

A Presença de ‘Fausto’ na Literatura e Cultura Inglesas – Revisitando Adaptações da Lenda e Interpretações do Mito

Paula Alexandra Guimarães

*More! More! Is the cry of a mistaken soul;
Less than All cannot satisfy Man*
William Blake

The Tree of Knowledge is not that of Life.
Byron, *Manfred*

Breve Introdução às Origens do Fausto Literário

Uma das lendas mais duradouras do folclore ocidental e também um dos temas mais recorrentes da literatura moderna, versa, curiosamente, sobre um notório necromante e astrólogo alemão que teria vendido a sua alma ao diabo em troca de maior poder e mais conhecimento, transformando-se numa das figuras mais reinterpretadas da nossa cultura. Este acordo maldito ficaria, para sempre, conhecido e eternizado na nossa sociedade como o ‘pacto faustiano’, simbolizando o elevado preço a pagar por um desejo mais transgressivo ou uma ambição desmedida. Trata-se de um arquétipo narrativo, e também de uma metáfora duradoura, para todos aqueles que fazem negócios que os beneficiam no imediato, mas que a longo prazo os punem impiedosamente.¹

É certo que, pelo menos um Fausto histórico ou verdadeiro (se não mais) terá existido, tendo morrido por volta do ano de 1540,² e deixando para trás uma lenda emaranhada de feitiçaria e alquimia, astrologia e divinação, estudos teológicos e diabólicos. Testemunhos contemporâneos indicam que, apesar da sua reputação maléfica, Faust era um homem muito viajado, culto e bem conhecido; embora muitos estudiosos humanistas da época desprezassem os seus feitos mágicos como sendo não só insignificantes como fraudulentos, ele foi levado bastante a sério pelo clero luterano, nomeadamente pelo próprio Martin Luther e, ainda, por Phillipe Melanchthon. Não deixa, no entanto, de ser algo irónico o facto de que este Fausto relativamente obscuro tenha

¹ A raiz económica do acordo faustiano, a troca de uma coisa por outra coisa, é um conceito familiar de ‘troca equivalente’, estando enraizado em noções capitalistas. Uma das principais questões abordadas pelo mito faustiano é, precisamente, se este conceito se pode alargar ou estender ao capital imaterial humano – tal como o conhecimento, o poder ou a alma.

² O histórico Georg ou Johann Faustus parece ter sido um estudioso itinerante e cartomante, nascido em Knittlingen. Os documentos alusivos às suas atividades têm data de 1507 e dos últimos anos de 1530. Um outro datado de 1545 menciona que ele havia morrido não muito tempo antes. Estes documentos não compõem um retrato muito atraente. Um deles diz-nos que, como professor, Fausto fora culpado da mais grosseira imoralidade e que tivera de fugir da punição; dois deles referem-se à sua arrogância e jactância. Um trabalho publicado por um teólogo protestante em 1548 foi o primeiro a atribuir-lhe uma associação definida com os poderes sobrenaturais do mal e uma morte às mãos do diabo. Uma descrição mais completa dessa terrível morte ocorreria em 1562.

sido preservado em lenda como o mago mais representativo da idade que tinha produzido ocultistas e videntes do calibre de Paracelso, Nostradamus e Agrippa de Nettesheim.

Na realidade, Fausto deve a sua inusitada fama póstuma ao autor anónimo do primeiro *Faustbuch* (1587)³ – uma compilação de contos sobre os antigos magos, homens sábios e habilitados nas ciências ocultas, que foram sucessivamente reproduzidos na Idade Média, sobre outros reputados feiticeiros como Merlin, Albertus Magnus e Roger Bacon. Isto porque, naquele livro, intitulado *Historia von D. Johann Fausten*, os feitos mágicos de todos estes eram invariavelmente atribuídos a Fausto. Os contos, de índole didática (contendo o ‘Aviso a todos os Homens Ambiciosos, Curiosos e Ateus’), eram narrados de forma crua, sendo adicionalmente rebaixados por um humor rústico, conseguido à custa daqueles que eram ludibriados por Fausto. Mas as descrições particularmente vívidas do Inferno e do terror do impiedoso protagonista, assim como a criação da figura de Mefistófeles, um diabo selvagem e amargurado, eram tão realistas que chegaram a causar um certo terror nos leitores da época. Articulando uma lição luterana muito forte, este folheto anónimo foi extremamente popular nos países protestantes, já que o relato das aventuras e amores do feiticeiro não só divertia, mas instruía também os seus leitores (uma vez que a sua falta de fé o leva à perdição, o próprio Fausto adverte os seus alunos a não seguirem o seu exemplo). O livro foi, deste modo, rapidamente lido e traduzido em toda a Europa.⁴

Uma tradução inglesa em prosa, datada de 1592,⁵ teria assim inspirado o dramaturgo inglês isabelino Christopher Marlowe a encenar uma peça de teatro intitulada *A História Trágica (da Vida e da Morte) do Dr. Fausto*, publicada em 1604. Esta adaptação assinala a passagem do registo lendário, popular e anónimo ao moderno texto

³ O seu biógrafo moralista (talvez Georg Sabel) foi, sem dúvida, afetado pelas influências características do seu tempo. O livro foi impresso em Frankfurt, uma cidade fortemente luterana, por Johannes Spies, um importante editor de livros religiosos luteranos; e a ação decorre em grande parte em Wittenberg e Erfurt, a casa do luteranismo. Embora o *Faustbuch* alemão permita ao seu herói alguns pequenos toques da curiosidade intelectual renascentista, o século em questão foi também o da Reforma Protestante, tendo sido bastante fácil para a lenda adquirir um viés marcadamente antipapal ou anticatólico.

⁴ A ausência (talvez intencional) de um autor declarado poderá sugerir o mítico e o ponto de passagem ao literário, à semelhança das escrituras sagradas. O livro de Spies, na qualidade de *Volksbuch* (livro popular - livro do povo), assume uma certa veracidade e autoridade, ao fazer-se valer da *voxpopuli, vox Dei*.

⁵ O título adotado pela tradução foi *The History of the Damnable Life and Deserved Death of Doctor John Faustus*; o seu autor era um ‘cavalheiro’ conhecido apenas pelas suas iniciais P. F. Apesar de, no geral, ser fiel ao original, a narrativa contém detalhes que não ocorrem nos livros do Fausto alemão. Este, por exemplo, não faz menção ao túmulo de Virgílio. A contribuição de P.F. para a lenda foi algo além do fornecimento de detalhes acerca das viagens de Faustus. Ele também deu uma ênfase distintamente maior ao ardor intelectual do seu herói; por exemplo, permitindo que Faustus, no capítulo xxii, se descrevesse como ‘insaciável especulador’. Com detalhes deste tipo, P.F. estava a contribuir para o desenvolvimento da figura representativa do Renascimento que se materializaria na peça de Marlowe.

literário, que é não só autoral, mas singular. Tendo em conta a génese algo crua e burlesca da lenda, é de admirar que Marlowe tenha, pela primeira vez, investido essa história com a dignidade trágica que a mesma, na verdade, nunca possuiu, mas que a transformaria, ao longo de diversas adaptações ou interpretações, num verdadeiro mito. Uma das razões foi que a sua obra dramática invocava, de forma bastante mais conseguida ou eficaz que a versão original, a figura mítica de Helena de Tróia, a qual tinha sido convocada do submundo para selar a condenação ou maldição eterna de Fausto. Mas, em vez de sermos confrontados com um mero ‘pecador miserável’, o Fausto de Marlowe é um indivíduo que se excede, um humanista que deseja sobretudo testar os seus limites. No entanto, Marlowe era um homem do seu tempo e, como tal, manteve ainda assim grande parte do humor cru e dos episódios burlescos do *Faustbuch*, sendo que as traduções alemãs da sua peça ainda os acentuaram mais.

Esta associação do trágico com o burlesco permaneceu como uma componente intrínseca quer aos dramas quer aos espetáculos de marionetas faustianos, muito populares durante pelo menos dois séculos.⁶ É igualmente de salientar que, pelo menos nestas primeiras versões e adaptações, a condenação eterna de Fausto pela sua transgressão nunca esteve em dúvida ou foi sequer posta em causa. Por outro lado, a publicação de manuais de magia sob o nome de Fausto tinha-se tornado, por essa altura, um negócio bastante lucrativo; estes livros incluíam instruções detalhadas de como o leitor podia evitar ser vítima de um pacto bilateral com o diabo ou, até, de como quebrar esse mesmo pacto. A versão clássica do manual, *Magia Naturalis et Innaturalis*, existia na Biblioteca Grã-Ducal de Weimar, na Alemanha, sendo bem conhecida de J.W. von Goethe, o qual viria a ser o mais destacado cronista da lenda.

Mas o primeiro escritor alemão a encarregar-se da ‘salvação’ de Fausto, de certo modo antecipando a sua mitificação, foi Gotthold Lessing, na sua peça dramática de 1780 que, no entanto, não chegou a ser terminada. Sendo Lessing um racionalista iluminado, à semelhança de outros intelectuais desse período marcado por grandes avanços científicos, preferiu interpretar a busca de conhecimento por parte de Fausto não só como algo de positivo, mas também intrinsecamente nobre e tratou, assim, de conceber uma reconciliação do seu protagonista com Deus. E esta seria também a abordagem adotada pelo próprio Goethe no seu drama em verso intitulado *Faust*, quer na Parte I, que

⁶ O Fausto, como figura sobretudo trágica, veio a ter uma influência alargada no teatro de marionetas de Guido Bonneschky (1850). E este tipo de adaptação teve, por sua vez, um grande impacto em Goethe, cujo *Fausto* está infundido de influências românticas, em contraste com o folheto original.

publicaria em 1808, quer na Parte II, de 1832. Ele transforma, assim, a história de Fausto num comentário profundamente sério e alargado, mas ao mesmo tempo altamente irónico, acerca das possibilidades contraditórias da herança cultural do homem ocidental. Além disso, a sua peça, que inclui um vasto leque de elementos épicos, líricos, dramáticos, operáticos (e de ballet), percorre várias métricas e estilos poéticos, no sentido de apresentar um comentário cultural imensamente variado que absorve aspetos teológicos, mitológicos, filosóficos, económicos, científicos, estéticos, musicais e literários. No final, Goethe salva Fausto através de um processo que conduz o protagonista à purificação e à redenção.⁷

Não é difícil pensar nos muitos antecedentes (e versões) que existem para a lenda do Pactuante nas diversas tradições que sustentam o nosso imaginário, associadas ao mal da soberba. Se entendermos o fulcro de Fausto como uma *hybris*, em rutura aberta com os deuses ou o Deus-pai, na sua procura de exceder os limites impostos, o Doutor tem importantes predecessores (ou Pré-faustos), quer na vertente judaico-cristã, quer na clássica.⁸ À semelhança de outras lendas e mitos que, de alguma forma, exaltam o potencial humano e a capacidade do homem se aproximar de Deus ou dos deuses – como o mito de Prometeu – Fausto foi uma das figuras na qual a era Romântica reconheceu a sua mente e alma verdadeiras. Como acontece com aquela figura, o seu nome faz-nos pensar num determinado dom, o daqueles que ‘pensam ou percebem antes’ ou por antecipação.⁹ Apesar de tudo, tal como Prometeu, Fausto é aquele que não cede no seu desejo, mesmo sabendo de antemão o seu destino. Na sua aguda autoconsciência e também na sua endémica crise de identidade, a figura continuaria a atrair diversos escritores e artistas ao longo dos tempos.

⁷ Ver Johann W. Goethe, *Fausto*, tradução de João Barrento, Relógio d'Água, 2013. Na sua leitura desta obra maior do poeta alemão, o compositor Hector Berlioz foi por sua vez inspirado a criar uma cantata dramática, a que chamou *A Danação de Fausto*, baseada na versão francesa do poema que foi vertida por Gerard de Nerval. Aquela obra, que foi apresentada em 1846, foi também encenada como uma ópera por Charles Gounod, o qual se baseou sobretudo na Parte I do poema de Goethe, tendo sido exibida em 1859 (Paris).

⁸ Segundo Harold Bloom (1995), a figura poderá remontar às origens da heresia cristã do suposto primeiro gnóstico, Simão Mago de Samaria, que na sua ida para Roma adotou o nome de Fausto, ‘o favorecido’. Na Bíblia, ele surge querendo obter dos apóstolos o poder de aceder ao Espírito Santo, fazendo comércio com coisas sagradas. Ao que parece, Simão também fazia demonstrações públicas dos seus poderes, mas através da levitação.

⁹ Na cosmogonia helénica, é Prometeu quem ajuda a forjar um homem divino, o homem-deus que surge com o Renascimento e o humanismo, precisamente a época do surgimento de Fausto. Ao contrário do demiurgo judaico, Prometeu recria o homem, transformando-o em artífice, *homo faber*; deste modo, ameaçando o poder de Zeus ao ensinar-lhes as suas artes e ofícios.

Esta tradição de pré-Faustos acabou também, assim, por gerar descendentes, pós-Faustos ou neo-Faustos, nomeadamente no espaço muito particular da anglofonia, como é nosso propósito demonstrar.¹⁰ Nos séculos XIX e XX, os autores não anglófonos que resolveram retomar a lenda, mas sem, no entanto, adotar o final feliz de Goethe, foram Adelbert von Chamisso (*Fausto, Um Esboço Dramático*, 1804), Christian Grabbe (*Don Juan e Fausto*, 1829), Nikolaus Lenau (*Fausto, um Poema*, 1836), Heinrich Heine (*O Doutor Fausto: Um Poema-Dança*, 1851) e Paul Valéry (*O Meu Fausto*, 1946). Estes últimos, em particular, enfatizaram os perigos que a procura de um conhecimento absoluto, e do seu correlativo de um poder absoluto, poderia comportar. Receavam, assim, que o espírito faustiano de procura científica insaciável pudesse vir a ter uma concretização moderna. Do ponto de vista literário, talvez a versão mais eloquente do mito a surgir no século XX seja a de Thomas Mann, no seu romance *Doktor Faustus* de 1947, sobre a vida e a obra de um genial, mas atormentado, compositor fictício chamado Adrian Leverkühn, narradas por um amigo de infância deste. O Fausto de Mann regressa, assim, ao *Faustbuch* para o seu retrato do artista moderno e a análise do declínio da cultura alemã no período pós-guerra, constituindo a adaptação mais profunda da lenda desde Goethe.¹¹

A História Trágica do Doutor Faustus, de Christopher Marlowe e a Idade de Ouro de Shakespeare – Renascimento e Reforma

A idade em que Marlowe concebeu a sua famosa peça foi também a idade que testemunhou a plena expansão do Renascimento na Inglaterra. Este movimento complexo e multifacetado tinha tido início na Itália alguns anos antes; mas tinha crescido em força e tinha-se espalhado, chegando mesmo às então remotas Ilhas Britânicas, no início do século XVI. Grandes feitos foram alcançados nas artes e nas ciências em geral e, na Literatura Inglesa em particular, os seus principais representantes incluíam Spenser, Bacon, Shakespeare, Donne, Jonson e Milton, mas também o próprio Marlowe. Os

¹⁰ Carrière (2001) afirma que “O primeiro filho de Fausto, devido a Mary Shelley, é o doutor Frankenstein, detentor de uma obsessão pela vida, fundador indiscutível da Biologia moderna, talvez o maior messias do próximo século, como tudo que nos leva a temer. O segundo filho é um médico inglês, Jekyll, também conhecido, sobretudo nos submundos, sob o duvidoso nome de Hyde. O seu inventor é Stevenson. Jekyll é o modelo definitivo, insuperável, do esquizofrénico ativo, ilustrado de forma prodigiosa no século XX.” (p. 32).

¹¹ Na sua obra, Mann reflete sobre a história e a mentalidade alemãs, assim como sobre a sua própria vida. Ao que parece, Mann baseou-se na música de Richard Wagner e na personalidade do filósofo Nietzsche, o qual tinha acabado infetado pela sífilis (tal como o seu protagonista). O declínio do compositor Leverkühn é equiparado ao declínio da própria Alemanha no desfecho da Segunda Guerra Mundial, adquirindo assim uma mensagem política.

humanistas ingleses não só revitalizaram como também ampliaram os estudos clássicos, deste modo tornando disponíveis uma gama mais ampla de conhecimentos e ideias. Debaixo da influência deste novo espírito, desenvolveu-se o ideal do aperfeiçoamento do Homem, no qual todas as faculdades deveriam estar harmoniosamente combinadas; ideal esse corporizado, para os ingleses, por Sir Philip Sidney.¹²

Em segundo lugar, foi também nessa altura que se deu a cisão da Igreja e o início da chamada Reforma Protestante. Este movimento, por sua vez, desafiou a visão de que apenas como membro da sua corporação poderia o indivíduo encontrar a salvação eterna. Ao separarem-se da Igreja Católica Romana, os protestantes pretendiam enfatizar a responsabilidade do indivíduo em encontrar a sua própria salvação, lendo e interpretando as Escrituras por si próprios, sem intermediários. Os dois acontecimentos, o cultural e o religioso, surgem assim de certo modo associados na anglofonia. O Reformismo Renascentista poderá ser visto como uma revolta contra o mundo estático, restritivo e ordenado do final da Idade Média; e, de forma mais positiva, como o que Walter Pater designou ‘uma excitação geral e uma iluminação da mente humana’ (*The Renaissance*, 1980). Essa excitação encontrou expressão numa curiosidade de alcance livre que pretendeu elucidar os homens sobre si próprios, assim como sobre o mundo e o universo em redor deles. Encontrou expressão também num novo individualismo na conduta humana, afetando a filosofia, a religião e a arte. Possivelmente, estes três aspetos – o impulso de emancipação, o espírito de investigação e a afirmação do individualismo – constituem as principais características do movimento.

Lançado para a fama nos seus primeiros vinte anos de vida, Christopher Marlowe (1564-1593) cedo ganhou a reputação de dramaturgo mais mediático da Londres isabelina, para a qual os rumores sobre as suas atividades como agente secreto terão contribuído em grande parte.¹³ Durante um período de apenas cinco anos, entre o final

¹² Sir Philip Sidney (1554-1586) foi a definição do homem renascentista. Cortesão, cavaleiro, protestante, diplomata, humanista e aprendiz ao longo da vida, ele passou os seus primeiros anos a viajar pela Europa continental antes de regressar à Inglaterra para se juntar à corte de Elizabeth I em 1575. Sidney foi um pioneiro na sucessão de poetas ingleses, sendo o primeiro a escrever uma sequência contínua de (108) sonetos de catorze linhas, *Astrophil e Stella*. Sendo um humanista de ênfase neoplatónica, acreditava principalmente que a razão era a base e a panaceia da identidade humana. No ensaio "Uma Apologia da Poesia", Sidney refuta as alegações de que a poesia é uma forma corrupta e maligna de literatura, um empreendimento infrutífero, que os poetas mentem, que as pessoas que leem poesia têm maior probabilidade de pecar e que os poetas enfraqueceram a sociedade. Ele argumenta que, pelo contrário, um poeta nunca mente, comparando-o a um astrónomo ou historiador que confirma os detalhes da história.

¹³ Tem sido sugerido por diversas fontes históricas que, provavelmente a mando da Coroa inglesa protestante, Christopher Marlowe teria passado algum tempo como agente infiltrado nos círculos católicos da Paris de então, com o intuito de obter informações de interesse estratégico para o seu país.

dos anos de 1580 e o início dos de 90, Marlowe produziu sete peças de teatro e três obras poéticas de grande qualidade; o seu ritmo de escrita foi tão rápido que os estudiosos ainda não sabem exatamente como datar estas obras. A primeira vez que ele despertou a atenção do público foi com a sua peça *Tamburlaine the Great*, a qual estreou em Londres em 1587 ou 1588, logo após ter obtido o seu diploma de mestre pela Universidade de Cambridge. Aquela era uma saga histórica audaciosa acerca de um simples pastor medieval, cuja inteligência e ambição o levariam a governar toda a Ásia Central; a história, aliada à força do verso branco de Marlowe, com o seu ritmo pentamétrico, deixou o público de então rendido. Não é de estranhar que Ben Jonson se referisse ainda, anos depois, com admiração ao ‘verso poderoso’ de Marlowe.

Mas, para muitos, a obra-prima do dramaturgo é *Doctor Faustus*, a qual foi concluída no início da década de 1590. A peça tinha sido encenada pela primeira vez em 1588, mas só foi publicada pela primeira vez em 1604, numa versão breve geralmente designada de ‘texto A’; a edição revista que apareceu em 1616 e 1631 ficou conhecida como ‘texto B’. Os críticos têm debatido qual delas é a mais ‘autêntica’, já que ambos os textos foram impressos muito depois da morte de Marlowe, ocorrida em 1593. A maioria dos estudiosos agora concorda que o texto A está provavelmente mais próximo do ‘original’ perdido, escrito por Marlowe e um colaborador seu. O texto B é provavelmente uma versão posterior que foi revista em 1602 por William Byrde e Samuel Rowley – a pedido de Philip Henslowe, um empresário teatral. O texto B é significativamente mais longo e também diferente em alguns aspetos. As cenas satíricas onde Fausto faz travessuras ao Papa são apresentadas de forma a dar aos protestantes, sob o reinado de James I, mais oportunidades de poderem rir à custa dos católicos. Há também um aumento deliberado de cenas cómicas e burlescas. Mas o texto B enfatiza sobretudo o sofrimento de Fausto no Inferno, cujo corpo acaba por ser ‘todo desfeito’, desta forma tornando a personagem mais convencional em termos religiosos, ao passo que a lamentação de Fausto no final do texto A faz com que a sua morte pareça bem mais ambígua desse ponto de vista.

Tendo Marlowe sido um jovem precocemente culto, bem familiarizado e também identificado com uma intensa vida académica, assim como com as respetivas figuras e cenários desse mundo do conhecimento, tal como estudantes e professores, não é de forma alguma surpreendente que o respetivo tema o tenha atraído.¹⁴ Ao narrar a lenda de um

¹⁴ O primeiro *Faustbuch* (1587), cuja tradução Marlowe tinha lido, relata que o jovem Fausto tinha sido enviado para a universidade de Wittenberg para estudar Teologia. Mas possuindo uma mente travessa e

estudioso de pensamento livre, oriundo de Wittenberg (na Alemanha), cuja insaciável sede de conhecimento o leva a fazer um pacto com o diabo, a sua peça é sobretudo uma tentativa ousada de conciliar a natural ambição humana com os limites que lhe eram impostos pela esfera do divino. Além de incluir outro irresistível herói, sob o nome de Fausto, o texto contém também uma das mais belas linguagens poéticas de Marlowe, sobretudo na brilhante descrição que é feita de Helena de Tróia (cena 13, 90-91). Os dramas de Marlowe possuem, ainda hoje, uma força e poder únicos, porque ele usa uma linguagem eletrizante e cria personagens que são mais críveis do ponto de vista psicológico que as dos seus contemporâneos.

Existem mais algumas afinidades faustianas a ter em conta, as quais estão presentes na conturbada história de vida do autor, feita de mistérios e detenções. No ano de 1593, Marlowe seria preso, devido em parte à denúncia do informador Richard Baines, o qual alegou que, além de uma predisposição homossexual, o dramaturgo havia escarnecido da existência de Deus. Um ex-amigo e colega de quarto, o também dramaturgo Thomas Kyd, corroborou essas mesmas acusações, alegando que Marlowe costumava satirizar as escrituras divinas e zombar das orações, com o objetivo de baralhar e confundir aquilo que tinha sido escrito por profetas e homens santos. As autoridades inglesas prontamente o acusaram de heresia, da qual Marlowe nunca chegou a ter a oportunidade de se defender pois, em maio de 1593, ao beber numa taberna em Deptford, na companhia de alguns agentes do governo, ele acabaria por ser fatalmente esfaqueado na sequência de uma violenta briga.¹⁵

É certo que parecem existir muitas afinidades entre o caráter do dramaturgo e os inúmeros anti-heróis que ele criou, de Tamburlaine a Barrabás e a Fausto. Se acreditarmos nas evidências apresentadas por Baines e Kyd, Marlowe parece ter tido uma personalidade tão polêmica como a das personagens que ele colocou em palco. Também é verdade que, nos seus dramas, ele abordou temas então considerados subversivos, tal como o desejo entre pessoas do mesmo sexo, as intrigas políticas e os esquemas religiosos, sem nunca atender às fronteiras do convencional, e que isso impactou a sua

viciada, não se aplicou como deveria aos seus estudos, preferindo dedicar-se secretamente a outras atividades, como a necromancia e outras artes de conjuração. Apesar de tudo, ele permaneceu na universidade e foi depois examinado pelos reitores, tendo o seu sucesso nos estudos sido comprovado por dezasseis mestres; nenhum destes foi capaz de argumentar com ele sobre teologia, ou sequer comparar-se com a excelência da sua sabedoria, tendo acabado por consentir fazer dele Doutor em Teologia.

¹⁵ Várias teorias têm sido apresentadas para explicar a razão da morte de Marlowe: alguns estudiosos referem questões relacionadas com a espionagem, outros mencionam rivalidades amorosas, outros ainda apenas embriaguez causadora de desacatos.

vida fora do teatro. A influência da sua arte sobre outros autores foi também, desde logo, bastante apreciável. Muitas das peças escritas por William Shakespeare (1564-1616) parecem constituir respostas a questões previamente colocadas por Marlowe: *O Mercador de Veneza* é uma versão mais abrangente do tema originalmente abordado no *Judeu de Malta*, *Richard II* aflora muitas das mesmas questões sobre poder e legitimidade já levantadas em *Edward II*, ao passo que *Hamlet* certamente não existiria sem as especulações filosóficas vertiginosas examinadas em *Fausto*. O próprio Shakespeare chegou a incluir um tributo, ao seu colega e rival, na comédia do seu período médio *As You Like It*, onde cita o poema *Hero and Leander* daquele.¹⁶

Por sua vez, ao descrever a peça de Marlowe como ‘A História Trágica da Vida e Morte do Doutor Fausto’, a página titular coloca Fausto no papel de um protagonista trágico e, ao fazê-lo, transforma a questão religiosa do pecado que é descrito no *Livro de Fausto* numa questão ontológica clássica, de uma grandiosa ‘falha’ que é, apesar de tudo, humana. De facto, Fausto possui a curiosidade inquieta, a imaginação desenfreada e os desejos audaciosos de um homem que responde plenamente às novas tendências da sua época e às possibilidades que elas parecem oferecer. Além disso, ele próprio se mostra altamente consciente do seu estatuto como ‘personagem’, referindo-se obsessivamente a si mesmo na terceira pessoa. Isto porque, desde o início, Fausto mostra-se empenhado em criar um espetáculo em seu torno, um drama digno do herói trágico que ele acredita ser. Também parece evidente que, pela forma próxima como o acompanha, Marlowe tem um forte sentido de cumplicidade com o seu protagonista. No entanto, a sua simpatia está longe de ser desqualificada, já que o autor deixa bem claro que Fausto é arrogante e teimoso e que a catástrofe que o destrói é uma que ele desencadeia intencionalmente.¹⁷

Embora Shakespeare nunca tenha escrito uma peça explicitamente sobre a lenda de Fausto, aquele que viria a ser o mais célebre contemporâneo de Marlowe criou figuras muito semelhantes a esta que surgem esporadicamente nas suas peças. Em particular, a sua última obra dramática, *The Tempest* (1610-11), e a respetiva personagem central,

¹⁶ Na sua obra recente sobre a influência de Marlowe em Shakespeare (2016), Robert Logan refere (Capítulo 1) a força com que essa presença se enraizou e depois se desenvolveu durante dezoito anos ou toda a restante carreira de Shakespeare (entre 1593 e 1611). Ao que parece, o número de obras que sofreram essa influência atinge o elevado número de vinte, das quais pelo menos oito apresentam citações diretas de obras de Marlowe. Estes factos sugerem-lhe que muitos textos de Marlowe funcionaram como verdadeiros protótipos para muitos outros textos de Shakespeare.

¹⁷ Embora Marlowe deixe de lado o papel tradicional de narrador moralista para dar voz ao próprio Fausto, reconhecendo a vontade individual de liberdade e de rutura que este manifesta, a sua mensagem e resultado finais não deixam nunca de exaltar a condenação de Fausto. No entanto, ao fazê-lo, o drama reflete também sobre a condição de desarmonia do homem face às normas sociais que o rodeiam.

Próspero, apresentam alguns paralelos surpreendentes com *Doctor Faustus*.¹⁸ Não só ambas as peças se ocupam de temas relacionados com a magia e a conjuração, mas também – e talvez de forma não coincidente – ambas as obras nos sugerem personagens centrais profundamente preocupadas com a questão do espetáculo; Próspero e Faustus assemelham-se também por quererem controlar os outros como fantoches. Tal como Próspero em *The Tempest*, Faustus levanta questões morais sobre a exploração da magia como um meio de obtenção de poder, estabelecendo ainda associações entre duas ‘artes potentes’ – a da feitiçaria e a do teatro. E, depois de Marlowe, a lenda de Fausto seria, de facto, usada extensivamente como um enredo-base para espetáculos de marionetas.

A peça de Shakespeare começa com uma forte tempestade (a tempestade do título) que é artificialmente criada pelo próprio Próspero, e por via da qual ele pode tornar-se invisível à sua vontade. E, tal como o Dr. Faustus de Marlowe, Próspero também contrata um ajudante mágico, na forma do duende Ariel (Ato 1, Cena 2). Com o auxílio de Mefistófeles (disfarçado de monge franciscano) e dos seus poderes demoníacos, Fausto torna-se invisível e conjura um ‘banquete’ mágico, como oferta ao Papa;¹⁹ da mesma forma, o invisível Próspero convoca ‘várias formas estranhas’, as quais presenteiam Alonso e Sebastian com um banquete (Ato 3, Cena 3). Fausto experimenta alguns breves momentos de dúvida, motivados pelo Anjo Bom, mas continua a encaminhar-se para a condenação eterna; é somente no preciso momento em que enfrenta a morte que ele promete ‘queimar [os seus] livros’. Da mesma forma, Próspero rejeita a sua ‘magia bruta’ no ato final de *The Tempest*, prometendo ‘partir [o seu] bastão’ e ‘afogar [o seu] livro’ (Ato 5, Cena1).

Mas ao passo que Faustus é ouvido, pela última vez, a gritar enquanto arde no ‘inferno feio’, Próspero – num final mais cómico – regressa a Milão para recuperar o seu ducado. Talvez a maior diferença entre os dois ‘encantadores poderosos’ é que, em momento algum, em *The Tempest*, aparecem referências explícitas à origem maligna dos poderes de Próspero, ao passo que os poderes de Faustus surgem inequivocamente do seu relacionamento com o Diabo. Próspero também nunca é chamado a arrepender-se das suas atividades, não tendo mesmo precisado de sacrificar algo de tão vital como a sua

¹⁸ Alguma confusão ou ambiguidade está presente no nome do protagonista. Em alemão, Fausto significa ‘punho’, com sugestões convencionais de força, desafio e ambição. Mas Fausto em latim significa ‘o favorecido’, podendo tratar-se de uma forma de traduzir ‘Próspero’ em inglês. É, assim, instrutivo ler *A Tempestade* como uma versão modificada de *Fausto*.

¹⁹ Fausto usa a figura do Papa e da sua Corte, tão criticada e rejeitada pelos protestantes, para alcançar os seus fins transgressivos. Assim, o papa chega a ser descrito como o Anticristo; e uma alusão é também feita ao interesse em magia negra por parte do próprio rei católico, Charles V.

alma para adquirir esses poderes; ele tem, no entanto, de abdicar deles no final da peça para poder regressar ao mundo dos humanos comuns. E é esta mesma renúncia (ao conhecimento transgressivo) que permite a Próspero ter um final feliz, enquanto que nem Marlowe nem Fausto conseguem evitar a tragédia final que inevitavelmente os espera.

A prova mais importante da natureza protestante deste trabalho – de facto, o tema central – diz respeito à questão da salvação. Embora tenha feito um pacto com o Diabo, subentende-se que Fausto não será condenado se conseguir ter fé; se confiar na misericórdia de Deus e acreditar que pode ser perdoado, ele será salvo. Se, pelo contrário, ele não acreditar verdadeiramente, o seu arrependimento e as suas boas ações serão inúteis. Ele não precisa, assim, de orar e não precisa de um padre ou de um santo para interceder por ele junto a Deus, já que tudo depende unicamente dele. Mas Fausto não se arrepende, nem acredita que Deus seja capaz ou esteja disposto a protegê-lo, pois não tem fé; portanto, depreende-se que ele será punido e que o autor considera o seu terrível fim merecido: o cérebro de Fausto aparece espalhado pelas paredes do seu quarto e o seu corpo desfeito é encontrado numa pilha de esterco no exterior.²⁰ Uma vez que o Inferno e o Diabo eram realidades tangíveis para o homem do século XVI, não há dúvida quanto ao destino da sua alma e ao carácter abertamente didático da obra.²¹ Mas, ao enfatizar a busca de conhecimento de Fausto, por via de discursos tão magníficos, e ao ser o primeiro a evocar a compaixão pelo destino deste, Marlowe conferiu outro potencial à história e também a sua direção futura.²² Fausto já não representa um mero aviso, um exemplo; pelo contrário, torna-se um indivíduo que procura entender a sua relação com o seu Criador e o resto da criação; embora seja um indivíduo isolado, o mal que suscita só o prejudica a ele mesmo.

A crítica tem argumentado que as peças de Marlowe, se escritas ou apresentadas, respetivamente, na seguinte ordem – *Tamburlaine 1 e 2*, *Doctor Faustus*, *O Judeu de Malta* e *Edward II*, podem ilustrar o declínio inevitável e progressivo na fé humanista por parte do dramaturgo. E, de facto, em *Tamburlaine*, Marlowe celebra abertamente a mente

²⁰ Acredita-se que Fausto tenha morrido numa explosão (provavelmente de uma falha ocorrida numa experiência de alquimia) em 1540 ou 1541. A temível explosão levou muitos a especular que Faustus tinha sido literalmente desfeito, membro a membro, pelo Diabo por vender a sua alma. Esta é uma nota final que Marlowe empresta ao final da versão B da sua peça, tratando-se de uma reviravolta cármica que é também sugerida em muitas adaptações da história de Fausto.

²¹ Mesmo um tão grande pensador como Lutero acreditava na personificação e na manifestação física do mal. Por outro lado, o luteranismo regressivo considerava a investigação científica e os seus resultados como necessariamente opostos à teologia e, portanto, a Deus.

²² Em contraste, as versões alemãs posteriores da história (datadas de 1599 e 1674) continuaram a dar mais realce à vida dissoluta de Fausto, e ao seu perfil de pecador, do que à sua curiosidade humanística.

aspirante do homem; no *Doctor Faustus*, ele prossegue com essa celebração, mas de forma mais hesitante ou crítica;²³ no *Judeu de Malta*, a sua justificação ou defesa do individualismo é sobretudo cínica; e, por fim, em *Edward II*, Marlowe mostra-se claramente cansado dessa fórmula exaltadora. Para além desta mudança de perspetiva crítica sobre o Homem, Marlowe exhibe uma crescente sofisticação técnica, evitando encenações diretas das histórias de vida dos protagonistas dominantes, como nas peças anteriores. Estes passam a ser vistos como ilustrações ou símbolos de uma afirmação cada vez mais desafiadora e crítica do individualismo renascentista, seguida do eventual reconhecimento das suas necessárias limitações.

O ‘Fausto’ de Byron, Shelley, Hogg, Stevenson e Wilde – Reconfigurações de um Mito no Romantismo e Pós-romantismo Inglês

Entre os muitos mitos que foram revividos e reescritos pelos românticos – Prometeu, Orfeu, Psique, Apolo e assim por diante – seria o mito de Fausto a oferecer um dos modos mais pertinentes de textualização do Romantismo e da ascensão do individualismo, em geral, assim como de algumas das suas perspetivas temáticas mais individuais, tal como o dualismo da existência, o escapismo e a rebeldia, em particular. Uma vez que o dualismo existencial romântico constitui parte do maior fenómeno da ascensão do individualismo no romantismo, o mito de Fausto representaria, nesse contexto, um dos principais meios de tematização das tentativas românticas de construir e afirmar uma identidade pessoal, não só para propor a sua superioridade sobre a condição humana mediana, mas também para se revoltar, escapar ou exceder os limites normais da existência humana.

O excesso, sobretudo de desejo, é precisamente um dos aspetos que melhor caracteriza uma das formas literárias mais populares que o Romantismo encontrou de tematizar este individualismo exacerbado – o romance gótico. A obra de M.G. Lewis, *Ambrosio, ou o Monge* (1795), não só revolucionou as convenções estruturais e temáticas do género, mas também desenvolveu a lenda de Fausto e a lenda do Judeu Errante de uma forma conjunta, a qual se revelou muito eficaz. É a história do justo e piedoso monge

²³ A sua atitude em relação a Fausto mostra-se ambivalente. Na medida em que Marlowe se sentia pertencente à nova era, ele endossou as aspirações deste representante do homem da Renascença e usou alguns dos seus mais eloquentes e exultantes versos para as expressar. Na medida em que Marlowe manteve, ou recuperou, uma aversão ortodoxa face à presunção ou orgulho do homem, ele considerou o curso de ação de Faustus como sendo ímpio e, finalmente, autodestrutivo, deste modo empregando o género da moralidade para transmitir o seu julgamento.

espanhol Ambrosio que, cedendo por fim às tentações do Diabo, vende a alma em troca da sua libertação das celas da Inquisição; isto depois de ter estado envolvido num ciclo emaranhado de crimes cada vez mais infames (incluindo raptos e violações). O romance contrasta as características da figura do ‘eterno peregrino’ com as do ‘cientista não redimido’, ilustrando bem as consequências da atitude contraditória do homem em relação à sede de conhecimento e ao desejo da vida eterna.²⁴

Por seu turno, William Godwin aborda, no início do seu romance *St. Leon, A Tale of the Sixteenth Century* (1799), o interesse do seu tempo pelo mistério e pelo ocultismo, assim como pelo poder que deles pode resultar.²⁵ É a história de um aristocrata francês, o conde Reginald de St. Leon, que perde a sua fortuna ao jogo e sente uma culpa que o leva quase à loucura. Ele aceita, de um estranho moribundo, o dom do segredo da vida e o poder de multiplicar a sua riqueza. Reginald informa o leitor de que é um nobre na penúria a quem foram revelados os segredos da pedra filosofal e de um elixir da imortalidade. A narração na primeira pessoa ajuda o leitor a empatizar com Reginald, quando a riqueza e a imortalidade que ele adquire se tornam a principal causa da sua ruína e, mais dolorosamente, da sua separação dos seus filhos. A mensagem final aponta a comunhão de sentimentos humanos, baseados nos valores do amor e da família, como o único antídoto para curar a sede fatal pelo conhecimento e renuncia aquilo que viria a ser o triunfo vitoriano das afeições domésticas sobre a ambição faustiana.

Por último, *St. Irvyne, or the Rosicrucian* (1811) de P.B. Shelley também apresenta uma figura faustiana, com um toque de mistério adicionado pela introdução de uma sociedade secreta.²⁶ O personagem principal é Wolfstein, um viajante solitário que encontra um alquimista da ordem de Rosa Cruz chamado Ginotti, o qual lhe procura transmitir o segredo da imortalidade. Tendo descoberto o método pelo qual poderia prolongar infinitamente a sua vida, Ginotti estava paradoxalmente condenado à tormenta de uma solidão sem fim. Assim, depois de uma vida anormalmente longa, ele mostra-se ansioso por trocar a sua imortalidade e revelar os seus segredos a Wolfstein. No entanto, por terem violado os segredos das leis naturais, ambos os homens irão sofrer um fim

²⁴ Com os seus temas acerca da obsessão erótica e a influência corruptora do poder, *O Monge* lida com questões importantes e contém momentos de impressionante analitismo psicológico. No fundo, no entanto, o romance permanece um conto de moralidade sobre a queda de um homem por via da ganância, do orgulho e da luxúria.

²⁵ Este segundo romance de Godwin, e em particular a sua mensagem de conclusão, exerceria uma grande influência sobre a escrita do romance de sua filha Mary Shelley, *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), assim como sobre os romances góticos de P.B. Shelley.

²⁶ A novela foi uma continuação do primeiro trabalho em prosa de Shelley, *Zastrozzi*, publicado em 1810.

terrível;²⁷ ao violar as leis humanas com crimes abomináveis, Wolfstein acaba por perder a sua vida terrena; e só *in extremis*, ao reconhecer o poder supremo de Deus, é capaz de salvar a sua alma.

As peças líricas, ou dramas em verso, *Manfred* (1817) e *Cain* (1821), da autoria de George Gordon ou Lord Byron (1788-1824), estão entre as obras que mais contribuíram para o surgimento do herói romântico, nomeadamente uma das suas mais interessantes versões, que ficou conhecida como ‘o herói byroniano’. Solitário, inadaptado, arrogante, desajustado, escapista ou rebelde, os seus traços revelam certos aspetos e atos distintivos que os identificam como sendo hipóstases particulares do herói byroniano, entre as quais Harold, Manfred, Don Juan, Caim e outros. Entre estes, Manfred e Caim são ao mesmo tempo hipóstases do herói byroniano e figuras faustianas que possibilitam a reconstrução do mito de Fausto dentro das novas atitudes e complexidade temática do Movimento Romântico. Deste modo, é importante comparar as formas pelas quais aquelas duas obras dramáticas não só revivem como reformulam o mito em questão.

Na verdade, o herói byroniano deve algo ao Satanás de Milton, às figuras destemidas da literatura alemã contemporânea, e aos heróis sombrios e descontentes do romance gótico. O protagonista criado é geralmente um jovem bem-parecido, de destacada origem aristocrática, rejeitando e sendo rejeitado pela sua própria classe; apesar de orgulhoso e egocêntrico, mostra-se desajustado ou um pária em relação a determinado ambiente social; é, por essa razão, um ser solitário que se separa da restante humanidade, ora procurando conhecimento ora criando mundos de escapismo recriados através dos seus próprios recursos imaginativos; é, além disso, um rebelde e um radical, sobretudo se julgado pelos padrões ingleses do seu tempo.

De todas as obras de Byron, *Don Juan* (1819-23) é talvez o texto que se mostra mais preocupado do ponto de vista social e introduz um narrador crítico; a narrativa, oriunda principalmente da tradição picaresca, segue a experiência de um herói não heroico que vai adquirindo autoconhecimento e conhecimento do mundo, nas suas viagens através de uma sociedade corrupta.²⁸ Mas Manfred e Caim são os heróis mais

²⁷ No seu poema longo *Alastor, or the Spirit of Solitude* (1816), que muito influenciou *Frankenstein*, Shelley narraria ostensivamente a vida de um poeta de carácter faustiano que persegue zelosamente a parte mais obscura da natureza em busca de ‘verdades estranhas em terras não descobertas’. Alastor (um *daemon* ou espírito maligno) não é o nome do protagonista, mas o do espírito que divinamente anima a imaginação do Poeta.

²⁸ *Don Juan* possui dois protagonistas: o jovem Juan, facilmente seduzido pelas mulheres, é lançado nos braços destas pela força das circunstâncias e vicissitudes do destino; e o verdadeiro personagem, o narrador, que interrompe a cada passo a sua narrativa para inserir inúmeras digressões. *Don Juan* poderá representar a outra face do Fausto; ambos os mitos surgem e se insurgem no cristianismo: um quer alcançar a plenitude

afastados da preocupação com o contexto social contemporâneo do escritor, focando-se, em vez, na condição humana individual e geral, e empregando os elementos do sobrenatural, do extraordinário, do universal, do simbólico, do mítico, incluindo o mito de Fausto. No entanto, todas as obras de Byron partilham, em maior ou menor grau, a preocupação com a textualização do dualismo existencial romântico e as experiências de escapismo e rebeldia com ele relacionadas.

Um exemplo muito claro do dualismo existencial romântico é o do protagonista de *Manfred*, cujo estatuto é o de alguém preso entre dois mundos: o real e o mundo dos espíritos.²⁹ Manfredo é um nobre faustiano que vive nos Alpes Suíços e que se mostra torturado por uma culpa misteriosa, que tem a ver com a morte do seu ente mais querido, Astarte. Ao procurar obter o esquecimento, ele utiliza o seu domínio da linguagem e da feitiçaria para convocar sete espíritos. Mas estes, embora governem os vários componentes do mundo corpóreo, são incapazes de controlar os acontecimentos passados e, portanto, não podem atender ao apelo de Manfredo. Durante algum tempo, o destino impede-o de escapar à sua culpa por via do suicídio. Mas, no final, Manfredo morre, desafiando as tentações religiosas de redenção do pecado. Ao longo do poema ele consegue desafiar todos os poderes de autoridade que enfrenta, e escolhe a morte em vez de se submeter aos mesmos.

A visão de si mesmo que Manfred transmite é que ele é superior à condição humana devido ao seu superior conhecimento; mesmo assemelhando-se a outros homens, esse saber é que o fez superior: "embora eu use a forma [humana], não tenho simpatia pela carne que respira" (II. II. 56-57). A sua busca constante pelo conhecimento fá-lo conceber-se muito acima dos outros seres humanos. No entanto, os espíritos que ele invoca ou convoca têm outra opinião, pois eles não o consideram acima dos mortais, apelidando-o mesmo de "Criança de barro" (I. i. 131, 133), "Filho da Terra" (I. ii. 33) e "mortal" (II. IV. 58; III. IV. 81, 104); não importa o quão conhecedor ou superior ele é, porque ele continua a ser 'um homem que respira'. Para os espíritos, Manfred é assim mais 'pó terreno' do que divindade, muito embora haja na obra momentos de grande admiração por ele: "Tivesse ele sido um de nós e teria dado / Um espírito terrível." (II.

através da sabedoria, o outro, por meio da satisfação sexual. Representam, assim, as duas maiores cobiças humanas. Se Fausto faz um pacto com Mefisto e acaba no Inferno, Don Juan vai para o inferno ainda em vida, isto é, antes de morrer (o chão abre-se ele é sugado para dentro da terra). Essa é a versão clássica do mito, tal como se vê no *Burlador de Sevilha*, de Tirso de Molina.

²⁹ Não é por mero acaso que 'Manfred' é também o nome do famoso protagonista, e profundo vilão, do primeiro romance gótico, *The Castle of Otranto* (1764), da autoria de Horace Walpole.

Iv. 161 - 63)³⁰ Através destas descrições de Manfred, o texto chama a atenção para a natureza subjetiva e mutável da compreensão e do conhecimento em geral, prova que é algo de tão complexo e subjetivo que saber a Verdade talvez seja impossível.

Na sua preocupação com o conhecimento e a representação do indivíduo como alguém situado acima da condição humana, não há dúvida de que *Manfred* é um poema dramático faustiano.³¹ O próprio Byron confessou que embora não tivesse lido o *Fausto* de Goethe, por não conhecer a língua alemã, pôde ouvir a interpretação/tradução de parte do poema, a qual o impressionou (e, supostamente, influenciou) bastante.³² De modo semelhante ao herói de Goethe, a preocupação com o conhecimento presente no monólogo inicial da peça inspira um sentimento de pessimismo e insatisfação em Manfred – nem a Ciência nem a Filosofia parecem dar respostas satisfatórias às questões capitais, oferecendo apenas evasivas. A energia do espírito de Manfred, que o afasta do humano, também o transforma de um personagem romântico titânico num personagem genial, superior no seu isolamento; alguém que alcança o seu poder através de uma via especulativa e como resultado da sua própria aprendizagem. A sua alienação pode ser o resultado da sua incapacidade de adaptação ao mundo humano, o que também implicará a sua atitude rebelde e o confronto com o polémico demónio. A mesma tentação pelo suicídio, como em *Faust* de Goethe, aparece em *Manfred*, por causa da sua incapacidade de identificação com o infinito. O desenvolvimento dramático da peça consiste, assim, sobretudo no conflito interno de Manfred, o qual é gerado pela sua aberração sentimental, que para Byron tem um significado estritamente pessoal.³³

Há também, em ambas as peças, a mesma prática da feitiçaria, o mesmo exorcismo de espíritos e a mesma consciência lúcida. Mas se *Fausto*, no começo, é apenas

³⁰ Versão original em inglês: “Had he been one of us, he would have made / An awful spirit. (II. iv. 161 – 63)

³¹ Aparentemente, Goethe admirava o trabalho de Byron, por ter pegado no seu *Fausto* e tê-lo tornado byroniano. Interessou-se ainda pela análise da personalidade de Byron, devido à capacidade imaginativa do poeta e ao seu talento nativo. Por seu turno, Nietzsche viu em *Manfred* a materialização da ideia do ‘sobrehumano’, considerando que Manfred era ainda maior que o *Fausto* de Goethe devido ao estabelecimento do seu próprio código moral, para além dos padrões convencionais.

³² A leitura do texto de Goethe a que Byron assistiu foi feita, em 1816, por Matthew Monk Lewis, em Coligny (nos Alpes franceses).

³³ Byron escreveu este ‘drama metafísico’, como ele o apelidou, depois do fracasso do seu casamento e de um escândalo relacionado com acusações de impropriedade sexual e incesto entre ele e a sua meia-irmã, Augusta Leigh. Atacado pela imprensa e condenado ao ostracismo por parte da sociedade de Londres, Byron fugiu da Inglaterra e foi para a Suíça em 1816, nunca mais regressando ao seu país. Porque *Manfred* foi escrito logo após, considera-se que a personagem principal, torturada pelo sentimento de culpa face a um crime inconfessável, é autobiográfica, e a obra confessional. Acredita-se que a natureza proibida do relacionamento de Manfred com Astarte represente o relacionamento de Byron com Augusta.

um homem erudito comum que quer tornar-se superior ao seu tipo humano, Manfred é um ser superior logo à partida, pois é descrito como sendo ‘meio pó, meio-divino’. Deste modo, Manfred é já um Fausto consumado ou um super-homem, representando a ‘anormalidade’ da condição romântica. O problema, do ponto de vista ético, é que Byron não distingue ou separa o ‘Manfred vilão’ do ‘Manfred herói’, já que ele é ambos ao mesmo tempo. Ele também exhibe ações anticristãs como as de evocar espíritos e procurar o que é proibido ao seu tipo humano; quando chama a sua amada morta das sombras, ele soa como Orfeu ao convocar Eurídice do reino das Trevas. Mas quando obtém o perdão de Astarte e compreende que ela o ama, sente-se pacificado e calmamente abraça a morte, o que mostra que Manfred sabe que o amor é o único e verdadeiro valor eterno.

Pelo contrário, para Fausto não existem quaisquer valores; assim, ele não pode interagir com o mundo fora de si mesmo, nem sequer com Gretchen.³⁴ A moralidade pressupõe o cuidado; para isso, deve haver uma interação com o Outro, pressupondo as relações interpessoais que existem numa vida em comunidade. Fausto, no entanto, vive separado de qualquer comunidade humana e, portanto, não pode sentir ansiedade, preocupação ou cuidado; mas Manfred sente amor por Astarte, um sentimento que nunca é verdadeiramente experimentado por Fausto. Além disso, a tentativa que este faz de se tornar superior também implica a sua tentativa de se tornar um semideus, nomeadamente construindo a sua própria comunidade – ‘uma terra de liberdade’, que mostra ser uma terra de violência e dominação, onde Fausto exerce atos terríveis; o que o torna não tanto imoral, mas amoral.

Em *Cain*, publicado quatro anos mais tarde, Byron coloca em primeiro plano o motivo do desafio, uma característica distintiva do herói byroniano;³⁵ tal como o Fausto de Goethe, o Caim de Byron anseia por conhecimento; e, no seu paradigmático impulso assassino, ele corporiza os efeitos nefastos da sede de sabedoria em vez da vontade de amar.³⁶ O *Cain* de Byron pode ser visto como uma reinterpretação da doutrina cristã, um

³⁴ Na versão de Goethe, Fausto seduziu Gretchen e abandonou-a à sua miséria e quando quis salvá-la foi só por causa do sentimento desconfortável de culpa, do qual queria livrar-se.

³⁵ Recusando a oração, Caim diz a seu pai que não tem nada que agradecer a Deus porque está condenado a morrer. Tal como ele explica no solilóquio inicial, Caim considera a sua mortalidade uma punição injusta pela transgressão de Adão e Eva. A ansiedade de Caim sobre a sua mortalidade é agravada pelo facto de não saber o que é a morte; refere a sua espera à noite pela chegada daquela, que imagina ser uma entidade antropomórfica. Assim, Lúcifer leva Caim numa viagem ao ‘abismo do espaço’ e mostra-lhe uma visão catastrófica da história natural da Terra, repleta com os espíritos de formas de vida extintas. Caim regressa à Terra, deprimido com esta visão de morte universal e, no clímax da peça, ele assassina Abel. E a peça termina com o exílio de Caim.

³⁶ Aparentemente, Goethe aplaudiu a profundidade de sentimento e de pensamento que Byron concedeu ao seu personagem, ao mesmo tempo acreditando que a criatividade do poeta inglês era alimentada pela sua

voltar às origens da crença, a fim de reagir contra a instituição, já estabelecida, da Igreja, incluindo a sua autoridade e dogma. Mas *Cain* não consiste apenas em algumas mudanças adicionadas à reinterpretação da narrativa bíblica, incluindo também ‘empréstimos’ do Fausto de Goethe; estes são menos diretos do que os de *Manfred*, mas ajudam a uma melhor compreensão da obra-prima do poeta alemão e, em geral, do mito literário de Fausto.

Tal como Fausto, Caim revolta-se contra a sua comunidade e contra Deus. Fausto é incapaz de aceitar Deus, porque ele próprio se quer tornar um semideus ou uma figura superior. Portanto, tenta rejeitar todas as restrições de fé para não ter de se sujeitar a nenhuma autoridade. Caim também é incapaz de aceitar Deus, mas porque ele considera injusto o facto de ter de sofrer e suportar um trabalho árduo, devido ao pecado dos seus pais; não se resigna, assim, a depender de um sistema de leis que não consegue compreender ou aceitar. Tanto Fausto como Caim têm, em comum, a sede de conhecimento. Faust mostra-se insatisfeito com o saber humano; mesmo sendo superior aos humanos, possuindo mais conhecimento do que qualquer outro homem, ele permanece descontente com a sua condição. Por desespero, aceita o pacto com Mefistófeles; e, no Fausto de Goethe, o pacto torna-se uma aposta sobre a habilidade que Mefistófeles tem de contrariar as suas aspirações. Caim também aceita o voo cósmico de Lúcifer em desespero, para encontrar uma resposta válida para a sua pergunta sobre ‘O que é a morte?’. Caim quer provar que é superior à sua comunidade; e, em vez de aceitar simplesmente o sistema de valores já estabelecido, como outros membros da família, questiona-o, tentando encontrar respostas para essa fonte de descontentamento; e, de forma mais importante, revoltando-se contra o que vê como sendo uma injustiça. Embora tanto Caim como Fausto aceitem o pacto com os espíritos malignos, nenhum deles os admira ou adora, revoltando-se contra eles e desafiando-os.³⁷

Tendo curiosidade sobre a morte, Caim aceita a oferta de Lúcifer para visitar o outro mundo, na esperança de encontrar a resposta para esse mistério. E Lúcifer mostra-lhe os espíritos do Hades, descrevendo-os como os sobreviventes de uma grande raça que teria existido anteriormente. No entanto, Caim conclui que a vida e a morte são estádios

natureza hipocondríaca, cuja mente atormentada perturbou de certo modo o poeta de Weimar. Detetando, por outro lado, a influência do seu Mefistófeles no ‘Deformado Transformado’ de Byron, Goethe comentou que a figura do Diabo da autoria de Byron lhe era comparável, mas também ‘completamente original e nova’.

³⁷ Byron faz uso de algumas ideias filosóficas apresentadas por Goethe no seu *Fausto*, tal como ‘a atitude do homem para com a morte’, ‘o enigma do mal no mundo’ e o conceito de mal como ‘um meio de se atingir o bem, um instrumento para a realização da vontade de Deus’.

sem sentido, não querendo deixar Hades e esperar no seu mundo pela morte, a qual acabará por levá-lo. Ele argumenta que mesmo que Lúcifer lhe mostrasse todos os outros mundos, Caim poderia não conseguir compreender o que a morte significa realmente. No entanto, Caim simboliza precisamente ‘aquele que traz a morte para a terra’; ele permite que os outros se apercebam ou consciencializem do resultado da mesma. De forma equivalente, Fausto volta para o mundo da feitiçaria e acaba por aceitar o pacto com Mefistófeles – para concretizar o seu desejo de se tornar um ser super-humano e ganhar o máximo de conhecimento. A diferença principal entre ambos é que Caim se recusa a fazer qualquer pacto com um espírito maligno. Quando Lúcifer promete mostrar-lhe ‘tudo’, ele faz isso sob a condição de Caim o adorar; no entanto, Caim recusa-se a curvar-se perante o demônio como sua divindade.

Depois da sua insatisfação com o conhecimento adquirido, depois de se revoltar contra todos, devido a um sistema de valores que não compreende, Caim finalmente percebe que o amor e a união são os valores verdadeiros e que a rebeldia não lhe trouxe nada de positivo. Embora Caim e Fausto sejam ambos figuras rebeldes, solitárias e curiosas de conhecimento, Caim é diferente de Fausto em termos da moralidade que demonstra. O protagonista de Byron é solitário porque não apoia a ideia de adoração de um Deus ou de outros espíritos; ele não participa sequer nas orações da manhã com os membros da sua família. No entanto, devido ao amor que sente por eles, aceita juntar-se ao sacrifício com o seu irmão, Abel; por outro lado, Caim é um pai e um marido dedicado, que é capaz de sentir amor e cuidar dos seus. Mas que se rebela contra a autoridade e quer obter mais conhecimento; não porque deseje tornar-se a autoridade, mas derrubar um sistema de valores que ele considera injusto e que lhe traz sofrimento.³⁸

O Fausto de Goethe, pelo contrário, é um ser totalmente isolado da sociedade devido à sua incapacidade de cuidar ou de sentir amor por alguém. A sua tentativa de, por um lado, descartar e rejeitar as restrições impostas por qualquer outra autoridade (civil ou religiosa) e, por outro, de ganhar um conhecimento desmedido, resulta diretamente da sua ambição de se tornar um semideus. Mesmo que, na parte II, ele tente construir a sua própria comunidade, supostamente uma ‘terra de liberdade’, os danos que ele causa às pessoas só provam novamente a sua latente amoralidade. A tentativa que Fausto faz de

³⁸ Neste sentido mais político do drama de Byron, a figura de Caim aproxima-se de perto da figura paradigmática de Prometeu, pois ambos os rebeldes desejam uma nova ordem ou sistema, a qual só será possível alcançar com o derrube do regime opressivo em que existem.

erigir esta terra ‘liberal’ não resulta, portanto, do seu desejo de poder cuidar melhor de todas as pessoas, mas unicamente do seu desejo de atingir o estatuto de um semideus.

No final de ambas as obras, tanto Fausto como Caim compreendem que a rebeldia não traz nada de positivo por si mesma. Fausto percebe finalmente quais são os limites do seu poder, mostrando possuir alguma capacidade de arrependimento perante Deus: ele aceita o castigo de uma morte horrível, mostrando desta forma que os piores danos da sua atitude serão os seus. Caim, depois do seu ato supremo de rebeldia e transgressão – quando mata o seu irmão num momento de confusão – compreende que não é na rebeldia que encontrará a resposta que tem procurado, mas no único valor que realmente importa no mundo – o amor. E, como já referido, também Manfred compreende precisamente isso no decorrer da sua conversa com Astarte.

No ano de 1818, a meio caminho entre o *Fausto I* (1808) e o *Fausto II* (1833) de Goethe, tinha aparecido em Londres um romance anónimo com o título de *Frankenstein; ou, O Moderno Prometeu*, o qual foi sem dúvida lido pelo próprio poeta alemão. A comunidade literária deparou-se com um texto acentuadamente diferente, sem qualquer precedente: Não se tratava agora de uma interpretação masculina do mito, nem mesmo de uma interpretação otimista dos resultados da ambição humana. A perspetiva analítica era não só a de uma mulher (inaugurando as questões de género), mas de uma que viveu no epicentro da revolução romântica inglesa. Nesse livro notável concebido aos dezanove anos de idade apenas, Mary Shelley assimilou uma ampla gama de mitos clássicos e modernos, de Prometeu a Satanás de Milton. De forma mais importante, para nós, a jovem autora inglesa apontava o motivo faustiano – da ‘picada de serpente’ do conhecimento – como algo de terrífico e também de catastrófico, introduzindo assim o género distópico da ficção científica. Há, pois, muitas razões para lermos essas duas obras conjuntamente.

Em primeiro lugar, as circunstâncias da vida de Mary Shelley oferecem-nos indicações preciosas sobre as razões que a levaram a escrever o seu primeiro romance. Ela tinha vivido os seus primeiros anos na companhia de figuras famosas, que eram admiradas pelo génio, ideais elevados e vidas presumivelmente grandiosas. Uma destas era William Godwin, o seu pai viúvo e um conhecido filósofo socialista, o qual nunca soubera como cuidar da sua filha, órfã de mãe.³⁹ Apesar de rodeados de múltiplos filhos

³⁹ Mary nunca chegou a conhecer a sua mãe, a famosa feminista Mary Wollstonecraft, pois esta morreu ao dar à luz a sua filha. E o pai, Godwin, era um filósofo, cuja moralidade utilitarista o tinha levado um dia a afirmar que, se confrontado com um incêndio, ele salvaria em primeiro lugar um livro precioso em vez de um membro da sua própria família.

ilegítimos e de várias mortes infantis, os românticos masculinos (sobretudo Byron e Shelley) subsistiam por via dos seus altos ideais de refazer o mundo através da libertação e da revolução, tendo decidido alcançar a glória através do génio; todas as outras preocupações eram secundárias e deveriam ficar pelo caminho; assim, ainda adolescente, Mary entregou uma parte do seu ser a essa vida inebriante. E foi ao experimentar, na própria pele, a vaidade e o egoísmo dessa existência que ela produziu um relato narrativo já a ‘meio caminho’ do mito. Deste modo, enquanto que o *Fausto* de Goethe possui o apelo de um eterno enigma, *Frankenstein* tem o impacto de uma bofetada desferida na cara dos congéneres românticos (familiares e amigos) da autora.

Para além da insistência na figura paradigmática do homem de ciência, corporizada pelo epíteto ‘doutor’, que lhes é comum, *Frankenstein* introduz uma série de mecanismos narrativos tão complexos como os de *Faust* para nos atrair para a sua história. Enquanto o subtítulo da obra faz uma afirmação extremamente ambiciosa (e algo irónica), ao apresentar o herói do romance como "o Prometeu moderno", a epígrafe reproduz a questão de Adão no Paraíso Perdido, para descrever o abandono sentido pela Criatura, a qual o Dr. Frankenstein galvanizara para a vida de uma forma horrível. Tendo, por seu turno, alcançado um alto estatuto social e intelectual, o Doutor Fausto abandona-o a favor de realizações de carácter duvidoso, quer como amante romântico quer como viajante da fantasia. Movimentando-se através de três continentes, ele pratica todo o tipo de provocações: consigo mesmo, com Mefistófeles e com toda a criação. Jovem e desconhecido, Victor Frankenstein também busca a fama científica, a única salvação que lhe parece viável no seu mundo sem fé. Ele lança-se, assim, na tentativa fanática de criar nova vida humana, um ato tradicionalmente limitado a uma figura divina como Deus. Mas ao conseguir levar a cabo tal projeto insano, por via da profanação e da monstrosidade, ele condena-se de forma irremediável. Sacrifica igualmente a vida de inocentes, tornando-se responsável por quatro homicídios. "Aprende comigo", diz ele a Walton, "quão perigosa é a aquisição de conhecimento, e [...] aquele que aspira tornar-se maior do que a sua natureza permite" [1.3.4]. Mas Frankenstein dificilmente cumpre o que diz.

Apesar das respetivas diferenças, inclusive ao nível da mensagem principal, essas duas narrativas de aventura metafísica acabam por ser as versões mais eficazes e duradouras de um único mito: o do médico culto que, descontente com o seu destino, procura a libertação conferida por uma vida sobre-humana. É, assim, difícil não ler o romance de Shelley como uma resposta ao *Fausto I* de Goethe e, por sua vez, o *Fausto II*

como, talvez, uma resposta ao texto dela. Esta aparente coincidência de temas e datas sugere um implícito diálogo filosófico-literário entre duas figuras maiores do Romantismo europeu. E, na verdade, Goethe parece realçar precisamente o tema científico da criação de um novo ser num dos primeiros episódios de *Fausto II*: no momento exato em que Mefistófeles entra no laboratório de Wagner, o ex-assistente de Fausto (agora um avançado investigador em genética), Wagner consegue criar um ‘Homúnculo’, numa retorta luminosa e vibrante; isto é, uma mente humanoide sem um corpo material. No entanto, curiosamente, Goethe trata o incidente milagroso como uma paródia, pois o novo Ser declama frases pseudo-faustianas e dirige-se a Wagner como ‘Papá’.

Escrito uma década antes, *Frankenstein* nunca brinca e nunca esquece que a produção artificial de vida traz consequências terríveis: a ação do seu protagonista transforma-se num ato louco de auto-glorificação e auto-imolação. A resoluta postura moral de Shelley sobre o respeito pelos nossos limites humanos é hoje encarada como excepcional (se não reacionária), já que enquanto outras obras propunham um relaxamento das tradições morais clássicas e cristãs, o seu julgamento das ações de Frankenstein não é suavizado no romance. Ela não poupa palavras para nos dizer que, apesar de todo o esforço, o seu Prometeu Moderno não merece a glória que procurou, mas sim a morte humilhante que encontrará nos desertos gelados do Ártico. Foi, assim, necessário que uma mulher narrasse o inventário da destruição causada pela busca de conhecimento e glória, e inventasse uma verdadeira contrapartida para Fausto. Porque Deus não intervém para salvar o doutor Frankenstein, o ‘julgamento’ de Mary Shelley é mais agudo e mais corajoso do que a clemência cósmica de Goethe.

Influenciado pela versão marloviana da lenda, mas tendo absorvido igualmente os motivos presentes nos primeiros romances góticos britânicos, Charles Robert Maturin (1782–1824), um clérigo protestante irlandês, dramaturgo e romancista, introduz o motivo do pacto faustiano na sua obra-prima *Melmoth, o Andarilho* (1820) e, com certos propósitos específicos, produz uma nova e extraordinária versão da história tradicional de Fausto. O romance consiste em seis contos interligados, passados na Irlanda, Espanha, outras partes do Continente, e até mesmo na Índia; todos eles estão centrados na figura amaldiçoada de John Melmoth, um estudioso do século XVII que ambiciona ter privilégios elevados, e nas cinco vítimas que ele escolhe. Tal como é revelado no final do romance, Melmoth troca a sua alma com o diabo, em contrapartida de cento e cinquenta anos de juventude e poderes sobrenaturais. Mas só poderá livrar-se do tormento eterno se

conseguir encontrar uma vítima substituta, alguém que sucumba às suas tentações, aceite os termos do seu pacto faustiano e troque o seu destino com ele. Nesta versão, Melmoth é assim Fausto e Mefistófeles numa pessoa só, a qual vagueia pelo mundo em busca da sua salvação. Eventualmente, o seu plano demoníaco acaba por falhar e, ao fim desse tempo, Melmoth é forçado a regressar a casa para cumprir o seu destino. Mas essa extensão temporal de século e meio dá espaço e pretexto mais do que suficiente a Maturin para poder transmitir as suas opiniões sobre os muitos problemas – psicológicos, sociais, políticos e religiosos – do seu tempo. E para tentar provar que o Mal não existe necessariamente fora do homem, corporizado no Diabo, mas dentro do próprio homem; à semelhança de críticos como Godwin e Shelley, ele elucida o leitor que as muitas provações das vítimas escolhidas por Melmoth são, na verdade, causadas por outros seres humanos e certas instituições e não pelo demo.⁴⁰ E também comenta o impacto de alguns eventos políticos historicamente registados sobre o indivíduo contemporâneo e a sociedade, respetivamente.⁴¹

Por seu turno, o controverso romance de James Hogg, *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner* (1824),⁴² publicado também a ‘meio caminho’ daquelas obras e sob influência provável das mesmas, assemelha-se sobretudo ao *Dr. Faustus* de Marlowe em vários aspetos de relevo (tema, tom e estrutura). Embora separadas por mais de dois séculos, ambas as obras são tragédias que envolvem um protagonista educado na teologia calvinista, o qual procura transcender os limites comuns da consciência humana e acaba por ser derrotado pelos demónios. Tal como Fausto na sua procura das artes ocultas, o protagonista de *Um Justo Pecador*, Robert Wringhim, procura transcender a sua humanidade comum através de um conhecimento privilegiado e certo. Ele assegura o leitor da sua ‘fé bem fundamentada’, exibindo a convicção de que teria sido ‘escolhido ou eleito’ por Deus para ser salvo (196). A pretensão de Robert de ser ‘justificado e

⁴⁰ A par da previsível ganância, Maturin refere, em particular, os problemas da pobreza, da desigualdade e da injustiça que os seus protagonistas sofrem à mão de instituições como a Família, a Igreja e a Lei.

⁴¹ Maturin comenta o impacto da guerra civil, da reforma inglesa, da colonização europeia da Índia e da invasão inglesa da Irlanda. Mas também critica os preconceitos sectários contra Protestantes, ataca severamente a Igreja Católica, especialmente na forma da Inquisição espanhola, assim como as atrocidades dos monges e sacerdotes, as quais excedem as de Satanás e do próprio Melmoth.

⁴² O escritor escocês James Hogg, um pastor autodidata que se tornou popular pelos seus artigos de poesia e revista, publicou o romance anonimamente. Este passa-se na Escócia, no começo do século XVIII, e é um relato de mistério, crime, fanatismo religioso, folclore, horror e fantasia. Um jovem austero vestido de negro, criado para acreditar que é um dos eleitos de Deus e, como tal, não pode ser acusado de nada, persegue o seu irmão pelas ruas escuras de Edimburgo. Cheio de ódio e farisaísmo, ele sente que a sua religião justifica qualquer número de crimes cometidos, incluindo assassinatos. Tal como acontece com Fausto em relação a Mefistófeles, o jovem é acompanhado por um companheiro poderoso e misterioso que consegue transformar a sua aparência.

infalível' (193) é, tal como a conjuração de Fausto, uma aspiração ao estado sobre-humano que é conferido pela posse de conhecimento privilegiado. Embora de formas diferentes, ambos os 'heróis' usam meios intelectuais para conseguir um sentido de superioridade espiritual sobre os outros.

Criado por progenitores obcecados pelos dogmas da igreja com hipocrisia farisaica, Wringhim leva essa sabedoria herdada a um extremo. Provocado pelo seu companheiro carismático, Gil-Martin, cuja identidade é definida pelos seus cascos fendidos, ele é facilmente tentado a acreditar que pode ser o defensor de Deus matando os já condenados. Convenientemente, sendo um dos eleitos, as suas mentiras, crueldade e assassinatos não lhe podem ser imputados, já que a sua salvação está garantida. A história é surpreendente, não apenas pelo estudo intrincado da mente de um fanático, mas também pela sua forma engenhosa: apresentada como um livro de memórias com notas expositivas de um editor. O leitor nunca chega a saber, no final, se Robert realmente comete suicídio e se procura ou recebe o perdão de Deus nos seus últimos momentos; no entanto, o seu diário sugere que ele morre, tal como Fausto, no pecado do desespero e incapaz de se arrepender. Aquele é impedido pelos demónios, que logo o levam para o inferno; e, na sua última anotação, Robert escreve que "A hora de arrependimento do Dr. Fausto, de Marlowe, e do *Pecador Justificado* de Hogg, já passou e agora o meu destino é inevitável" (240). O tema abordado por Hogg é a importância da humildade como antídoto ao orgulho humano, quer seja no protestantismo, no catolicismo ou nas atitudes científicas e racionais; embora o romance esteja situado de maneira convincente num tempo e num lugar específicos, ultrapassa o *Dr. Faustus* ao alcançar um significado mais claramente universal. Hogg usa as alusões e os paralelos ao Dr. Faustus de uma maneira criativa e original; ambos os textos obtêm muito do seu apelo e vitalidade de uma tensão subjacente e não resolvida entre opostos tremendos. Sem descartar o conflito moral e teológico da lenda de Fausto, James Hogg sobrepõe-lhe um sentido mais moderno de complexidade epistemológica e psicológica.⁴³

⁴³ Para além de um conto de possessão demoníaca e de um estudo da demência, o romance é também uma comédia cáustica, explorando o fanatismo religioso que existia entre os reformadores escoceses da época. O enredo é, assim, uma sátira à doutrina calvinista da predestinação: a crença de que Deus, desde o início dos tempos, preordenou os salvos – aqueles que irão para o Céu – e os que se dirigem para o outro lugar. O resultado é provocadoramente brilhante e prefigura alguns dos melhores truques do pós-modernismo, impressionando também como realismo psicológico, já que a personalidade de Wringhim está dividida para além do seu controle. O romance é emocionante, atmosférico e, ocasionalmente, injeta humor negro no meio do terror gótico, sugerindo um divertido passeio com o diabo.

O popular romancista vitoriano George W.M. Reynolds, contemporâneo e rival de Dickens, escreveu uma trilogia de novelas góticas diretamente inspiradas no tema faustiano. A primeira, *Fausto: Um Romance dos Tribunais Secretos* (1847) começa no final do século XV, quando Faust, um homem comum, se apaixona por Therese, a filha de um barão. Mas o pai desta recusa-se a deixá-la casar-se com ele e até coloca Fausto na prisão para o manter longe da sua filha. O Diabo aparece-lhe e faz um acordo com ele para o ajudar a conseguir Teresa e a ter grande poder e riquezas, mas, ao fim de vinte e quatro anos, a alma de Fausto pertencer-lhe-á. Este aceita o acordo, sem perceber a princípio que não se está apenas a condenar a si mesmo, mas também a alma da criança que ele e Therese irão ter.⁴⁴ O terceiro e último romance sobrenatural que Reynolds escreveu, *O Necromante* (1851-2), conta a história de Lord Danvers, um homem que fez um pacto com Satanás para obter vários poderes incríveis, incluindo a juventude perpétua e a capacidade de mudar a sua aparência. Em troca, ele deve, ao longo de cento e cinquenta anos, convencer seis mulheres virgens a fugir e a casar-se com ele, permitindo assim que Satanás fique com as almas delas.⁴⁵

Curiosamente, *Fausto* e *Frankenstein* parecem ter dado origem, em conjunto, a uma linha de narrativas psicologicamente complexas sobre personagens duplas, *doppelgängers*, presas numa luta de destruição mútua. Tal como *As Confissões* de Hogg, *William Wilson* de E. A. Poe (1839)⁴⁶ prepara o caminho para *O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de R. L. Stevenson, e para *O Retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde. As três narrativas carregam uma dose invulgar de mistério e horror porque, no fundo, transferem a história externa de Fausto-Frankenstein para o interior do próprio sujeito. Os protagonistas evocam um espírito maligno que se localiza não fora, no ambiente circundante, mas dentro deles mesmos; uma parte reprimida e oculta do seu próprio caráter assombra-os periodicamente. Deste modo, eles passam a saber muito

⁴⁴ A continuação deste romance seria o segundo da trilogia, intitulado *Wagner, o Lobisomem* (1846-7).

⁴⁵ Trata-se de uma novela muito negligenciada, que merece um lugar chave na história da literatura gótica, tanto pela sua utilização de motivos da literatura gótica anterior como pela sua provável influência sobre Bram Stoker e outros sucessores.

⁴⁶ Trata-se da história misteriosa de um rapaz chamado Will Wilson que encontra, na escola, um colega com o mesmo nome que o seu. Mas as semelhanças vão mais além: na forma de agir, andar, falar e vestir. No princípio da história, o narrador e o seu *doppelgänger* detestavam-se; o narrador desprezava a maneira protetora e sobranceira com que o seu sócia o tratava, pois este dava-lhe sempre conselhos. Mas Will admite que, se os tivesse seguido, não teria caído na desgraça que caiu. O narrador entra numa espiral de decadência moral e espiritual, envolvendo-se em orgias, traições e jogos de azar, enredando-se cada vez mais nesse mundo sombrio. Desesperado, o narrador foge da Inglaterra para o continente europeu, mas sempre que vai praticar um crime ou atentado à ética, o seu sócia aparece e entrega-o às autoridades. No fim da história, quando Wilson consegue assassinar Wilson, e vê no lugar do corpo do rival um espelho que reflete a sua face ensanguentada, fica evidente que nunca existiu outro William Wilson: era apenas um só.

sobre o ser oculto que vive dentro deles, já não conseguindo acreditar na sua própria integridade, a qual se apresenta radicalmente dividida. Sabendo que nenhum dos ‘dois’ será salvo, só podem debater-se com eles mesmos e capitular.

Embora a presença do demo nem sempre seja claramente identificada nestas obras, a influência da figura de Mefisto, ou do Mefistófeles de Fausto,⁴⁷ na literatura de horror anglófona é muito considerável. Em particular, o monstruoso Hyde de Stevenson ou o aristocrático conde Drácula de Bram Stoker refletem bem esta mudança no arquétipo do demônio na literatura de finais do século. Hyde, por exemplo, que é o ‘monstro’ de *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, representa um Mefisto que é interiorizado no seio de um Eu dividido e incapaz de absorver os conteúdos reprimidos do inconsciente. Tal como Mefisto, Hyde passa toda a narrativa a tentar estabelecer um pacto com Jekyll para garantir a sua própria existência; e o reprimido doutor Jekyll é inicialmente seduzido pela liberdade que Hyde lhe fornece, mas no final arrepende-se e procura, sem sucesso, livrar-se do monstro que criou dentro do seu próprio corpo. Drácula, por seu lado, apresenta-se como um símbolo do poder corruptor do capital acumulado pela aristocracia feudal no início do capitalismo moderno, assim como Mefisto representou, em *Fausto: Segunda Parte*, a amoralidade que caracterizou o emergente período industrial da Alemanha de Goethe.

No seu interesse faustiano pelo conhecimento, Robert Louis Stevenson⁴⁸ tinha ajudado a criar a ‘Sociedade Especulativa’, um clube restrito em que os seus membros discutiam temas contemporâneos, tal como as teorias de Darwin; isto a julgar pelas referências indiretas ao cientista em “O Estranho Caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde”, um dos contos reunidos na coletânea intitulada *O Clube do Suicídio* (1885). O primeiro conto começa, assim, por abordar um assunto tabu; o clube, dirigido por um presidente perverso, é destinado a facilitar o suicídio dos seus membros, disfarçando-o de morte accidental para não chocar os familiares e a sociedade.⁴⁹ Mas também nos outros contos há um confronto

⁴⁷ Por exemplo, na visão de Goethe, Mefisto faz parte da estrutura cósmica e o seu papel é acabar com as dicotomias tradicionais entre matéria e espírito, pecado e virtude. A sua função é confrontar Fausto com o caos e a desordem da realidade.

⁴⁸ De origem escocesa, Stevenson (1850-1894) era um tipo excêntrico, que parecia sofrer de uma dificuldade de integração no seu próprio meio, só conseguindo encontrar um lar nos antípodas, em Vailima, Samoa, na Polinésia, onde morreria, aos 44 anos de idade. Devido a um equívoco na sua receção crítica, Stevenson ficou sobretudo conhecido como autor de contos de horror e livros de aventura (é dele *A Ilha do Tesouro*, indicado para crianças). Foi preciso que um escritor respeitado como Henry James alertasse os seus contemporâneos de que o homem era um génio, um estilista exímio, algo que foi depois corroborado por figuras como Vladimir Nabokov e Jorge Luis Borges, os quais escreveram estudos sobre ele.

⁴⁹ É contra este presidente que o protagonista, o príncipe Florizel, se insurge e com o qual vai entrar em duelo no fim da história.

entre o bem e o mal, por vezes tão misturados que é quase impossível destrinça-los. Na melhor tradição dostoievskiana, “Markheim” explora a mente de um assassino que mata um antiquário no dia de Natal e, de seguida, recebe a visita do diabo. Markheim diz ao diabo que a sua vida não passa de uma paródia, de um insulto contra ele próprio e que está condenado a praticar o mal; o demónio responde que os homens estão ao seu serviço, quer espalhando o mal quer submetendo-se voluntariamente ao desejo. O inferno, para Stevenson, reside no tormento interno do livre-arbítrio, na desesperança de seres que são socialmente proscritos ou desprezados.⁵⁰ Por seu turno, a dupla Jekyll e Hyde representa o bem e o mal combinados na sociedade vitoriana, a qual é moralmente ambígua, religiosamente hipócrita e socialmente doente.

A soma das contradições que rege a obra literária de Stevenson, o último dos românticos, não nos surpreende. Em particular, a forte tensão existente entre o impulso romântico que o move e a disciplina clássica que o refreia exige uma atenção redobrada na sua narrativa. A história de Jekyll e Hyde, escrita entre as crises de broncorragia do autor, não é só a do médico bonacheirão que, ao ingerir uma determinada droga, se transforma num ser sádico que maltrata criancinhas. Saindo no escuro da noite para cumprir esse destino diabólico, Hyde é afinal uma figura duplamente abominada numa Inglaterra patriarcal, em que a homossexualidade é considerada um crime. E se a incursão no mal destrói o equilíbrio da alma de Jekyll, então a sociedade vitoriana em que ele vive faz o resto, deflagrando o surto bipolar do ‘doutor’ quando este se coloca diante do espelho; quando, temendo que a sensualidade desenfreada de Hyde pudesse assumir o controle, ele resolve colocar um ponto final na triste história de Henry Jekyll.

A história decorre na Londres vitoriana, contendo uma mistura do género gótico e da ficção científica, temperada com terror psicológico. O seu enredo gira em torno do respeitado e apurado médico Henry Jekyll e da sua relação conturbada com o misterioso Edward Hyde. A história é contada indiretamente, através dos relatos do advogado Mr. Utterson, o qual fica surpreendido ao descobrir que um dos seus melhores amigos, Dr. Jekyll, possui um testamento em que deixa todos os seus bens a um desconhecido chamado Hyde – um indivíduo suspeito, que ninguém conhece realmente. Preocupado, o advogado começa a investigar, mesmo contra a vontade do próprio Jekyll, que insiste com ele para que deixe o assunto de lado. No final, descobre que, na verdade,

⁵⁰ É possível detetar reminiscências dos pesadelos infantis de Stevenson, frequentemente acamado devido à sua saúde frágil, cuja ama calvinista o assustava com histórias de perdição e fogo infernal ao ler-lhe a Bíblia. Os pais de Stevenson eram presbiterianos, mas ele acabaria por rejeitar a sua educação cristã.

Jekyll e Hyde são a mesma pessoa; o médico tinha criado uma droga para libertar esse outro lado da sua personalidade, para fugir do seu ‘eu’ politicamente correto de sempre. O problema surge quando ele perde o controle dessas transformações, deixando toda a gente em seu redor à mercê do obscuro Hyde.⁵¹ É curioso que Stevenson nunca chega a descrever a fisionomia de Hyde, sugerindo apenas que ele tem uma deformidade que ninguém consegue definir muito bem. Stevenson utiliza uma história horripilante para mostrar a dicotomia que nos constitui, que não possuímos apenas um lado, pois ninguém consegue ser bom ou mau por completo; todos nós temos uma faceta Hyde. O objetivo do autor é agitar a nossa consciência e mostrar que o maniqueísmo é pura ilusão. O curso dos acontecimentos flui muito rapidamente, não dando tempo sequer para respirar; direto e inteligente, Stevenson constrói uma alegoria que é digna do estatuto de clássico da literatura.

E Oscar Wilde (1854-1900), o notório dramaturgo, crítico e esteta de origem irlandesa, deve ter reconhecido isso mesmo, pois também ele recorre às mesmas técnicas e aos mesmos motivos na sua obra, para chegar a conclusões muito semelhantes. Por outro lado, a própria personalidade de Wilde corporiza em grande medida a problemática da identidade que ele prossegue na sua obra; os estudiosos têm chamado a atenção para a sua dualidade como homem e como artista, a qual fascina e confunde em todos os aspetos. Podemos, assim, associar a sua ânsia de beleza e conhecimento (ele costumava fazer perguntas sem respostas possíveis) ao seu acentuado elemento faustiano;⁵² segundo Harold Bloom, Wilde é um paradoxo e precisa de ser ‘emboscado por estratégias astutas’ (2010: viii). A sua afinidade com o esteticismo, mas também a sua reputação associada ao modo de vida extravagante, ao hedonismo e à homossexualidade estão ligados ao seu único romance. Quer a carreira quer a reputação de Wilde foram destruídas porque a sua época decidiu que ele era um ‘pecador’; e o tema do pecado tornou-se mais evidente na sua obra, nomeadamente em *Intenções*, *Lord Arthur Saville’s Crime*, e *Salome*. E, como veremos, também em *O Retrato de Dorian Gray*, o qual repesca vários temas da literatura fantástica e do drama moralista já abordados, em parte, nas obras anteriores.

⁵¹ Curiosamente, a pronúncia de Hyde é a mesma que *hide*, palavra inglesa para ‘esconder’, o que simboliza para o autor o significado deliberadamente obscuro desta outra faceta do seu protagonista.

⁵² Uma outra prova deste lado faustiano é, sem dúvida, a sua adoção do nome falso Melmoth, the Wanderer aquando do seu exílio em França após a sua condenação. A identificação de Wilde com a personagem profundamente faustiana daquele romance de Charles Maturin, o qual era também seu tio-avó, é fácil de concluir.

Bastante controverso para o período em que foi escrito (1890-91),⁵³ o romance é a história de um jovem muito belo, Dorian Gray, cujo desejo de permanecer jovem para sempre, e transferir a sua decrepitude inevitável para o seu retrato pintado pelo artista Basil Hallward, tem consequências de longo alcance.⁵⁴ O seu desejo irrazoável é concedido em circunstâncias misteriosas, as quais sugerem que ele acaba por vender a sua alma ao diabo. Influenciado e compelido por Lord Henry Wotton, um aristocrata cínico e diletante, Dorian parece encontrar um novo significado numa vida que é feita unicamente de prazeres decadentes.⁵⁵ Assim, é o fiel retrato que vai carregando o fardo do envelhecimento e do vício enquanto Dorian permanece jovem e belo para sempre. No entanto, dá-se uma reviravolta enigmática quando Dorian percebe que, na verdade, o retrato exhibe os pecados da sua alma: a pintura altera-se de forma grotesca à medida que ele se transforma de um jovem inocente para um homem corrupto e imoral. E, apesar da sua determinação tardia de fazer apenas boas ações, ele descobre que a sua alma não mudará e que continuamente lhe lembrará todos os atos malignos que cometeu. Desejando livrar-se dessa maldição de forma definitiva, Dorian destrói o retrato com uma faca, mas, ao fazê-lo, acaba por se matar a si próprio.

Como escritor bastante culto, Wilde era sem dúvida um bom conhecedor dos textos clássicos que abordavam a lenda de Fausto, e sobretudo a peça de Marlowe. Para além do tema mais óbvio da ‘venda da alma ao diabo’, as personagens principais do seu romance são também bastante reminiscentes das da história de Fausto.⁵⁶ Acresce que, através da formulação climática do desejo de Dorian, o romance adapta alguns elementos do próprio pacto faustiano com o diabo: Faustus e Gray querem libertar-se das limitações terrenas e, consequentemente, são punidos por superarem e explorarem os poderes recém-

⁵³ A editora W.H. Smith retirou das lojas todas as cópias da revista *Lippincott's Monthly Magazine*, cujos editores temiam que a história fosse indecente, e sem o conhecimento de Wilde, suprimiram cinco centenas de palavras antes da publicação. Apesar da censura, *O Retrato de Dorian Gray* ofendeu a sensibilidade moral dos críticos literários britânicos, alguns dos quais acusaram Wilde de violar as leis que protegiam a moralidade pública. Mesmo depois de ter adicionado um prefácio aforístico – uma apologia sobre a arte do romance e do leitor – a obra foi usada contra ele aquando do seu julgamento e condenação por atos indecentes de teor homossexual.

⁵⁴ Wilde faz um uso deliberado do mito de Narciso, o belo jovem que se apaixona perdidamente pela sua imagem que vê refletida num lago, como num espelho. De facto, não só Dorian se apaixona pela sua imagem representada fielmente na pintura (a qual funciona como um espelho), mas também as outras personagens do romance são atraídas por ela. Da mesma forma, Wilde parece sugerir uma forte crítica ao narcisismo afetado que domina não só o seu protagonista, mas também as outras personagens a ele ligadas, que as levam a cometer atos profundamente egoístas.

⁵⁵ Wilde faz assentar todo um modo de vida na filosofia do chamado ‘novo hedonismo’, a qual tem em parte origem na teoria utilitarista (Bentham, Mill) da busca da felicidade e do prazer máximos e se refina mais adiante na fórmula esteticista de críticos influentes como Walter Pater.

⁵⁶ O próprio Oscar Wilde teria comentado que o seu texto se tinha baseado num tema antigo que era muito bem conhecido de todos os homens instruídos do seu tempo.

conquistados. Dorian não quer ter apenas uma boa aparência física; tal como Fausto, a sua ambição inclui o desejo do conhecimento transgressivo. Ambos experimentam uma batalha constante entre o bem e o mal dentro das suas almas, mas acabam por se comprometer com o pecado no final. Além disso, eles são ambos hedonistas e estetas puros, dedicados a experimentar sempre novas sensações; mas o prazer deles é interrompido por momentos repentinos de dor e medo que os impedem de gozar completamente.⁵⁷ Dorian Gray transgride grandemente sob a influência de Lord Henry e assume o papel de um *overreacher*, alguém que aspira a ir além das possibilidades do homem comum. A figura mefistofélica de lorde Henry contribui para essa analogia: ele elogia Dorian pela sua beleza exterior e inicia-o no hedonismo, aconselhando-o a ‘curar’ a sua alma por meio dos sentidos. O inevitável tropo faustiano da negociação da alma com o diabo é, assim, parte essencial do romance.⁵⁸ Outras semelhanças incluem as de Basil como representando o Anjo Bom de Fausto e o resultado final da transgressão, cujo desfecho fatal é a morte dos respetivos protagonistas.

A eventual diferença entre as figuras de Dorian e Fausto é que o primeiro começa por ser uma personagem verdadeiramente inocente, cuja beleza é inicialmente descrita como ‘pura’ e imbuída de conotações religiosas. Além disso, o conhecimento de Dorian sobre o mundo e o seu desejo de obter mais conhecimento só se manifesta depois da sua alma ser ‘sacrificada’: ele diz a lorde Henry que este o encheu de ‘um desejo selvagem de saber tudo sobre a vida’. E este encoraja-o a vive-la plenamente, a dar forma a todo o sentimento, expressão a todo o pensamento, realidade a todos os sonhos, acrescentando de forma epigramática que ‘a única maneira de se livrar da tentação é ceder a ela’. É Lord Henry quem primeiro coloca essa ideia na cabeça de Dorian quando introduz a sua primeira teoria de que ‘influenciar uma pessoa é dar-lhe a alma’. Essa percepção confere ao leitor a sensação estranha e gradual de que Henry é alguém que sabe muito mais do que é humanamente possível. Em contraste, o pintor do retrato, Basil Hallward não é uma personagem faustiana típica, mas talvez uma combinação de todas as personagens ‘boas’ de Marlowe e Goethe. O romance, na sua versão última, parece ser muito cristão,

⁵⁷ Além disso, todos em seu redor parecem morrer ou cair nalguma grande desgraça, tornando-se óbvio para a sociedade que, embora Dorian tenha dinheiro e estatuto social, ele é uma personagem a ser evitada. O derradeiro ato de maldade do protagonista é quando ele assassina Basil, o artista que pintou o quadro e que Dorian acredita ser a causa de todo o veneno que consome a sua alma.

⁵⁸ No entanto, o tema comum do comércio da alma é desenvolvido de uma maneira diferente, pois é apenas a parte física de Dorian que é manipulada pelo diabo, não a imagem dele. Obcecado com o seu retrato, e sobretudo impressionado com o mal da sua alma, Dorian tem vários comportamentos estranhos, a fim de que ninguém jamais contemple o seu verdadeiro eu.

assemelhando-se a um conto moralista sobre o pecado e a sua inevitável punição (considerado uma parábola sobre a queda). Mais do que uma vez, Dorian arrepende-se e tenta levar uma vida virtuosa, mas acaba por contrariar esses pensamentos com o argumento de que já é tarde demais, o que corresponde exatamente à convicção de Fausto de estar além do alcance da ajuda divina. A última hipótese de redenção surge quando Basil o incita a rezar para obter o perdão; mas, tal como Faustus, Dorian rejeita a pessoa que tenta salvá-lo, e castiga-o por esse esforço (pois o seu verdadeiro eu tinha ficado exposto).⁵⁹

Surpreendentemente, além de incorporar essa moral cristã mais tradicional, Wilde acrescenta ainda uma advertência contra os perigos potenciais da doutrina do esteticismo e da decadência, quando levada longe demais. Embora Dorian anseie pelos prazeres que consegue obter através do seu modo de vida como esteta refinado, ele não consegue realmente saboreá-los como desejaria; pois, vai ficando cada vez mais entorpecido e insensível por uma existência vivida exclusivamente de sensações. Notavelmente, o *Christian Leader* foi um dos poucos jornais que elogiaram a moralidade contida no romance, afirmando que Wilde tinha prestado um serviço à sua época ao enviar às classes altas um aviso acerca dos vícios, do ócio e da corrupção em que viviam; e o próprio Wilde se mostrou surpreendido com os ataques mais conservadores que foram feitos ao seu romance. Em 1891, no entanto, ele adicionaria um prefácio explicativo em que afirma claramente a sua opinião de que ‘não existe um livro moral ou imoral’, mas apenas um livro bem escrito ou mal escrito. Estas afirmações contraditórias indicam que a dimensão moral do romance, embora bem aparente, nunca é claramente definida, assumida ou postulada.

Embora, sob muitos aspetos, o romance siga o esboço faustiano de uma peça de moralidade, em que Basil é a personificação da virtude, tentando manter Dorian no caminho estreito da retidão, enquanto Lord Henry é a personificação do seu vício, Wilde nunca faculta ao leitor uma avaliação moral de Lord Henry e da sua conduta. Este, embora determinado a influenciar Dorian, prontamente admite que ‘toda a influência é imoral’, reduzindo assim a sua posição como ‘anjo mau’; e, ironicamente, Lord Henry escapa impune ao castigo final que atinge Dorian. Um olhar mais atento revela uma subtil

⁵⁹ De facto, a dramática cena termina com Dorian a assassinar o seu amigo Basil (o criador do seu retrato), que era a única testemunha dos muitos crimes por ele cometidos, eliminando assim a derradeira hipótese de salvação que tinha ao seu alcance.

subversão da moral convencional do *Fausto*, em que Lord Henry é a figura-chave; através deste, Wilde problematiza habilmente o ‘auto de moralidade’ e também subverte a questão religiosa. Embora Lord Henry emita as suas opiniões com muito cuidado, ele salienta os mecanismos que estão subjacentes à sociedade e vê o homem como um ser intrinsecamente egoísta. Não basta, assim, que pose como ‘anjo bom’ ou ‘anjo mau’; Henry pode ter atraído Dorian para uma trágica vida de pecado, mas permanece impune durante toda a história, sendo muito difícil fazer qualquer julgamento moral sobre ele. Através de Lord Henry, Wilde inverte e baralha valores e convicções, o que nos sugere que esta personagem corporiza melhor a figura de Fausto do que o próprio Dorian. O acordo que Fausto, já no final da sua vida, faz com o diabo procura recuperar a sua juventude e obter uma nova vida dos sentidos, que é a vida ‘real’; e é também esta a ideia que norteia Lord Henry. Em contraste, Dorian é um jovem a quem é revelado o ‘génio’ da sua juventude e beleza⁶⁰ e que, por isso, relega as contingências da vida real no seu retrato para poder viver uma vida ideal ou artificial.

Mas as semelhanças entre o Dr. Faustus e Lord Henry vão bastante mais além: ambos são ‘mestres’ experientes e mundanos, com forte ascendente sobre os seus discípulos, sobre os quais exercem grande influência e fascínio, com os seus admiráveis truques de retórica e magia, a que recorrem sobretudo para combater o tédio presente nas suas vidas. Mas, apesar disso, eles não chegam a cometer crimes. Enquanto que Henry, tal como Fausto, escolhe viver de forma frívola e se diverte com meras brincadeiras, Dorian torna-se um diletante imoral que não hesita em recorrer ao pior dos crimes. Wilde subverte, assim, as expectativas do leitor faustiano, ao interrogar e inverter os papéis respetivos: Qual é o mais malvado? O homem maduro que está profundamente entediado com o mundo e se entretém a manipular e a influenciar os outros? Ou o jovem inocente, que corrompido pelas ideias hedonistas desse outro, acaba por cometer crimes hediondos? Ironicamente, ambos são profundamente cultos – leem muitos livros e possuem uma imensa quantidade de conhecimento em muitas áreas. Dr. Faustus sabe tudo sobre o mundo material e, ainda assim, está insatisfeito; deste modo, apaixona-se pelo mundo espiritual, procurando as respostas que lhe faltam.⁶¹ Tal como estes ‘mestres’, Dorian Gray também lê muitos livros sobre temas como as artes e a vida artística. Deste modo,

⁶⁰ No contexto da obra de Wilde, o termo ‘génio’ parece ter uma conotação algo irónica, significando não apenas um talento extraordinário, mas uma orientação espiritual, um símbolo do destino.

⁶¹ Tal como o próprio doutor Frankenstein, Dorian, Henry e Faust são personagens extremamente egocêntricas, dispostas a fazer o que for preciso para ir além daquilo que as suas limitações humanas permitem.

os livros e documentos escritos têm um efeito especialmente forte sobre as personagens e seus respectivos destinos. Fausto consegue obter um fascinante Livro de Magia que, de imediato, o transforma num feiticeiro e o leva ao seu encontro fatídico com o bem ou o mal. Da mesma forma, Dorian fica impressionado por um pequeno livro amarelo que Lord Henry insidiosamente lhe oferece (supostamente, *À Rebours*);⁶² e embora o conteúdo do mesmo permaneça desconhecido, tem um profundo efeito sobre Dorian e a sua escolha de vida. Estes livros são os primeiros, mas não os únicos, documentos escritos que acabam por mudar os dois homens para sempre e os condenar irremediavelmente – são, assim, símbolos palpáveis do poder destrutivo do conhecimento.⁶³

Por último, tanto Fausto como Dorian Gray lidam de forma breve com outro tipo de conhecimento – o do amor; mas estes relacionamentos culminam, em ambos os casos, em tragédias horríveis: os suicídios de Gretchen e Sibyl Vane. Quando os protagonistas as cortejam, elas apaixonam-se perdidamente pela beleza (interior e exterior, respetivamente) dos protagonistas. Mas, pouco depois, quando quer Fausto quer Dorian inesperadamente rejeitam esse amor, Gretchen e Sybil são levadas à loucura e acabam por se matar, causando profundos remorsos naqueles e ilustrando, mais uma vez, o poder destrutivo do conhecimento humano. O dualismo gótico que já era bastante evidente em *Fausto*, uma vez que esta obra lida com a luta entre o bem e o mal dentro da mente humana, intensifica-se assim no romance de Wilde. Neste sentido, o eu dividido de Dorian (tal como o do próprio Jekyll) tem uma correspondência direta com a dualidade que está presente na exclamação pioneira de Fausto, de que ‘no seu peito’ existem ‘duas almas em perpétuo desacordo’: uma delas é mundana e está presa à terra, mas a outra eleva-se acima desta e almeja à esfera divina. A obra de Wilde – situada já no final do século romântico, que foi aquele que mais longe levou as implicações ontológicas desse dualismo – representa, assim, o culminar do motivo faustiano no âmbito da literatura de origem anglófona.

⁶² Supõe-se que o livro oferecido seja essa obra, publicada em 1884 pelo escritor parisiense Joris-Karl Huysmans (1848-1907) cujos principais romances simbolistas e decadentistas sintetizam fases sucessivas da vida estética, espiritual e intelectual da França do final do século XIX. Descreve um catálogo dos gostos e vida interior de Jean des Esseintes, um esteta excêntrico e recluso, e um anti-herói que abomina a sociedade burguesa e tenta recuar para um mundo artístico ideal de sua própria criação.

⁶³ De forma trágica e irónica, é também a publicação do seu único romance que acaba por incriminar e condenar o próprio Oscar Wilde. As cartas desempenham um papel igualmente importante no romance e na peça de Marlowe. Tanto Dorian como o Dr. Faustus escrevem cartas que alteram dramaticamente as suas vidas. Este começa por escrever uma carta que muda a sua vida para sempre – aquela que garante a sua alma a Lúcifer. Dorian escreve muitas cartas que contêm segredos e, com cada carta escrita, atinge um novo nível de maldade pois destrói a vida de outras pessoas.

OBRAS CONSULTADAS

- BLOOM, H., *O Cânone Ocidental – Os Livros e Escola do Tempo*, trad. de José Roberto O’ Shea, São Paulo: Objetiva, 1995.
- CARRIÈRE, J.C., *Juventude dos mitos*, in BRICOUT, Bernadette (Org.), *O Olhar de Orfeu*, trad. de Lelita Oliveira Benoit, São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- FITZSIMMONS, Lorna, *Faust Adaptations from Marlowe to Aboudoma and Markland*, Comparative Cultural Studies, Purdue University Press, 2016.
- GODWIN, W., *St. Leon: A Tale of the Sixteenth Century*, 4 vols., London: G.G. and J. Robinson, 1799.
- GOETHE, Johann W. *Fausto*, tradução, introdução e glossário de João Barrento, Relógio d’ Água, Lisboa, 2013.
- GOLBAN, Petru and Patricia Denisa Dita, “Rewriting the Faust Myth within the Romantic Dualism of Existence in Byron’s *Manfred* and *Cain*”, *Bordercrossing*, Volume: 8, No: 1, january-June 2018, Transnational Press London, pp. 200 – 219.
- HEWITT, Ben, *Byron, Shelley, and Goethe’s Faust: An Epic Connection*, Oxford: Legenda, 2015.
- HOGG, James [1824], *The Private Memoirs and Confessions of a Justified Sinner*, ed. John Carey, London, 1969.
- LEWIS, M.G. [1795], *Ambrosio, or The Monk*, 2 vols., Unabridged reprint of the first edition, London, 1800.
- LOGAN, Robert A., *Shakespeare’s Marlowe: The Influence of Christopher Marlowe on Shakespeare’s Artistry*, Routledge, 2016.
- MANN, T. *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn erzählt von einem Freunde*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 2003.
- MARLOWE, C. *Doutor Fausto – The Tragical History of the life and Death of Doctor Faustus* (Edição Bilingue). Trad. de J. Duarte e V. Ferreira. Sintra: Publicações Europa América, 2003.
- MATURIN, C.R., *Melmoth the Wanderer: A Tale*, Edinburgh: A. Constable and Co, 1820.
- PATER, Walter, *The Renaissance – Studies in Art and Poetry*; the 1893 text, ed. Donald L. Hill, University of California Press, 1980.
- POE, Edgar A., *William Wilson*, Illustrated, Kindle Edition, 2017.
- REYNOLDS, George W.M., *Faust: A Romance of the Secret Tribunals*, Scholar’s Choice Edition, 2015.
- SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, ed. Stephen Orgel, Oxford University Press, 2008.
- SHATTUCK, Roger, “Faust and Frankenstein”, In *Forbidden Knowledge from Prometheus to Pornography*, New York: St Martin’s Press, 1996, p. 79-100.
- SHELLEY, Mary, *Frankenstein, or the Modern Prometheus*, ed. Maurice Hindle, Penguin Classics, 1992.
- SHELLEY, P.B., *St. Irvyne; or, The Rosicrucian: A Romance. By a Gentleman of the University of Oxford*, London: J.J. Stockdale, 1811.
- SIVRIOGLU, Seyda, *The Faustus Myth in the English Novel*, Cambridge; Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- SPIES, J. (Ed.). *Historia von D. Johann Fausten – Dem Weitbeschreybten Zauberer und Schwarzkünstler*. Stuttgart: Reclam, 1992.
- STEVENSON, Robert L., *Dr Jekyll and Mr Hyde*, Penguin Popular Classics, London, 1994.
- TAVARES, P. H. “Fausto no limiar entre o mito sagrado e a profana literatura”, *Ipotesi, Juiz de Fora*, v.16, n.2, jul./dez. 2012, p. 263-281.
- WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, ed. Joseph Bristow, Oxford World’s Classics: Oxford University Press, 2008.