

**A INTERAÇÃO ENTRE CHRISTOPHER MARLOWE E WILLIAM SHAKESPEARE  
NO CONTEXTO DO DRAMA ELISABETANO**

**THE INTERACTION BETWEEN CHRISTOPHER MARLOWE AND WILLIAM  
SHAKESPEARE IN THE CONTEXT OF ELIZABETHAN DRAMA**

Mail Marques de Azevedo<sup>1</sup>

*“Was this the face that launch’d a thousand ships,  
And burnt the topless towers of Ilium?  
Sweet Helen, make me immortal with a kiss!”*

(Christopher Marlowe, *Doctor Faustus*)

(Foi esta a face que lançou mil naves  
Ao mar, queimou de Tróia as altas torres?  
Faze-me imortal co’um beijo, doce Helena!)

**Resumo:** Tomando como ponto de partida o relacionamento das personagens Will Shakespeare e Kit Marlowe, no filme de John Madden, *Shakespeare apaixonado* (Oscar de melhor filme de 1998) este trabalho examina as realizações de William Shakespeare e Christopher Marlowe no cenário literário e teatral de Londres, na última década do século XVI. As atividades dos dois dramaturgos transcorrem em paralelo durante um período de quatro anos, em que houve, certamente, trocas e influências mútuas. Com base em estudos críticos, é feito um levantamento dessas influências examinando na obra de Shakespeare alusões a passagens ou versos de Marlowe, certos tópicos comuns, bem como outros ecos do drama marloviano, tanto na técnica dramática como na visão de mundo de ambos. Focalizam-se principalmente as peças shakespearianas sobre a história da Inglaterra, em que é mais clara a dívida com o drama de Marlowe. Aponta-se, ainda, o caráter laudatório de referências explícitas ao “pastor morto”, cuja poesia reaparece em peças de Shakespeare escritas após a morte de Marlowe, as únicas citações diretas que faz de seus contemporâneos.

**PALAVRAS-CHAVE:** drama elisabetano, Shakespeare, Marlowe, interação.

**ABSTRACT:** Starting from the fictional interaction between Will Shakespeare and Kit Marlowe, characters of *Shakespeare in love*, John Madden’s Oscar-winning film (1998), this paper examines Shakespeare’s and Marlowe’s activities in the theatrical and literary worlds of late sixteenth-century London, which ran parallel for a four-year period, during which there certainly were exchanges and mutual influences between the two playwrights. Based on critical studies a survey is made of such influences by examining in Shakespeare’s plays allusions to passages or poems of Marlowe’s, certain common topics, as well as echoes of Marlowian drama, both in dramatic technique and in the worldview of the two dramatists. Special attention is given to Shakespeare’s historical plays which focus on the history of England, in which his indebtedness to Marlowe’s drama is more evident. Some explicit citations are taken as evident homage to “the dead shepherd”, by means of the use of his poetry in Shakespearean plays written after Marlowe’s death, which are the only direct quotations ever made by Shakespeare in his drama.

---

<sup>1</sup> **Mail Marques de Azevedo**

Professora Titular de Literatura Inglesa e Norte-Americana da UNIANDRADE. Professora do Mestrado em Teoria Literária da UNIANDRADE. Professora Adjunta de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da UFPR (aposentada).

[mail\\_marques@uol.com.br](mailto:mail_marques@uol.com.br)

**KEY-WORDS:** Elisabethan drama, Shakespeare, Marlowe, interaction.

A invocação à “doce Helena”, nos versos imortais de Christopher Marlowe (1564-93), é recitada por todos os candidatos ao papel de Romeu, em uma das cenas do filme de John Madden, *Shakespeare apaixonado*, vencedor do Oscar de melhor filme em 1998.

Do alfaiate gago, aceito no elenco por ser credor do empresário Philip Henslowe (1560-1616), ao jovem John Webster (1580-1634), apresentado como um rapazola maltrapilho, que ronda os arredores do teatro, todos se rendem ao fascínio do decantado “poderoso verso” de Marlowe. O próprio Will Shakespeare – nome do jovem protagonista do filme –, é admirador convicto de Kit Marlowe, personagem secundário, cujo nome, diminutivo de Christopher, lembra o apelido que os estudiosos atribuem ao dramaturgo. Dele o jovem Will aceita, reconhecido, sugestões para superar o impasse na composição de sua peça de título canhestro, *Romeu e Ethel, a filha do pirata*, transmutada no texto de *Romeu e Julieta*, cuja encenação marca o ponto climático do filme.

A inclusão de Christopher Marlowe e de John Webster como personagens menores do enredo de *Shakespeare apaixonado* não apenas ilustra a pujança do drama elisabetano, mas também aventa possibilidades verossímeis sobre os relacionamentos entre os dramaturgos do período. O personagem de Marlowe assume caráter temático: além de representar o artista amado pelo público, seu assassinato dá impulso à trama, despertando sentimentos de culpa no jovem Will Shakespeare, que se havia apresentado como Marlowe ao Conde de Wessex, seu rival poderoso no amor da bela Viola de Lesseps.

Ficção e realidade se confundem: Christopher Marlowe foi efetivamente apunhalado em uma taberna em Deptford, mas o envolvimento de Shakespeare, conforme o roteiro do filme, é simples ficção. Por outro lado, o fato de o jovem Will Shakespeare se fazer passar por Marlowe, no contexto do filme, pode ser tomado como uma referência à hipótese de que Christopher Marlowe, um egresso de Cambridge, seria na realidade o autor das peças atribuídas a Shakespeare. A teoria marloviana, uma dentre muitas outras que sugerem diversos pretendentes ao posto, atinge as raias do absurdo com a sugestão, em *The Murder of the Man Who Was Shakespeare (O assassinato do homem que era Shakespeare)* (1955), de Calvin Hoffman, de que o assassinato de Marlowe em 1593 teria sido uma farsa e que ele, na realidade, fugira para a França, onde escreveu as peças, trazidas para a Inglaterra por seu amante, Sir Thomas Walsingham (1561-1630). Neste mundo de hipóteses e suposições, bem como de estudos críticos de profundidade, buscamos caminhos que nos possam conduzir a uma visão abrangente não apenas de Christopher Marlowe,

o dramaturgo e poeta de sucesso por direito próprio, mas da associação especular entre Marlowe e Shakespeare como membros de um grupo com preocupações artísticas semelhantes.

A liberdade dos roteiristas de *Shakespeare apaixonado* de introduzir a idéia da culpabilidade do protagonista reflete, portanto, o que vai pelos estudos de biógrafos e teóricos que se dedicam a levantar “fatos” da vida dos grandes nomes do teatro elisabetano. Com evidências documentais insuficientes, vale fazer conjecturas, muitas vezes com base em indícios irrelevantes. As circunstâncias melodramáticas da morte de Marlowe só fazem botar lenha na fogueira, resultando na criação de um estereótipo, uma combinação de referências contemporâneas e do início do século dezessete, – críticas e/ou documentais, bastante escassas –, com o mito de um criador poderoso de personalidade complexa, a que se atribuem vícios e virtudes por vezes contraditórios.

É indiscutível, no entanto, a posição de destaque de Marlowe no mundo literário e teatral de Londres, na última década do século dezesseis, onde convive com poetas e dramaturgos, muitos, como ele, oriundos de Oxford ou Cambridge, os chamados “University Wits”, a exemplo de John Lyly (1554-1606), Thomas Lodge (1558-1625), George Peele (1558-1596), Robert Greene (1558-1592) e Thomas Nashe (1567-1601). A este grupo, detentor do conhecimento clássico da época, acrescentam-se outros dramaturgos notáveis, como Thomas Kyd (1558-1594) – cuja *Spanish Tragedy* (c. 1589), imensamente popular, dá origem à chamada “tragédia de vingança” – e Ben Jonson (1572-1637) que, à semelhança de Shakespeare, não tinham educação universitária.

Somados à exuberância intelectual do período, outros fatores explicam o extraordinário desenvolvimento do teatro inglês. Londres oferecia, a essa época, as condições ideais para os aspirantes a dramaturgo: os grupos de atores itinerantes, oficialmente patrocinados pela aristocracia, dispunham agora de local permanente para suas apresentações, os primeiros teatros construídos com essa finalidade, que atraíam um público pagante de todas as classes sociais. Assim, é possível dizer, heresia das heresias, que mesmo sem Shakespeare a era elisabetana teria sido uma época gloriosa do teatro na Inglaterra.

Quando Shakespeare começou a escrever para o teatro, provavelmente em 1589/1590, as peças de Marlowe já eram sucesso de público: *Tamburlaine the Great, Parts I and II* (*Tamerlão, o Grande, Partes I e II*), (c. 1587); *The Tragical History of Doctor Faustus* (*A história trágica do Dr. Fausto*), (c. 1587); *The Jew of Malta* (*O judeu de Malta*, (c. 1589); *Edward II* (*Eduardo II*), (1592) e *The Massacre at Paris* (*O massacre em Paris*), (1593). *The Tragedy of Dido, Queen of Carthage* (*A tragédia de Dido, rainha de Cartago*), apontada como sua primeira produção, teria sido escrita ainda na universidade, antes

de sua ida para Londres, em 1587. As realizações de Shakespeare e Marlowe no âmbito teatral, assim, transcorrem em paralelo durante um período de quatro anos, em que houve, possivelmente, trocas e influências mútuas. Destas não seria a menos importante o emprego do verso branco, o pentâmetro iâmbico, – a que seu contemporâneo Ben Jonson se refere como “o poderoso verso de Marlowe” –, que viria a se tornar a principal forma de versificação das peças de Shakespeare.

A poesia era o gênero nobre por excelência, forma de expressão elevada que produzira artistas como Sir Philip Sidney (1554-1586) e Edmund Spenser (1552-1586), e se torna também a linguagem do drama, parcialmente escrito em verso. O drama inglês combina, portanto, a elevação da linguagem poética e o apelo popular, que acompanha o gosto marcado da Rainha Elisabete pelas representações teatrais. É a intervenção da soberana, magistralmente interpretada em *Shakespeare apaixonado* por Judi Dench, que permite a realização de uma performance, ameaçada pelas intervenções oficiosas do “Master of Revels”, o mestre de cerimônias, Henry Tilney.

O mundo restrito, em que o teatro se transformara em atividade rentável, era regido pela ambição de empresários, sempre temerosos da censura das autoridades, e pela rivalidade entre os diversos postulantes a autor de sucesso. Ainda no filme de John Madden, no papel do célebre ator Richard Burbage (1567-1619), pertencente à companhia Lord Chamberlain’s Men (Os Servos do Lorde Camareiro), o personagem faz um adiantamento em dinheiro a Shakespeare – já comprometido com Henslowe – relativo à criação de uma peça. O próprio Burbage, no entanto, segundo informa Henry Tilney, estava “preparando o (teatro) Curtain para Marlowe”, indicando que predominava a lei do vale tudo, quando se tratava de obter um sucesso teatral.

Na produção dramática, inevitavelmente houve competição, imitação, convergências e divergências entre membros de um grupo artístico, que, em termos pessoais, poderiam ser amigos ou rivais, ou simplesmente, ignorar-se uns aos outros. Não existe evidência de que Marlowe e Shakespeare, apesar de próximos em idade e na atividade artística, tivessem se relacionado pessoalmente ou de que houvessem colaborado um com o outro. Os registros históricos a respeito de ambos como homens e como artistas, são insuficientes.

Os fatos conhecidos da vida de Marlowe, em meio à aura de mistério e lenda que cerca sua carreira fugaz, se baseiam em registros documentais de quatro procedências diferentes. 1) registros do batismo e do funeral; 2) documentos de sua vida universitária, principalmente registros de frequência, estipêndios de uma bolsa de estudos e grau obtido; 3) referências a suas obras e personalidade em escritos de seus contemporâneos - incluem-se as páginas de rosto de

suas publicações em que consta o nome do autor; 4) documentos que acompanham os vários embates de Marlowe com a lei, brigas e arruaças que resultaram em prisões e advertências.

Em 1589, por exemplo, envolveu-se em um incidente que resultou na morte de um certo William Bradley, o que lhe valeu um período curto no presídio de Newgate. Em 1592, foi solicitada sua prisão, por perturbar a ordem. Isto além dos serviços de espionagem que, segundo a tradição, estaria prestando ao governo. É impossível determinar, no entanto, até que ponto acreditar no testemunho de informantes, a exemplo do seu suposto ateísmo, de que Marlowe foi acusado, entre outras testemunhas, por Thomas Kyd. Este, que fora ele próprio acusado de ateísmo, alega, para se justificar, que alguns papéis comprometedores encontrados no aposento de aluguel, que haviam compartilhado, pertenciam a Marlowe. Declara mesmo que “é absurdo pensar que pudesse ser amigo íntimo de uma pessoa tão irreligiosa” como Marlowe, “homem inclemente e cruel”. No entanto, é preciso levar em consideração a efervescência intelectual de uma época que começava a questionar conceitos estabelecidos e a possível má fé de alguns testemunhos, como o de outro informante, Richard Baines. Mesmo as alegações incluídas nos registros oficiais e admitidas como evidência legal, a exemplo dos relatos do incidente em Deptford, segundo estudiosos, podem ter sido manipuladas.

A julgar pelos documentos da igreja e de Cambridge, tudo parecia indicar que Marlowe seguiria a carreira eclesiástica. Nascido apenas dois meses antes de Shakespeare, em 1564, Christopher Marlowe, filho de um sapateiro de Canterbury, recebe uma bolsa de estudos, destinada a estudos de teologia, e ingressa no Corpus Christi College, em 1581. Após seis anos de permanência, sai sem ter recebido ordens, mas detentor de um título universitário.

Nesta altura, a aparente clareza dos registros começa a se mesclar com a lenda. Os registros de seu estipêndio em Cambridge demonstram períodos de ausência da universidade, dando azo a suspeitas de que se teria bandeado para o English College, em Rheims, na França, centro jesuíta de estudos para exilados católicos, com o objetivo de exercer trabalho missionário na Inglaterra protestante. Entretanto, um documento do Privy Council, conselho particular da Rainha Elisabete, dirigido às autoridades de Cambridge, em 1587, recomenda seja concedido o grau de Master of Arts a Marlowe, devendo-se pôr um fim às suspeitas de traição que pesavam sobre ele. O documento – que utiliza a grafia Morley, entre outras usadas à época tais como Marley, Morle, Marle, Martin e Marlyn, para Marlowe – afirma que “Christopher Morley in all his actions had behaved himself orderly and discreetly whereby he had done her majesty good service, and deserved to be rewarded for his faithful dealing”. (Christopher Marlowe tinha se comportado de modo discreto e ordeiro em todos os seus atos, pelo que prestara bons serviços a

sua majestade e merecia ser recompensado por sua atitude de lealdade”)\*. Ao elogiar “os bons serviços” prestados à Rainha, mercedores de recompensa, o documento põe fim às suspeitas de traição, ao mesmo tempo em que dá origem às conjeturas de sua ligação com o governo.

Predominou, assim, entre os críticos, a imagem de um personagem vivendo nos limites da marginalidade, complexo e contraditório, um rebelde homicida, briguento e beberrão, acusado de ateísmo e homossexualismo; um escritor exuberante, de temperamento tempestuoso. A crítica literária contemporânea, por sua vez, se detém sobre suas características de pensador sério, de erudito e de escritor profundamente preocupado com questões morais, do bem e do mal, do sofrimento e do pecado do homem. Como dramaturgo, é o inovador que traz novas experiências à linguagem e à construção dramáticas. O pensador foge por vezes à ortodoxia religiosa – o que na época de Elisabete corresponderia a puro e simples ateísmo –, mas, subjacente ao discurso iconoclasta de alguns personagens, expressa a preocupação de confrontar suas platéias com as ações e o destino do pecador.

Uma vida tão curta deixa para a posteridade um retrato que justifica a descrição feita por seus contemporâneos: “Wit sent from heaven and vices sent from hell” (“Inteligência vinda do céu, vícios, do inferno”). De fato, sua linguagem poética sobrevive em uma lírica particularmente expressiva e inspirada e nos grandes momentos de suas peças, de que *The Tragical History of Dr. Faustus* (*A história trágica do Dr. Fausto*), a mais conhecida, é um exemplo seminal. Diante da perspectiva da condenação eterna, a súplica de Fausto aos céus eleva-o ao patamar dos grandes heróis trágicos:

Ah Faustus,  
Now hast thou but one 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. [. . . ]  
See, see where Christ's blood streams in the firmament.  
One drop would save my soul, half a drop. Ah, my Christ. (V.2)

(Ah! Fausto,  
De vida, uma só hora agora tens,  
E então estarás perdido eternamente!  
Parai, esferas do Céu sempre moventes,  
Cesse o tempo e não chegue a meia noite.  
Globo da Natureza, torna a erguer-te,  
E faz perpétuo o dia. [. . . ]  
Vede,

---

\* Tradução da autora. São também da autora as demais traduções não identificadas no texto.

Vede a correr no Céu sangue de Cristo!  
Uma só gota a alma me salvava. . .  
Meia . . . Ah! Meu Cristo!)  
(Trad. de Oliveira Cabral)

*A história trágica do Dr. Fausto* é, por outro lado, particularmente ilustrativa das controvérsias sobre o cristianismo ou anti-cristianismo de Marlowe. Existem duas versões da peça, publicadas em 1604 e 1616, e o tempo decorrido entre a performance do texto e sua publicação torna inevitável uma série de perguntas: Que acréscimos foram feitos? Que parte da peça é realmente de autoria de Marlowe? Que versão preferir? Segundo estudiosos, ambas apresentam textos corruptos e ambas incluem trechos superiores em qualidade aos da outra. As modificações no chamado texto –B (1616) enfatizam seu aspecto anti-católico e anti-papal, minimizando a ambigüidade com que Marlowe trata a questão religiosa na primeira versão. Estas adaptações teriam sido feitas com fins especialmente políticos?

O Fausto de Marlowe, o humanista estudioso e contestador dos velhos valores, obcecado pela idéia do conhecimento total, encontra suas raízes em uma lenda popular, que, no século dezesseis foi publicada no *Faustbuch (O livro de Fausto)*, obra anônima, de caráter moralista, a cuja tradução inglesa Marlowe pode ter tido acesso. Uma peça sobre o homem que faz um pacto de sangue com Mefistófeles, vendendo sua alma em troca de vinte e quatro anos de conhecimento e poder absoluto, coloca em foco o provável ateísmo de seu autor. Fausto rejeita como inúteis as disciplinas das universidades – teologia, lógica, medicina – para abraçar a magia e o ocultismo. Alguns estudos críticos afirmam que Marlowe teria escolhido o tema por lhe permitir pôr na boca de seu protagonista suas próprias blasfêmias e divergências da religião, sob o disfarce da moldura alegórica das moralidades, do teatro religioso medieval. O Anjo Bom e o Anjo Mau lutam pela salvação ou pela danação do herói. A ambição desmedida de Fausto se revela nas palavras do Anjo Mau:

Be thou on earth, as Jove is in the sky,  
Lord and commander of these elements. (I.1)

(Sê tu na terra o que Jove é no céu,  
Deus e senhor dos elementos todos.)  
(Trad. de Oliveira Cabral)

Fausto, o homem comum, que acredita no poder da inteligência e do saber humanos, mas também é sequioso de riquezas – “Espíritos trarão quanto deseje? [...] Direi que à Índia voem pelo ouro,/ Que revolvam por perlas o oceano” (I. 1) – prefere ignorar as razões do Anjo Bom:

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.(I.1)

(Oh, Fausto, põe de lado esse mau livro,  
Não o remires, que te tenta a alma,  
Te acumula na frente a ira divina  
Lê antes a Escritura: isso é blasfêmia!)  
(Trad. de Oliveira Cabral)

Impenitente, Fausto segue as injunções do Anjo Mau e se entrega ao universo da magia, com o auxílio de Mefistófeles, – que lhe aparece na forma de um frade franciscano, outra ironia contra a igreja católica –, numa série de episódios cômicos que assumem, por vezes, caráter de farsa. Tornando invisível, Fausto prega peças ridículas no Papa; na corte do poderoso Carlos V da Espanha, faz aparecer Alexandre, o Grande; o episódio em que evoca a presença de Helena de Tróia tem traços de erotismo. Atribui-se a “outras mãos” a autoria de algumas cenas particularmente burlescas, mas vozes discordantes afirmam que, apesar da carpintaria tosca, tais episódios contribuem para a idéia geral da peça que é o absurdo do sonho de Fausto.

De certa forma, o Fausto de Marlowe representa o indivíduo ambicioso que é condenado à danação eterna, no contexto de uma sociedade cujos valores de conhecimento e ciência ainda são amplamente condenados pela igreja.

É preciso admitir – e muitos estudiosos o fazem – que a peça coloca em destaque a idéia de uma possível redenção em Cristo (embora impossível para o pecado de Fausto), expressa de maneira eloqüente no monólogo final de Fausto, transcrito acima. Por outro lado, o queixume de Mefistófeles pelo afastamento de Deus, que o coloca no inferno onde quer que esteja, protesto apaixonado de crença num poder supremo, é mais um argumento contrário às acusações de ateísmo contra Marlowe:

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? (I.3)

(Isto é o Inferno, e fora dele não estou!  
Pois pensas que eu, que vi de Deus a face,  
E os eternos prazeres do Céu provei,  
Não me atormento com dez mil infernos,  
Por estar privado do perene bem?)  
(Trad. de Oliveira Cabral)



A posição de Christopher Marlowe, em questões do relacionamento com o divino, reflete o espírito contestador do homem da Renascença. Menos evidente nos poucos registros biográficos de Shakespeare, este espírito contestador é também perceptível em sua obra, embora de modo mais sutil.

Uma pesquisa ampla sobre a questão da provável influência mútua entre os dois dramaturgos deve levar em consideração o conjunto das peças de Shakespeare, pois todas apresentam algum tipo de relação contextual com a produção dramática da época. Na relação com Marlowe, aponta-se principalmente a influência de *Tamerlão* e *Eduardo II* sobre os dramas de crônica histórica *Henrique VI*, *Ricardo II* e *Ricardo III*. Os pesquisadores buscam sinais dessa influência examinando na obra de Shakespeare alusões a passagens ou versos de Marlowe, certos tópicos comuns, bem como outros ecos do drama marloviano, tanto na técnica dramática como na visão de mundo dos dois autores.

Paralelos podem ser estabelecidos com todas as peças de Marlowe. Estudiosos vêm possíveis correspondências entre *Dido, a rainha de Cartago* e a dramaturgia shakespeariana. O tema da peça, tragédia na tradição clássica de Sêneca, é o amor, que Marlowe desenvolve com base na *Eneida* de Virgílio (70-19 a.C.) para narrar a história de Dido e Enéas. A temática é excepcional no conjunto da obra de Marlowe, que em nenhuma das demais peças focaliza o amor como tema central. A ênfase no relacionamento amoroso transfere o foco de interesse da relação do homem com o universo, próprio da epopéia clássica, para o campo mais restrito das relações humanas.

O caso de amor de Dido e Enéas – o herói troiano a caminho de cumprir seu destino como fundador de Roma – é controlado pelos deuses. Assim, Shakespeare poderia ter a peça de Marlowe em mente quando utiliza o amor influenciado pela intervenção mágica em *Sonho de uma noite de verão* e em *A tempestade*.

É próprio de Shakespeare transformar o material colhido em fontes diversas em algo muito seu, de apelo irresistível, que aproxima sua obra da experiência do ser humano. Em contraste, nem todos se sentem atraídos pela visão de Marlowe em questões universais, mas é indubitável que suas idéias são igualmente profundas, e sua obra, em contraponto com a lenda que o cerca, será sempre objeto de novas interpretações.

É perceptível a imitação de Marlowe em *O mercador de Veneza*, não apenas na escolha de um judeu como protagonista, mas também nas relações entre pai e filha. À semelhança de Barabás, Shylock atribui igual valor à filha e ao dinheiro. Na peça de Marlowe, o judeu exulta ao recuperar as sacolas de dinheiro, atiradas pela filha Abigail, que se tornara freira:

O my girl,  
My gold, my fortune, my felicity . . .  
O girl, O gold, O beauty, O my bliss! (II.1)

(Ó minha menina  
Meu ouro, minha fortuna, minha felicidade . . .  
Ó menina, Ó ouro, Ó minha ventura!)

Em *O mercador de Veneza*, Jessica, a filha ingrata, também atira sacolas de dinheiro pela janela, mas destinadas ao seu pretendente, Lorenzo. Os lamentos de Shylock são relatados satiricamente por Solanio, que é cristão:

I never heard a passion so confused,  
So strange, outrageous, and so variable  
As the dog Jew did utter in the streets.  
'My daughter! O, my ducats! O, my daughter!  
Fled with a Christian! O, my Christian ducats!' (II.8)

(Nunca ouvi tão apaixonada confusão  
Tão estranha, ultrajante e inconstante  
Como a que o cão judeu gritou pelas ruas.  
'Minha filha! Ó, meus ducados! Ó, minha filha!  
Fugida com um cristão! Ó, meus ducados cristãos')

Personagens secundários de *O mercador de Veneza* ecoam também características e falas de heróis de Marlowe. O discurso do Príncipe de Aragão, um dos candidatos à mão de Pórcia, por exemplo:

I will not choose what many men desire,  
Because I will not jump with common spirits,  
And rank me with the barbarous multitudes. (II.9)

(Não escolherei o que muitos homens desejam  
Para não me lançar com mentes ordinárias  
E me equiparar às multidões bárbaras.)

deriva claramente da fala de Guise em *Massacre em Paris*:

What glory is there in a common good,  
That hangs for every peasant to achieve? (I.2)

(Que glória existe em um bem comum,  
Que qualquer camponês pode atingir?)

*O judeu de Malta* dramatiza as teorias políticas renascentistas e de religião enunciadas no Prólogo, explanadas por um Maquiavel fictício, intensamente cínico e destrutivo, equacionado com o diabo em todas as suas obras, um símbolo do anticristo, sem muita ligação com o

Maquiavel histórico. Nesta peça, Marlowe explora o incidente em que Maquiavel elogia Fernando de Espanha pela extorsão de dinheiro dos judeus espanhóis para formar um fundo para uma cruzada. Nesta extorsão em nome de Deus, Marlowe estaria ainda uma vez expressando seu cinismo anticristão, que se concretiza na crítica às ortodoxias do cristianismo.

Barabás, o judeu, que não tem escrúpulos em mentir, trair ou matar, para satisfazer sua sede desmedida de poder e riqueza, não é pior do que a sociedade corrupta de Malta, ou do que os representantes da igreja católica. Ao final, o judeu é punido, mas não pela cólera divina e sim pela ação conjunta de seus adversários humanos. A linguagem de Shylock e o uso que Shakespeare faz do personagem para criticar a hipocrisia de uma sociedade cristã derivam evidentemente de Barabás, o personagem título de *O judeu de Malta*

Em *Tamerlão*, Marlowe provavelmente iniciou e certamente difundiu a combinação dramática de violência, amor, lugares e povos exóticos que marcaria o drama histórico elisabetano. Ao trazer para as platéias inglesas um passado literário e histórico, tanto estrangeiro como da própria Inglaterra, o drama histórico participa de uma mudança cultural que superpõe a um passado remoto, de localização indefinida, o presente local e nacional da expansão inglesa para além dos limites das ilhas britânicas. Marlowe, Shakespeare e seus contemporâneos inserem o público inglês na grande tradição do passado clássico ocidental.

Nomes exóticos e lugares remotos emprestam grandeza a Tamerlão a quem Marlowe descreve no prólogo como “Threatening the world with high astounding terms” (“ameaçando o mundo com altos termos estarrecedores”). Na voz e na oratória altissonante de Richard Alleyn (1566-1626), então jovem ator dos Admiral’s Men, o drama de Marlowe adquire expressiva musicalidade e riqueza de tom, que tocam as raias do sublime. Como corolário, o pentâmetro iâmbico, já utilizado por Thomas Sackville (1536-1608) e Thomas Norton (1532-1584), em *Gorboduc* (1565), torna-se o padrão para as peças sérias.

Como a cronologia da composição das peças tanto de Marlowe como de Shakespeare é incerta, é impossível precisar a inter-relação literária entre os dois dramaturgos e quem influenciou quem. Assim, os críticos julgam que, em *Eduardo II*, Marlowe aprendeu com *Henrique VI* de Shakespeare que, por sua vez, mostra influência de *Eduardo II* em *Ricardo II*. É praticamente certo, porém, que *Tamerlão* precede as peças de Shakespeare e firmou a reputação de Marlowe como dramaturgo. Como sinal evidente da influência da peça sobre a obra de Shakespeare, a crítica aponta as semelhanças entre *Tamerlão* e *Ricardo III*, tragédias que se aproximam por se concentrarem nos personagens. Isto confere a esta última uma unidade de estrutura, ausente, por exemplo, das três partes de *Henrique VI*.

Tamerlão era o famoso Timur que no século quatorze governou Samarkand, conquistou persas, tártaros, sírios e turcos, e morreu antes de se dirigir para a China. Várias versões da história eram conhecidas dos elisabetanos, das quais Marlowe seleciona os detalhes de sua peça. Os pesquisadores apontam como as mais prováveis o relato de Tamerlão de Pedro Mexia em *Silva de Varia Lección*, publicado em Sevilha em 1540, e sua versão inglesa em *The Forest (A floresta)* (1571), de Thomas Fortescue.

Na peça de Marlowe, Tamerlão é o pastor cita que se tornou grande graças à sua extraordinária força física e de caráter, que foi seguido por homens fortes e corajosos, e que os superou a todos. O poder da peça concentra-se na admirável personalidade do protagonista, a quem são reservadas as mais belas falas do texto poético de Marlowe. Tamerlão, o conquistador impiedoso e cruel, é um exemplo desmedido das paixões humanas, regidas pela obsessão do poder absoluto. A uma de suas vítimas, que o acusa de crueldade, ele retruca que a ambição do poder está embutida nas leis da natureza:

Nature that framed us of four elements  
Striving within our breasts for regiment,  
Doth teach us to have aspiring minds. (II.7)

(A natureza que nos constituiu de quatro elementos,  
Lutando em nosso peito pela supremacia  
Nos ensina a ter mentes ambiciosas.)

Will us to wear ourselves and never rest  
Until we reach the ripest fruit of all,  
That perfect bliss and sole felicity,  
The sweet fruition of an earthly crown. (II.7)

(Obriga-nos a lutar sem descanso  
Até conquistarmos de todos o fruto mais maduro  
A glória perfeita e a felicidade única,  
A doce fruição de uma coroa terrena.)

A popularidade da peça faz do nome Tamerlão –“God’s scourge” (“o flagelo de Deus”), o guerreiro que utiliza reis derrotados como animais de tração em seus desfiles triunfais – sinônimo de crueldade. Há repercussões temáticas em *Ricardo III* que, à semelhança do personagem marloviano, não tem escrúpulos morais ou religiosos no seu caminho para o poder.

Em *Titus Andronicus*, a par dos elementos comuns como a violência sem retoques, aponta-se a imitação direta do discurso hiperbólico e ritmicamente arrebatador do Tamerlão de Marlowe, no solilóquio de Aaron que antecede o segundo ato:

Now climbeth Tamora Olympus' top,  
Safe out of fortune's shot, and sits aloft,  
Secure of thunder's crack or lightning flash,  
Advanced above pale envy's threat'ning reach. (II.1)

E ora ascende Tamora ao Olimpo,  
A salvo da Fortuna, e senta, ao alto,  
Protegida dos raios e trovões  
Posta fora até do alcance de invejas. (Tradução de Barbara Heliodora)

A personagem Tamora, assim como Tamerlão, se julga acima das limitações da natureza humana, a salvo dos percalços do destino, e da inveja dos homens.

Paradoxalmente, Tamerlão, o guerreiro que causara a morte de milhares de pessoas, inclusive a do próprio filho, sucumbe momentaneamente à dor, diante da perda da esposa amada, e ordena a um de seus oficiais que desembainhe a espada e “fira a terra, para que se divida em duas”. Seu discurso antecipa protestos igualmente apaixonados de personagens shakespearianos: ao saber da morte do filho, Hotspur, Northumberland conclama:

Let heaven Kiss earth! Now let not nature's hand  
Keep the wild flood confin'd! Let order die!  
(*Henrique IV, parte 2, I 1*)

(Que os céus beijem a terra! Que a mão da Natureza  
Libere o dilúvio selvagem! Que morra a ordem!)

Ecos apaixonados ressoam, ainda, na voz de outro personagem de Shakespeare, o Rei Lear que, em situação similar, assoberbado pelo sofrimento da ingratidão das filhas, brada aos elementos em fúria, na charneca batida pela tempestade.

And thou, all-shaking thunder,  
Strike flat the thick rotundity o' th' world!  
Crack nature's moulds, all germens spill at once  
That makes ingrateful man! (III.2)

E tu, trovão, que o mundo todo abalas  
Achata o globo rotundo da terra,  
Arrebenta os moldes da natureza,  
Cospe fora os germes todos que fazem  
O homem ingrato.  
(Trad. de Aíla de Oliveira Gomes)

Lear invoca Júpiter (*thou*), mas relações podem ser estabelecidas com o Velho Testamento, com a voz trovejante de Javé, no Livro de Jó, ou, ainda, com o emprego de “strike”, palavra utilizada para descrever a ação de Deus contra os pecadores.

A apresentação de Tamerlão como homem de valor insuperável, que deve ser admirado, o triunfo do Tamerlão moribundo sobre seus inimigos, a visão de sua grandeza, sua atitude final de reconhecimento de sua mortalidade – “And shall I die, and this unconquered / For Tamburlaine, the scourge of God, must die” (“E morrerei , deixando terreno inconquistado / Pois Tamerlão, o flagelo de Deus, deve morrer”) – negam as virtudes cristãs de arrependimento e castigo pelos pecados.

As suspeitas de ateísmo envolvendo Marlowe podem ter relação com sua posição pouco ortodoxa a respeito de doutrinas religiosas. Como Shakespeare, ele não faz a crítica de doutrinas, mas vai mais fundo procurando nelas aquilo que representa a mente humana em seus paradoxos. A atitude de Marlowe é neutra, de onde a dificuldade de classificá-lo como “ateu”, “católico secreto”, ou “protestante disfarçado”, conforme os libelos da época. É impossível asseverar que tivesse profunda fé religiosa ou que negasse totalmente a fé cristã. Sua posição é antes a do intelectual e artista em busca da verdade dos sentimentos, motivos e comportamentos. Em *Tamerlão*, ele menciona quatro ou cinco religiões diferentes, mas não se pode dizer que defenda qualquer delas. Seu rei cristão é um perjuro, enquanto muçulmanos e judeus são valentes. Em um certo ponto da peça, os judeus enviam um exército para defender seus vizinhos muçulmanos. Cabe a um personagem muçulmano referir-se à transcendência de um Deus que conjuga preceitos muçulmanos e cristãos. Ao tomar conhecimento da traição do rei cristão, Sigismund, Orcanes diz:

Open, thou shining veil of Cynthia,  
And make a passage from th'empyrean heaven  
That he that sits on high and never sleeps,  
Nor in one place is circumscribable,  
But everywhere fills every continent  
With strange infusion of his sacred vigour,  
May in his endless power and purity,  
Behold and venge this traitor's perjury.  
(*Tamerlão, parte 2, II 2*)

(Abri, ó véu brilhante de Cynthia (= a lua)  
Para fazer uma passagem no céu empíreo  
Para que aquele que sentado nas alturas sempre insone,  
Não está circunscrito a um lugar apenas  
Mas enche cada continente, em toda parte,  
Com a estranha infusão de seu vigor sagrado  
Possa em seu poder e pureza infinitos  
Ver e vingar o perjúrio deste traidor!)

A crítica vê na fala do personagem sinais da leitura de Santo Agostinho: “*Deus ..... solus incircumsriptus*”. O ecletismo religioso certamente reforçaria a acusação de ateísmo que pesava sobre Marlowe. Robert Greene, no prefácio de seu romance em prosa *Perimedes the Blacksmith* (*Perimedes, o ferreiro*), publicado em 1589, lança furiosos protestos contra poetas que desafiam a Deus como aquele “Tamerlão ateu”, poetas loucos e zombeteiros “as bred of Merlin’s race, (“gerados pela raça de Merlin) if there be any in England that set the end of scholarism in an English blank verse” (se houver tais na Inglaterra que decretam o fim do conhecimento escolástico em um verso branco inglês”). A referência a versos brancos, associada ao nome Merlin, evidente jogo de palavras com o nome Marlowe, permitem identificar o dramaturgo como um dos poetas escarnecedores da raça de Merlin, a que Greene se refere.

Greene é igualmente virulento em sua crítica a Shakespeare, quando conclama seus companheiros de Oxford e Cambridge a se precaver contra “an upstart crow, beautified with our feathers, that with his *Tiger’s heart wrapped in a player’s hide* ( . . ) is in his own conceit the only Shake-scene in a country” (“um corvo arrivista, embelezado com nossa plumagem que, com seu coração de tigre envolto em roupa de ator (...) é em sua própria opinião o único sacode-cena do país). O trocadilho com Shake-scene e a paródia de uma linha da terceira parte de *Henrique VI* “O tiger’s heart wrapp’d in a woman’s hide!” (“Ó coração de tigre envolto em roupa de mulher”) identificam Shakespeare como o alvo das farpas, “o corvo arrivista que se embeleza com nossas penas”. Embora hostis, as palavras de Greene representam, na realidade, um tributo a competidores bem sucedidos. Marlowe e Shakespeare aproximam-se, assim, ainda uma vez, na crítica preconceituosa de um contemporâneo, dramaturgo e panfletário, e que parece destinado a ser conhecido principalmente por suas alusões maliciosas, que fornecem pistas para a localização temporal da obra de ambos.

Quando Shakespeare obtém seus primeiros sucessos, a partir de 1590, predominavam no palco elisabetano a comédia romântica e o drama histórico, gênero este a que imprime vida extraordinária, com suas crônicas da história da Inglaterra, em que críticos e pesquisadores vêm claramente a dívida com o drama de Marlowe. Os críticos apontam também como caso evidente dessa interação entre os dois dramaturgos a influência da trilogia *Henrique VI*, especialmente das duas últimas partes, sobre o *Eduardo II* de Marlowe. Os paralelos entre as peças incluem um rei fraco que é assassinado após uma rebelião, fortunas instáveis na guerra civil que se segue, e personagens fluidos, por quem podemos sentir simpatia ou repulsa – enquanto Eduardo é abertamente homossexual, Ricardo tem apenas favoritos. O recurso caracteristicamente

shakespeariano de fazer-nos mudar gradualmente de posição no que diz respeito a um personagem – da indiferença ou condenação para a simpatia ou vice-versa.– pode ser observado também em Marlowe. É consenso, no entanto, que Shakespeare teria sido o primeiro a utilizá-lo.

Sinais de imitação, em grau variável, são perceptíveis em outras peças de Shakespeare, em diferentes situações, pelo menos até *Julius Caesar* (*Júlio César*). Aponta-se, como exemplo mais evidente, o desenvolvimento da figura de Richard de Gloucester, nas três partes de *Henrique VI* e em *Ricardo III*. Nesta última peça, a descrição que Margaret faz do rei cruel tem semelhanças tão evidentes com o Barabás de *O judeu de Malta* que não pode ser obra do acaso:

O Buckingham! Take heed of yonder dog:  
Look, when he fawns, he bites.  
(*Ricardo III*, I.3)

(O Buckingham! Acautele-se com aquele cão:  
Veja, quando sacode o rabo, ele morde.)

We Jews can fawn like spaniels when we please,  
And when we grin we bite;  
(*O judeu de Malta*, II.3)

(Nós judeus podemos sacudir o rabo quando nos convém,  
E quando mostramos os dentes, mordemos.)

É um trabalho fascinante este de garimpar nas obras das duas maiores expressões do teatro isabelino – Marlowe e Shakespeare –, no curto período produtivo do primeiro, sinais de influência mútua perceptível, de simples semelhança ou de imitação evidente. Após a morte de Marlowe, citações explícitas em algumas peças de Shakespeare – as únicas citações diretas que faz de seus contemporâneos – assumem o caráter de homenagem:

Dead shepherd! Now I find thy saw of might;  
*Who ever lov'd, that lov'd not at first sight?*  
(*As You Like It*, III.5)

(Ó pastor morto! Teu dito me conquista;  
*O amor de fato é só à primeira vista.*)  
(Trad. de Carlos Alberto Nunes)

O “pastor morto”, a quem Phoebe, a pastorinha em *As You Like It* (*Como gostais*), se dirige é Marlowe, possível referência à égloga “The Passionate Shepherd to his Love”. O verso citado é de seu poema “Hero and Leander” (“Hero e Leandro”), publicado pela primeira vez em 1598, e muito popular na época:-



It lies not in our power to love or hate,  
For will in us is overruled by fate.  
When two are stripped, long ere the course begin  
We wish that one should lose, the other win;  
And one especially do we affect.  
Of two gold ingots, like in each respect.  
The reason no man knows, let it suffice,  
What we behold is censured by our eyes.  
Where both deliberate, the love is slight;  
*Who ever loved, that loved not at first sight?*

(Não está em nosso poder amar ou odiar,  
Pois nossa vontade é dominada pelos fados.  
Quando dois se preparam, muito antes da corrida começar  
Desejamos que um perca e o outro ganhe;  
Concentramos nosso afeto em uma  
De duas barras de ouro, iguais em tudo.  
Ninguém conhece a razão; basta saber,  
O que vemos é julgado pelos olhos.  
Onde dois deliberam, o amor é frágil  
O amor de fato é só à primeira vista.)

A jóia da poesia pastoral de Marlowe, preferida de gerações, “The Passionate Shepherd to his Love” (“O pastor apaixonado à sua amada”) recebe tratamento humorístico, em *The Merry Wives of Windsor* (*As alegres comadres de Windsor*) mas a citação de Kit Marlowe ainda é de homenagem e amizade:

Come live with me, and be my love,  
And we will all the pleasures prove,  
That valleys, groves, hills, and fields,  
Woods or steeple mountains yields.

And we will sit upon the rocks  
Seeing the Shepherds feed their flocks  
By shallow rivers, to whose falls  
Melodious birds sing madrigals.

And I will make thee beds of roses,  
And a thousand fragrant posies  
A cap of flowers and a kirtle  
Embroidered all with leaves of myrtle.

Em seu pesado sotaque galês, Parson Evans, recita duas estrofes truncadas do poema, trocando o “b” por “p”:

To shallow rivers, to whose falls  
Melodious pirds sing madrigals;  
There will we make our peds of roses,  
And a thousand fragrant posies.

To shallow \_\_\_\_\_

Melodious pirds sing madrigals; --  
When as I sat in Papylon, -----  
And a thousand vagram posies,  
To shallow -----(III.1)

Em sua tradução de *As alegres comadres de Windsor*, Carlos Alberto Nunes preferiu que o seu galês trocasse o – “b” pelo – “p”; o “r” por “rr”; e “s/z” por “ss”

Nas margens pélas dos regatinhos  
Em côrro cantam os passarinhos  
Muitos canteiros farrei de rossas  
Todas ponitas, todas cheirossas  
Nas margens pélas ...

... em côrro cantam os passarinhos,  
junto dos rios da Papilônia  
todas ponitas, todas cheirossas  
nas margens pélas ...(III.1)

O contexto jocosos em que a citação ocorre, longe de significar desdouro, enfatiza o respeito de um artista da palavra por outro.

Embora ofuscado pelo brilho e pela genialidade de Shakespeare, a grande importância de Marlowe para o desenvolvimento da arte dramática, em um de seus períodos de florescimento máximo, gradativamente passou a ser reconhecida pela crítica. Depois de um período em que foi praticamente ignorado, na época da Restauração, renova-se o interesse de bibliógrafos e antiquários do século dezoito e início do século dezanove pela obra de Marlowe, graças ao entusiasmo dos críticos românticos que vêem nele a encarnação do espírito da Renascença, em suas dimensões exuberantes: o espírito de conquista; a superação de limites, a obsessão pelo poder – seja ele representado por uma coroa real, para Tamerlão, ou pela ambição desmedida do conhecimento absoluto que leva Fausto à danação. Para além dessas considerações, a obra de Marlowe mostra, sobretudo, o esforço ilimitado do homem para transcender sua mortalidade.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BROOKE, Nicholas. “Marlowe as Provocative Agent in Shakespeare’s Early Plays.” In: NICOLL, Allardyce (ed.) *Shakespeare Survey 14*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962.

COLE, Douglas. *Christopher Marlowe and the Renaissance of Tragedy*. Westport: Praeger Publishers, 1995.

HONAN, Park. **Christopher Marlowe. Poet and Spy.** Oxford: Oxford University Press, 2005.

MARLOWE, Christopher. **The Complete Plays.** Harmondsworth: Penguin, 1969.

\_\_\_\_\_. **A história trágica do Doutor Fausto.** Trad. de A. de Oliveira Cabral. São Paulo: Editora Hedra, 2006.

MUIR, Kenneth and SCHOENBAUM, S. (eds.). **A New Companion to Shakespeare Studies.** Cambridge: Cambridge University Press, 1971.

NORMAN, Charles. **Christopher Marlowe: The Muse's Darling.** Indianapolis/ New York: The Bobs-Merrill Company, 1971.

NORMAN, Marc and STOPPARD, Tom. **Shakespeare in Love.** A Screenplay. New York: Miramax Studios, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Obras completas.** 3 vols. Trad. F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

SHAKESPEARE, William. **Rei Lear.** Trad. Aíla de Oliveira Gomes. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2003.

STEANE, J. B. **Marlowe: A Critical Study.** Cambridge: Cambridge University Press, 1974.

WELLS, Stanley (ed.) **Shakespeare Survey 50. Shakespeare and Language.** Cambridge: Cambridge University Press, 1997.