão, como na Índia, em Saba e nos países situados no extremo Oriente, onde se tem frutas duas vezes ao ano. De lá, por meio do espírito veloz que tenho, eu trouxe essas uvas, como vedes.

DAMA: E acreditai, elas são as mais doces uvas que já saboreei.

*Os PALHAÇOS batem com força no portão.*

DUQUE: Que rudes desordeiros temos ao portão?

Vai, acalma sua fúria. Abre-o,

E exige deles o que querem.

*Eles batem novamente e pedem para falar com FAUSTUS.*

UM CRIADO: Ora, o que é isso, senhores? Que alvoroço é esse?

Por qual razão perturbais o Duque?

DICK: Não temos razão para isso, então, um figo para ele.<sup>226</sup>

CRIADO: Por que, atrevidos servos, ousais ser tão insolentes?

---

<sup>226</sup> No original, ... *a fig for him*. Numa tentativa de manter o caráter estrangeiro da expressão, que significa a falta de consideração dos palhaços para com o Duque, preferi traduzi-la de modo literal, uma vez que usar o equivalente “uma banana para ele”, em português, soaria um tanto domesticado e, portanto, contrário a um projeto estrangeirizante. Entretanto, numa situação de enunciação cênica, a expressão “uma banana para ele” funcionaria melhor (N. do T.).

MERCADOR DE CAVALOS: Eu espero, senhor, que tenhamos engenho suficiente para sermos mais insolentes do que bem-vindos.

CRIADO: É o que parece. Sede insolentes em outro lugar

E não importuneis o Duque.

DUQUE: O que queriam eles?

CRIADO: Eles querem falar com o Doutor Faustus.

CARROCEIRO: Sim, e nós falaremos com ele.

DUQUE: Falareis, senhor? Metam os patifes na prisão.

DICK: Meter-nos! Ele meteu tão bem no pai dele quanto nos prendeu.<sup>227</sup>

FAUSTUS: Peço à Vossa Graça que os deixeis entrar.

Eles são bons em matéria de diversão.

DUQUE: Faze o que desejares, Faustus; dou-te liberdade.

FAUSTUS: Agradeço à Vossa Graça.

*Entram o PALHAÇO, DICK, o CARROCEIRO e o MERCADOR DE CAVALOS.*

Ora, e então, meus bons amigos?

Em verdade, sois indignos, mas vinde.

Eu consegui vossas desculpas. Bem-vindos.

PALHAÇO: Não, senhor, seremos bem-vindos pelo nosso dinheiro, e pagaremos pelo que tomamos. Olá! Traz meia dúzia de cervejas aqui, e enforca-te.

FAUSTUS: Não, escutais. Podeis dizer-me onde estais?

CARROCEIRO: Sim, posso. Estamos sob o céu.

CRIADO: Sim, mas, senhor atrevimento, sabeis em que lugar?

MERCADOR DE CAVALOS: Sim, sim, a casa é boa o bastante para beber. Porcaria, enche-nos de cerveja ou quebraremos todos os barris da casa e arremessaremos vossos cérebros com as garrafas.

FAUSTUS: Não sejais tão furiosos. Vinde, tereis cerveja.

Meu senhor, peço-vos que me concedeis mais tempo.

Dou-vos minha palavra, isso agradará Vossa Graça.

DUQUE: De todo meu coração, gentil Doutor; satisfaz-te.

Nossos criados e nossa corte estão sob teu comando.

FAUSTUS: Humildemente agradeço a Vossa Graça. Tragam cerveja.

<sup>227</sup> No original, Marlowe usa *commit* para designar “prender” (N. do E.), mas também apresenta ao leitor a conotação “ter relações sexuais com” (BOAS, 1966: 154). Usei, por três vezes, “meter”, tradução proposta por João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 123), por não encontrar outra palavra em português que fosse capaz de manter a relação dúbia entre *letra* e *sentido* criada por Marlowe (N. do T.).

MERCADOR DE CAVALOS: Sim, diversão. Assim falou o doutor, e crê, beberei à saúde de tua perna-de-pau por essas palavras.

FAUSTUS: Minha perna-de-pau? O que queres dizer com isso?

CARROCEIRO: Há, há, há! Tu o ouviste, Dick? Ele se esqueceu de sua perna.

MERCADOR DE CAVALOS: Sim, sim, ele não se importa muito com isso.

FAUSTUS: Creio que não. Não muito com uma perna-de-pau.

CARROCEIRO: Bom senhor! Carne e sangue devem ser muito frágeis em vossa adoração. Não vos lembrais de um mercador de cavalos a quem vendestes um cavalo?

FAUSTUS: Sim, lembro-me de ter vendido um cavalo.

CARROCEIRO: E lembrais que dissestes para ele não cavalgar na água?

FAUSTUS: Sim, lembro-me muito bem disso.

CARROCEIRO: E lembrais de nada sobre vossa perna?

FAUSTUS: Não, realmente.

CARROCEIRO: Então peço que lembrais de vossa cortesia.<sup>228</sup>

FAUSTUS: Eu vos agradeço, senhor.

CARROCEIRO: Isso não vale muito. Por favor, dizei-me uma coisa.

FAUSTUS: O quê?

CARROCEIRO: São vossas duas pernas companheiras de cama toda noite?

FAUSTUS: Fazes de mim um colosso<sup>229</sup> ao perguntar-me tal coisa?

CARROCEIRO: Não, sinceramente, senhor. Não faria nada de vós, mas ficaria contente em saber.

*Entra a ESTALAJADEIRA com a bebida.*

FAUSTUS: Pois asseguro-te que certamente sim.

CARROCEIRO: Eu vos agradeço, estou satisfeito.

FAUSTUS: Mas por que razão perguntas?

CARROCEIRO: Por nada, senhor: mas pensei que uma de suas companheiras de cama fosse de madeira.

MERCADOR DE CAVALOS: Ora, escutai, senhor? Eu não arranquei uma de vossas pernas enquanto vós dormíeis?

FAUSTUS: Mas eu a tenho de volta agora que estou acordado. Olhai aqui, senhores.

<sup>228</sup> Trocadilho com “mesura”, “reverência”, continuando a piada sobre a perna (*He has forgot his leg*, “Ele se esqueceu de sua perna”) significa tanto que ele se esqueceu da perna de pau como que ele não se curvou (*he does not stand much upon that*, “ele não se importa muito com isso”, i.e. cerimônia ou boas maneiras) (N. do E.).

<sup>229</sup> Alusão ao colosso de Rhodes, estátua cujas pernas estendem-se na entrada do porto de Rhodes (N. do E.; BOAS, 1966: 156.; DUARTE & FERREIRA, 2003: 155).

TODOS: Oh, horrível! Tinha o Doutor três pernas?

CARROCEIRO: Lembrais, senhor, como vós me enganastes e comestes meu fardo de...

FAUSTUS *torna-o mudo com um feitiço.*

DICK: Lembrais como me fizestes ficar com cara de maca...

MERCADOR DE CAVALOS: Seu filho-da-puta conjurante sarnento, lembrais como me enganastes com um ca...

PALHAÇO: Vós esquecestes de mim? Pensais que vos sairíeis bem com vossas trapaças e repassas. Lembrais do cão que...

FAUSTUS *enfeitiçou cada um e os tornou mudos; saem os palhaços.*

ESTALAJADEIRA: Quem paga pela cerveja? Escutai, Mestre Doutor, mandastes embora meus clientes, quero saber quem pagará pela minha cer...?

*Sai a ESTALAJADEIRA.*

DAMA: Meu senhor,

Muito devemos a esse douto homem.

DUQUE: Sim, madame; o qual recompensaremos

Com todo amor e gentileza que pudermos.

Sua artimanha leva a tristeza embora.

*Saem.*

## ATO V

### CENA I

*Raios e trovões. Entram demônios com pratos cobertos. MEPHOSTOPHILIS os conduz até o gabinete de FAUSTUS. Em seguida entra WAGNER.*

WAGNER: Acho que meu mestre pensa em morrer logo.

Fez seu testamento, e deu-me sua fortuna,

Sua casa, seus bens, e baixelas de ouro,

Além de dois mil ducados já cunhados.

E penso ainda, se estivesse tal morte perto,

Ele não estaria em banquete, a farrear e beber

Entre os estudantes, como agora está;

Estão a cear com tamanho regozijo

Como Wagner nunca viu em sua vida.  
 Vede, aí vêm eles; a festa está encerrada.<sup>230</sup>

*Sai.*

*Entram* FAUSTUS, MEPHOSTOPHILIS *e dois ou três* ESTUDANTES.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Mestre Doutor Faustus, em nossa reunião sobre belas damas, sobre qual foi a mais linda em todo o mundo, determinamos entre nós que Helena da Grécia foi a mais admirável dama que já viveu. Por isso, Mestre Doutor, se quiserdes fazer-nos o favor de deixar-nos ver a sem igual dama da Grécia, a quem o mundo todo admira pela majestade, nos consideráramos em dívida para convosco.

FAUSTUS: Cavalheiros, sei que vossa amizade é leal,  
 E não é costume de Faustus negar  
 O justo pedido dos que desejam o seu bem.  
 Vereis a sem igual dama da Grécia,  
 Não distante da pompa e majestade  
 De quando com ela Páris cruzou os mares,  
 E causou o fracasso da rica Dardânia.<sup>231</sup>  
 Silêncio, pois há perigo nas palavras.

*Soa uma música.* MEPHOSTOPHILIS *traz* HELENA; *ela atravessa o palco.*

SEGUNDO ESTUDANTE: Era essa a bela Helena, que de tão admirada  
 Pôs a Grécia a guerrear dez anos contra Tróia?

TERCEIRO ESTUDANTE: Tão simples é meu engenho para cantar  
 A quem o mundo admira pela majestade.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Agora que vimos o orgulho da natureza,  
 Nos despediremos, e por essa bendita visão  
 Feliz e abençoado seja Faustus para sempre.

*Entra um* VELHO HOMEM.

FAUSTUS: Cavalheiros, adeus: o mesmo a vós desejo.

*Saem os* ESTUDANTES.

VELHO: Oh, gentil Faustus, deixa essa maldita arte,  
 Essa magia cativará tua alma no inferno  
 E privar-te-á da salvação.  
 Embora te enfureças como homem,

<sup>230</sup> “E penso ... encerrada”: trecho extraído do texto A (N. do E.).

<sup>231</sup> Tróia (DUARTE & FERREIRA, 2003: 155).

Não perseveres nisso como um demônio.  
 Ainda tens uma alma digna de amor,  
 Se o pecado por hábito não cresce na natureza:  
 Senão, Faustus, arrependimento virá muito tarde,  
 E então és banido das vistas dos céus;  
 Não há mortal que exprima as penas do inferno.<sup>232</sup>  
 Pode essa minha exortação  
 Parecer severa e de toda rude; não é,  
 Pois, gentil filho, falo isso não com ira,  
 Ou inveja de ti, mas com terno amor,  
 E pena da miséria de teu futuro.  
 Tenho esperança, que meu cortês sermão,  
 Censurando teu corpo, repare tua alma.

FAUSTUS: Onde estás, Faustus? Miserável, o que fizeste?

Maldito és tu, Faustus, maldito: desespera e morre.  
 O inferno clama o seu direito, e bramindo  
 Diz ‘Faustus, vem, tua hora é quase vinda’.

(MEPHOSTOPHILIS dá-lhe uma adaga.)

E Faustus dará o que te é de direito.

VELHO: Oh, detém, bom Faustus, detém teu desespero.

Vejo um anjo pairar sobre tua cabeça,  
 Com um vaso pleno de preciosa graça  
 E oferece derramá-la em tua alma.

Então clama por compaixão e não desesperes.

FAUSTUS: Ah, meu caro amigo,<sup>233</sup> sinto tuas palavras

Confortarem minha alma angustiada.

Deixa-me por ora ponderar meus pecados.

VELHO: Deixo-te, mas com pesar no coração,

Temendo a ruína de tua alma desesperançosa. *Sai.*

FAUSTUS: Amaldiçoado Faustus, miserável, que fizeste?

Arrependo-me e desespero-me.

O inferno empenha-se com graça em ter meu peito.

<sup>232</sup> Tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 131).

<sup>233</sup> Texto A. O texto B traz *Oh, friend*, “Oh, amigo” (N. do E.).

O que farei para evitar as ciladas da morte?

MEPHOSTOPHILIS: Seu traidor, Faustus, prendo tua alma

Por desobediência ao meu senhor soberano.

Repara-te, ou rasgo tua carne em pedaços.

FAUSTUS: Arrependo-me por tê-lo ofendido.

Caro Mephostophilis, implora ao teu senhor

Que perdoe minha injusta presunção,

E com meu sangue de novo confirmarei

O antigo voto feito a Lúcifer.

MEPHOSTOPHILIS: Faze-o então, Faustus, sem fingir,

Para maiores perigos não assistirem o teu curso.

FAUSTUS: Atormenta, amigo, o vil e decrépito ancião,

Que ousou dissuadir-me do teu Lúcifer,

Com o maior tormento que nosso inferno oferece.

MEPHOSTOPHILIS: Sua fé é grande: não posso tocar sua alma.

Mas o que puder para afligir seu corpo

Eu tentarei; o que é de pouca valia.

FAUSTUS: Uma coisa, bom servo, deixa-me pedir,

Para faltar o anseio de meu coração,

Que eu possa ter como minha amada

A divina Helena que há pouco vi,

Cujos doces abraços podem extinguir

Os pensamentos que me afastam de meu voto,

E manter a promessa que fiz a Lúcifer.

MEPHOSTOPHILIS: Isso ou o que meu Faustus desejar,

Será feito num piscar de olhos.

*Entra HELENA novamente, passando por entre dois CUPIDOS.*

FAUSTUS: Foi essa face que lançou mil navios,

E queimou as altas torres de Ilium?<sup>234</sup>

Doce Helena, faz-me imortal com um beijo.<sup>235</sup>

Seus lábios sugam minha alma: vê, ela voa.

<sup>234</sup> Tróia (N. do T.).

<sup>235</sup> Referência a *Dido, The Queen of Carthage*, IV. Iv. 122-3, também escrita por Marlowe: *For in his looks I see eternity, And he'll make me immortal with a kis.* (BOAS, 1966: 163).

Vem, Helena, vem, devolve minha alma.  
 Aqui viverei, pois o céu está nestes lábios,  
 E tudo que não é Helena, é impuro.

*Entra o VELHO HOMEM.*

Eu serei Páris, e por amor a ti,  
 Não Tróia, mas Wittenberg será saqueada,  
 E lutarei com o fraco Menelau,<sup>236</sup>  
 E usarei suas cores em meu elmo.  
 Sim, ferirei Aquiles<sup>237</sup> no calcanhar,  
 E então retorno à Helena para um beijo.  
 Oh, és mais encantadora que a brisa da noite,  
 Envolta pela beleza de mil estrelas.  
 És mais brilhante que o luzente Júpiter,  
 Quando ele apareceu à infeliz Sêmele.<sup>238</sup>  
 Mais amada que o monarca dos céus<sup>239</sup>  
 Nos braços azuis da lasciva Aretusa,<sup>240</sup>  
 E ninguém além de ti será minha amada.

*Saem.*

VELHO: Maldito Faustus,<sup>241</sup> miserável homem,

De tua alma exclus a graça do céu,  
 E foges ao trono da sua justiça.<sup>242</sup>

*Entram os DEMÔNIOS.*

Satã começa a cirandar-me com seu orgulho,<sup>243</sup>  
 Como nesta fomalha Deus testa minha fé.  
 Minha fé, vil inferno, triunfará sobre ti.

<sup>236</sup> Rei de Esparta e esposo de Helena (N. do T.).

<sup>237</sup> Grande guerreiro grego, filho de Tétis, uma ninfa das águas, e Peleu, que lutou na guerra de Tróia e cujo ponto vulnerável eram os calcanhars (BULFINCH, 1999: 213.; N. do T.).

<sup>238</sup> Filha de Cadmo e Harmonia e amante de Júpiter (Zeus). Por vingança, Juno (Hera), esposa de Júpiter, plantou dúvidas em Sêmele quanto à identidade de seu amado e a fez pedir que ele lhe aparecesse vestido em todo o seu esplendor. Júpiter, para não violar o juramento que fizera à Sêmele, apresentou-se a ela com as vestes usadas nas regiões celestiais. Sêmele era mortal e, por isso, não suportou a radiação emitida por tal visão e foi transformada em cinzas (Ibid., p. 196-7.; N. do T.).

<sup>239</sup> Não há nenhuma correspondência entre esse episódio e a mitologia clássica. Segundo Roma Gill, “talvez Marlowe esteja se referindo ao reflexo do sol no azul das águas” (N. do E.; BOAS, 1966: 164).

<sup>240</sup> Ninfa dos bosques que ao fugir do amor de Alfeu, deus do rio no qual ela se banhava, foi transformada em uma fonte por Diana (BULFINCH, 1999: 72-3.; N. do T.).

<sup>241</sup> Final da cena no texto A. Não ocorre no texto B (N. do E.).

<sup>242</sup> “... ao trono da sua justiça”: tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 133).

<sup>243</sup> Referência bíblica. Lucas, XXII: 31: “(...) Satanás deseja cirandar-vos com trigo” (BOAS, 1966: 164).

Ambiciosos diabos, vede como os céus sorriem  
 Com vossa repulsa, e riem de vosso estado.  
 Por isso, inferno, daqui vôo até meu Deus.

*Saem.*

## CENA II<sup>244</sup>

*Trovões. Entram LÚCIFER, BELZEBUB e MEPHOSTOPHILIS.*

LÚCIFER: Assim, do Dis<sup>245</sup> infernal nós ascendemos

Para vermos os súditos de nossa monarquia,  
 Almas que o pecado sela como negros filhos do inferno,  
 Entre as quais o primeiro, Faustus, viemos por ti,  
 Trazendo conosco a danação eterna  
 Que espera tua alma. A hora é vinda  
 O que a faz apreendida.

MEPHOSTOPHILIS: E nesta noite sombria,

Aqui, nesta sala, será Faustus desgraçado.

BELZEBUB: E aqui nós ficaremos,

Para ver como ele se comporta.

MEPHOSTOPHILIS: Como seria, senão em desespero e loucura?

Tolo mundano, seu sangue seca de pesar.  
 Sua consciência o mata, seu cérebro laborioso  
 Engenha um mundo de vãs fantasias  
 Para superar o demônio. Mas tudo em vão:  
 Seus prazeres devem ser temperados com dor.  
 Ele e seu servo Wagner estão próximos.  
 Vêm da redação do testamento de Faustus.  
 Aí vêm eles.

*Entram FAUSTUS e WAGNER.*

FAUSTUS: Diz, Wagner, leste meu testamento:

O que achaste?

<sup>244</sup> A versão A omite os demônios e o pequeno diálogo com Wagner, sendo iniciada com Faustus e os estudantes. E com a saída dos estudantes, ela vai direto à última de Faustus (N. do E.).

<sup>245</sup> O submundo (reino de Plutão) (N. do E.).

WAGNER: Senhor, tão grandioso

Que em meu humilde dever cedo

Minha vida e serviço eterno por vosso amor.

*Entram os ESTUDANTES.*

FAUSTUS: Sou grato, Wagner. Bem-vindos, cavalheiros.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Digno Faustus, parece-me mudado o vosso semblante.

FAUSTUS: Oh, cavalheiros!

SEGUNDO ESTUDANTE: O que vos aflige, Faustus?

FAUSTUS: Ah, meu caro companheiro, tivesse eu vivido contigo

Estaria vivo ainda, mas devo morrer eternamente.

Vede, senhores, ele não vem? Ele não vem?

PRIMEIRO ESTUDANTE: Oh, meu caro Faustus, o que importa esse medo?

SEGUNDO ESTUDANTE: Está todo o nosso prazer transformado em melancolia?

TERCEIRO ESTUDANTE: Ele não está bem por ser muito solitário.

SEGUNDO ESTUDANTE: Se assim o é, teremos médico, e Faustus será curado.

TERCEIRO ESTUDANTE: Isto é senão uma indigestão; não temais.

FAUSTUS: Uma indigestão de pecado mortal, que condena ambos, corpo e alma.

SEGUNDO ESTUDANTE: Ainda assim, Faustus, contemplai o céu e lembrai que a misericórdia é infinita.

FAUSTUS: Mas a ofensa de Faustus nunca pode ser perdoada; a serpente que tentou Eva pode ser salva, mas Faustus não. Oh, cavalheiros, escutai com paciência e não temais os meus discursos. Embora meu coração arqueje e estremeça ao lembrar que aqui fui um estudante, nesses trinta anos, oh, tivera eu nunca visto Wittenberg, nunca lido um livro. E as maravilhas que fiz toda a Alemanha pode testemunhar, sim, todo o mundo; por elas Faustus perdeu a Alemanha e o mundo, sim, o próprio céu, o céu, o lugar de Deus, o trono abençoado, o reino de alegria, e deve ficar no inferno para sempre. Inferno, oh, inferno para sempre. Queridos amigos, o que será de Faustus, no inferno para sempre?

SEGUNDO ESTUDANTE: Ainda assim, Faustus, clama a Deus.

FAUSTUS: A Deus, a quem Faustus abjurou? A Deus, contra quem Faustus blasfemou? Oh, meu Deus, eu choraria, mas o demônio detém minhas lágrimas. Jorra sangue ao invés de lágrimas, sim, vida e alma. Oh, ele tolhe minha língua. Eu ergueria minhas mãos, mas vede, eles seguram-nas, eles seguram-nas.

TODOS: Quem, Faustus?

FAUSTUS: Ora, Lúcifer e Mephostophilis. Oh, cavalheiros, eu dei-lhes minha alma por minha sagacidade.

TODOS: Oh, Deus, impedi.

FAUSTUS: Deus tentou impedir, mas Faustus assim o fez. Pelo vão prazer de vinte e quatro anos, Faustus perdeu a eterna alegria e felicidade. Escrevi-lhes um contrato com meu próprio sangue, a data expirou: é esta a hora, e ele virá buscar-me.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Por que Faustus não nos contou isso antes, para que os sacerdotes pudessem rezar por ti?

FAUSTUS: Várias vezes pensei em fazê-lo, mas o demônio ameaçava rasgar-me em pedaços se eu evocasse Deus; levar-me o corpo e a alma se uma vez eu desse ouvido à teologia, e agora é muito tarde. Cavalheiros, ide, do contrário perecereis comigo.

SEGUNDO ESTUDANTE: Oh, o que podemos fazer para salvar Faustus?

FAUSTUS: Não faleis de mim, mas salvai-vos e parti.

TERCEIRO ESTUDANTE: Deus me fortalecerá. Ficarei com Faustus.

PRIMEIRO ESTUDANTE: Não tenteis Deus, querido amigo, porém vamos à sala ao lado e rezemos por ele.

FAUSTUS: Sim, rezai por mim, rezai por mim. E qualquer barulho que ouvirdes, não venhais a mim, pois nada pode salvar-me.

SEGUNDO ESTUDANTE: Reza tu, e também nós rezaremos para que Deus tenha piedade de ti.

FAUSTUS: Cavalheiros, adeus. Se eu viver até de manhã, visitar-vos-ei. Se não, Faustus foi para o inferno.

TODOS: Faustus, adeus.

*Saem os ESTUDANTES.*

MEPHOSTOPHILIS: Sim, Faustus, já não tens esperança no céu,

Por isso desespera, e pensa apenas no inferno,

Pois lá será a tua mansão, lá irás morar.

FAUSTUS: Oh, tu, demônio feiticeiro, foi tua tentação

Que me privou da eterna felicidade.

MEPHOSTOPHILIS: Isso eu confesso, Faustus, e regozijo.

Fui eu que, quando tu ias rumo ao céu,

Barrei tua passagem; quando pegavas o livro

Para ver as escrituras, eu virava as folhas

E conduzia o teu olhar.<sup>246</sup>

O que, tu choras? É muito tarde, desespera.

Adeus.

Tolos que riem na terra, choram no inferno.

*Sai.*

*Entram o ANJO BOM e o ANJO MAU por portas diferentes.*

ANJO BOM: Oh, Faustus, se tivesses me dado ouvido

Incontáveis alegrias teriam te seguido.

Mas tu amavas o mundo.

ANJO MAU: Deu ouvido a mim,

E agora, hás de provar, do inferno, as dores.

ANJO BOM: Oh, de que serão tua riqueza, prazeres, pompas

Úteis a ti agora?

ANJO MAU: De nada, só irritar-te-á mais

Querer, no inferno, o que tinhas na terra.

*Música enquanto desce o trono.*

ANJO BOM: Oh, perdeste a felicidade celestial,

Prazeres indizíveis, alegria sem fim.

Tivesses tu seguido a doce teologia,

Inferno, ou demônio, não teriam poder sobre ti.

Tivesses tu mantido tal rumo, Faustus, vê

Em que glória reluzente tu sentarias,

Naquele trono, como os luzidios santos,

E triunfarias sobre o inferno. Tu perdeste,

E agora, pobre alma, teu bom anjo deve deixar-te:

A boca do inferno está aberta para receber-te.

*Sai.*

*O inferno é descoberto.*<sup>247</sup>

ANJO MAU: Faustus, deixa teus olhos com horror fitarem

A ampla e perpétua casa de tortura.

Há Fúrias lançando almas malditas

<sup>246</sup> Segundo Boas (1966: 169), o final desse verso parece ter sido censurado.

<sup>247</sup> Segundo João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 156), o modo como o inferno era cenicamente construído não é claro; tanto podia ser um pano de fundo com representações pictóricas das cenas descritas, como um quadro vivo, revelado ao público pelo abrir da cortina.

Em ígneas forquilhas. Seus corpos ardem em chumbo.  
 Há esquartejados vivos ardendo em brasas  
 Que nunca morrem. Este assento em chamas  
 É para as almas suplicantes descansarem.  
 Estas, alimentadas com fogo incandescente,<sup>248</sup>  
 Eram glutões, e só adoravam iguarias,  
 E riam ao ver o pobre à mingua em seus portões.  
 Mas tudo isso ainda é nada. Tu verás  
 Dez mil torturas mais horripilantes.

FAUSTUS: Oh, eu vi o suficiente para torturar-me.

ANJO MAU: Não, tu deves senti-las, provar o acre de todas:

Quem ama o prazer deve pelo prazer cair.  
 E assim deixo-te, Faustus, até logo.  
 Tu tombarás em confusão.

*Sai.*

*O relógio bate às onze.*

FAUSTUS: Ah, Faustus,<sup>249</sup>

Agora tens apenas uma hora a viver,  
 E então estás perpetuamente condenado.  
 Aquietai, sempre-móveis esferas do céu,  
 Que o tempo cesse e a meia-noite não venha.  
 Olho da bela natureza, erguei-vos, e fazei  
 Perpétuo o dia. Ou deixai esta hora ser  
 Um ano, um mês, uma semana, um dia,  
 Para que Faustus se arrependa e salve sua alma.  
*O lente, lente, currite noctis equi.*<sup>250</sup>  
 Estrelas movem-se, o tempo corre, o relógio baterá.  
 O demônio virá, e Faustus está perdido.  
 Oh, saltarei ao meu Deus: quem me puxa?  
 Vê onde o sangue de Cristo corre no firmamento.

<sup>248</sup> “... fogo incandescente”: tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 141).

<sup>249</sup> Extraído do texto A, que é superior em muitos aspectos (e.g. o texto B omite a linha *See, see, where Christ's blood streams in the firmament*, “Vê onde o sangue de Cristo escorre no firmamento”)

<sup>250</sup> “Fica, noite, não corras assim”; na tradução de Marlowe (literalmente, *O slowly, slowly run, ye horses of night*, “Oh, devagar, correi devagar, cavalos da noite”). Em Ovídio (*Amores*, I, 13, 40), o amante deseja que a noite nunca termine para que ele possa deitar-se com sua amada para sempre (N. do E.).

Uma gota salvaria minha alma, meia gota. Meu Cristo!

Ah, não tireis meu coração por chamar meu Cristo!

Ainda clamarei por ele. Poupa-me, Lúcifer!

Onde está agora? Foi-se:

Vê onde Deus estende seu braço,

E franze sua testa irada.

Montanha e montes, vinde e caí sobre mim,<sup>251</sup>

E escondi-me da ira intensa de Deus.

Não, não. Caírei de cabeça na terra.

Terra, abri-vos! Oh, não, ela não me abrigará.

Vós, estrelas que regestes meu nascimento,

Cujo influir reservou-me à morte e ao inferno,

Agora tornai Faustus uma densa bruma

Nas entranhas daquela nuvem laboriosa,

Para que quando vomitardes no ar

Meus membros saiam de vossas bocas fumacentas,

E minha alma ascenda ao céu.

*O relógio bate.*

Ah, metade da hora é passado,

Toda ela passará logo.

Oh, Deus, se não tiveres piedade de minha alma,

Em nome de Cristo, cujo nome me remiu,

Põe um fim a minha incessante dor.

Deixa Faustus viver mil anos no inferno,

Cem mil, e no final ser salvo.

Oh, o fim não é destinado às almas condenadas.

Por que não foste uma criatura sem alma?

Ou por que é imortal aquela que tens?

Ah, metempsicose de Pitágoras,<sup>252</sup> fosse verdade

Essa alma voaria de mim, e eu mudaria

<sup>251</sup> Referência bíblica. Lucas XXIII: 30: “Então começarão a dizer aos montes: caí sobre nós, e aos outeiros: cobri-nos” (DUARTE & FERREIRA, 2003: 156).

<sup>252</sup> Teoria da transmigração das almas, elaborada por Pitágoras, segundo a qual a alma dos homens encarnaria, após a morte, em outra forma de vida (Ibid.; N. do E.). Essa idéia era fortemente marcada no imaginário elisabetano, pois há referências também nos textos de Shakespeare, como em *The Merchant of Venice*, *Twelfth Night* e *As you like it* (BOAS, 1966: 173).

Para algum rude animal.

Todos os animais são felizes, pois quando morrem

Suas almas logo dissolvem-se em elementos,

Mas a minha deve viver e penar no inferno.<sup>253</sup>

Malditos sejam os pais que me geraram!

Não, Faustus, maldiz a ti, maldiz a Lúcifer,

Que te privou dos júbilos do céu.

*O relógio bate às doze.*

Oh, ele bate, ele bate! Então, corpo, torna-te ar,

Ou Lúcifer te carregará vivo para o inferno.

*Raios e trovões.*

Oh, alma, torna-te pequenas gotas d'água

E cai no oceano, nunca seja encontrada.

*Trovões. Entram DEMÔNIOS.*

Meu Deus, meu Deus, não me olheis tão feroz.

Víboras e serpentes, deixai-me respirar um instante.

Medonho inferno, não te abras, não venhas, Lúcifer!

Queimarei meus livros. Ah, Mephostophilis!

*Saem com ele.*

### CENA III<sup>254</sup>

*Entram os ESTUDANTES.*

PRIMEIRO ESTUDANTE: Vinde, cavalheiros, visitemos Faustus,

Pois tão terrível noite nunca fora vista

Desde o início da criação do mundo.

Tão pavorosos gritos e prantos nunca foram ouvidos.

Rogo ao céu que o Doutor tenha escapado do perigo.

SEGUNDO ESTUDANTE: Oh, ajudai-nos, céus! Eis os membros de Faustus,

Todos destruídos pela mão da morte.

TERCEIRO ESTUDANTE: Os demônios a quem Faustus serviu o rasgaram

Entre as horas das doze e uma, pensei

<sup>253</sup> “... viver e penar no inferno”: tradução de João F. Duarte e Valdemar A. Ferreira (2003: 143).

<sup>254</sup> Inexistente no texto A (N. do E.).

Ouvi-lo gritar e clamar por socorro,  
 Ao mesmo tempo, a casa parecia em chamas  
 Com o terrível horror dos malditos demônios.

SEGUNDO ESTUDANTE: Bem, cavalheiros, o fim de Faustus foi tal

Como todo coração cristão lamenta pensar,  
 Mas, por ele ter sido um erudito admirado  
 Por seu maravilhoso saber em nossas escolas alemãs,  
 Daremos a seus destroços digno enterro,  
 E todos os estudantes vestidos de negro pesar  
 Assistirão o seu lúgubre funeral.

*Saem.*

## EPÍLOGO

*Entra* CORO.

CORO: Cortado está o ramo que cresceria ereto,  
 E queimado está o loureiro de Apolo,<sup>255</sup>  
 Que outrora crescera neste douto homem.  
 Faustus se foi. Considerai sua infernal queda,  
 Que tal diabólico destino exorte o sábio  
 Apenas a admirar as coisas proibidas,  
 Cuja profundeza tenta os mais sagazes  
 A praticar mais do que o céu permite.

*Terminat hora diem, Terminat Author opus.*<sup>256</sup>

<sup>255</sup> O loureiro é a árvore sagrada de Apolo, o deus da música, da poesia e das artes em geral. A coroa de louro simboliza a excelência conseguida em quaisquer desse domínios (DUARTE & FERREIRA, 2003: 156).

<sup>256</sup> “A hora termina o dia, o autor termina a sua obra” (N.do E.).

THE TRAGICAL HISTORY OF DOCTOR FAUSTUS

*by Chirstopher Marlowe*

*Dramatis Personae*

CHORUS

FAUSTUS

WAGNER, *servant to* FAUSTUS

GOOD ANGEL AND EVIL ANGEL

VALDES,

CORNELIUS, *friends to* FAUSTUS

MEPHOSTOPHILIS

LUCIFER

BELZEBUB

THE SEVEN DEADLY SINS

CLOWN/ROBIN

DICK

RAFE

VINTNER

CARTER

HOSTESS

THE POPE

BRUNO

RAYMOND, *King of Hungary*CHARLES, *the German Emperor*

MARTINO

FREDERICK

BENVOLIO

SAXONY

DUKE OF VANHOLT

SPIRITS *in the shapes of* ALEXANDER THE GREAT, DARIUS, PARAMOUR *and* HELEN

AN OLD MAN

SCHOLARS, SOLDIERS, DEVILS, COURTIERS, CARDINALS, MONKS, CUPIDS

*Enter* CHORUS.

CHORUS: Not marching<sup>i</sup>\* in the fields of Thrasimene,  
 Where Mars did mate<sup>ii</sup> the warlike Carthigens,  
 Nor sporting in the dalliance of love  
 In courts of kings where state is overturned,  
 Nor in the pomp of proud audacious deeds,  
 Intends our muse to vaunt his heavenly verse.  
 Only this, gentles: we must now perform  
 The form of Faustus' fortunes, good or bad.  
 And now to patient judgments we appeal,  
 And speak for Faustus in his infancy.  
 Now is he born, of parents base of stock,  
 In Germany, within a town called Rhodes.  
 At riper years to Wittenberg he went,  
 Whereas his kinsmen chiefly brought him up.  
 So much he profits in divinity,  
 The fruitful plot<sup>iii</sup> of scholarism graced,  
 That shortly he was graced with Doctor's name,  
 Excelling all; and sweetly can dispute  
 In th' heavenly matters of theology.  
 Till swol'n with cunning of a self-conceit,  
 His waxen wings did mount above his reach,  
 And melting, heavens conspired his overthrow.  
 For falling to a devilish exercise,

\* Superior numbers refer to the Additional Notes at the end of the book.

And glutted now with learning's golden gifts,  
 He surfeits upon cursed necromancy.  
 Nothing so sweet as magic is to him,  
 Which he prefers before his chiefest bliss:  
 And this the man that in his study sits.

## ACT ONE

### SCENE ONE

FAUSTUS *in his study*.

FAUSTUS: Settle thy studies, Faustus, and begin

To sound the depth of that thou wilt profess.

Having commenced, be a divine in show,

Yet level at the end of every art

And live and die in Aristotle's works.

Sweet Analytics, 'tis thou hast ravished me.

*Bene disserere est finis logices.*

Is 'to dispute well logic's chiefest end'?

Affords this art no greater miracle?

Then read no more: thou hast attained that end. 10

A greater subject fitteth Faustus' wit.

Bid *on cai me on*<sup>iv</sup> farewell. And Galen,<sup>v</sup> come.

Seeing, *ubi desinit philosophus, ibi incipit medicus*.<sup>vi</sup>

Be a physician, Faustus: heap up gold

And be eternized for some wondrous cure.

*Summum bonum medicinae sanitas.*

'The end of physic is our body's health'.

Why, Faustus, hast thou not attained that end?

Is not thy common talk sound aphorisms?<sup>vii</sup>

Are not thy bills hung up as monuments, 20

12 *on cai me on*: being and non-being (Aristotle).

13 *ubi desinit philosophus ...*: where the natural philosopher ends, there the doctor begins (Aristotle).

Whereby whole cities have escaped the plague,  
 And thousand desperate maladies been cured?  
 Yet art thou still but Faustus and a man.  
 Couldst thou make men to live eternally,  
 Or being dead, raise them to life again,  
 Then this profession were to be esteemed.  
 Physic, farewell. Where is Justinian?<sup>viii</sup>  
*Si una eademque res legatur duobus,*  
*Alter rem, alter valorem rei etc.,*  
 A petty case of paltry legacies! 30  
*Exhaereditare filium non potest pater, nisi –*  
 Such is the subject of the institute  
 And universal body of the law.  
 This study fits a mercenary drudge,  
 Who aims at nothing but external trash,  
 ‘Too servile and illiberal for me.  
 When all is done Divinity is best.  
 Jerome’s Bible! Faustus, view it well.  
*Stipendium peccati mors est.*<sup>ix</sup> Ha! *Stipendium etc.,*  
 ‘The reward of sin is death’. That’s hard. 40  
*Si pecasse negamus, fallimur, et nulla est in nobis veritas.*<sup>x</sup>  
 ‘If we say that we have no sin  
 We deceive ourselves, and there is no truth in us.’  
 Why then, belike, we must sin,  
 And so consequently die.  
 Ay, we must die, an everlasting death.  
 What doctrine call you this? *Che sera, sera.*  
 ‘What will be, shall be.’ Divinity, adieu!  
 These necromantic books are heavenly,  
 Lines, circles, scenes, letters and characters: 50

20 *bills*: prescriptions.

28 *Si una eademque res ...*: If one and the same thing is bequeathed to two people, one of them should have the thing itself, and the other the value of it (principle attributed to Justinian).

31 *Exhaereditare filium ...*: The father may not disinherit the son (Justinian).

Ay, these are those that Faustus most desires.  
 Oh, what a world of profit and delight,  
 Of power, of honour of, omnipotence,  
 Is promised to the studious artizan!  
 All things that move between the quiet poles  
 Shall be at my command. Emperors and kings  
 Are but obeyed in their several provinces.  
 Nor can they raise the wind or rend the clouds.  
 But his dominion that exceeds in this  
 Stretcheth as far as doth the mind of man:  
 A sound magician is a demi-god.  
 Here, tire my brains to get a deity.

60

*Enter WAGNER.*

Wagner, commend me to my dearest friends,  
 The German Valdes and Cornelius.  
 Request them earnestly to visit me.

WAGNER: I will, sir.

*Exit.*

FAUSTUS: Their conference will be a greater help to me  
 Than all my labours, plod I ne'er so fast.

*Enter the GOOD and EVIL ANGELS.*

GOOD ANGEL: Oh Faustus, lay that damned book aside,  
 And gaze not on it lest it tempt thy soul  
 And heap God's heavy wrath upon thy head.  
 Read, read the scriptures : that is blasphemy.

70

EVIL ANGEL: Go forward, Faustus, in that famous art  
 Wherein all nature's treasure is contained.  
 Be thou on earth as Jove is in the sky,  
 Lord and commander of these elements.

*Exeunt ANGELS.*

FAUSTUS: How am I gluttred with conceit of this!  
 Shall I make spirits fetch me what I please,  
 Resolve me of all ambiguities,  
 Perform what desperate enterprise I will?

80

I'll have them fly to India for gold,  
 Ransack the ocean for orient pearl,  
 And search all corners of the new-found world  
 For pleasant fruits and princely delicates.  
 I'll have them read me strange philosophy,  
 And tell the secrets of all foreign kings.  
 I'll have them wall all Germany with brass,  
 And make swift Rhine circle fair Wittenberg.  
 I'll have them fill the public schools with silk,<sup>xi</sup>  
 Wherewith the students shall be bravely clad. 90  
 I'll levy soldiers with the coin they bring,  
 And chase the Prince of Parma from our land,  
 And reign sole king of all the provinces.  
 Yea, stranger engines for the brunt of war  
 Than was the fiery keel<sup>xii</sup> at Antwerp's bridge  
 I'll make my servile spirits to invent.  
 Come, German Valdes and Cornelius,  
 And make me blest with your sage conference.

*Enter VALDES and CORNELIUS.*

Valdes, sweet Valdes and Cornelius!  
 Know that your words have won me at the last 100  
 To practice magic and concealed arts.  
 Yet not your words<sup>xiii</sup> only but mine own fantasy  
 That will receive no object for my head,  
 But ruminates on necromantic skill.  
 Philosophy is odious and obscure.  
 Both law and physic are for petty wits.  
 Divinity is basest of the three,<sup>xiv</sup>  
 Unpleasant, harsh, contemptible and vile.  
 'Tis magic, magic that hath ravished me.  
 Then, gentle friends, aid me in this attempt, 110

89 *public schools*: lecture rooms of the university faculties.

103 *that will receive* ...: that will let me think of no other subject.

And I, that have with subtle syllogisms  
 Gravelled the pastors of the German Church  
 And made the flowering pride of Wittenberg  
 Swarm to my problems as the infernal spirits  
 On sweet Musaeus<sup>xv</sup> when he came to hell,  
 Will be as cunning as Agrippa<sup>xvi</sup> was,  
 Whose shadow made all Europe honour him.

VALDES: Faustus, these books, thy wit and our experience  
 Shall make all nations to canonize us,

As Indian moors obey their Spanish lords. 120

So shall the spirits of every element

Be always serviceable to us three.

Like lions shall they guard us when we please;

Like Almain rutters with their horsemen's staves;

Or Lapland giants trotting by our sides.

Sometimes like women or unwedded maids,

Shadowing more beauty in their airy brows

Than has the white breasts of the queen of love.

From Venice shall they drag huge argosies,

And from America the golden fleece 130

That yearly stuffs old Philip's treasury

If learned Faustus will be resolute.

FAUSTUS: Valdes, as resolute am I in this

As thou to live, therefore object it not.

CORNELIUS: The miracles that magic will perform

Will make thee vow to study nothing else.

He that is grounded in Astrology,

Enriched with tongues, well seen in minerals,

Hath all the principles magic cloth require.

Then doubt not, Faustus, but to be renowned, 140

And more frequented for this mystery

Than heretofore the Delphian oracle.

112 *Gravelled*: baffled, defeated.

124 *Almain rutters*: German cavalry-men.

The spirits tell me they can dry the sea,  
 And fetch the treasure of all foreign wracks.  
 Yea, all the wealth that our forefathers hid  
 Within the massy entrails of the earth.

Then tell me, Faustus, what shall we three want?

FAUSTUS: Nothing, Cornelius! Oh, this cheers my soul.

Come, show me some demonstrations magical,  
 That I may conjure in some brushy grove,  
 And have these joys in full possession.

150

VALDES: Then haste thee to some solitary grove,  
 And bear wise Bacon's and Albanus<sup>xvii</sup> works,  
 The Hebrew Psalter and New Testament;  
 And whatsoever else is requisite  
 We will inform thee e're our conference cease.

CORNELIUS: Valdes, first let him know the words of art,  
 And then, all other ceremonies learned,  
 Faustus may try his cunning by himself.

VALDES: First I'll instruct thee in the rudiments,  
 And then wilt thou be perfecter than I.

160

FAUSTUS: Then come and dine with me, and after meat  
 We'll canvass every quiddity thereof,  
 For ere I sleep, I'll try what I can do.  
 This night I'll conjure, though I die therefore.

*Exeunt.*

## SCENE TWO

*Enter two* SCHOLARS.

FIRST SCHOLAR: I wonder what's become of Faustus, that was wont to make our schools ring  
 with *sic probo*.

*Enter* WAGNER.

163 *canvass every quiddity*: investigate in detail and depth.

2 *sic probo*: 'Thus I prove': triumphant conclusion of scholar's demonstration.

SECOND SCHOLAR: That shall we presently know. Here comes his boy.

FIRST SCHOLAR: How now, sirrah, where's thy master?

WAGNER: God in heaven knows.

SECOND SCHOLAR: Why, dost not thou know then?

WAGNER: Yes, I know, but that follows not.

FIRST SCHOLAR: Go to, sirrah. Leave your jesting and tell us where he is. 10

WAGNER: That follows not by force of argument, which you, being licentiates, should stand upon. Therefore, acknowledge your error and be attentive.

SECOND SCHOLAR: Then you will not tell us?

WAGNER: You are deceived, for I will tell you. Yet if you were not dunces, you would never ask me such a question. For is he not *Corpus naturale*? 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 but 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: 'Truly, my dear brethren, my master is within at dinner with Valdes and Cornelius, as this wine, if it could speak, would inform your worships. And so the Lord bless you, preserve you and keep you, my dear brethren.' 30

*Exit.*

FIRST SCHOLAR: Oh Faustus, then I fear that which I have long suspected:

That thou art fallen into that damned art

For which they two are infamous through the world.

SECOND SCHOLAR: Were he a stranger, not allied to me,

The danger of his soul would make me mourn.

But come, let us go, and inform the Rector.

It may be his grave counsel may reclaim him.

FIRST SCHOLAR: I fear me nothing will reclaim him now.

SECOND SCHOLAR: Yet let us see what we can do.

*Exeunt.*

## SCENE THREE

*Thunder. Enter LUCIFER and FOUR DEVILS. FAUSTUS to them with this speech.*

FAUSTUS: Now that the gloomy shadow of the night,  
 Longing to view Orion's drizzling look,  
 Leaps from th'Antarctick world unto the sky,  
 And dims the Welkin with her pitchy breath,  
 Faustus, begin thine incantations  
 And try if devils will obey thy hest,  
 Seeing thou hast prayed and sacrificed to them.  
 Within this circle is Jehova's name  
 Forward and backward anagrammatised:  
 The abbreviated names of holy saints,  
 Figures of every adjunct to the heavens,  
 And characters of signs and evening stars,  
 By which the spirits are enforced to rise.  
 Then fear not, Faustus, to be resolute  
 And try the utmost magic can perform.

10

*Thunder.*

*Sint mihi dei acherontis propitii, valeat numen triplex Jehovahae, ignei areii, aquatani  
 Spiritus salвете: orientis princeps Belzebub, inferni ardentis monarcha et demigorgon,  
 propitiamus vos, ut appareat, et surgat Mephostophilis (Dragon)<sup>xviii</sup> quod tumeraris: per  
 Jehovaham, gehennam, et consecratam aquam quam nunc spargo; signumque crucis quod  
 nunc facio; et per vota nostra ipse nunc surgat nobis dicatus Mephostophilis.*

*Enter a DEVIL.*

I charge thee to return and change thy shape.  
 Thou art too ugly to attend on me.  
 Go, and return an old Franciscan friar:  
 That holy shape becomes a devil best.

16 *Sint mihi* ...: May the gods of the underworld (Acheron) be kind to me; may the triple deity of Jehovah be gone; to the spirits of fire, air and water, greetings. Prince of the east, Beelzebub, monarch of the fires below, and Demogorgon, we appeal; to you so that Mephostophilis may appear and rise. Why do you delay (*Quod tu moraris*)? By Jehovah, hell and the hallowed water which I now sprinkle, and the sign of the cross, which I now make, and by our vows, let Mephostophilis himself now arise to serve us.

19 *Dragon*: stage directions; see note 18 at the end of book..

*Exit* DEVIL.

I see there's virtue in my heavenly words.

Who would not be proficient in this art?

How pliant is this Mephostophilis!

Full of obedience and humility,

30

Such is the force of magic and my spells.

Now, Faustus, thou art conjuror laureate:<sup>xix</sup>

Thou canst command great Mephostophilis.

*Quin redis Mephostophilis fratris imagine.*

*Enter* MEPHOSTOPHILIS.

MEPHOSTOPHILIS: Now, Faustus, what wouldst thou have me do?

FAUSTUS: I charge thee wait upon me whilst I live,

To do whatever Faustus shall command,

Be it to make the moon drop from her sphere,

Or the ocean to overwhelm the world.

MEPHOSTOPHILIS: I am a servant to great Lucifer,

40

And may not follow thee without his leave.

No more than he commands must we perform.

FAUSTUS: Did not he charge thee to appear to me?

MEPHOSTOPHILIS: No, I came now hither of mine own accord.

FAUSTUS: Did not my conjuring speeches raise thee?

Speak.

MEPHOSTOPHILIS: That was the cause, but yet *per accidens*;

For when we hear one rack the name of God,

Abjure the scriptures and his saviour Christ,

We fly in hope to get his glorious soul.

Nor will we come unless he use such means

50

Whereby he is in danger to be damned.

Therefore the shortest cut for conjuring

Is stoutly to abjure all godliness

And pray devoutly to the prince of hell.

FAUSTUS: So Faustus hath already done, and holds this principle:

34 *Quin redis* ...: Why do you not return, Mephostophilis, in the appearance of a friar? (cf. l. 25 above).

There is no chief but only Belzebub,  
 To whom Faustus cloth dedicate himself.  
 This word 'damnation' terrifies not me,  
 For I confound hell in elysium.  
 My ghost be with the old philosophers.<sup>xx</sup>

60

But leaving these vain trifles of men's souls,  
 Tell me, what is that Lucifer, thy lord?

MEPHOSTOPHILIS: Arch-regent and commander of all spirits.

FAUSTUS: Was not that Lucifer an angel once?

MEPHOSTOPHILIS: Yes, Faustus, and most dearly loved of God.

FAUSTUS: How comes it then that he is prince of devils?

MEPHOSTOPHILIS: Oh, by aspiring pride and insolence,  
 For which God threw him from the face of heaven.

FAUSTUS: And what are you that live with Lucifer?

MEPHOSTOPHILIS: Unhappy spirits that fell with Lucifer,  
 Conspired against our God with Lucifer,  
 And are for ever damned with Lucifer.

70

FAUSTUS: Where are you damned?

MEPHOSTOPHILIS: In hell.

FAUSTUS: How comes it then that thou art out of hell?

MEPHOSTOPHILIS: Why, this is hell, nor am I out of it.

Think'st thou that I that saw the face of God  
 And tasted the eternal joys of heaven,  
 Am not tormented with ten thousand hells  
 In being deprived of everlasting bliss?  
 Oh, Faustus, leave these frivolous demands,  
 Which strike a terror to my fainting soul.

80

FAUSTUS: What, is great Mephostophilis so passionate  
 For being deprived of the joys of heaven?  
 Learn thou of Faustus manly fortitude,  
 And scorn those joys thou never shalt possess.  
 Go, bear these tidings to great Lucifer,  
 Seeing Faustus hath incurred eternal death  
 By desperate thoughts against Jove's deity.

Say he surrenders up to him his soul, 90  
 So he will spare him four and twenty years,  
 Letting him live in all voluptuousness,  
 Having thee ever to attend on me,  
 To give me whatsoever I shall ask,  
 To tell me whatsoever I demand,  
 To slay mine enemies and to aid my friends  
 And always be obedient to my will.  
 Go, and return to mighty Lucifer,  
 And meet me in my study at midnight,  
 And then resolve me of thy master's mind. 100

MEPHOSTOPHILIS: I will, Faustus.

*Exit.*

FAUSTUS: Had I as many souls as there be stars,  
 I'd give them all for Mephostophilis.  
 By him I'll be great emperor of the world,  
 And make a bridge through the air  
 To pass the ocean. With a band of men  
 I'll join the hills that bind the Affrick shore,  
 And make that country continent to Spain,  
 And both contributory to my crown.  
 The Emperor shall not live but by my leave, 110  
 Nor any potentate of Germany.  
 Now that I have obtained what I desired,  
 I'll live in speculation of this art  
 Till Mephostophilis return again.

*Exit.*

#### SCENE FOUR<sup>xxi</sup>

*Enter WAGNER and the CLOWN.*

WAGNER: Come hither, sirrah boy.

CLOWN: Boy? Oh, disgrace to my person! Zounds! 'Boy' in your face! You have seen many boys with beards, I am sure.

WAGNER: Sirrah, hast thou no comings in?

CLOWN: Yes, and goings out too, you may see, sir.

WAGNER: Alas, poor slave. See how poverty jests in his nakedness. I know the villain's 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. 10

CLOWN: Not so neither. I had need to have it well roasted, and good sauce to it, if I pay so dear, I can tell you.

WAGNER: Sirrah, wilt thou be my man and wait on me? And I will make thee go like *Qui mihi discipulus*.

CLOWN: What, in verse?

WAGNER: No, slave, in beaten silk and stavesacre.

CLOWN: Stavesacre? That's good to kill vermin. Then belike, if I serve you I shall be lousy.

WAGNER: Why, so thou shalt be whether thou dost it or no. For, sirrah, if thou dost not presently bind thyself to me for seven years, I'll turn all the lice about thee into familiars, and make them tear thee in pieces.

CLOWN: Nay, sir; you may save yourself a labour, for they are as familiar with me as if they paid for their meat and drink, I can tell you.

WAGNER: Well, sirrah, leave your jesting and take these guilders.

CLOWN: Yes, marry, sir, and I thank you too.

WAGNER: So, now thou art to be at an hour's warning, whensoever and wheresoever the devil shall fetch thee.

CLOWN: Here, take your guilders.

WAGNER: Truly, I'll none of them.

CLOWN: Truly but you shall.

WAGNER: Bear witness I gave them him.

CLOWN: Bear witness I give them you again.

WAGNER: Not I. Thou art pressed. Prepare thyself, for I will presently raise up two devils, to carry thee away: Banio, Belcher!

CLOWN: Belcher? And Belcher come here, I'll belch him! I am not afraid of a devil. 40

15 *Qui mihi discipulus*: One who is my pupil (the opening of a Latin poem used in schools).

17 *stavesacre*: used for killing vermin.

23 *familiars*: spirits or devils attendant on a human being.

*Enter TWO DEVILS and the CLOWN runs up and down crying.*

WAGNER: How now, sir, will you serve me now?

CLOWN: Ay, good Wagner. Take away the devil then.

WAGNER: Baliol and Belcher, spirits, away!

*Exeunt DEVILS.*

CLOWN: What, are they gone? A vengeance on them! They have vile long nails. There was a he-devil and a she-devil. I'll tell you how you shall know them: all he-devils has horns, and all she-devils has clifts and cloven feet.

WAGNER: Well, sirrah, follow me. 50

CLOWN: But, do you hear, if I should serve you, would you teach me to raise up Banio's and Belcheo's?

WAGNER: I will teach thee to turn thyself to anything, to a dog, or a cat, or a mouse, or a rat, or anything.

CLOWN: How? A Christian fellow to a dog or a cat, a mouse or a rat? No, no, sir, if you turn me into anything, let it be in the likeness of a little pretty frisking flea, that I may be here and there and everywhere. Oh, I'll tickle the pretty wenches' plackets! I'll be amongst them, i' faith. 60

WAGNER: Well, sirrah, come.

CLOWN: But do you hear, Wagner?

WAGNER: How? Baliol and Belcher!

CLOWN: Oh Lord, I pray, sir, let Banio and Belcher go sleep.

WAGNER: Villain, call me Master Wagner, and see that you walk attentively and let your right eye be always diametrically fixed upon my left heel, that thou mayest *Quasi vestigias nostras insistere*.

*Exit.*

CLOWN: God forgive me, he speaks Dutch fustian! Well, I'll follow him. I'll serve him, that's flat.

*Exit.*

## SCENE FIVE

*Enter FAUSTUS in his study.*

FAUSTUS: Now, Faustus, must thou needs be damned?<sup>xxii</sup>

And canst thou not be saved?

What boots it then to think on 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? Oh, something soundeth in mine ears

Abjure this magic, turn to God again.

Ay, and Faustus will turn to God again.

To God? He loves thee not.

10

The God thou servest is thine own appetite,

Wherein is fixed the love of Belzebub.

To him I'll build an altar and a church,

And offer lukewarm blood of new-born babes.

*Enter the GOOD and EVIL ANGELS.*

GOOD ANGEL: Sweet Faustus, leave that execrable art.

FAUSTUS: Contrition, prayer, repentance, what of these?

GOOD ANGEL: Oh, they are means to bring thee unto heaven.

EVIL ANGEL: Rather illusions, fruits of lunacy,

That makes men foolish that do trust them most.

GOOD ANGEL: Sweet Faustus, think of heaven and heavenly things.

20

EVIL ANGEL: No, Faustus, think of honour and of wealth.

*Exeunt ANGELS.*

FAUSTUS: Of wealth!

Why, the signory of Emden shall be mine!

When Mephostophilis shall stand by me,

What God can hurt thee, Faustus? Thou art safe.

Cast no more doubts. Come, Mephostophilis,

And bring glad tidings from great Lucifer.

Is't not midnight? Come Mephostophilis!

23 *signory of Emden*: governorship of the foremost trading town in East Friesland.

*Veni, veni, Mephostophile!*

*Enter* MEPHOSTOPHILIS.

Now tell me, what saith Lucifer, thy lord? 30

MEPHOSTOPHILIS: That I shall wait on Faustus whilst he lives,  
So he will buy my service with his soul.

FAUSTUS: Already Faustus hath hazarded that for thee.

MEPHOSTOPHILIS: But now thou must bequeath it solemnly,  
And write a deed of gift with thine own blood,  
For that security craves great Lucifer.  
If thou deny it, I will back to hell.

FAUSTUS: Stay, Mephostophilis, and tell me

What good will my soul do thy lord?

MEPHOSTOPHILIS: Enlarge his kingdom. 40

FAUSTUS: Is that the reason why he tempts us thus?

MEPHOSTOPHILIS: *Solamen miseris, socios habuisse doloris*

FAUSTUS: Why, have you any pain, that torture others?

MEPHOSTOPHILIS: As great as have the human souls of men.

But tell me, Faustus, shall I have thy soul?

And I will be thy slave and wait on thee,

And give thee more than thou hast wit to ask.

FAUSTUS: Ay, Mephostophilis, I'll give it thee.

MEPHOSTOPHILIS: Then, Faustus, stab thy arm courageously,

And bind thy soul, that at some certain day 50  
Great Lucifer may claim it as his own,

And then be thou as great as Lucifer.

FAUSTUS: Lo, Mephostophilis, for love of thee

I cut mine arm, and with my proper blood

Assure my soul to be great Lucifer's,

Chief lord and regent of perpetual night.

View here the blood that trickles from mine arm,

And let it be propitious for my wish.

MEPHOSTOPHILIS: But, Faustus, thou must write it in manner of a deed of gift.

FAUSTUS: Ay, so I will. But, Mephostophilis, 60

My blood congeals and I can write no more!

MEPHOSTOPHILIS: I'll fetch thee fire to dissolve it straight.

*Exit.*

FAUSTUS: What might the staying of my blood portend?

Is it unwilling I should write this bill?

Why streams it not that I may write afresh?

'Faustus gives to thee his soul': ah, there it stayed!

Why shouldst thou not? Is not thy soul thine own?

Then write again: 'Faustus gives to thee his soul'.

*Enter MEPHOSTOPHILIS with a chafer of coals.*

MEPHOSTOPHILIS: Here's fire. Come, Faustus, set it on.

FAUSTUS: So, now my blood begins to clear again.

70

Now will I make an end immediately.

MEPHOSTOPHILIS: Oh what will not I do to obtain his soul!

FAUSTUS: *Consummatum est*: this bill is ended,

And Faustus hath bequeathed his soul to Lucifer.

But what is this inscription on mine arm?

*Homo fuge!* Whither should I flie?

If unto heaven, he'll throw me down to hell.

My senses are deceived: here's nothing writ!

Oh, yes, I see it plain. Even here is writ

*Homo fuge.* Yet shall not Faustus fly.

80

MEPHOSTOPHILIS: I'll fetch him somewhat to delight his mind.

*Exit.*

*Enter DEVILS, giving crowns and rich apparel to FAUSTUS; they dance and then depart.*

*Enter MEPHOSTOPHILIS.*

FAUSTUS: What means this show? Speak, Mephostophilis.

MEPHOSTOPHILIS: Nothing, Faustus, but to delight thy mind,

And let thee see what magic can perform.

FAUSTUS: But may I raise such spirits when I please?

MEPHOSTOPHILIS: Ay, Faustus, and do greater things than these.

FAUSTUS: Then there's enough for a thousand souls.<sup>xxiii</sup>

73 *Consummatum est*: 'It is finished' (the last of Christ's words from the cross. John, XIX, 30).

76 *Homo fuge*: Fly, oh man.

Here, Mephostophilis, receive this scroll,

A deed of gift, of body and of soul:

But yet conditionally, that thou perform

90

All covenants and articles between us both.

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, I swear by hell and Lucifer

To effect all promises between us both.

FAUSTUS: Then hear me read it, Mephostophilis.

On these conditions following:

First, that Faustus may be a spirit in form and substance.

Secondly, that Mephostophilis shall be his servant, and be by him commanded.

Thirdly, that Mephostophilis shall do for him, and bring him whatsoever. 100

Fourthly, that he shall be in his chamber or house invisible.

Lastly, that he shall appear to the said John Faustus at all times, in what shape and form soever he please.

I, John Faustus of Wittenberg Doctor, by these presents, do give both body and soul to Lucifer, Prince of the East, and his minister Mephostophilis, and furthermore grant unto them that four and twenty years being expired, and these articles above written being inviolate, full power to fetch or carry the said John Faustus, body and soul, flesh, blood or goods, into their habitation wheresoever.

By me, John Faustus.

MEPHOSTOPHILIS: Speak, Faustus, do you deliver this as your deed?

FAUSTUS: Ay, take it, and the devil give thee good of it.

MEPHOSTOPHILIS: So now, Faustus, ask me what thou wilt.

FAUSTUS: First I will question with thee about hell.

Tell me, where is the place that men call hell?

MEPHOSTOPHILIS: Under the heavens.

120

FAUSTUS: Ay, so are all things else; but whereabouts?

MEPHOSTOPHILIS: Within the bowels of these elements,

Where we are tortured and remain for ever.

Hell hath no limits, nor is circumscribed

In one self place. But where we are is hell,

And where hell is there must we ever be.

And to be short, when all the world dissolves

And every creature shall be purified,

All places shall be hell that is not heaven.

FAUSTUS: Come, I think hell's a fable. 130

MEPHOSTOPHILIS: Ay, think so still, till experience change thy mind.

FAUSTUS: Why, dost thou think that Faustus shall be damned?

MEPHOSTOPHILIS: Ay, of necessity, for here's the scroll

In which thou hast given thy soul to Lucifer.

FAUSTUS: Ay, and body too, but what of that?

Think'st thou that Faustus is so fond to imagine

That after this life there is any pain?

Tush, these are trifles and old wives' tales.

MEPHOSTOPHILIS: But Faustus, I am an instance to prove the contrary,

For I tell thee I am damned, and now in hell. 140

FAUSTUS: How? Now in hell? Nay, and this be hell, I'll willingly be damned here.

What! Sleeping, eating, walking and disputing?

But leaving this, let me have a wife, the fairest maid in Germany, for I am wanton and lascivious, and can not live without a wife.

MEPHOSTOPHILIS: How, a wife? I prithee, Faustus, talk not of a wife.

FAUSTUS: Nay, sweet Mephostopbilis, fetch me one, for I will have one.

MEPHOSTOPHILIS: Well, thou wilt have one. Sit there till I come: I'll fetch thee a wife in the devil's name.

*Enter a DEVIL dressed like a woman, with fireworks.*

FAUSTUS: What sight is this? 150

MEPHOSTOPHILIS: Tell, Faustus, how dost thou like thy wife?

FAUSTUS: A plague on her for a hot whore.

MEPHOSTOPHILIS: Tut, Faustus, marriage is but a ceremonial toy.<sup>xxiv</sup>

If thou lovest me, think no more of it.

I'll cull thee out the fairest courtesans

And bring them every morning to thy bed.

She whom thine eye shall like, thy heart shall have,

Be she as chaste as was Penelope,

As wise as Saba, or as beautiful

As was bright Lucifer before his fall. 160

Here, take this book, and peruse it well.

136 *fond*: foolish.

159 *Saba*: the Queen of Sheba (1. Kings).

The iterating of these lines brings gold,  
 The framing of this circle on the ground  
 Brings thunder, whirlwinds, storm and lightning.  
 Pronounce this thrice devoutly to thyself  
 And men in harness shall appear to thee,  
 Ready to execute what thou commandest.

FAUSTUS: Thanks, Mephostophilis.<sup>xxv</sup> Yet fain would I have a book wherein I might behold  
 all spells and incantations, that I might raise up spirits when I please. 170

MEPHOSTOPHILIS: Here they are in this book.

*There turn to them.*

FAUSTUS: Now would I have a book where I might see all characters and planets of the  
 heavens, that I might know their motions and dispositions.

MEPHOSTOPHILIS: Here they are too.

*Turn to them.*

FAUSTUS: Nay, let me have one book more, and then I have done, wherein I might see all  
 plants, herbs and trees that grow upon the earth.

MEPHOSTOPHILIS: Here they be.

FAUSTUS: Oh thou art deceived.

MEPHOSTOPHILIS: Tut, I warrant thee.

*Turn to them.*

## ACT TWO<sup>xxvi</sup>

### SCENE ONE

*Enter FAUSTUS in his study, and MEPHOSTOPHILIS.*

MEPHOSTOPHILIS: When I behold the heavens then I repent,

And curse thee, wicked Mephostophilis,  
 Because thou hast deprived me of those joys.

MEPHOSTOPHILIS: 'Twas thine own seeking, Faustus, thank thyself.

But thinkst thou heaven is such a glorious thing?  
 I tell thee, Faustus, it is not half so fair  
 As thou or any man that breathes on earth.

170 *spirit*: a damned soul.

FAUSTUS: How prov'st thou that?

MEPHOSTOPHILIS: 'Twas made for man; then he's more excellent.

FAUSTUS: If heaven was made for man, 'twas made for me.

10

I will renounce this magic and repent.

*Enter the GOOD and EVIL ANGELS.*

GOOD ANGEL: Faustus, repent. Yet God will pity thee.

EVIL ANGEL: Thou art a spirit. God cannot pity thee.

FAUSTUS: Who buzzeth in mine ears I am a spirit?

Be I a devil, yet God may pity me.

Yea, God will pity me if I repent.

EVIL ANGEL: Ay, but Faustus never shall repent.

*Exeunt.*

FAUSTUS: My heart's so hardened I cannot repent.

Scarce can I name salvation, faith or heaven,

But fearful echoes thunders in mine ears

20

'Faustus, thou art damned'. Then swords and knives,

Poison, guns, halters and envenomed steel

Are laid before me to dispatch myself.

And long ere this I should have done the deed,

Had not sweet pleasure conquered deep despair.

Have not I made blind Homer sing to me

Of Alexander's<sup>xxvii</sup> love and Oenon's<sup>xxviii</sup> death?

And bath not he that built<sup>xxix</sup> the walls of Thebes

With, ravishing sound of his melodious harp

Made music with my Mephostophilis?

30

Why should I die then, or basely despair?

I am resolved, Faustus shall not repent.

Come, Mephostophilis,<sup>xxx</sup> let us dispute again,

And reason of divine astrology.

Speak, are there many spheres above the moon?

Are all celestial bodies but one globe,

As is the substance of this centric earth?

MEPHOSTOPHILIS: As are the elements, such are the heavens,

Even from the moon unto the empyrial orb,

Mutually folded in each other's spheres, 40  
 And jointly move upon one axle-tree,  
 Whose termine is termed the world's wide pole.  
 Nor are the names of Saturn, Mars or Jupiter  
 Feigned, but are erring stars.

FAUSTUS: But have they all one motion, both *situ et tempore*?

MEPHOSTOPHILIS: All move from east to west in four and twenty hours upon the poles of the world, but differ in their motions upon the poles of the zodiac.

FAUSTUS: Tush, these slender trifles Wagner can decide. Hath Mephostophilis no greater skill? Who knows not the double motion of the planets? That the first is finished in a natural day? The second thus, as Saturn in thirty years, Jupiter in twelve, Mars in four, the sun, Venus and Mercury in twenty-eight days. Tush, these are freshmen's suppositions. But tell me, hath every sphere a dominion or *intelligentia*?

MEPHOSTOPHILIS: Ay.

FAUSTUS: How many heavens or spheres are there?

MEPHOSTOPHILIS: Nine, the seven planets, the firmament, and the empyrial heaven. 60

FAUSTUS: But is there not *coelum igneum et cristallinum*?

MEPHOSTOPHILIS: No, Faustus, they be but fables.

FAUSTUS: Resolve me then in this one question. Why are not conjunctions, oppositions, aspects, eclipses, all at one time, but in some years we have more, in some less?

MEPHOSTOPHILIS: *Per inaequalem motum, respectu totius*.

FAUSTUS: Well, I am answered. Now tell me, who made the world?

MEPHOSTOPHILIS: I will not. 70

FAUSTUS: Sweet Mephostophilis, tell me.

MEPHOSTOPHILIS: Move me not, Faustus.

FAUSTUS: Villain, have not I bound thee to tell me anything?

MEPHOSTOPHILIS: Ay, that is not against our kingdom, but this is.

Think on hell, Faustus, for thou art damned.

42 *termine*: limit.

45 *situ et tempore*: in place (direction of movement) and time (of revolution round the earth).

56 *intelligentia*: governing angel.

61 *coelum igneum et cristallinum*: fiery and crystalline heavens beyond God's empyrium.

66 *Per inaequalem ...*: By an unequal movement in respect to the whole (i.e. the planets move at different speeds).

72 *Move*: i.e. to wrath.

FAUSTUS: Think, Faustus, upon God, that made the world.

MEPHOSTOPHILIS: Remember this.

*Exit.*

FAUSTUS: Ay, go, accursed spirit to ugly hell.

‘Tis thou hast damned distressed Faustus’ soul.

80

Is’t not too late?

*Enter the GOOD and EVIL ANGELS.*

EVIL ANGEL: Too late.

GOOD ANGEL: Never too late, if Faustus will repent.

EVIL ANGEL: If thou repent devils will tear thee in pieces.

GOOD ANGEL: Repent, and they shall never rase thy skin.

*Exeunt ANGELS.*

FAUSTUS: Ah, Christ my saviour,

Seek to save distressed Faustus’ soul.

*Enter LUCIFER, BELZEBUB and MEPHOSTOPHILIS.*

LUCIFER: Christ cannot save thy soul, for he is just.

There’s none but I have interest in the same.

FAUSTUS: Oh what art thou that look’st so terribly?

90

LUCIFER: I am Lucifer, and this is my companion prince in hell.

FAUSTUS: Oh Faustus, they are come to fetch away thy soul.

BELZEBUB: We are come to tell thee thou dost injure us.

LUCIFER: Thou call’st on Christ contrary to thy promise.

BELZEBUB: Thou shouldst not think on God.

LUCIFER: Think on the devil.

BELZEBUB: And his dam too.

FAUSTUS: Nor will I henceforth. Pardon me in this,

And Faustus vows never to look to heaven,

Never to name God or to pray to him,

100

To burn his scriptures, slay his ministers,

And make my spirits pull his churches down.

LUCIFER: Do so, and we will highly gratify thee.<sup>xxxi</sup>

BELZEBUB: Faustus, we are come from hell in person to show thee some pastime. Sit down and thou shalt behold the seven deadly sins appear to thee in their own proper shapes and likeness.

FAUSTUS: That sight will be as pleasant to me as Paradise was to Adam the first day of his creation.

LUCIFER: Talk not of Paradise or Creation, but mark this show. Talk of the devil and nothing else. Go, Mephostophilis, fetch them in. 110

*Enter the SEVEN DEADLY SINS.*<sup>xxxii</sup>

BELZEBUB: Now, Faustus, question them of their names and dispositions.

FAUSTUS: That shall I soon. What art thou, the first?

PRIDE: I am Pride. I disdain to have any parents. I am like to Ovid's flea.<sup>xxxiii</sup> I can creep into every corner of a wench. Sometimes like a periwig I sit upon her brow. Next, like a necklace I hang about her neck. Then, like a fan of feathers, I kiss her. And then turning myself to a wrought smock do what I list. But he, what a smell is here! I'll not speak a word for a king's ransome, unless the ground be perfumed and covered with cloth of Arras.<sup>xxxiv</sup>

FAUSTUS: Thou art a proud knave indeed. What art thou, the second?

COVETOUSNESS: I am Covetousness. Begotten of an old churl in a leather bag. And might I now obtain my wish, this house, you and all, should turn to gold, that I might lock you safe into my chest. Oh, my sweet gold! 130

FAUSTUS: And what art thou, the third?

ENVY: I am envy, begotten of a chimney-sweeper and an oyster-wife. I cannot read and therefore wish all books were burnt. I am lean with seeing others eat. Oh, that there would come a famine over all the world, that all might die, and I live alone, then thou should'st see how fat I'd be. But must thou sit and I stand? Come down, with a vengeance!

FAUSTUS: Out, envious wretch. But what art thou, the fourth? 140

WRATH: I am Wrath. I had neither father nor mother. I leapt out of a lion's mouth when I was scarce an hour old, and ever since have run up and down the world with this case of rapiers, wounding myself when I could get none to fight withal. I was born in hell, and look to it, for some of you shall be my father.

FAUSTUS: And what art thou, the fifth?

GLUTTONY: I am Gluttony. My parents are all dead, and the devil a penny they have left me, but a small pension and that buys me thirty meals a day and ten bevers: a small trifle to suffice nature. I come of a royal pedigree; my father was a gammon of bacon and my mother was a hog's head of claret wine. My godfathers were these: Peter Pickle-herring

150 *bevers: snacks.*

and Martin Martlemas-beef. But my godmother, oh, she was an ancient gentlewoman, and well-beloved in every good town and city. Her name was Mistress Margery March-beer. Now, Faustus, thou hast heard all my progeny, wilt thou bid me to supper?

FAUSTUS: No, I'll see thee hanged. Thou wilt eat up all my victuals. 160

GLUTTONY: Then the devil choke thee.

FAUSTUS: Choke thyself, Glutton. What art thou, the sixth?

SLOTH: Hey ho, I am Sloth. I was begotten on a sunny bank where I have lain ever since, and you have done me great injury to bring me from thence. Let me be carried thither again by Gluttony and Lechery. I'll not speak another word for a king's ransom.

FAUSTUS: And what are you, Mistress Minx, the seventh and last? 170

LECHERY: Who, I, sir? I am one that loves an inch of raw mutton better than an ell of fried stockfish,<sup>xxxv</sup> and the first letter of my name begins with Lechery.

FAUSTUS: Away to hell! Away, on, piper!

*Exeunt the SEVEN DEADLY SINS.*

LUCIFER: Now, Faustus, how dost thou like this?

FAUSTUS: Oh, this feeds my soul.

LUCIFER: Tut, Faustus, in hell is all manner of delight.

FAUSTUS: Oh, might I see hell and return again safe, how happy were I then!

LUCIFER: Faustus, thou shalt. At midnight I will send for thee. Meanwhile, peruse this book and view it throughly, and thou shalt turn thyself into what shape thou wilt.

FAUSTUS: Thanks, mighty Lucifer. This will I keep as chary as my life.

LUCIFER: Now, Faustus, farewell, and think on the devil.

FAUSTUS: Farewell, great Lucifer. Come, Mephostophilis.

*Exeunt omnes, several ways.*

## SCENE TWO<sup>xxxvi</sup>

*Enter the CLOWN.*

CLOWN: What, Dick, look to the horses there till I come again. I have gotten one of Doctor Faustus' conjuring books, and now we'll have such knavery as't passes.

*Enter DICK.*

DICK: What, Robin, you must come away and walk the horses.

154 *Martlemas-beef*: salted for the winter in November (at Martinmas).

157 *March-beer*: a special brew made in March to be drunk two years later.

ROBIN: I walk the horses? I scorn't, faith. I have other matters in hand. Let the horses walk themselves and they will. *A per se a, t.h.e. the: o per se o deny orgon, gorgon.* Keep further from me, o thou illiterate and unlearned hostler. 10

DICK: 'Snails! What hast thou got there? A book? Why, thou canst not tell ne'er a word on't.

ROBIN: That thou shalt see presently. Keep out of the circle, I say, lest I send you into the ostry with a vengeance.

DICK: That's like, faith. You had best leave your foolery, for, an my master come, he'll conjure you, faith!

ROBIN: My master conjure me? I'll tell thee what, an my master come here, I'll clap as fair a pair of horns on's head as e'er thou sawest in thy life. 20

DICK: Thou need'st not do that, for my mistress hath done it.

ROBIN: Ay, there be of us here, that have waded as deep into matters as other men, if they were disposed to talk.

DICK: A plague take you! I thought you did not sneak up and down after her for nothing. But I prithee tell me, in good sadness, Robin, is that a conjuring book?

ROBIN: Do but speak what thou't have me to do, and I'll do't. If thou't dance naked, put off thy clothes and I'll conjure thee about presently. Or if thou't go but to the tavern with me, I'll give thee white wine, red wine, claret wine, sack, muskadine, malmesey and whippincrust. Hold, belly, hold; and we'll not pay one penny for it.

DICK: Oh brave! Prithee, let's to it presently, for I am as dry as a dog.

ROBIN: Come, then, let's away.

*Exeunt.*

### ACT THREE

#### SCENE ONE

*Enter the* CHORUS.

CHORUS: Learned Faustus,

To find the secrets of astronomy,

11 *'Snails:* by God's nails.

14 *ostry:* hostry, hostelry.

19 *horns:* sign of a cuckold.

27 *sadness:* seriousness.

Graven in the book of Jove's high firmament,  
 Did mount him up to scale Olympus top,  
 Where sitting in a chariot burning bright,  
 Drawn by the strength of yoked dragons' necks,  
 He views the clouds,<sup>xxxvii</sup> the planets, and the stars,  
 The tropic, zones, and quarters of the sky,  
 From the bright circle of the horned moon,  
 Even to the height of *Primum Mobile*.<sup>xxxviii</sup>  
 And whirling round with this circumference,  
 Within the concave compass of the pole,  
 From east to west his dragons swiftly glide,  
 And in eight days did bring him home again.  
 Not long he stayed within his quiet house,  
 To rest his bones after his weary toil,  
 But new exploits do hale him out again,  
 And mounted then upon a dragon's back,  
 That with his wings did part the subtle air,  
 He now is gone to prove Cosmography,  
 That measures coasts and kingdoms of the earth;  
 And as I guess will first arrive at Rome,  
 To see the Pope and manner of his court,  
 And take some part of holy Peter's feast,  
 The which this day is highly solemnised.

10

20

*Exit.*

## SCENE TWO

*Enter FAUSTUS and MEPHOSTOPHILIS.*

FAUSTUS: Having now, my good Mephostophilis,  
 Passed with delight the stately town of Trier,  
 Environed round with airy mountain tops,

<sup>33</sup> *whippincrust*: hippocras, spiced wine.

<sup>2</sup> *Trier*: Treves.

With walls of flint, and deep entrenched lakes,  
 Not to be won by any conquering prince,  
 From Paris next coasting the realm of France  
 We saw the river Main fall into Rhine,  
 Whose banks are set with groves of fruitful vines;  
 Then up to Naples, rich Campania,  
 Whose buildings fair and gorgeous to the eye,  
 The streets straight forth and paved with finest brick,  
 Quarters the town in four equivolence.<sup>xxxix</sup>

10

There saw we learned Maro's<sup>xl</sup> golden tomb,  
 The way he cut an English mile in length,  
 Thorough a rock of stone in one night's space.

From thence to Venice, Padua and the rest,  
 In midst of which a sumptuous temple stands,  
 That threatens the stars with her aspiring top,  
 Whose frame is paved with sundry coloured stones,  
 And roofed aloft with curious work in gold.

20

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?

MEPHOSTOPHILIS: I have, my Faustus, and for proof thereof,

This is the goodly palace of the Pope;  
 And cause we are no common guests,  
 I choose his privy chamber for our use.

FAUSTUS: I hope his Holiness will bid us welcome.

MEPHOSTOPHILIS: All's one, for we'll be bold with his venison.

30

But now, my Faustus, that thou may'st perceive  
 What Rome contains for to delight thine eyes,  
 Know that this city stands upon seven hills,  
 That underprop the groundwork of the same.  
 Just through the midst runs flowing Tiber's stream,

With winding banks that cut it in two parts,  
 Over the which four stately bridges lean,  
 That make safe passage to each part of Rome.

Upon the bridge called Ponto Angelo

Erected is a castle passing strong,

40

Where thou shalt see such store of ordinance

As that the double cannons forged of brass

Do match the number of the days contained

Within the compass of one complete year.

Beside the gates and high pyramides,<sup>xli</sup>

That Julius Caesar brought from Africa.

FAUSTUS: Now by the kingdoms of infernal rule,

Of Styx, or Acheron, and the fiery lake

Of ever-burning Phlegethon, I swear

That I do long to see the monuments

50

And situation of bright splendent Rome.

Come, therefore, let's away.

MEPHOSTOPHILIS: Now, stay, my Faustus. I know you'd see the Pope,

And take some part of holy Peter's feast,

The which in state<sup>xliii</sup> and high solemnity

This day is held through Rome and Italy

In honour of the Pope's triumphant victory.

FAUSTUS: Sweet Mephostophilis, thou pleasest me.

Whilst I am here on earth let me be cloyed

With all things that delight the heart of man.

60

My four and twenty years of liberty

I'll spend in pleasure and in dalliance,

That Faustus' name, whilst this bright frame doth stand,

May be admired through the furthest land.

MEPHOSTOPHILIS: 'Tis well said, Faustus. Come then, stand by me,

And thou shalt see them come immediately.

FAUSTUS: Nay stay, my gentle Mephostophilis,

And grant me my request, and then I go.

Thou know'st within the compass of eight days

We viewed the face of heaven, of earth and hell. 70  
 So high our dragons soared into the air,  
 That looking down, the earth appeared to me  
 No bigger than my hand in quantity.  
 There did we view the kingdoms of the world,  
 And what might please mine eye, I there beheld.  
 Then in this show let me an actor be,  
 That this proud Pope may Faustus' cunning see.

MEPHOSTOPHILIS: Let it be so, my Faustus, but first stay

And view their triumphs as they pass this way.  
 And then devise what best contents thy mind 80  
 By cunning in thine art to cross the Pope,  
 Or dash the pride of this solemnity,  
 To make his monks and abbots stand like apes,  
 And point like antics at his triple crown,  
 To beat the beads about the friars' pates,  
 Or clap huge horns upon the cardinals' heads,  
 Or any villainy thou canst devise,  
 And I'll perform it, Faustus. Hark, they come!  
 This day shall make thee be admired in Rome.

*Enter the CARDINALS and BISHOPS, some bearing crosiers, some the pillars, MONKS and FRIARS, singing their procession. Then the POPE and RAYMOND, King of Hungary with BRUNO<sup>xliii</sup> led in chains.*

POPE: Cast down our footstool. 90

RAYMOND: Saxon Bruno, stoop,  
 Whilst on thy back his Holiness ascends  
 Saint Peter's chair and state pontifical.

BRUNO: Proud Lucifer, that state belongs to me:

But thus I fall to Peter, not to thee.

POPE: To me and Peter shalt thou grovelling lie,

And crouch before the papal dignity.

Sounds trumpets then, for thus Saint Peter's heir

From Bruno's back ascends Saint Peter's chair.

84 *antics*: clowns.

*A flourish while he ascends.*

Thus, as the gods creep on with feet of wool 100  
 Long ere with iron hands they punish men,  
 So shall our sleeping vengeance now arise,  
 And smite with death thy hated enterprise.  
 Lord cardinals of France and Padua,  
 Go forthwith to our holy consistory,  
 And read amongst the statutes decretal,  
 What by the holy council held at Trent  
 The sacred synod hath decreed for him  
 That doth assume the papal government,  
 Without election and a true consent. 110  
 Away, and bring us word with speed!

FIRST CARDINAL: We go, my lord.

*Exeunt* CARDINALS.

POPE: Lord Raymond.

FAUSTUS: Go, haste thee, gentle Mephostophilis,  
 Follow the cardinals to the consistory,  
 And as they turn their superstitious books,  
 Strike them with sloth and drowsy idleness,  
 And make them sleep so sound that in their shapes  
 Thyself and I may parly with this Pope,  
 This proud confronter of the Emperor, 120  
 And in despite of all his holiness  
 Restore this Bruno to his liberty  
 And bear him to the states of Germany.

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, I go.

FAUSTUS: Dispatch it soon,

The Pope shall curse that Faustus came to Rome.

*Exeunt* FAUSTUS *and* MEPHOSTOPHILIS.

BRUNO: Pope Adrian, let me have some right of law:

I was elected by the Emperor.

POPE: We will depose the Emperor for that deed,  
 And curse the people that submit to him. 130

Both he and thou shalt stand excommunicate,  
 And interdict from Church's privilege  
 And all society of holy men.

He grows too proud in his authority,  
 Lifting his lofty head above the clouds  
 And like a steeple overpeers the Church.  
 But we'll pull down his haughty insolence,  
 And, as Pope Alexander, our progenitor,  
 Stood on the neck of German Frederick,  
 Adding this golden sentence to our praise,  
 That Peter's heirs should tread on emperors  
 And walk upon the dreadful adder's back,  
 Treading the lion and the dragon down,  
 And fearless spurn the killing basilisk,  
 So will we quell that haughty schismatic,  
 And by authority apostolical  
 Depose him from his regal government.

140

BRUNO: Pope Julius swore to princely Sigismund  
 For him and the succeeding popes of Rome,  
 To hold the emperors their lawful lords.

150

POPE: Pope Julius did abuse the Church's rites,  
 And therefore none of his decrees can stand.  
 Is not all power on earth bestowed on us?  
 And therefore though we would we cannot err.  
 Behold this silver belt, whereto is fixed  
 Seven golden seals fast sealed with seven seals,  
 In token of our seven-fold power from heaven,  
 To bind or loose, lock fast, condemn or judge,  
 Resign or seal, or what so pleaseth us.  
 Then he and thou, and all the world, shall stoop,  
 Or be assured of our dreadful curse,  
 To light as heavy as the pains of hell.

160

144 *basilisk*: a mythical creature who could kill with a glance.

*Enter FAUSTUS and MEPHOSTOPHILIS, like the cardinals.*

MEPHOSTOPHILIS: Now tell me, Faustus, are we not fitted well?

FAUSTUS: Yes, Mephostophilis, and two such cardinals

Ne'er served a holy Pope as we shall do.

But whilst they sleep within the consistory,

Let us salute his reverend fatherhood.

RAYMOND: Behold, my lord, the cardinals are returned.

POPE: Welcome, grave fathers, answer presently

What have our holy council there decreed

170

Concerning Bruno and the Emperor,

In quittance of their late conspiracy

Against our state and papal dignity?

FAUSTUS: Most sacred patron of the Church of Rome,

By full consent of all the synod

Of priests and prelates, it is thus decreed:

That Bruno and the German Emperor

Be held as lollards and bold schismatics

And proud disturbers of the Church's peace.

And if that Bruno by his own assent,

180

Without enforcement of the German peers,

Did seek to wear the triple diadem

And by your death to climb Saint Peter's chair,

The statutes decretal have thus decreed:

He shall be straight condemned of heresy

And on a pile of fagots burnt to death.

POPE: It is enough. Here, take him to your charge,

And bear him straight to Ponto Angelo,

And in the strongest tower enclose him fast.

Tomorrow, sitting in our consistory

190

With all our college of grave cardinals,

We will determine of his life or death.

Here, take his triple crown along with you,

And leave it in the Church's treasury.  
 Make haste again, my good lord cardinals,  
 And take our blessing apostolical.

MEPHOSTOPHILIS: So, so, was never devil thus blessed before.

FAUSTUS: Away, sweet Mephostophilis, be gone:  
 The cardinals will be plagued for this anon.

*Exeunt* FAUSTUS *and* MEPHOSTOPHILIS.

POPE: Go presently, and bring a banquet forth  
 That we may solemnise Saint Peter's feast,  
 And with Lord Raymond, King of Hungary,  
 Drink to our late and happy victory.

200

*Exeunt.*

### SCENE THREE<sup>xliv</sup>

*A sonnet while the banquet is brought in, and then enter FAUSTUS and MEPHOSTOPHILIS in their own shapes.*

MEPHOSTOPHILIS: Now, Faustus, come prepare thyself for mirth.

The sleepy cardinals are hard at hand  
 To censure Bruno that is posted hence,  
 And on a proud paced steed as swift as thought  
 Flies o'er the Alps to fruitful Germany,  
 There to salute the woeful Emperor.

FAUSTUS: The Pope will curse them for their sloth today,  
 That slept both Bruno and his crown away.  
 But now, that Faustus may delight his mind,  
 And by their folly make some merriment,  
 Sweet Mephostophilis, so charm me here,  
 That I may walk invisible to all,  
 And do what e'er I please unseen of any.

10

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, thou shalt. Then kneel down presently:

Whilst on thy head I lay my hand,  
 And charm thee with this magic wand.  
 First wear this girdle, then appear

Invisible to all are here.

The planets seven, the gloomy air,  
 Hell and the Furies' forked hair,  
 Pluto's blue fire and Hecate's tree,  
 With magic spells so compass thee,  
 That no eye may thy body see.

20

So, Faustus, now for all their holiness,  
 Do what thou wilt, thou shalt not be discerned.

FAUSTUS: Thanks, Mephostophilis. Now, friars, take heed  
 Lest Faustus make your shaven crowns to bleed.

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, no more. See where the cardinals come.

*Enter the POPE and all the LORDS. Enter the CARDINALS with a book.*

POPE: Welcome, lord cardinals. Come, sit down.

Lord Raymond, take your seat. Friars, attend  
 And see that all things be in readiness  
 As best beseems this solemn festival.

30

FIRST CARDINAL: First, may it please your sacred Holiness,  
 To view the sentence of the reverend synod  
 Concerning Bruno and the Emperor?

POPE: What needs this question? Did I not tell you  
 Tomorrow we would sit i'the consistory,  
 And there determine of his punishment?  
 You brought us word even now, it was decreed  
 That Bruno and the cursed Emperor  
 Were by the holy Council both condemned  
 For loathed lollards and base schismatics.  
 Then wherefore would you have me view that book?

40

FIRST CARDINAL: Your Grace mistakes. You gave us no such charge.

RAYMOND: Deny it not: We all are witnesses  
 That Bruno here was late delivered you,  
 With his rich triple crown to be reserved  
 And put into the Church's treasury.

BOTH CARDINALS: By holy Paul, we saw them not.

POPE: By Peter, you shall die

50

Unless you bring them forth immediately.  
 Hale them to prison, lade their limbs with gyves!  
 False prelates, for this hateful treachery,  
 Cursed be your souls to hellish misery.

FAUSTUS: So, they are safe. Now Faustus, to the feast.

The Pope had never such a frolic guest.

POPE: Lord Archbishop of Rheims, sit down with us.

BISHOP: I thank your Holiness.

FAUSTUS: Fall to, and the devil choke you an you spare.

POPE: Who's that spoke? Friars, look about.

60

FRIARS: Here's nobody, if it like your Holiness.

POPE: Lord Raymond, pray fall to. I am beholding  
 To the Bishop of Milan for this so rare a present.

FAUSTUS: I thank you, sir.

*Snatches it.*

POPE: How now? Who snatched the meat from me?

Villains, why speak you not?

My good Lord Archbishop, here's a most dainty dish  
 Was sent me from a cardinal in France.

FAUSTUS: I'll have that too.

*Snatches it.*

POPE: What lollards do attend our Holiness

70

That we receive such great indignity? Fetch me some wine.

FAUSTUS: Ay, pray do, for Faustus is a-dry.

POPE: Lord Raymond, I drink unto your grace.

FAUSTUS: I pledge your grace.

*Snatches the glass.*

POPE: My wine gone too? Ye lubbers, look about

And find the man that doth this villainy,

Or by our sanctitude you all shall die.

I pray, my lords, have patience at this

Troublesome banquet.

BISHOP: Please it your Holiness, I think it be some ghost crept out of Purgatory, and now is  
 come unto your Holiness for his pardon.

POPE: It may be so.

Go, then, command our priests to sing a dirge  
To lay the fury of this same troublesome ghost.

*The POPE crosseth himself.*

FAUSTUS: How now? Must every bit be spiced with a cross?

Nay then, take that.

FAUSTUS *hits him a box of the ear.*

POPE: Oh, I am slain! Help me, my lords.

Oh come, and help to bear my body hence.

Damned be this soul for ever for this deed!

90

*Exeunt the POPE and his train.*

MEPHOSTOPHILIS: Now, Faustus, what will you do now?

For I can tell you, you'll be cursed with bell, book and candle.

FAUSTUS: Bell, book and candle, candle, book and bell,

Forward and backward, to curse Faustus to hell.

*Enter the FRIARS with bell, book and candle, for the dirge*

FIRST FRIAR: Come, brethren, let's about our business with good devotion.

(*sing*) Cursed be he that stole his Holiness' meat from the table. *Maledicat dominus.*

Cursed be he that took his Holiness a blow on the face. *Maledicat dominus.*

Cursed be he that struck Friar Sandelo a blow on the pate. *Maledicat dominus.*

Cursed be he that disturbeth our holy dirge. *Maledicat dominus.*

Cursed be he that took away his Holiness' wine. *Maledicat dominus.*

*Et omnes sancti. Amen.*

FAUSTUS and MEPHOSTOPHILIS *beat the FRIARS, fling fire-works among them and exeunt.*

*Enter CHORUS.*<sup>xlv</sup>

CHORUS: When Faustus had with pleasure ta'en the view

Of rarest things and royal courts of kings,

110

He stayed his course and so returned home;

Where such as bear his absence but with grief,

I mean his friends and nearest companions,

Did gratulate his safety with kind words,

And in their conference of what befell,

Touching his journey through the world and air,

99 *Maledicat dominus*: May God curse him.

They put forth questions of astrology,  
 Which Faustus answered with such learned skill  
 As they admired and wondered at his wit.  
 Now is his fame spread forth in every land; 120  
 Amongst the rest, the Emperor is one,  
 Carolus the Fifth, at whose palace now  
 Faustus is feasted 'mongst his noblemen.  
 What there he did in trial of his art,  
 I leave untold: your eyes shall see performed.

SCENE FOUR<sup>xlvi</sup>

*Enter ROBIN the ostler with a book in his hand.*

ROBIN: Oh this is admirable! Here I ha' stol'n one of Doctor Faustus' conjuring books, and, i' faith, I mean to search some circles for my own use. 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 ere I felt or saw yet.

*Enter RAFE calling ROBIN.*

RAFE: Robin, prithee come away! There's a gentleman tarries to have his horse, and he would have his things rubbed and made clean. He keeps such a chafing with my mistress about it, and she has sent me to look thee out. Prithee, come away! 10

ROBIN: Keep out, keep out, or else you are blown up. You are dismembered, Rafe, keep out, for I am about a roaring piece of work.

RAFE: Come, what dost thou with that same book? Thou canst not read?

ROBIN: 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.

RAFE: Why, Robin, what book is that? 20

ROBIN: What book? Why, the most intolerable book for conjuring that ere was invented by any brimstone devil.

RAFE: Canst thou conjure with it?

ROBIN: I can do all these things easily with it. First, I can make thee drunk with ippocras at any tavern in Europe, for nothing. That's one of my conjuring works!

122 *Carolus the Fifth*: The Emperor Charles V (1515-56)

25 *ippocras*: hippocras, spiced wine.

RAFE: Our master parson says that's nothing.

ROBIN: True, Rafe. And more, Rafe, 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.

RAFE: Oh brave Robin! Shall I have Nan Spit, and to mine own use? On that condition, I'll feed thy devil with horsebread as long as he lives, of free cost.

ROBIN: No more, sweet Rafe. Let's go and make clean our boots which lie foul upon our hands, and then to our conjuring, in the devil's name.

*Exeunt.*

*Re-enter ROBIN and RAFE with a silver goblet.*

ROBIN: Come, Rafe, did I not tell thee we were for ever made by this Doctor Faustus' book? *Ecce signum*, here's a simple purchase for horse-keepers. Our horses shall eat no hay as long as this lasts.

*Enter the VINTNER.*

RAFE: But, Robin, here comes the vintner.

ROBIN: Hush, I'll gull him supernaturally. Drawer, I hope all is paid. God be with you. Come, Rafe.

VINTNER: Soft, sir, a word with you. I must yet have a goblet paid from you ere you go.

ROBIN: I, a goblet? Rafe, I a goblet? I scorn you, and you are but a etc. I, a goblet? Search me.

VINTNER: I mean so, sir, with your favour.

ROBIN: How say you now? 50

VINTNER: I must say somewhat to your fellow – you, sir.

RAFE: Me, sir? Me, sir? Search your fill. Nov, sir, you may be ashamed to burden honest men with a matter of truth.

VINTNER: Well, t'one of you hath this goblet about you.

ROBIN: You lie, drawer. 'Tis afore me! Sirrah, you! I'll teach ye to impeach honest men. Stand by, I'll scour you for a goblet. Stand aside, you were best. I charge you in the name of Belzebub. Look to the goblet, Rafe.

VINTNER: What mean you, sirrah? 60

ROBIN: I'll tell you what I mean. (*He reads*) *Sanctobolorum Periphrastricon*. Nay, I'll tickle you, vintner – look to the goblet, Rafe. *Polypragmos Belseborams framanto pacostiphos tostu Mephostophilis, Etc.*

39 *Ecce signum*: Behold, the sign (i.e. of the truth).

43 *gull*: fool.

61 *Sanctobolorum* ...: gibberish.

*Enter MEPHOSTOPHILIS, who sets squibs at their backs. They run about.*

VINTNER: *O nomine Domine*, what mean'st thou, Robin? Thou hast no goblet.

RAFE: *Peccatum peccatorum*, here's thy goblet, good vintner.

ROBIN: *Misericordia pro nobis*, what shall I do? Good devil, forgive me now and I'll never rob thy library more.

*Enter to them MEPHOSTOPHILIS.*

MEPHOSTOPHILIS: Vainish villains! Th'one like an ape, another like a bear, the third an ass, for doing this enterprise.

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. 80

ROBIN: How, from Constantinople? You have had a great journey. Will you take six pence in your purse to pay for your supper, and be gone?

MEPHOSTOPHILIS: Well, villains, for your presumption I transform thee into an ape and thee into a dog, and so be gone. *Exit.*

ROBIN: How, into an ape? That's brave! I'll have fine sport with the boys. I'll get nuts and apples enow.

RAFE: And I must be a dog!

ROBIN: I'faith thy head will never be out of the potage pot. 90

*Exeunt.*

ACT FOUR  
SCENE ONE<sup>xlvii</sup>

*The Emperor's Court.*

*Enter MARTINO and FREDERICK at several doors.*

MARTINO: What ho, officers, gentlemen!

Hie to the presence to attend the Emperor.

Good Frederick, see the rooms be voided straight.

His Majesty is coming to the hall;

Go back, and see the state in readiness.

FREDERICK: But where is Bruno, our elected Pope,  
That on a fury's back came post from Rome?  
Will not his grace consort the Emperor?

MARTINO: Oh yes, and with him comes the German conjuror,  
The learned Faustus, fame of Wittenberg,  
The wonder of the world for magic art.  
And he intends to show great Carolus  
The race of all his stout progenitors,  
And bring in presence of his Majesty  
The royal shapes and warlike semblances  
Of Alexander and his beauteous paramour.

10

FREDERICK: Where is Benvolio?

MARTINO: Fast asleep, I warrant you.

He took his rouse with stoups of Rhenish wine  
So kindly yesternight to Bruno's health,  
That all this day the sluggard keeps his bed.

20

FREDERICK: See, see, his window's ope. Well call to him.

MARTINO: What ho, Benvolio?

*Enter BENVOLIO above at a window in his nightcap, buttoning.*

BENVOLIO: What a devil ail you two?

MARTINO: Speak softly, sir, lest the devil hear you;  
For Faustus at the court is late arrived,  
And at his heels a thousand furies wait  
To accomplish whatsoever the Doctor please.

BENVOLIO: What of this?

MARTINO: Come, leave thy chamber first, and thou shalt see  
This conjuror perform such rare exploits  
Before the Pope and royal Emperor  
As never yet was seen in Germany.

30

BENVOLIO: Has not the Pope enough of conjuring yet?  
He was upon the devil's back late enough,  
And if he be so far in love with him,  
I would he would post with him to Rome again.

FREDERICK: Speak, wilt thou come and see this sport?

BENVOLIO: Not I.

MARTINO: Wilt thou stand in thy window and see it, then?

40

BENVOLIO: Ay, and I fall not asleep i' the meantime.

MARTINO: The Emperor is at hand, who comes to see

What wonders by black spells may compassed be.

BENVOLIO: Well, go you, attend the Emperor. I am content for this once to thrust my head out at a window, for they say if a man be drunk over night the devil cannot hurt him in the morning. If that be true, I have a charm in my head shall control him as well as the conjuror, I warrant you.

*Exeunt MARTINO and FREDERICK.*

## SCENE TWO<sup>xlvi</sup>

*Sennet.* CHARLES, *the German Emperor*, BRUNO, SAXONY, FAUSTUS, MEPHOSTOPHILIS, FREDERICK, MARTINO, *and ATTENDANTS.* BENVOLIO *still at the window.*<sup>xlix</sup>

EMPEROR: Wonder of men, renowned magician,

Thrice-learned Faustus, welcome to our court.

This deed of thine, in setting Bruno free

From his and our professed enemy,

Shall add more excellence unto thine art,

Than if by powerful necromantic spells

Thou couldst command the world's obedience.

For ever be beloved of Carolus;

And if this Bruno thou hast late redeemed,

In peace possess the triple diadem

10

And sit in Peter's chair, despite of chance,

Thou shalt be famous through all Italy,

And honoured of the German Emperor.

FAUSTUS: These gracious words, most royal Carolus,

Shall make poor Faustus to his utmost power

Both love and serve the German Emperor,

And lay his life at holy Bruno's feet.

For proof whereof, if so your Grace be pleased,

The Doctor stands prepared, by power of art,  
 To cast his magic charms that shall pierce through 20  
 The ebon gates of ever-burning hell,  
 And hale the stubborn furies from their caves,  
 To compass whatsoe'er your Grace commands.

BENVOLIO (*aside*): Blood, he speaks terribly! But for all that, I do not greatly believe him. He looks as like a conjuror as the Pope to a coster-monger.

EMPEROR: Then, Faustus, as thou late didst promise us,  
 We would behold that famous conqueror,  
 Great Alexander, and his paramour,  
 In their true shapes and state majestical, 30  
 That we may wonder at their excellence.

FAUSTUS: Your Majesty shall see them presently.  
 Mephostophilis, away!  
 And with a solemn noise of trumpets' sound,  
 Present before this royal Emperor  
 Great Alexander and his beauteous paramour.

MEPHOSTOPHILIS: Faustus, I will.

BENVOLIO: Well, Master Doctor, an your devils come not away quickly, you shall have me asleep presently. Zounds, I could eat myself for anger, to think I have been such an ass all this while, to stand gaping after the devil's governor, and can see nothing.

MEPHOSTOPHILIS: I'll make you feel something anon, if my art fail me not.

My lord, I must forwarn your Majesty  
 That when my spirits present the royal shapes  
 Of Alexander and his paramour,  
 Your Grace demand no questions of the King,  
 But in dumb silence let them come and go.

EMPEROR: Be it as Faustus please, we are content.

BENVOLIO: Ay, ay, and I am content too. And thou bring Alexander and his paramour before the Emperor, I'll be Acteon<sup>1</sup> and turn myself to a stag.

FAUSTUS: And I'll play Diana, and send you the horns presently.

*Sennet. Enter at one the EMPEROR ALEXANDER, at the other DARIUS. They meet. DARIUS is thrown down; ALEXANDER kills him, takes off his crown, and, offering to go out, his PARAMOUR meets him. He embraceth her and sets DARIUS' crown upon her head, and*

*coming back, both salute the EMPEROR, who, leaving his state, offers to embrace them, which FAUSTUS seeing, suddenly stays him. Then trumpets cease and music sounds.*

My gracious lord, you do forget yourself.

These are but shadows, not substantial.

EMPEROR: Oh pardon me, my thoughts are so ravished

With sight of this renowned Emperor,  
That in mine arms I would have compassed him.

But, Faustus, since I may not speak to them,  
To satisfy my longing thoughts at full,

60

Let me this tell thee: I have heard it said  
That this fair lady, whilst she lived on earth,  
Had on her neck a little wart or mole.

How may I prove that saying to be true?

FAUSTUS: Your Majesty may boldly go and see.

EMPEROR: Faustus, I see it plain,

And in this sight thou better pleasest me  
Than if I gained another monarchy.

FAUSTUS: Away, be gone.

*Exit SHOW:*

See, see, my gracious lord, what strange beast is yon, that thrusts his head out at window?

EMPEROR: Oh, wondrous sight! See, Duke of Saxony,  
Two spreading horns most strangely fastened  
Upon the head of young Benvolio!

SAXONY: What, is he asleep? Or dead?

FAUSTUS: He sleeps, my lord: but dreams not of his horns.

EMPEROR: This sport is excellent. We'll call and wake him.

What ho, Benvolio!

BENVOLIO: A plague upon you! Let me sleep awhile.

EMPEROR: I blame thee not to sleep much, having such a head of thine own. 80

SAXONY: Look up, Benvolio, 'tis the Emperor calls.

BENVOLIO: The Emperor? Where? Oh, zounds, my head!

EMPEROR: Nay, and thy horns hold, 'tis no matter for thy head, for that's armed sufficiently.

FAUSTUS: Why, how now, Sir Knight? What, hanged by the horns? This most horrible! Fie,

fie! Pull in your head for shame; let not all the world wonder at you.

BENVOLIO: Zounds, Doctor, is this your villainy? 90

FAUSTUS: Oh, say not so, sir. The Doctor has no skill,

No art, no cunning, to present these lords

Or bring before this royal Emperor

The mighty monarch, warlike Alexander.

If Faustus do it, you are straight resolved

In bold Acteon's shape to turn a stag.

And therefore, my lord, so please your majesty,

I'll raise a kennel of hounds shall hunt him so

As all his footmanship shall scarce prevail

To keep his carcass from their bloody fangs. 100

Ho, Belimote, Argiron, Asterote!

BENVOLIO: Hold, hold! Zounds, he'll raise up a kennel of devils, I think anon. Good my lord, entreat for me. 'Sblood, I am never never able to endure these torments.

EMPEROR: Then, good Master Doctor,

Let me entreat you to remove his horns:

He has done penance now sufficiently.

FAUSTUS: My gracious lord, not so much for injury done to me, as to delight your majesty with some mirth, hath Faustus justly requited this injurious knight; which being all I desire, I am content to remove his horns. Mephostophilis, transform him. And hereafter, sir, look you speak well of scholars.

BENVOLIO (*aside*): Speak well of ye? 'Sblood, and scholars be such cuckold-makers to clap horns of honest men's heads o' this order, I'll ne'er trust smooth faces and small ruffs more. But an I be not revenged for this, would I might be turned to a gaping oyster and drink nothing but salt water. 120

EMPEROR: Come, Faustus, while the Emperor lives,

In recompense of this thy high desert,

Thou shalt command the state of Germany,

And live beloved of mighty Carolus.

*Exeunt omnes.*

## SCENE THREE

*Enter* BENVOLIO, MARTINO, FREDERICK *and* SOLDIERS.

MARTINO: Nay, sweet Benvolio, let us sway thy thoughts  
From this attempt against the conjuror.

BENVOLIO: Away, you love me not, to urge me thus.

Shall I let slip so great an injury,  
When every servile groom jests at my wrongs,  
And in their rustic gambols proudly say  
Benvolio's head was graced with horns today?  
Oh, may these eyelids never close again  
Till with my sword I have that conjuror slain.

If you will aid me in this enterprise,

10

Then draw your weapons and be resolute.

If not, depart. Here will Benvolio die,

But Faustus' death shall quit my infamy.

FREDERICK: Nay, we will stay with thee, betide what may,  
And kill that Doctor if he come this way.

BENVOLIO: Then, gentle Frederick, hie thee to the grove,  
And place our servants and our followers  
Close in an ambush there behind the trees.

By this I know the conjuror is near:

I saw him kneel and kiss the Emperor's hand,

20

And take his leave, laden with rich rewards.

Then, soldiers, boldly fight. If Faustus die,

Take you the wealth, leave us the victory.

FREDERICK: Come, soldiers, follow me unto the grove.

Who kills him shall have gold and endless love.

*Exit* FREDERICK *with the* SOLDIERS.

BENVOLIO: My head is lighter than it was by th'horns,  
But yet my heart more ponderous than my head,  
And pants until I see that conjuror dead.

MARTINO: Where shall we place ourselves, Benvolio?

BENVOLIO: Here will we stay to bide the first assault.

30

Oh, were that damned hell-hound but in place,  
Thou soon shouldst see me quit my foul disgrace.

*Enter FREDERICK.*

FREDERICK: Close, close! The conjuror is at hand,  
And all alone comes walking in his gown.

Be ready then, and strike the peasant down.

BENVOLIO: Mine be that honour, then. Now sword, strike home.

For horns he gave, I'll have his head anon.

*Enter FAUSTUS with a false head.*

MARTINO: See, see, he comes.

BENVOLIO: No words. This blow ends all.

Hell take his soul; his body thus must fall.

40

*Attacks FAUSTUS.*

FAUSTUS: Oh!

FREDERICK: Groan you, Master Doctor?

13 *quit*: avenge.

BENVOLIO: Break may his heart with groans! Dear Frederick, see,

Thus will I end his griefs immediately.

*Cuts off his head.*

MARTINO: Strike with a willing hand: his head is off.

BENVOLIO: The devil's dead! The Furies now may laugh.

FREDERICK: Was this that stern aspect, that awful frown,

Made the grim monarch of infernal spirits

Tremble and quake at his commanding charms?

MARTINO: Was this that damned head, whose heart conspired

50

Benvolio's shame before the Emperor?

BENVOLIO: Ay, that's the head, and here the body lies,

Justly rewarded for his villainies.

FREDERICK: Come, let's devise how we may add more shame

To the black scandal of his hated name.

BENVOLIO: First, on his head, in quittance of my wrongs,

I'll nail huge forked horns, and let them hang

Within the window where he yoked me first,

That all the world may see my just revenge.

MARTINO: What use shall we put his beard to? 60

BENVOLIO: We'll sell it to a chimney-sweeper: it will wear out ten birching brooms, I warrant you.

FREDERICK: What shall eyes do?

BENVOLIO: We'll put out his eyes, and they shall serve for buttons to his lips, to keep his tongue from catching cold.

MARTINO: An excellent policy! And now, sirs, having divided him, what shall the body do?

FAUSTUS *rises.*<sup>li</sup>

BENVOLIO: Zounds, the devil's alive again!

FREDERICK: Give him his head, for God's sake! 70

FAUSTUS: Nay, keep it. Faustus will have heads and hands.

I call your hearts to recompense this deed.

Knew you not, traitors, I was limited

For four and twenty years to breathe on earth?

And had you cut my body with your swords,

Or hewed this flesh and bones as small as sand,

Yet in a minute had my spirit returned,

And I had breathed a man made free from harm.

But wherefore do I dally my revenge?

Asteroth, Belimoth, Mephostophilis! 80

*Enter MEPHOSTOPHILIS and other DEVILS.*

Go, horse these traitors on your fiery backs,

And mount aloft with them as high as heaven;

Thence pitch them headlong to the lowest hell.

Yet stay, the world shall see their misery,

And hell shall after plague their treachery.

Go, Belimoth, and take this caitiff hence,

And hurl him in some lake of mud and dirt.

Take thou this other: drag him through the woods

Amongst the pricking thorns and sharpest briars,

Whilst with my gentle Mephostophilis, 90

This traitor flies unto some steepy rock,

That rolling clown may break the villain's bones,

As he intended to dismember me.

Fly hence, dispatch my charge immediately.

FREDERICK: Pity us, gentle Faustus! Save our lives!

FAUSTUS: Away!

FREDERICK: He must needs go that the devil drives.

*Exeunt SPIRITS with the KNIGHTS.*

*Enter the AMBUSH SOLDIERS.*

FIRST SOLDIER: Come, Sirs, prepare yourselves in readiness.

Make haste to help these noble gentlemen.

I heard them parley with the conjuror.

100

SECOND SOLDIER: See, where he comes. Dispatch and kill the slave.

FAUSTUS: What's here? An ambush to betray my life!

Then Faustus, try thy skill. Base peasants, stand!

For lo, these trees remove at my command,

And stand as bulwarks twixt yourselves and me,

To shield me from your hated treachery.

Yet, to encounter this your weak attempt,

Behold an army comes incontinent.

*FAUSTUS strikes the door, and enter a devil playing on a drum; after him another bearing an ensign; and divers with weapons; MEPHOSTOPHILIS with fireworks. They set upon the soldiers and drive them out.*

#### SCENE FOUR

*Enter at several doors BENVOLIO, FREDERICK and MARTINO, their heads and faces bloody and besmeared with mud and dirt, all having horns on their heads.*

MARTINO: What ho, Benvolio!

BENVOLIO: Here! What, Frederick, ho!

FREDERICK: Oh help me, gentle friend. Where is Martino?

MARTINO: Dear Frederick, here,

Half smothered in a lake of mud and dirt,

Through which the Furies dragged me by the heels.

FREDERICK: Martino, see

Benvolio's horns again!

MARTINO: Oh misery! How now, Benvolio?

BENVOLIO: Defend me, heaven! Shall I be haunted still? 10

MARTINO: Nay, fear not, man; we have no power to kill.

BENVOLIO: My friends transformed thus! Oh hellish spite!

Your heads are all set with horns!

FREDERICK: You hit it right:

It is your own you mean. Feel on your head.

BENVOLIO: Zounds, horns again!

MARTINO: Nay, chafe not, man. We all are sped.

BENVOLIO: What devil attends this damned magician,

That, spite of spite, our wrongs are doubled?

FREDERICK: What may we do, that we may hide our shames? 20

BENVOLIO: If we should follow him to work revenge,

He'd join long asses' ears to these huge horns,

And make us laughing stocks to all the world.

MARTINO: What shall we then do, dear Benvolio?

BENVOLIO: I have a castle joining near these woods,

And thither we'll repair and live obscure,

Till time shall alter these our brutish shapes.

Sith black disgrace hath thus eclipsed our fame,

We'll rather die with grief, than live with shame.

*Exeunt omnes.*

## SCENE FIVE<sup>lii</sup>

*Enter FAUSTUS and MEPHOSTOPHILIS.*

FAUSTUS: Now, Mephostophilis, the restless course that

Time cloth run with calm and deadly foot,

Shortening my days and thread of vital life,

Calls for the payment of my latest years.

Therefore, sweet Mephostophilis, let us make haste to Wittenberg.

MEPHOSTOPHILIS: What, will you go on horseback, or on foot?

FAUSTUS: Nay, till I am past this fair and pleasant green I'll walk on foot. 10

*Enter a HORSE-COURSER.*

HORSE-COURSER: I have been all this day seeking one master Fustian. Mass, see where he is!  
 God save you, Master Doctor.

FAUSTUS: What, horse-courser ! You are well met.

HORSE-COURSER: Do you hear, sir? I have brought you forty dollars for your horse.

FAUSTUS: I cannot sell him so. If thou likest him for fifty, take him.

HORSE-COURSER: Alas, sir, I have no more. I pray you, speak for me. 20

MEPHOSTOPHILIS: I pray you, let him have him. He is an honest fellow, and he has a great charge, neither wife nor child.

FAUSTUS: Well, come, give me your money. My boy will deliver him to you. But I must tell you one thing before you have him: ride him not into the water at any hand.

HORSE-COURSER: Why, sir, will he not drink of all waters?

FAUSTUS: Oh yes, he will drink of all waters; but ride him not into the water. Ride him over hedge or ditch or where thou wilt, but not into the water. 30

HORSE-COURSER: Well, sir, now I am a made man for ever. I'll not leave my horse for forty. If he had but the quality of hey ding ding, hey ding ding, I'd make a brave living on him. He has a buttock as slick as an eel. Well, God bye, sir. Your boy will deliver him me. But hark ye sir: if my horse be sick or ill at ease, if I bring his water to you, you'll tell me what is?

FAUSTUS: Away, you villain! What, dost think I am a horse-doctor? 40

*Exit* HORSE-COURSER.

What art thou, Faustus, but a man condemned to die?

Thy fatal time cloth 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,

*Sleeps in his chair.*

*Enter* HORSE-COURSER *all wet, crying.*

HORSE-COURSER: Alas, alas, Doctor Fustian quotha! Mass, Doctor Lopus<sup>liii</sup> was never such a doctor. Has given me a purgation has purged me of forty dollars: I shall never see them more. But yet like an ass as I was, I would not be ruled by him, for he bade me I should ride him into no water. Now I, thinking my horse had had some rare quality that he

34 *hey ding ding*: not a gelding (Greg's conjecture).

46 *conceit*: mind, imagination.

would not have had me known of, I, like a venturous youth, rid him into the deep pond at the town's end. I was no sooner in the middle of the pond but my horse vanished away, and I sat upon a bottle of hay, never so near drowning in my life. But I'll seek out my Doctor and have my forty dollars again, or I'll make it the dearest horse. Oh, yonder is his shipper-snapper. Do you hear? You! Hey-pass, where's your master? 60

MEPHOSTOPHILIS: Why, sir, what would you? You cannot speak with him.

HORSE-COURSER: But *I will* speak with him.

MEPHOSTOPHILIS: Why, he's fast asleep. Come some other time.

HORSE-COURSER: I'll speak with him now, or I'll break his glass windows about his ears.

MEPHOSTOPHILIS: I tell thee he has not slept this eight nights. 70

HORSE-COURSER: And he have not slept this eight weeks I'll speak with him.

MEPHOSTOPHILIS: See where he is fast asleep.

HORSE-COURSER: Ay, this is he. God save ye, Master Doctor. Master Doctor! Master Doctor  
Fustian! Forty dollars, forty dollars for a bottle of hay!

MEPHOSTOPHILIS: Why, thou seest he hears thee not.

HORSE-COURSER: So, ho! So, ho, ho!

*Hollows in his ear.*

No, will you not wake? I'll make you wake e'er I go.

*He pulls him by the leg, and pulls it away.*

Alas, I am undone! What shall I do? 80

FAUSTUS: Oh, my leg, my leg! Help, Mephostophilis. Call the officers. My leg, my leg!

MEPHOSTOPHILIS: Come, villain, to the Constable.

HORSE-COURSER: Oh lord, sir, let me go and I'll give you forty dollars more.

MEPHOSTOPHILIS: Where be they?

HORSE-COURSER: I have none about me. Come to my hostry and I'll give them you.

MEPHOSTOPHILIS: Be gone, quickly!

HORSE-COURSER *runs away.*

FAUSTUS: What, is he gone? Farewell he. Faustus has his leg again, and the horse-courser, I take it, a bottle of hay for his labour. Well, this trick shall cost him forty dollars more.

*Enter WAGNER.*

FAUSTUS: How now, Wagner, what news with thee?

WAGNER: If it please you, the Duke of Vanholt doth earnestly entreat your company, and hath sent some of his men to attend you with provision for your journey.

60 *Hey pass*: here, conjuror (cf. 'your hey-pass and re-pass' 4, 7, 124)

FAUSTUS: The Duke of Vanholt's an honourable gentleman, and one to whom I must be no niggard of my cunning. Come, away. 100

*Exeunt.*

SCENE SIX<sup>liv</sup>

*Enter* CLOWN, DICK, HORSE-COURSER *and a* CARTER.

CARTER: Come, my masters, I'll bring you to the best beer in Europe. What ho, hostess. Where be these whores?

*Enter* HOSTESS.

HOSTESS: How now, what lack you? What, my old guests, welcome!

CLOWN: Sirrah Dick, dost thou know why I stand so mute?

DICK: No, Robin, why is't?

CLOWN: I am eighteen pence on the score. But say nothing. See if she have forgotten me. 10

HOSTESS: Who's this, that stands so solemnly by himself? What, my old guest?

CLOWN: Oh, hostess, how do you? I hope my score stands still.

HOSTESS: Ay, there's no doubt of that, for methinks you make no haste to wipe it out.

DICK: Why, hostess, I say, fetch us some beer.

HOSTESS: You shall presently. Look up into the hall there, ho!

*Exit.*

DICK: Come, sirs, what shall we do now till mine hostess comes? 20

CARTER: Marry, sir, I'll tell you the bravest tale how a conjuror served me. You know Doctor Fauster?

HORSE-COURSER: Ay, a plague take him. Here's some on's have cause to know him. Did he conjure thee too?

CARTER: I'll tell you how he served me. As I was going to Wittenberg t'other day, with a load of hay, he met me and asked me what he should give me for as much hay as he could eat. Now, sir, I, thinking that a little would serve his turn, bad him take as much as he would for three-farthings. So he presently gave me my money and fell to eating. And, as I am a cursen man, he never left eating till he had eat up all my load of hay.

ALL: Oh monstrous! Eat a whole load of hay?

CLOWN: Yes, yes, that may be, for I have heard of one that has eat a load of logs.

HORSE-COURSER: Now, sirs, you shall hear how villainously he served me. I went to him yesterday to buy a horse of him, and he would by no means sell him under forty dollars. So, sir, because I knew him to be such a horse as would run over hedge and ditch and never tire, I gave him his money. So when I had my horse, Doctor Fauster bade me ride him night and day and spare him no time. But, quoth he, in any case ride him not into the water. Now, sir, I thinking the horse had some quality that he would not have me know of, what did I but ride him into a great river, and when I came just in the midst, my horse vanished away, and I sat straddling upon a bottle of hay.

ALL: Oh brave Doctor!

50

HORSE-COURSER: But you shall hear how bravely I served him for it: I went me home to his house, and there I found him asleep. I kept a-hallowing and whooping in his ears, but all could not wake him. I, seeing that, took him by the leg and never rested pulling, till I had pulled me his leg quite off, and now 'tis at home in mine hostry.

CLOWN: And has the Doctor but one leg, then? That's excellent, for one of his devils turned me into the likeness of an ape's face.

60

CARTER: Some more drink, hostess.

CLOWN: Hark you, we'll into another room and drink a while, and then we'll go seek out the Doctor.

*Exeunt omnes.*

#### SCENE SEVEN<sup>lv</sup>

*Enter the DUKE OF VANHOLT,*<sup>lvi</sup> *his DUCHESS, FAUSTUS and MEPHOSTOPHILIS.*

DUKE: Thanks, Master Doctor, for these pleasant sights. Nor know I how sufficiently to recompense your great deserts in erecting that enchanted castle in the air, the sight whereof so delighted me, as nothing in the world could please me more.

FAUSTUS: I do think myself, my good lord, highly recompensed in that it pleaseth your grace to think but well of that which Faustus hath performed. But, gracious lady, it may be that you have taken no pleasure in those sights. Therefore, I pray you tell me, what is the thing you most desire to have. Be it in the world, it shall be yours. I have heard that great-bellied women do long for things are rare and dainty.

LADY: True, Master Doctor, and since I find you so kind, I will make known unto you what my heart desires to have; and were it now summer, as it is January, a dead time of the

winter, I would request no better meat than a dish of ripe grapes.

FAUSTUS: This is but a small matter. Go, Mephostophilis, away. 20

*Exit MEPHOSTOPHILIS.*

Madame, I will do more than this for your content.

*Enter MEPHOSTOPHILIS again with the grapes.*

Here, now taste ye these. They should be good, for they come from a far country, I can tell you.

DUKE: This makes me wonder more than all the rest, that at this time of the year, when every tree is barren of his fruit, from whence you had these ripe grapes.

FAUSTUS: Please it your grace, the year is divided into two circles over the whole world, so that when it is winter with us, in the contrary circle it is likewise summer with them, as in India, Saba and such countries that lie far East, where they have fruit twice a year. From whence, by means of a swift spirit that I have, I had these grapes brought as you see.

LADY: And trust me, they are the sweetest grapes that e'er I tasted.

*The CLOWNS bounce at the gate within.*

DUKE: What rude disturbers have we at the gate?

Go, pacify their fury. Set it ope,

And then demand of them what they would have.

*They knock again and call out to talk with FAUSTUS.*

A SERVANT: Why, how now, masters? What a coil is there?

What is the reason you disturb the Duke? 40

DUKE: We have no reason for it, therefore a fig for him.

SERVANT: Why, saucy varlets, dare you be so bold?

HORSE-COURSER: I hope, sir, we have wit enough to be more bold than welcome.

SERVANT: It appears so. Pray be bold elsewhere,

And trouble not the Duke.

DUKE: What would they have?

SERVANT: They all cry out to speak with Doctor Faustus.

CARTER: Ay, and we will speak with him. 50

DUKE: Will you, sir? Commit the rascals.

DICK: Commit with us! He were as good commit with his father as commit with us.

FAUSTUS: I do beseech your grace let them come in. They are good subject for a merriment.

39 *coil*: commotion.

51 *Commit*: arrest.

DUKE: Do as thou wilt, Faustus; I give thee leave.

FAUSTUS: I thank your grace.

*Enter the CLOWN, DICK, CARTER and HORSE-COURSER.*

Why, how now, my good friends?

Faith, you are too outrageous, but come near.

I have procured your pardons. Welcome all.

60

CLOWN: Nay, sir, we will be welcome for our money, and we will pay for what we take. What ho! Give's half-a-dozen of beer here, and be hanged.

FAUSTUS: Nay, hark you. Can you tell me where you are?

CARTER: Ay, marry can I. We are under heaven.

SERVANT: Ay, but, sir sauce-box, know you in what place?

HORSE-COURSER: Ay, ay, the house is good enough to drink in. Zounds, fill us some beer or we'll break all the barrels in the house and dash out all your brains with your bottles.

70

FAUSTUS: Be not so furious. Come, you shall have beer.

My lord, beseech you give me leave awhile.

I'll gage my credit, 'twill content your Grace.

DUKE: With all my heart, kind Doctor; please thyself. Our servants and our court's at thy command.

FAUSTUS: I humbly thank your Grace. Then fetch some beer.

HORSE-COURSER: Ay, marry. There spake a doctor indeed, and faith, I'll drink a health to thy wooden leg for that word.

FAUSTUS: My wooden leg? What dost thou mean by that?

80

CARTER: Ha, ha, ha! Dost thou hear him, Dick? He has forgot his leg.

HORSE-COURSER: Ay, ay, he does not stand much upon that.

FAUSTUS: No, faith. Not much upon a wooden leg.

CARTER: Good lord! That flesh and blood should be so frail with your worship. Do not you remember a horse-courser you sold a horse to?

FAUSTUS: Yes, I remember I sold one a horse.

90

CARTER: And do you remember you bid he should not ride into the water?

FAUSTUS: Yes, I do very well remember that.

CARTER: And do you remember nothing of your leg?

FAUSTUS: No, in good Booth.

CARTER: Then I pray remember your courtesy.<sup>lvii</sup>

73 gage: stake.

FAUSTUS: I thank you, sir.

CARTER: 'Tis not so much worth. I pray you, tell me one thing.

FAUSTUS: 'What's that?

100

CARTER: Be both your legs bedfellows every night together?

FAUSTUS: Wouldst thou make a colossus of me, that thou askest me such questions?

CARTER: No, truly, sir. I would make nothing of you, but I would fain know that.

*Enter HOSTESS with drink.*

FAUSTUS: Then I assure thee certainly they are.

CARTER: I thank you, I am fully satisfied.

FAUSTUS: But wherefore dost thou ask?

CARTER: For nothing, sir: but methinks you should have a wooden bedfellow of one of'em.

HORSE-COURSER: Why, do you hear, sir? Did not I pull off one of your legs when you were asleep?

FAUSTUS: But I have it again now I am awake. Look you here, sir.

ALL: Oh horrible! Had the Doctor three legs?

CARTER: Do you remember, sir, how you cozened me and eat up my load of—

*FAUSTUS charms him dumb.*

DICK: Do you remember how you made me wear an ape's —

120

HORSE-COURSER: You whoreson conjuring scab, do you remember how you cozened me with a ho —

CLOWN: Ha'you forgotten me? You think to carry it away with your hey-pass and re-pass. Do you remember the dog's fa —

*FAUSTUS has charmed each dumb in turn,<sup>lviii</sup> exeunt CLOWNS.*

HOSTESS: Who pays for the ale? Hear you, Master Doctor, now you have sent away my guests, I pray who shall pay me for my a — ?

*Exit HOSTESS.*

LADY: My lord,

We are much beholding to this learned man.

130

DUKE: So are we, madam, which we will recompense

With all the love and kindness that we may.

His artful sport drives all sad thoughts away.

*Exeunt.*

102 *colossus*: statue which spanned Rhodes harbour.

117 *cozened*: tricked.

ACT FIVE  
SCENE ONE

*Thunder and lightning. Enter devils with covered dishes. MEPHOSTOPHILIS leads them into FAUSTUS' study. Then enter WAGNER.*

WAGNER: I think my master means to die shortly.

He hath made his will, and given me his wealth,  
His house, his goods, and store of golden plate,  
Besides two thousand ducats ready coined.  
And yet methinks, if that death were near,  
He would not banquet and carouse and swill  
Amongst the students, as even now he doth,  
Who are at supper with such belly-cheer  
As Wagner ne'er beheld in all his life.

See where they come; belike the feast is ended.<sup>lix</sup>

10

*Exit.*

*Enter FAUSTUS, MEPHOSTOPHILIS and two or three SCHOLARS.*

FIRST SCHOLAR: Master Doctor Faustus, since our conference about fair ladies, which was the beautifullest in all the world, we have determined with ourselves that Helen of Greece was the admirablest lady that ever lived. Therefore Master Doctor, if you will do us so much favour, as to let us see that peerless dame of Greece, whom all the world admires for majesty, we should think ourselves much beholding unto you.

FAUSTUS: Gentlemen, for that I know your friendship is unfeigned,

It is not Faustus' custom to deny  
The just request of those that wish him well.  
You shall behold that peerless dame of Greece,  
No otherwise for pomp or majesty,  
Than when Sir Paris crossed the seas with her,  
And brought the spoils to rich Dardania.  
Be silent then, for danger is in words.

20

*Music sounds. MEPHOSTOPHILIS brings in HELEN; she passeth over the stage.*

SECOND SCHOLAR: Was this fair Helen, whose admired worth  
Made Greece with ten years wars afflict poor Troy?

THIRD SCHOLAR: Too simple is my wit to tell her worth

Whom all the world admires for majesty.

30

FIRST SCHOLAR: Now we have seen the pride of nature's work,

We'll take our leaves, and for this blessed sight

Happy and blest be Faustus evermore.

*Enter an OLD MAN.*

FAUSTUS: Gentlemen, farewell: the same wish to you.

*Exeunt SCHOLARS.*

OLD MAN:<sup>lx</sup> Oh gentle Faustus, leave this damned art,

This magic, that will charm thy soul to hell,

And quite bereave thee of salvation.

Though thou hast now offended like a man,

Do not persevere in it like a devil.

Yet, yet, thou hast an amiable soul,

40

If sin by custom grow not into nature:

Then, Faustus, will repentance come too late,

Then thou art banished from the sight of heaven;

No mortal can express the pains of hell.

It may be this my exhortation

Seems harsh and all unpleasant; let it not,

For, gentle son, I speak it not in wrath,

Or envy of thee, but in tender love,

And pity of thy future misery.

And so have hope, that this my kind rebuke,

50

Checking thy body, may amend thy soul.

FAUSTUS: Where art thou, Faustus? Wretch, what hast thou done?

Damned art thou, Faustus, damned: despair and die.

Hell claims his right, and with a roaring voice

Says 'Faustus, come, thine hour is almost come'

(MEPHOSTOPHILIS *gives him a dagger.*)

And Faustus now will come to do thee right.

OLD MAN: Oh stay, good Faustus, stay thy desperate steps.

I see an angel hover o'er thy head,

And with a vial full of precious grace,

60

Offers to pour the same into thy soul.

Then call for mercy and avoid despair.

FAUSTUS: Ah my sweet friend,<sup>lxi</sup> I feel thy words

To comfort my distressed soul.

Leave me awhile to ponder on my sins.

OLD MAN: I leave thee, but with grief of heart,

Fearing the ruin of thy hopeless soul. *Exit*

FAUSTUS: Accursed Faustus, wretch, what hast thou done?

I do repent, and yet I do despair.

Hell strives with grace for conquest in my breast.

70

What shall I do to shun the snares of death?

MEPHOSTOPHILIS: Thou traitor, Faustus, I arrest thy soul

For disobedience to my sovereign lord.

Revolt, or I'll in piecemeal tear thy flesh.

FAUSTUS: I do repent I e'er offended him.

Sweet Mephostophilis, entreat thy lord

To pardon my unjust presumption,

And with my blood again I will confirm

The former vow I made to Lucifer.

MEPHOSTOPHILIS: Do it then, Faustus, with unfeigned heart,

80

Lest greater dangers do attend thy drift.

FAUSTUS: Torment, sweet friend, that base and crooked age

That durst dissuade me from thy Lucifer,

With greatest torment that our hell affords.

MEPHOSTOPHILIS: His faith is great: I cannot touch his soul.

But what I may afflict his body with

I will attempt, which is but little worth.

FAUSTUS: One thing, good servant, let me crave of thee,

To glut the longing of my heart's desire,

That I may have unto my paramour

90

That heavenly Helen which I saw of late,

Whose sweet embraces may extinguish clear

Those thoughts that do dissuade me from my vow,

<sup>74</sup> *Revolt*: turn about (i.e. back to your bargain with the devil).

And keep my vow I made to Lucifer.

MEPHOSTOPHILIS: This, or what else my Faustus shall desire,  
Shall be performed in twinkling of an eye.

*Enter HELEN again, passing over between two CUPIDS.*

FAUSTUS: Was this the face that launched a thousand ships,  
And burnt the topless towers of Ilium?  
Sweet Helen, make me immortal with a kiss.  
Her lips suck forth my soul: see where it flies. 100  
Come, Helen, come, give me my soul again.  
Here will I dwell, for heaven is in those lips,  
And all is dross that is not Helena.

*Enter OLD MAN.*

I will be Paris, and for love of thee  
Instead of Troy shall Wittenberg be sacked,  
And I will combat with weak Menelaus,  
And wear thy colours on my plumed crest.  
Yea, I will wound Achilles in the heel,  
And then return to Helen for a kiss.  
Oh, thou art fairer than the evening's air, 110  
Clad in the beauty of a thousand stars.  
Brighter art thou than flaming Jupiter,  
When he appeared to hapless Semele:  
More lovely than the monarch of the sky,<sup>lxii</sup>  
In wanton Arethusa's azure arms,  
And none but thou shalt be my paramour.

*Exeunt.*

OLD MAN: Accursed Faustus,<sup>lxiii</sup> miserable man,  
That from thy soul exclud'st the grace of heaven,  
And fliest the throne of his tribunal seat.

*Enter the DEVILS.*

Satan begins to sift me with his pride, 120  
As in this furnace God shall try my faith.  
My faith, vile hell, shall triumph over thee.  
Ambitious fiends, see how the heavens smiles

At your repulse, and laughs your state to scorn.  
Hence, hell, for hence I fly unto my God.

*Exeunt.*

SCENE TWO<sup>lxiv</sup>

*Thunder. Enter LUCIFER, BELZEBUB and MEPHOSTOPHILIS.*

LUCIFER: Thus from infernal Dis do we ascend  
To view the subjects of our monarchy,  
Those souls which sin seals the black sons of hell,  
'Mong which as chief, Faustus, we come to thee,  
Bringing with us lasting damnation  
To wait upon thy soul. The time is come  
Which makes it forfeit.

MEPHOSTOPHILIS: And this gloomy night,  
Here in this room will wretched Faustus be.

BELZEBUB: And here we'll stay, 10  
To mark him how he doth demean himself.

MEPHOSTOPHILIS: How should he, but in desperate lunacy?  
Fond worldling, now his heart blood dries with grief.  
His conscience kills it, and his labouring brain  
Begets a world of idle fantasies  
To overreach the devil. But all in vain:  
His store of pleasures must be sauced with pain.  
He and his servant Wagner are at hand.  
Both come from drawing Faustus' latest will.  
See where they come. 20

*Enter FAUSTUS and WAGNER.*

FAUSTUS: Say, Wagner, thou hast perused my will:  
How dost thou like it?

WAGNER: Sir, so wondrous well

1 *Dis*: the underworld (Pluto's realm).

13 *Fond*: foolish.

As in all humble duty I do yield  
 My life and lasting service for your love.

*Enter the SCHOLARS.*

FAUSTUS: Gramercies, Wagner. Welcome, gentlemen.

FIRST SCHOLAR: Now, worthy Faustus, methinks your looks are changed.

FAUSTUS: Oh gentlemen!

SECOND SCHOLAR: What ails Faustus?

FAUSTUS: Ah, my sweet chamber-fellow, had I lived with thee 30  
 Then had I lived still, but now must die eternally.

Look, sirs, comes he not? Comes he not?

FIRST SCHOLAR: Oh, my dear Faustus, what imports this fear?

SECOND SCHOLAR: Is all our pleasure turned to melancholy?

THIRD SCHOLAR: He is not well with being oversolitary.

SECOND SCHOLAR: If it be so, we'll have physicians, and Faustus shall be cured.

THIRD SCHOLAR: 'Tis but a surfeit, sir; fear nothing.

FAUSTUS: A surfeit of deadly sin, that hath damned both body and soul. 40

SECOND SCHOLAR: Yet Faustus, look up to heaven, and remember mercy is infinite.

FAUSTUS: But Faustus' offence can ne'er be pardoned,

The serpent that tempted Eve may be saved,

But not Faustus. Oh gentlemen, hear with patience and tremble not at my speeches.

Though my heart pant and quiver to remember that I have been a student here these thirty years, oh would I had never seen Wittenberg, never read book. And what wonders

I have done all Germany can witness, yea all the world, for which Faustus hath lost both

Germany and the world, yea heaven itself, heaven, the seat of God, the throne of the blessed, the kingdom of joy, and must remain in hell for ever. Hell, oh hell for ever.

Sweet friends, what shall become of Faustus, being in hell for ever?

SECOND SCHOLAR: Yet Faustus, call on God.

FAUSTUS: On God, whom Faustus hath abjured? On God, whom Faustus hath blasphemed?

Oh my God, I would weep, but the devil draws in my tears. Gush forth blood instead of tears, yea, life and soul. Oh, he stays my tongue. I would lift up my hands, but see, they hold them, they hold them.

ALL: Who, Faustus?

FAUSTUS: Why, Lucifer and Mephostophilis:

Oh gentlemen, I gave them my soul for my cunning.

ALL: Oh, God forbid.

FAUSTUS: God forbade it indeed, but Faustus hath done it. For vain pleasure of four and twenty years hath Faustus lost eternal joy and felicity. I writ them a bill with mine own blood, the date is expired: this is the time, and he will fetch me.

FIRST SCHOLAR: Why did not Faustus tell us of this before, that divines might have prayed for thee?

FAUSTUS: Oft have I thought to have done so, but the devil threatened to tear me in pieces if I named God; to fetch me body and soul if I once gave ear to divinity, and now 'tis too late. Gentlemen, away, lest you perish with me.

SECOND SCHOLAR: Oh what may we do to save Faustus?

FAUSTUS: Talk not of me, but save yourselves and depart. 80

THIRD SCHOLAR: God will strengthen me. I will stay with Faustus.

FIRST SCHOLAR: Tempt not God, sweet friend, but let us into the next room and pray for him.

FAUSTUS: Ay, pray for me, pray for me. And what noise soever you hear, come not unto me, for nothing can rescue me.

SECOND SCHOLAR: Pray thou, and we will pray, that God may have mercy upon thee. 90

FAUSTUS: Gentlemen, farewell. If I live till morning, I'll visit you. If not, Faustus is gone to hell.

ALL: Faustus, farewell.

*Exeunt* SCHOLARS.

MEPHOSTOPHILIS: Ay, Faustus, now thou hast no hope of heaven,

Therefore despair, think only upon hell,

For that must be thy mansion, there to dwell.

FAUSTUS: Oh, thou bewitching fiend, 'twas thy temptation

Hath robbed me of eternal happiness.

MEPHOSTOPHILIS: I do confess it, Faustus, and rejoice. 100

'Twas I that, when thou were't i' the way to heaven,

Dammed up thy passage; when thou took'st the book

To view the scriptures, then I turned the leaves

And led thine eye.

What, weep'st thou? 'Tis too late, despair.

Farewell.

Fools that will laugh on earth, must weep in hell.

*Exit.*

*Enter the GOOD and the EVIL ANGEL at several doors.*

GOOD ANGEL: Oh Faustus, if thou hadst given ear to me

Innumerable joys had followed thee.

But thou didst love the world.

EVIL ANGEL: Gave ear to me,

110

And now must taste hell's pains perpetually.

GOOD ANGEL: Oh, what will all thy riches, pleasures, pomps,

Avail thee now?

EVIL ANGEL: Nothing but vex thee more,

To want in hell, that had on earth such store.

*Music while the throne descends.*

GOOD ANGEL: Oh, thou hast lost celestial happiness,

Pleasures unspeakable, bliss without end.

Hadst thou affected sweet divinity,

Hell, or the devil, had had no power on thee.

Hadst thou kept on that way, Faustus, behold

120

In what resplendent glory thou hadst sat

In yonder throne, like those bright shining saints,

And triumphed over hell. That thou hast lost,

And now, poor soul, must thy good angel leave thee:

The jaws of hell are open to receive thee.

*Exit.*

*Hell is discovered.*

EVIL ANGEL: Now, Faustus, let thine eyes with horror stare

Into that vast perpetual torture-house.

There are the furies tossing damned souls

On burning forks. Their bodies broil in lead.

There are live quarters broiling on the coals

130

That ne'er can die. This ever-burning chair

Is for o'er-tortured souls to rest them in.

These, that are fed with sops of flaming fire,

Were gluttons, and loved only delicates,

118 *affected*: pursued, followed.

And laughed to see the poor starve at their gates.

But yet all these are nothing. Thou shalt see

Ten thousand tortures that more horrid be.

FAUSTUS: Oh, I have seen enough to torture me.

EVIL ANGEL: Nay, thou must feel them, taste the smart of all:

He that loves pleasure must for pleasure fall.

140

And so I leave thee, Faustus, till anon.

Then wilt thou tumble in confusion.

*Exit.*

*The clock strikes eleven.*

FAUSTUS: Ah Faustus,<sup>lxv</sup>

Now hast thou but one bare hour to live,

And then thou must be damned perpetually.

Stand still, you ever-moving spheres of heaven,

That time may cease and midnight never come.

Fair nature's eye, rise, rise again, and make

Perpetual day. Or let this hour be but

A year, a month, a week, a natural day,

150

That Faustus may repent and save his soul.

*O lente, lente, currite noctis equi.*

The stars move still, time runs, the clock will strike.

The devil will come, and Faustus must be damned.

Oh, I'll leap up to my God: who pulls me down?

See, see, where Christ's blood streams in the firmament.

One drop would save my soul, half a drop. Ah, my Christ!

Ah, rend not my heart for naming of my Christ!

Yet will I call on him. Oh, spare me, Lucifer!

Where is it now? 'Tis gone:

160

And see where God stretcheth out his arm,

And bends his ireful brows.

Mountains and hills, come, come, and fall on me,

152 *O lente* ....: 'Stay, night, and run not thus' in Marlowe's own translation (literally 'O slowly, slowly run, ye horses of night'). In Ovid's poem (*Amores*, 1, 13, 40) the lover wishes that night would never end so that he could lie with his mistress for ever.

And hide me from the heavy wrath of God.  
 No, no. Then will I headlong run into the earth.  
 Earth, gape ! Oh no, it will not harbour me.  
 You stars that reigned at my nativity,  
 Whose influence hath allotted death and hell,  
 Now draw up Faustus like a foggy mist  
 Into the entrails of yon labouring cloud,  
 That when you vomit forth into the air  
 My limbs may issue from your smoky mouths,  
 So that my soul may but ascend to heaven.

170

*The watch strikes.*

Ah! half the hour is past,  
 'Twill all be past anon.  
 Oh God, if thou wilt not have mercy on my soul,  
 Yet, for Christ's sake whose blood hath ransomed me,  
 Impose some end to my incessant pain.  
 Let Faustus live in hell a thousand years,  
 A hundred thousand, and at last be saved.  
 Oh, no end is limited to damned souls.  
 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.  
 Cursed be the parents that engendered me!  
 No, Faustus, curse thyself, curse Lucifer,  
 That hath deprived thee of the joys of heaven.

180

190

*The clock strikes twelve.*

Oh, it strikes, it strikes! Now body turn to air,

184 *Pythagoras' metempsychosis*: his theory of the transmigration of souls.

194 *quick*: alive.

Or Lucifer will bear thee quick to hell.

*Thunder and lightning.*

Oh soul, be changed into little water drops

And fall into the ocean, ne'er be found.

*Thunder. Enter the DEVILS.*

My God, my God, look not so fierce on me.

Adders and serpents, let me breathe awhile.

Ugly hell, gape not, come not, Lucifer!

I'll burn my books. Ah, Mephostophilis!

200

*Exeunt with him.*

### SCENE THREE<sup>lxvi</sup>

*Enter the SCHOLARS.*

FIRST SCHOLAR: Come, gentlemen, let us go visit Faustus,

For such a dreadful night was never seen

Since first the world's creation did begin.

Such fearful shrieks and cries were never heard.

Pray heaven the Doctor have escaped the danger.

SECOND SCHOLAR: Oh help us, heaven! See, here are Faustus' limbs,

All torn asunder by the hand of death.

THIRD SCHOLAR: The devils whom Faustus served have torn him thus:

For twixt the hours of twelve and one, methought

I heard him shriek and call aloud for help,

At which self time the house seemed all on fire

With dreadful horror of these damned fiends.

SECOND SCHOLAR: Well, gentlemen, though Faustus' end be such

As every Christian heart laments to think on,

Yet, for he was a scholar once admired

For wondrous knowledge in our German schools,

We'll give his mangled limbs due burial,

And all the students clothed in mourning black

Shall wait upon his heavy funeral.

*Exeunt.*

10

## EPILOGUE

*Enter the* CHORUS.

CHORUS: Cut is the branch that might have grown full straight,  
And burned is Apollo's laurel bough,  
That sometime grew within this learned man.  
Faustus is gone. Regard his hellish fall,  
Whose fiendful fortune may exhort the wise  
Only to wonder at unlawful things,  
Whose deepness doth entice such forward wits,  
To practise more than heavenly power permits.

*Terminat hora diem, Terminat Author opus.*

FINIS.

## ADDITIONAL NOTES

- 
- <sup>i</sup> *Not marching, ... audacious deeds*: reference to earlier plays performed by the company, possibly by Marlowe himself. No extant play is suggested by the first two lines, but ll. 3 and 4 could describe *Edward II*, and l. 5, *Tamburlaine*.
- <sup>ii</sup> *mate*: usually taken to mean defeat (as in 'checkmate') but in fact the Carthaginians under Hannibal *won* the battle of Lake Trasymenus. Mars 'mated' the Carthaginians, then, in the sense that he entered into them: he was on their side and with his spirit in them they won (cf. Lady Constance on Fortune: 'Sh'adulterates hourly with thine uncle John'. *King John*, 3, I, 56).
- <sup>iii</sup> *The fruitful plot*: line omitted in B text (1616).
- <sup>iv</sup> *on cai me on*: Oncaymaeon in 1604 text. Printed as Oeconomy in subsequent editions till Bullen's (1885).
- <sup>v</sup> *Galen*: (130 – 200 A.D.), most famous of ancient physicians.
- <sup>vi</sup> *Seeing, Ubi desinit ...*: line omitted in B.
- <sup>vii</sup> *Is not thy common talk ...*: line omitted in B.
- <sup>viii</sup> *Justinian*: Justinian I (c. 482 – 565), codifier of Roman law.
- <sup>ix</sup> *Stipendium peccati ...*: Romans, VI, 23.
- <sup>x</sup> *Si peccasse negamus ...*: I. John, I, 8.
- <sup>xi</sup> *with silk*: Bullen's emendation: all quartos have 'skill'.
- <sup>xii</sup> *the fiery keel*: a fire-ship used to destroy the Duke of Parma's bridge across the Scheldt in 1585.
- <sup>xiii</sup> *Yet not your words ... skill*: lines omitted in B.
- <sup>xiv</sup> *Divinity is basest ... vile*: lines omitted in B.
- <sup>xv</sup> *Musaeus*: legendary Greek poet, perhaps here confused with Orpheus, to whom the spirits thronged in Hades (Virgil, *Georgics*, IV, 453 – 527).
- <sup>xvi</sup> *Agrippa*: Cornelius Agrippa, famous early 16<sup>th</sup> century German magician. The 'shadows' are the shades or spirits he invoked.
- <sup>xvii</sup> *Bacon's and Albanus' works*: Roger Bacon, 13<sup>th</sup> century philosopher, reputedly practising black magic. Albanus, perhaps Pietro d'Abano (?1250 – 1316), a supposed sorcerer, burnt by the Inquisition in effigy after his death.
- <sup>xviii</sup> *Dragon*: formerly taken as part of the invocation, now seen as an inserted stage-direction. The Admiral's men, who performed the play, had 'j dragon in fostes' (included in a list of props drawn up probably by Henslowe in 1598). Leo Kirschbaum (*Revue of English Studies*, 18, 1942) suggests that this was a warning to stage hands to prepare for the dragon's appearance at the end of the invocation.
- <sup>xix</sup> *Now, Faustus, thou art ...*: line omitted in B.
- <sup>xx</sup> *My ghost be ...*: those who disbelieved in the doctrine of punishment after death.
- <sup>xxi</sup> *Scene four*: B version till S.D. (*Enter two devils ...*), then from A text to end of scene.
- <sup>xxii</sup> *Now, Faustus, must thou needs ...*: A text used for this speech.
- <sup>xxiii</sup> *Then there's enough ...*: line omitted in B.
- <sup>xxiv</sup> *How, a wife? ... ceremonial toy*: except for l. 150 ('What sight is this?') the A version is followed here.
- <sup>xxv</sup> *Thanks, Mephostophilis ...*: the A version to the end of scene.
- <sup>xxvi</sup> Prefacing this scene, the quartos interpolate here a speech given to Wagner, that appears again, properly placed, as the first six and last five lines of the second chorus at the beginning of Act three.
- <sup>xxvii</sup> *Alexander*: Paris of Troy.
- <sup>xxviii</sup> *Oenon*: a nymph loved by Paris before he met Helen, and who killed herself for love of him.
- <sup>xxix</sup> *be that built ...*: Amphion, whose music charmed the stones so that they rose and built the Theban walls of their own accord.
- <sup>xxx</sup> *Come, Mephostophilis ...*: see F. R. Johnson: 'Marlowe's Astronomy and Renaissance Skepticism' (*Journal of English Literary History*, 13, 1946).
- <sup>xxxi</sup> *Never to name God ... gratify thee*: lines omitted in B.
- <sup>xxxii</sup> *the Seven Deadly Sins*: The authorship of this passage is much disputed. Kocher ('Nashe's Authorship of the Prose Scenes in *Faustus*' (*Modern Language Quarterly*, 3, 1942) argues that it is by Nashe; Greg ('Marlowe's *Doctor Faustus* 1604 – 1616', pp. 138-9) tables it as probably among Samuel Rowley's contributions to the play.
- <sup>xxxiii</sup> *Ovid's flea*: *Carmine de Pulice*, a mediaeval poem attributed to Ovid.
- <sup>xxxiv</sup> *cloth of Arras*: Flemish cloth for tapestries.
- <sup>xxxv</sup> *ell of fried stockfish*: 'Lechery is saying in effect that she prefers a small quantity of virility to a large extent

of impotence' (Gill).

<sup>xxxvi</sup> *Scene two*: omitted in A, which, however, has a similar scene, between Robin and Rafe, which is not in B.

<sup>xxxvii</sup> *He views the clouds.... subtle air*: thirteen lines missing in A. Also l. 21 ('That measures coasts and kingdoms of the earth').

<sup>xxxviii</sup> *Primum mobile*: beyond the planets, the first sphere to move and hence to start motion in the others.

<sup>xxxix</sup> *Scene two*: ll. 12, 19-20, 26, 53-6 are not in A. There are other slight differences. From l. 55 to the end of the scene there is nothing corresponding in A.

<sup>xl</sup> *Maro*: Virgil (Publius Virgilius Maro) was regarded in the Middle Ages as a sorcerer, and it was supposed that he had cut the tunnel running through Mount Posilippo from Naples to Baie by magic.

<sup>xli</sup> *pyramides*: obelisk before the gates of St Peter's, Rome, brought from Heliopolis by Caligula.

<sup>xlii</sup> *The which in state ...*: A has here:

Where thou shalt see a troupe of bald-pate friars,

Whose *summum bonum* is belly-cheer.

<sup>xliii</sup> *Saxon Bruno*: No historical identification is possible. The episode is not in the *English Faustbook*, and may have been developed out of hints in Foxe's *Book of Martyrs*. Greg (p. 351) points out that whereas Hadrian VI (1522-3) was contemporary with the historical Faustus, the Pope who opposed the Emperor Frederick Barbarossa was Hadrian IV (1154-9). Barbarossa was forced by Hadrian's successor, Alexander III (1159-81) to acknowledge the Pope's supremacy.

History is again confused in line 148 for there was no Pope called Julian in the time of the Emperor Sigismund (1368-1437).

<sup>xliv</sup> *Scene three*: There is nothing in the A text concerning Bruno; instead the Cardinal of Lorraine is introduced as the guest of honour. The food-snatching and the ceremony of anathema are substantially as in B.

<sup>xlv</sup> *Enter Chorus*: speech taken from A; nothing corresponding in B. Probably misplaced and intended to appear as preface to Act four.

<sup>xlvi</sup> *Scene four*: from A. The corresponding scene in B gives only the episode with the Vintner, the earlier section having been partly anticipated in 2, 3 (not in A). The two entrances of Mephostophilis (S.D. '*Enter Meph. who sets squibs etc.*', and a few lines later '*Enter to them Mephostophilis*') suggests that they were alternative ways of ending the scene; but there is no reason why both should not be played, with Mephostophilis standing aside during the fireworks episode, and confronting them face to face at his speech.

<sup>xlvii</sup> *Act four, scene one*: scene not in A. The Chorus speech (p. 303) is probably misplaced in the quartos and should introduce this scene.

<sup>xlviii</sup> *Scene two*: A's version is similar, though with fewer acting parts, less elaborate stage direction and a higher proportion of prose to verse. Benvolio is simply called 'A Knight' and although he is given the horns as a punishment for jibing at Faustus, he does not swear to gain revenge, so there is no sequel as in B (4, 3, and 4).

<sup>xlix</sup> *Benvolio still at window*: S.D. added.

<sup>l</sup> *Acteon*: Acteon saw Diana bathing. In revenge she turned him into a stag and his own hounds killed him.

<sup>li</sup> *Faustus rises*: S.D. added.

<sup>lii</sup> *Scene five*: text from A. B has a shorter version, omitting notably the dialogue between Faustus and Mephostophilis, ll. 1-7, the Horse-courser's speech after 'Well sir, now I am a made man for ever' (l. 32), and the dialogue between Mephostophilis and the horse-courser (ll. 62-89).

<sup>liii</sup> *Doctor Lopus*: Dr Lopez, the Queen's physician, executed in 1594 for alleged complicity in attempt to murder the Queen. Marlowe died in 1593, and this reference is the one indisputable addition to whatever Marlowe originally wrote.

<sup>liv</sup> *Scene six*: omitted in A. Readily dispensable in that it tells the tale of the horse in the water over again, but preparing for the entrance of the clowns in the next scene, episodes also absent from A.

<sup>lv</sup> *Scene seven*: much shorter in A, the clowns not introduced.

<sup>lvi</sup> *Vanholt*: the Duchy of Anholt or Anhalt in Central Germany.

<sup>lvii</sup> *courtesy*: pun on curtsy, continuing the punning joke about the leg ('He has forgot his leg' (l. 82) means both that he has forgotten about the wooden leg and that he has not bowed – 'he does not stand much upon that' i.e. ceremony or good manners).

<sup>lviii</sup> *Faustus has charmed each dumb in turn* S.D. added.

<sup>lix</sup> *And yet methinks... ended*: following A text.

<sup>lx</sup> *Old Man*: A's version of this speech:

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

---

Tears falling from repentant heaviness  
Of thy most vild and loathsome filthiness,  
The stench whereof corrupts the inward soul  
With such flagitious crimes of heinous sins  
As no commiseration may expel,  
But mercy, Faustus, of thy saviour sweet,  
Whose blood alone must wash away thy guilt.

<sup>lxi</sup> *Ah, my sweet friend*: from A. B has 'Oh, friend'.

<sup>lxii</sup> *More lovely than the monarch...*: There is no extant myth corresponding with this. Roma Gill notes: 'perhaps Marlowe is referring to the reflection of the sun in blue waters'.

<sup>lxiii</sup> *Accursed Faustus*: to the end of scene, from A. Nothing in B.

<sup>lxiv</sup> *Scene two*: The A version omits the devils and the short dialogue with Wagner, beginning with Faustus and the scholars. Then with the departure of the scholars it moves straight into Faustus' last speech.

<sup>lxv</sup> *Ah, Faustus*: following A text for this. A is superior in several ways (e.g. B omits the line 'See, see where Christ's blood streams in the firmament').

<sup>lxvi</sup> *Scene three*: not in A.