

UMA CONDUTA FÁUSTICA: ÁLVARES DE AZEVEDO, DRAMA, POESIA E MORTE

A FAUSTIC BEHAVIOR: ÁLVARES DE AZEVEDO, DRAMA, POETRY AND DEATH

Recebido:04/10/2023 Aprovado: 30/11/2023 Publicado: 29/12/2023

DOI: 10.18817/rlj.v7i2.3236

Claunísio Amorim Carvalho¹

Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0002-9061-4617>

Resumo: Este artigo tem o objetivo de analisar a figura mítica do Fausto e sua relação, direta ou indireta, com *Macário*, drama de Álvares de Azevedo (1831-1852), ícone da segunda geração do romantismo brasileiro. Conseqüentemente, analisa os aspectos em que um hipotético “pacto” moderno, extraído do mito, relativo à superação de certos medos que habitaram o imaginário do homem medieval, podem ser vislumbrados na atitude mental do poeta brasileiro diante da ideia da morte. Para tanto, recorre-se à sua produção poética, da qual se pode, preliminarmente, depreender certa superação do medo desse terrível mal.

Palavras-chave: Fausto; diabo; morte; Macário; Álvares de Azevedo.

Abstract: This article aims to analyze the mythical figure of Faust and his relationship, direct or indirect, with *Macário*, a drama by Álvares de Azevedo (1831-1852), an icon of the second generation of Brazilian romanticism. Consequently, it analyzes the aspects in which a hypothetical modern “pact”, extracted from myth, relating to overcoming certain fears that inhabited the imagination of medieval man, can be glimpsed in the Brazilian poet's mental attitude towards the idea of death. To do so, we resort to his poetic production, from which we can, preliminarily, infer a certain overcoming of the fear of this terrible evil.

Keywords: Faust; devil; death; Macário; Álvares de Azevedo.

Introdução

Existem personagens que permeiam o imaginário dos povos, representam valores e culturas, e às vezes servem de exemplo e de inspiração para criações ficcionais, de arquétipos do pensamento, de mitos e de metáforas. Estão na tradição oral, na filosofia, na ciência política, nas artes em geral, sobretudo, na literatura, nos seus múltiplos gêneros e com variadas versões. Como não lembrar de Dom Quixote, Robinson Crusóe ou Sherlock Holmes? Alguns são pura criação, mas com possível inspiração em personagens históricos (Drácula, Papai Noel e o Fantasma da Ópera); outros tiveram uma existência histórica que se misturou com a lenda (reis Salomão e

¹ Doutorando em História pela Universidade de Passo Fundo/RS (UPF), Mestre em História Social (UFMA), Especialista em Ciências da Religião (FATEH/MA), Bacharel em História (UFMA), licenciado em Letras/Português (Estácio/SP), Bacharel em Teologia (FATEAD/FATEH/MA) e Administrador de Negócios (UEMA). Docente da Escola Superior do Ministério Público do Maranhão. E-mail: claunisio@hotmail.com

Dom Sebastião); outros, sendo históricos, inspiraram os da ficção (Barba-Ruiva, Jack, o estripador, e Al Capone); outros mais, embora conhecidos historicamente, foram lendarizados de propósito, como o poeta Camões e o cangaceiro Lampião, nas histórias protagonizadas por eles na literatura de cordel brasileira.

Entre esses personagens, mundialmente conhecidos, destacamos: Abisague, a moça que aqueceu o corpo do velho rei Davi, feita em símbolo da mulher intocada; Laocoonte, lendário personagem de Troia, que atraiu a fúria do Olimpo; Salomé, a jovem que pediu a cabeça do profeta João Batista; Ahasverus ou o Judeu Errante, o infeliz sentenciado a vagar pelo mundo sem destino; o Preste João, lendário rei do Oriente a quem muitos aventureiros buscaram; o sábio Rei de Thule e sua enigmática taça que afundou no mar; Robin Hood, mítico herói da cultura inglesa, que roubava da nobreza e distribuía aos pobres; o mago Merlin, personagem medieval muito popular entre as lendas arturianas, que inspirou a criação de tantos outros magos; Don Juan, o sedutor das mulheres, arquétipo espanhol do amor dessacralizado; Pedro Malasartes, símbolo ibérico da astúcia e da malandragem; e o Dr. Fausto, o sábio que vendeu a alma ao diabo para obter certas vantagens.

Todos estes personagens representam conceitos, crenças, valores, enfim, a cultura dos povos. Estão na poesia, no romance, no teatro, nas artes plásticas, no cinema, no imaginário. Independentemente de sua existência histórica ou não, de sua mistura com a lenda, ou de sua pura invenção artística, são personagens que merecem a atenção daqueles que buscam compreender o mundo e as coisas.

Neste pequeno ensaio, estudaremos a respeito de uma possível influência do personagem Fausto na criação de Macário, protagonista da peça homônima de Álvares de Azevedo (1831-1852), poeta, contista e ensaísta brasileiro, e o desdobramento de uma concepção moderna relacionada à atitude do poeta perante a morte, passível de análise em sua poesia.

1 Fausto como personagem histórico-lendário e a literatura

Fausto é um personagem oriundo da tradição alemã, que ganhou o mundo por meio de representações diversas na poesia, no romance, no teatro, na música, nas artes plásticas, etc. Teria existido um primeiro Fausto, que inspirou a lenda. Trata-se de Johann Georg Faust (c.1480-c.1540), tido como um mago e astrólogo renascentista alemão, apontado como alquimista, supostamente pactuado com o

diabo, ao qual teria oferecido a própria alma em troca de um conhecimento superior, e sua morte teria sido em decorrência de uma explosão durante um experimento nas artes da alquimia. “O fato de ter morrido por algo repentino, explosivo e ‘luminoso’ potencializou a crença de que ali foi o momento em que finalmente entregou a alma ao diabo” (TROMBETTA, 2022, p. 201).

Sua história foi narrada em *Faustbuch*, livro anônimo trazido a público por Johann Spies em 1587, o pioneiro na explanação do personagem, de alegada historicidade, puxando uma enorme fila de criações artísticas, que vão desde *A história trágica de Doutor Fausto* (Christopher Marlowe, 1588 ou 1592), passando por *Fausto* (Goethe, publicado em partes em 1808 e 1832), *Fausto: tragédia subjetiva* (Fernando Pessoa, de publicação póstuma, 1988) e *Doutor Fausto* (Thomas Mann, 1947), e ainda aqueles em que aparece Fausto ou o diabo, ou ambos, ou mesmo uma trama na qual um pacto diabólico é firmado ou pretendido: *O Diabo apaixonado* (J. Cazotte, 1772), *Fausto* (obra inconclusa de Lessing, c.1780), *Ambrósio ou O Monge* (M. G. Lewis, 1795), *Fausto, um esboço dramático* (A. von Chamisso, 1804), *Habitante infernal* (F. de La Motte Fouquet, 1810), *As aventuras da noite de S. Silvestre* (E. T. A. Hoffmann, 1815), *Os guardiões da coroa* (A. von Arnim, 1817), *Melmoth, o andarilho* (C. R. Maturin, 1820), *Caim* (Byron, 1821), *Um pecador justificado* (J. Hogg, 1824), *Don Juan e Fausto* (C. Grabbe, 1829), *Fausto, um poema* (N. Lenau, 1836), *Fausto: um romance dos tribunais secretos* (George W. M. Reynolds, 1847), *O Doutor Fausto: um poema-dança* (H. Heine, 1851), *O necromante* (G. W. M. Reynolds, 1851-1852), *O Mandarim* (Eça de Queiroz, 1880), *O retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1890-1891), *As dores de Satã* (Marie Corelli, 1895), *Doutor Fausto liga a luz* (Gertrude Stein, 1939), *Meu Fausto* (Paul Valéry, 1945) e *Grande sertão: veredas* (Guimarães Rosa, 1956), além de composições musicais, como as óperas *A danação de Fausto* (Hector Berlioz, 1846), *Fausto* (Charles Gounod, 1859) e *Mefistofele* (1868, Arrigo Boito), sem falar em vários filmes, com destaque para *Faust* (dir. F. W. Murnau, 1926), *Faust* (dir. P. Gorski e G. Gründgens, 1960) e *Faust* (dir. A. Sokurov, 2011).

Como se vê, há alguns séculos existe um interesse por esse personagem, que a cada nova criação ganha novos contornos, nova significação. O mito fundador, porém, fala de um pacto. Tomamos as duas principais obras literárias, que sedimentaram o mito: *A história trágica de Doutor Fausto*, de Marlowe, e *Fausto*, obra-prima de Goethe. Independentemente das várias diferenças entre as duas

obras, uma curta e escrita para o teatro (encenada a primeira vez no final do séc. XVI), outra longa e feita também para a apreciação poético-filosófica (encenada a primeira vez em 1829), vemos, nas duas, elementos de enredo em comum.

1.1 A crise de Fausto

Acontece quando ele se encontra, em seu mundo de estudos, em medicina ou teologia, insatisfeito com o conhecimento que possui, esgotado diante das limitações, mas ansiando por um conhecimento superior, infinito. “O conflito motor da trajetória paradigmática de Fausto, e talvez do próprio Marlowe, é o desejo de ultrapassar as fronteiras vigentes do conhecimento, nem que para tanto precise aderir à magia, à busca de acordos com entidades sobrenaturais” (TROMBETA, 2022, p. 202).

1.2 A corrupção de Fausto

Ocorre quando ele acena para o mal, invocando e deixando-se seduzir pelo demônio (Mefistófeles), cedendo à sua proposta e com ele faz um pacto de sangue, entregando a própria alma na negociação. Mefistófeles o serviria nesta vida, enquanto Fausto, ao morrer, seria levado pelo diabo para seu reino infernal. Essa atitude diante do mal é uma questão moral a ser analisada: “Fausto, usando de seu livre arbítrio, escolheu viver poucos e intensos anos gozando do que acreditava ser o melhor da vida, em troca de perdê-la e vivenciar os possíveis martírios do inferno” (MARCHI; TROMBETTA, 2021, p. 366).

1.3 A ação de Fausto

Dá-se quando ele, já pactuado, está livre para agir, para fazer suas artes mágicas, ganhar fama, impressionar reis e nobres, possuir mulheres formosas e famosas, obter vantagens sociais e econômicas, e ter seu nome perpetuado na história. Na obra de Marlowe, o pacto tem um prazo de validade, 24 anos, e isto correspondia, no século XVI, à idade da maturidade, portanto, “Os vinte e quatro anos perfazem os tempos que importam, ou seja, aqueles em que o sujeito pode dispor de si mesmo com autonomia” (TROMBETTA, 2022, p. 205).

1.4 O fim trágico de Fausto

É o desfecho, quando chega o tempo de morrer, prestar contas, carregado de remorsos, consumido de culpas, e cumprir a sua parte no pacto. Será levado inevitavelmente para o inferno (Marlowe) ou, surpreendentemente, poderá ser redimido e levado ao paraíso (Goethe).

Sobre o personagem Fausto, propõe Kangussu:

Diante da multiplicidade de desvio nas obras fáusticas, faz mais sentido pensar no Fausto não somente como personagem, mas como uma espécie de centro de um conjunto de símbolos e temas morais, um universo de símbolos de que cada autor se serve livremente e realinha conforme suas concepções filosóficas, morais e estéticas (2020, p. 59).

Quanto à figura do diabo, tão bem explorada no mito e nas representações literárias, varia de autor para autor, pode ter contornos de monstro ou pode vir com feição inteiramente humana. Inimigo de Deus e dos homens, gênio do mal, etc., seus meios e objetivos também variam de autor para autor, podendo ser mais atemorizantes num e mais sutis em outro.

1.5 Autor e personagem

Interessante notar também a possível relação entre autor e personagem, isto é, resquícios de um no outro, tramas genéticas que põem lado a lado criador e criatura, a exemplo de Marlowe, um autor marginal contemporâneo de Shakespeare, e seu Fausto, com eventuais elementos comuns (MARCHI; TROMBETTA, 2021). “Vale destacar que as vidas de Fausto e Marlowe são repletas de afinidades pessoais e psicológicas. Incansáveis, vaidosos, ambiciosos” (TROMBETTA, 2022, p. 202). Assim como Goethe e o seu Fausto, pois, neste caso, a obra consumiu 60 anos da vida do poeta alemão, ou seja, muito da vida dele e do mundo ao seu redor foi posto naquele excepcional poema dramático (HEISE, 2002, p. 3).

Citando o Fausto de Marlowe, Martins diz que: “A vida do Dr. Fausto, contada por Marlowe, refere-se, em síntese, a liberdade de escolha entre o Bem e o Mal. Longe de se preocupar com a coletividade, sua atenção é voltada apenas para a satisfação de seus desejos e aspirações pessoais” (2006, p. 46). É uma questão de escolha. Por isso, “Fausto é um mito sobre o arbítrio” (KANGUSSU, 2020, p. 59). Já o Fausto de Goethe eleva-se ainda mais:

O Fausto é, pois, um produto representativo, uma obra simbólica de toda uma vida. Paralelamente pode ser entendido também como o drama da humanidade movida pela tentativa espiritual de compreensão da totalidade do universo. Na obra de Goethe, são levantadas questões que, sob a forma de poema, procuram pela essência da vida: sentido da criação, a função do mal, o destino do homem. Sob este aspecto pode-se afirmar que a tragédia de Goethe liberta-se das categorias de tempo e espaço e se instaura como uma procura utópica da *ordem eterna* (HEISE, 2002, p. 3).

Referindo-se às respectivas obras de Marlowe e Goethe, Beccari e Almeida assinalam o personagem como símbolo do “livre pensamento”:

[...] ambas retratam um personagem inconformado com seu tempo e ambas têm sua ocorrência em momentos de ruptura histórica (irrupção do humanismo e, depois, do romantismo). Fausto representa, nesse sentido, a figura de um “livre pensador”, um sujeito que se considera liberto da influência de ideias preconcebidas. Ora, a elasticidade e, não raro, obscuridade dessa ideia impõem-nos uma questão incisiva: até que ponto o livre pensador pode estar de fato apartado do modo de pensar em relação ao qual ele quer se distinguir? (2020, p. 268-269)

O que Fausto significa para Marlowe, Goethe, Gounod, Pessoa ou Thomas Mann dependerá da concepção que cada um tem acerca da condição humana, e de como o mito pode ser usado como chave na sua compreensão. Cada autor, ao criar seu próprio Fausto, é responsável por renovar o mito, enriquecendo-o, perpetuando-o, pois “Fausto é uma questão de autoria” (KANGUSSU, 2020, p. 59).

2 Fausto como um símbolo moderno

O mito do Fausto transcorre num ambiente sem medo. E isso impressiona, pois o medo estava em toda parte. O homem medieval vivia com constante medo, medo que alcançou também o homem moderno. O historiador francês Jean Delumeau, em seu *A história do medo no Ocidente (1300-1800)*, destaca vários tipos de medo que dominaram o imaginário popular no Ocidente, especialmente na Europa, norteados por concepções religiosas (medo de Deus, do diabo, da morte, do inferno, etc.). Além disso, havia os temores do tempo (pestes, guerras, fome), sem falar no medo dos efeitos jurídico-religiosos (Tribunal do Santo Ofício), com especial atenção para o perigo de certas mulheres, judeus, feiticeiros e hereges. As pessoas viviam em constante vigilância, pois temiam, inclusive, ser agentes do demônio. “O medo assim não era só do outro, mas também um medo de si mesmo”

(TROMBETTA, 2022, p. 200). A figura do diabo destaca-se nesse cenário, conforme Delumeau:

A emergência da modernidade em nossa Europa ocidental foi acompanhada de um inacreditável medo do diabo. A Renascença herdava seguramente conceitos e imagens demoníacos que se haviam definido e multiplicado no decorrer da Idade Média. Mas conferiu-lhes uma coerência, um relevo e uma difusão jamais atingidos anteriormente. (1999, p. 239)

No contexto historiográfico brasileiro, é suficiente mencionar os clássicos trabalhos da historiadora Laura de Mello e Souza, *O diabo e a terra de Santa Cruz* (1986) e *Inferno atlântico* (1993), estudos de grande envergadura sobre a feitiçaria e as crenças demonológicas presentes na vida do Brasil colonial. Sinal de que a temática do medo, potencializada pela doutrina católica e pelo imaginário popular europeu, atravessara o oceano.

Apesar disso, a modernidade representou ruptura em relação a muitos valores e crenças medievais. Neste ponto, entendendo o Fausto como um mito moderno, é possível que a representação do “pacto com o diabo” (sendo o diabo um dos agentes do medo no mundo medieval) seja a tentativa de romper com o círculo do medo que ainda permeava os tempos modernos. O professor Gerson Trombetta, no seu ensaio sobre o pacto mefistofélico relacionado à modernidade, apresenta esta interessante hipótese sobre o mito fáustico. Ele escreve:

É, portanto, muito intrigante verificar que, exatamente nesse contexto de tensão e neurose, personificada na figura de Satã, surgem na cultura – primeiro na tradição oral, depois na literatura e no teatro – narrativas com um personagem que, a despeito de toda a censura disponível, se dispõe a realizar um “pacto” justamente com o “pai de todos os medos”. Refiro-me às narrativas protagonizadas pelo lendário Fausto (TROMBETTA, 2022, p. 200).

Para melhor compreender o mito, Trombetta parte do conceito de “antropotécnica” de P. Sloterdijk, isto é, “o conjunto de técnicas desenvolvidas para modificar e otimizar o comportamento humano” (TROMBETTA, 2022, p. 198). Um dos tipos de antropotécnica estudados por Sloterdijk, aproveitado por Trombetta na sua compreensão do homem moderno, é aquele que fala da produção de homens por si mesmos, ou auto-operação. Fausto, pactuando com Mefistófeles, representa o homem operando por si mesmo, tentando progredir, melhorar a si mesmo, e isto

equivale a abdicar de antigos valores e crenças, ou seja, representa o típico homem moderno. “Caberá a Fausto personificar ‘operar sobre si mesmo’ os tantos medos disseminados no contexto medieval e transformá-lo na força propulsora de um novo jeito de pensar e agir” (TROMBETTA, 2022, p. 198). O pesquisador continua:

O ato de buscar um “acordo” com Mefistófeles revela que Fausto é capaz de “gerenciar” o clima difuso de tensão e medo da época [...] Além de não revelar temor quanto às “forças do mal”, Fausto, ao contrário da maioria dos seus contemporâneos, também não teme a Deus. A prática da magia e a convicção com que assinará o “pacto” são provas disso (2022, p. 203).

Ao invés de fugir das forças demoníacas, como qualquer contemporâneo seu faria, por temor a Deus ou por mero medo do Inimigo, Fausto resolve atrair o demônio para si, invocando o seu nome. Acredita que não terá prejuízos sérios depois que morrer, pois, de início, crê que o inferno é o próprio mundo onde habita. Fausto é um homem extremamente autoconfiante:

Como se vê, desde o primeiro encontro fica patente a autoconfiança que move as ações de Fausto. O mago se coloca em pé de igualdade e, às vezes até de superioridade diante daquele que materializava o medo. Este é o clima psíquico que vai gerar o pacto (TROMBETTA, 2022, p. 204).

Este colocar-se em pé de igualdade tem a ver com a natureza do pacto:

[...] o “pacto”, por natureza, é uma via de mão dupla: se Fausto faz um pacto com Mefistófeles, também é verdade que Mefistófeles faz um pacto com Fausto. Os dois estão em simetria de condições, numa lógica perfeitamente adequada ao direito liberal moderno. [...] Fausto se propõe entregar sua alma (*soul*) para, de algum modo, transformar-se em um “espírito-demônio” (*spirit*). [...] Fausto, por assim dizer, no momento do pacto, em uma operação antropotécnica, entrega a alma (*soul*) em troca do espírito (*spirit*) (TROMBETTA, 2022, p. 206).

A conclusão é: “O pacto propriamente dito representa, então, o triunfo sobre todas as neuroses e medos do contexto, apesar de contar com a ‘parceria mefistofélica’, é sobretudo um triunfo humano, uma conquista antropotécnica moderna” (TROMBETTA, 2022, p. 206). O Fausto de Marlowe morre pedindo clemência a Lúcifer e perdão a Deus, e mesmo assim é levado para o inferno. O autor inglês “não liberta Fausto do trágico fim, mas o alforria da condenação de ser alguém pertencente ao reino dos maus, transformando sua morte em um tipo de

ascensão. Sua queda é ‘para o alto’, o que o transforma no mito da modernidade [...]”, e, por fim: “é, assim, alçado ao nível mítico: sua aventura em sua própria desmedida torna-se símbolo do homem moderno” (TROMBETTA, 2022, p. 208).

Ainda sobre “pacto” e “medo”, temos em *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, um enredo com algumas conotações fáusticas. Sobre essa obra, Kangussu (2020, p. 54) lembra “que é o desejo de não mais ter medo que anos depois levaria Riobaldo a uma tentativa de pacto com o diabo”. Neste caso, o destemor viria após a firmação de um suposto pacto com o diabo, o que não fica claro no romance se se efetiva ou não, pois o diabo não é personagem da trama.

De fato, nas narrativas em que somos apresentados a Fausto, seja em Marlowe, seja em Goethe, ou em várias outras, mesmo antes de firmar qualquer acordo com o gênio do mal, Fausto se põe junto ao diabo ou ao seu agente (Mefistófeles) com uma naturalidade impressionante, diríamos inverossímil caso fosse possível encontrar-se frente a frente com um ser sobrenatural, ainda mais sendo sabidamente de natureza maligna. O corajoso Fausto diz: “Não me assolam dúvidas nem escrúpulos/ Nem do demônio ou do inferno tenho medo” (GOETHE, 2014, p. 33, v. 390-391). O caráter intemorato de Fausto revela que algum tipo de medo foi suplantado na representação mítica. Poderíamos dizer, como o professor Gerson Trombetta, que uma categoria do inominável e do atemorizador está sendo gerenciada mentalmente na concepção do homem moderno, que resolveu “pactuar”, isto é, encarar o mal, no afã de não mais temê-lo, e isto sem apelo à religião. O homem moderno, se não abandona de todo a religião, pelo menos esforça-se para operar por si mesmo a superação de determinados medos.

3 Entre Fausto e Macário, de Álvares de Azevedo

É possível encontrar pontos de ligação entre o mito fáustico, sua influência literária, e a vida e obra de um dos mais famosos poetas brasileiros: Álvares de Azevedo, jovem autor do século XIX, considerado o mais importante poeta da segunda geração romântica brasileira, chamada ultrarromântica.

Os principais expoentes do Ultrarromantismo ou Geração do Mal do Século foram, além dele, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela e Junqueira Freire. As principais características deste movimento literário são: profundo subjetivismo, sentimentalismo excessivo, tendência depressiva, pessimismo, melancolia,

egocentrismo, individualismo, fuga da realidade, escapismo e saudosismo. Seus temas mais recorrentes são: morte, doença, escuridão, amor não correspondido, tédio, insatisfação e pessimismo. Nesse ponto, já marcavam grande diferença em relação à primeira geração:

Os jovens poetas que desde 1850, ainda antes de publicados os livros, vinham versejando, não curam mais de índios nem do que lhes concerne. Não são sequer patriotas no sentido em que o foram Magalhães e os do seu grupo. Nem os preocupa ao menos a formação de uma literatura nacional. O seu brasileiro de todo estreme dos preconceitos nacionalistas, vem-lhes mais do íntimo e é em suma mais racional. São mais subjectivos, mais pessoais, mais ocupados de si, dos seus amores, das suas paixões, dos seus sofrimentos e dissabores, que de literatura ou política (VERÍSSIMO, 1916, p. 295).

Deste modo:

Os poetas da segunda geração romântica possuíram em grau notável a primeira virtude de quem nos quer comover, a sinceridade. Circunstâncias fortuitas de sua vida fizeram com que todos eles de facto vivessem a sua poesia ou sentissem realmente o que com ela exprimiram. Talvez por isso não são artistas mas poetas, com o mínimo de artifício e o máximo de emoção, em mais de um deles ingênua, conforme convem á boa arte (VERÍSSIMO, 1916, p. 295-296).

Para esta segunda geração, a influência dos autores portugueses foi muito menor. Sílvio Romero credita este fenômeno à criação das faculdades de Direito no Brasil (de São Paulo e de Olinda), em 1827, o que desobrigou muitos intelectuais de irem a Coimbra para cursar as ciências jurídicas, como aconteceu com autores renomados como Gonçalves de Magalhães, Araújo Porto-Alegre e Gonçalves Dias, nomes clássicos da primeira geração (ROMERO, 1903, p. 197). Diz o crítico sergipano: “Desde que não houve mais necessidade de ir a Coimbra buscar instrução, desde que se podia ficar na pátria e educar o espírito, não houve mais o monopólio dos auctores da antiga metrópole” (ROMERO, 1903, p. 197). Ratificado por Veríssimo (1916, p. 296): “Criados e educados já de todo fóra da influencia mental portugueza, são os escritores desta geração menos portuguezes de pensamento e expressão do que os da primeira”. E aqui também:

[...] o lirismo destes poetas tem já desenganadamente o tom que separa o lirismo brasileiro do portuguez. Nada o prova melhor que a comparação destes poetas com os seus contemporâneos portuguezes João de Lemos,

Soares de Passos, Mendes Leal, Serpa Pimentel, aos quais pode afirmar-se que ficaram de todo estranhos aos nossos (VERÍSSIMO, 1916, p. 297).

Aquela antiga pretensão que os intelectuais portugueses tinham, de querer ser intermediários entre “nós” (brasileiros) e a ciência e a cultura europeias, estava ficando para trás (ROMERO, 1903, p. 197-198). Muitos autores consagrados do século XIX jamais saíram do Brasil, nem por isso deixaram de ser lidos como autores de grande erudição e cultura, pois, além de tudo, tiveram acesso a leituras diretas de autores estrangeiros. Na verdade, diversos autores de línguas inglesa, francesa, alemã, espanhola, grega, italiana, passaram a ser lidos no Brasil, mesmo sem tradução ao vernáculo, enquanto muitos tiveram suas obras traduzidas para o português e se tornaram conhecidos também.

Álvares de Azevedo, como grande leitor de autores estrangeiros e produtor de textos em língua pátria, deve ser visto por esse prisma:

Em Azevedo melhor do que em nenhum outro distingo eu os dois symptomas: 1º é elle um producto local, indigena, filho de um meio intellectual, de uma academia brasileira; 2º arranca-nos de uma vez de uma influencia exclusiva portuguesa (ROMERO, 1903, p. 197).

Sua vida pode ser resumida neste pequeno parágrafo:

Manuel Antônio ÁLVARES DE AZEVEDO (São Paulo, 1831 – Rio, 1852) – criado no Rio e formado pelo Colégio Pedro II, regressou a São Paulo, já rapaz, para fazer o curso jurídico (1848). Quatro anos de vida acadêmica, numa faculdade que começava a ser célebre como centro da vida intelectual, foram de fecunda atividade literária, de aplicação aos estudos e de alguns atos de estúrdia e boêmia, muito do gosto da sua geração, impregnada de ceticismo e da desesperação donjuanesca e byroniana. No comêço de 52, no Rio, vitimado pela tuberculose, veio a falecer prematuramente (AMORA, 1967, p. 48).

Bastante influenciado por Lord Byron (1788-1824)(CAVALCANTE, 2009), poeta inglês de grande impacto entre os ultrarromânticos do Brasil, Álvares de Azevedo deixou seu nome na história da literatura brasileira com a publicação, póstuma, de seus livros *Macário* (1852, drama), *Lira dos vinte anos* (1853, poesias), *Noite na taverna* (1855, contos macabros) e *O Conde Lopo* (1886, poema). Apesar de ter falecido muito jovem, assim como tantos outros poetas do século XIX, com 20 anos apenas, e de ter, por isso mesmo, uma produção literária não extensa, o poeta teve enorme fama em sua geração e sua importância foi reconhecida quando da

fundação da Academia Brasileira de Letras (1897), sendo escolhido pelo escritor maranhense Coelho Netto para patrono da Cadeira n.º 2 daquela Casa, e tem sido reconhecida por gerações de acadêmicos, estudiosos da literatura e jovens leitores que, de alguma forma, se identificam com o escritor paulista.

Imbuído da leitura dos poetas desesperados, contaminado pela estroinice epicurista dos discípulos, que foram à perfeição de reviver, na *Sociedade Epicuréia* (1845...), a vida quase lendária de Byron, desgraçado e genial poeta inglês – criou uma poesia inspirada nas mais negras dores do coração infelicitado e do espírito pressago. Fez-se assim o poeta da dor sem consolo, da angústia da morte [...] e ainda o poeta, o contista e o dramaturgo de exuberante imaginação, a viajar no mundo do cinismo e da devassidão donjuanesca [...] (AMORA, 1967, p. 49).

Sílvio Romero adverte ainda que se devem evitar os exageros que dois partidos opostos pintaram sobre Álvares de Azevedo:

O poeta era um solitário; seus desvarios eram puros jogos, inocentes brincos da sua imaginação.

Os que assim têm discreteado, suppondo elevar o character do moço escritor, aviltam-no de facto, reduzindo-o a uma especie de maniaco, um ente morbido, entregue talvez a algum vicio oculto.

É escusado lembrar que, deturpado o character do jovem poeta, estragam tambem a sua obra, que fica reduzida a uma cousa aeria, imponderavel, phantastica e nulla.

Outros, julgando-se muito desabusados, tombam para o extremo oposto. Pintam o autor da *Noite na Taverna* como um monstrengo moral, um ser depravado, corrupto, ebrio, devasso, mettido em extravagancias e desatinos de toda a casta. Estes supõem elevar a obra, deturpando o character do homem. Tudo isto é falso, falsissimo.

Nem anjo, nem demônio (ROMERO, 1903, p. 199-200).

Dito isto, destacamos, neste primeiro momento, o drama *Macário* (1852), publicado após a morte do autor. Apesar de filiado ao gênero dramático, não foi feito para o teatro, conforme diz o próprio autor no prólogo, escondido em Puff:

[...] Esse drama é apenas uma inspiração confusa, rápida, que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo.

Vago como uma aspiração espontânea, incerto como um sonho; como isso o dou, tenham-no por isso.

Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo; não importa. Não o fiz para o teatro; é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o *IX Canto de D. Juan* a Byron; que fazem escrever *Annunziata* e *O Conto de Antônia* a quem é Hoffmann, ou *Fantasio* ao poeta de Namouna [Musset] (AZEVEDO, s.d., p. 4).

Dividido em dois episódios, narra a história de Macário, um jovem estudante que se encontra, certo dia, numa estalagem com um desconhecido que, depois, se identifica como Satã (o diabo), e com ele Macário mantém uma relação amistosa:

O DESCONHECIDO: Eu sou o diabo. Boa noite, Macário.

MACÁRIO: Boa noite, Satã. (Deita-se. O desconhecido sai). O diabo! uma boa fortuna! Há dez anos eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda. A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!

SATÃ: Macário...

MACÁRIO: Quando partimos?

SATÃ: Tens sono?

MACÁRIO: Não.

SATÃ: Então já.

MACÁRIO: E o meu burro?

SATÃ: Irás na minha garupa.

(AZEVEDO, s.d., p. 10).

Notemos a intertextualidade com o mito fáustico, via Marlowe ou Goethe, ambos citados nominalmente no prólogo (AZEVEDO, s.d., p. 3).

Na sequência do enredo, após a jornada até a cidade montado na garupa do burro conduzido por Satã, intenso diálogo entre os dois, pausa para a bebida e até mesmo um sono sobre um túmulo (AZEVEDO, s.d., p. 12-16), Macário acorda na estalagem onde primeiro se encontrava no início da trama. Segue-se a conversa com a dona da estalagem. Ele crê que tudo ocorreu de verdade, mas a dona da estalagem jura que ele não saiu do seu aposento, onde dormia um sono tão profundo, que não despertou mesmo após inúmeras batidas na porta.

MACÁRIO: Esta é melhor! Pois aqui não estive ninguém ontem comigo?

A MULHER: Pela fé de Cristo! Ninguém.

MACÁRIO: Pois eu não saí daqui de noite, alta noite, na garupa de homem de ponche vermelho e preto, porque meu burro tinha fugido para o sítio de Nhô Quito?

A MULHER (espantada, benzendo-se): Não, senhor! Não ouvi nada... O burro está amarrado na baia. Comeu uma quarta de milho...

MACÁRIO (chega à janela): Como! Não choveu a cântaros esta noite? É singular! Eu era capaz de jurar que cheguei até a cidade, antes de meia-noite!

A MULHER (benzendo-se): Se não foi por artes do diabo, o senhor estava sonhando.

MACÁRIO: O diabo! (Dá uma gargalhada à força). Ora, sou um pateta! Qual diabo, nem meio diabo! Dormi comendo, e sonhei nestas asneiras!... Mas que vejo! (Olhando para o chão) Não vês?

A MULHER: O que é? Ai! ai! uns sinais de queimado aí pelo chão! Cruz! Cruz! Minha Nossa Senhora de S. Bernardo!... É um trilho de pé...

MACÁRIO: Tal e qual um pé!...

A MULHER: Um pé de cabra... um trilho queimado... Foi o pé do diabo! O diabo andou por aqui!
(AZEVEDO, s.d., p. 17).

No segundo episódio, Macário encontra-se na Itália, destacando-se a figura de seu amigo Penseroso, poeta de alma pura, que vive a angústia do tempo, sofre por um amor não correspondido e tem desejos de suicidar-se. As angústias dos dois amigos são compartilhadas, por exemplo, neste fragmento de diálogo:

PENSEROSO: E é tão doce amar! Eu amei, eu amo muito. Sabe Deus as noites que me ajoelho pensando nela!... A brisa bebe meus suspiros, e minhas lágrimas silenciosas e doces orvalham meu rosto.

MACÁRIO: Oh! O amor! E por que não se morre de amor! Como uma estrela que se apaga pouco a pouco entre perfumes e nuvens cor-de-rosa, por que a vida não desmaia e morre num beijo de mulher? Seria tão doce inaniir e morrer sobre o seio da amante enlanguescida! No respirar indolente de seu colo confundir um último suspiro!

PENSEROSO: Amar de joelhos, ousando a medo nos sonhos roçar de leve num beijo os cílios dela, ou suas tranças de veludo! Ousando a medo suspirar seu nome! Esperando a noite muda para contá-lo à lua vagabunda!

MACÁRIO: Morrer numa noite de amor! Rafael no seio de sua Fornarina! Nos lábios perfumados da italiana, adormecer sonolento... dormir e não acordar! (AZEVEDO, s.d., p. 19).

São vários os diálogos entre eles, mas Satã também está presente. Desiludido de amor, Penseroso suicida-se, ao que tudo indica, por ingestão de veneno (AZEVEDO, s.d., p. 30). O último diálogo da obra é entre Macário e Satã, que estão de braços dados numa rua:

SATÃ: Estás ébrio? Cambaleias.

MACÁRIO: Onde me levas?

SATÃ: A uma orgia. Vais ler uma página da vida, cheia de sangue e de vinho – que importa?

MACÁRIO: É aqui, não? Ouço vociferar a saturnal lá dentro.

SATÃ: Paremos aqui. Espia nessa janela.

MACÁRIO: Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!

SATÃ: Que vida! Não é assim? Pois bem! Escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...

MACÁRIO: Cala-te. Ouçamos.

(AZEVEDO, s.d., p. 31).

Os personagens com quem Macário estabelece diálogo – Penseroso e Satã – podem representar o dualismo Bem *versus* Mal (INÁCIO, 2011, p. 112). Dito de outra forma, é possível ver o “princípio de desdobramento de consciências de poetas que

Macário tão bem ilustra: uma, que se quer íntegra e crente – Penseroso –, e outra, misteriosa e maldita – unificada no par Satã e Macário” (ALVES, 1996, p. 71).

Mesmo que não seja uma versão brasileira propriamente dita do Fausto, não deixa de haver elementos fáusticos nessa narrativa. A escolha do nome “Macário” para o protagonista deve ter servido para aproximar Macário de Fausto, pois o nome “Fausto” (do latim *Faustus*) significa “feliz”, “sortudo”, “afortunado”, enquanto “Macário” (do grego *Makarios*) significa “bem-aventurado”, “feliz”, “afortunado”. Ou seja, é possível afirmar que são o mesmo nome, em línguas diferentes. Soma-se a isto o fato de haver citações explícitas ao personagem de origem germânica. Macário chega a dizer: “A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!” (AZEVEDO, s.d., p. 10), quando descobre que o desconhecido com quem vinha falando é o próprio diabo. Em outra parte, é Satã quem fala: “Amanhã numa taverna poderás achar Romeu com a criada da estalagem, verás D. Juan com Julietas, Hamlet ou Fausto” (p. 13). E novamente Macário: “Fausto é Werther que envelheceu” (p. 27), referência a dois protagonistas de Goethe. E, tornamos a dizer, Marlowe e Goethe são citados nominalmente por Puff no prólogo do drama. Sem dúvida que o conhecimento do mito e das obras do inglês e do alemão influenciou na criação dos personagens de *Macário*.

Macário é um drama moderno, inserido num movimento do romantismo, que rompe com o equilíbrio do modelo clássico (INÁCIO, 2011). “Em *Macário*, a irreverência e o escárnio impregnam toda a obra, desde as primeiras palavras que o personagem, ao abrir a peça, pronuncia, até a última linha do texto” (CAVALCANTE, 2009, p. 7). Lembrando que a literatura brasileira sofreu forte influência da cultura europeia, Cavalcante comenta acerca dos poetas românticos:

A forma marcante do byronismo se revela como uma força interior que se apresenta na rebeldia, na irreverência, nos vícios, no Satanismo, no erotismo e na ironia. Quebra com as amarras do convencional e cria uma nova realidade (CAVALCANTE, 2009, p. 14).

Azevedo e seu *Macário* representam bem tal influência naquele contexto:

Não houve outro autor romântico brasileiro que melhor representasse o byronismo do que o próprio Azevedo, ao agregar elementos de aspecto transgressivo em sua obra. Notadamente podemos verificar esse conceito no personagem Macário, que leva uma vida totalmente desregrada, não se

adequando aos padrões moralmente aceitos pela sociedade (ANFORA, 2012, p. 96).

Mas não foi só Byron que influenciou o poeta brasileiro. O pendor de Azevedo para o horror e o fantástico devem muito à sua influência por E. T. A. Hoffmann (1776-1822), escritor alemão do romantismo de feição gótica, considerado um dos maiores nomes da literatura fantástica mundial, um dos autores apreciados pelo poeta brasileiro (ANDRADE, 2011, p. 7-9). Além deste, outros autores da predileção de Álvares de Azevedo foram Shakespeare, Musset, George Sand e Chatterton.

4 Álvares de Azevedo, poesia e morte

Divergindo do que vimos até aqui, há quem diga que o tipo de poesia praticada por Álvares de Azevedo e os poetas de sua geração era muito mais uma reação ao sentimentalismo amoroso e nacionalista da primeira geração romântica, do que propriamente a angústias diante das desgraças da vida e da fatalidade da morte (AMORA, 1967, p. 49).

Vendo de outra forma, é fato que o autor de *Macário* demonstrava, nos seus escritos, um ar depressivo com requintes existencialistas. Refugiava-se nas tavernas e lupanares de Byron, Chatterton e Bocage, embora ele mesmo não fosse um moço de vida desregrada, apesar de ter cedido em alguns momentos à boemia. Era extremamente dedicado aos estudos e à criação literária. Vivia à procura de uma tal felicidade, no amor inalcançável da mulher amada, que certos substitutivos ou paliativos não eram capazes de proporcionar. Traduzia, muitas vezes, seus próprios sentimentos e angústias nos textos que escrevia. Refugiava-se, por isso, na poesia, na criação literária, onde seus personagens também buscavam e até encontravam certa liberdade, gozo, prazer, fosse no sexo fácil dos bordéis ou nas taças do vinho mais convidativo, ou ainda nas obscuras relações com o mundo desconhecido. Tudo, porém, esbarrava no inevitável, o sofrimento, o fim, a morte, tópicos do medo e do horror, às vezes temperado pelo grotesco, que o poeta procurava “domesticar” e tonar algo sublime. Tocar o espírito humano, mesmo valendo-se do feio e do grotesco, fazia parte de sua concepção de arte literária.

Referindo-se ao linguajar do autor, às expressões marcantes com que ele imprimia sua força poética em meio àquela geração, Bosi nos diz que “O inventário do léxico nos dá uma série de grupos nominais próprios da situação adolescente

que, fugindo à rotina, acaba se envisgando nos aspectos mórbidos e depressivos da existência” (2017, p. 117). Incorporando a figura do poeta do século XIX, que tem em Byron e Chatterton parâmetros de um vazio existencial não preenchido, mesmo regrado a prazeres os mais diversos, Álvares de Azevedo, figura paradoxal e dual, “nem anjo, nem demônio”, é ele próprio um tipo dramático (PRADO, 1995).

Quanto à morte, ela aparece entre os ultrarromânticos como um tema de grande referência. “Tão desejada, que se torna uma obsessão aos poetas como forma de escape das ilusões da vida, para o encontro com a felicidade em um espaço além-mundo e além-vida” (VIEIRA, 2009, p. 17), ou para desfazer-se no nada, para aqueles de orientação niilista. Azevedo é o poeta que mais flerta com a morte, como se dela não tivesse medo. Seu desejo por ela, sua consciência de que ela se aproxima, sua convicção de que há de morrer em breve, estão espalhados principalmente em sua poesia, da qual extraímos os exemplos abaixo.

Como em “Lembrança de morrer”, que integra *Lira dos vinte anos*:

Quando em meu peito rebentar-se a fibra
Que o espírito enlaça à dor vivente,
Não derramem por mim nem uma lágrima
Em pálpebra demente.

E nem desfolhem na matéria impura
A flor do vale que adormece ao vento:
Não quero que uma nota de alegria
Se cale por meu triste passamento.

Eu deixo a vida como deixa o tédio
Do deserto, o poento caminheiro,
- Como as horas de um longo pesadelo
Que se desfaz ao dobre de um sineiro;

Como o desterro de minh'alma errante,
Onde fogo insensato a consumia:
Só levo uma saudade - é desses tempos
Que amorosa ilusão embelecia.

Só levo uma saudade - é dessas sombras
Que eu sentia velar nas noites minhas.
De ti, ó minha mãe, pobre coitada,
Que por minha tristeza te definhas!

Se uma lágrima as pálpebras me inunda,
Se um suspiro nos seios treme ainda,
É pela virgem que sonhei, que nunca
Aos lábios me encostou a face linda!

Só tu à mocidade sonhadora
Do pálido poeta deste flores.
Se viveu, foi por ti! e de esperança
De na vida gozar de teus amores.

Beijarei a verdade santa e nua,
Verei cristalizar-se o sonho amigo.
Ó minha virgem dos errantes sonhos,
Filha do céu, eu vou amar contigo!

Descansem o meu leito solitário
Na floresta dos homens esquecida,
À sombra de uma cruz, e escrevam nela:
Foi poeta - sonhou - e amou na vida.

Sombras do vale, noites da montanha
Que minha alma cantou e amava tanto,
Protegei o meu corpo abandonado,
E no silêncio derramai-lhe canto!

Mas quando preludia ave d'aurora
E quando à meia-noite o céu repousa,
Arvoredos do bosque, abri os ramos ...
Deixai a lua pratear-me a lousa!
(AZEVEDO, 1996, p. 37-38)

Ou “Adeus, meus sonhos!”, também de *Lira dos vinte anos*:

Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro!
Não levo da existência uma saudade!
E tanta vida que meu peito enchia
Morreu na minha triste mocidade!

Misérrimo! Votei meus pobres dias
À sina doída de um amor sem fruto,
E minh'alma na treva agora dorme
Como um olhar que a morte envolve em luto.

Que me resta, meu Deus? Morra comigo
A estrela de meus cândidos amores,
Já não vejo no meu peito morto
Um punhado sequer de murchas flores!
(AZEVEDO, 1996, p. 82)

Ou ainda “Se eu morresse amanhã”, de suas poesias diversas:

Se eu morresse amanhã, viria ao menos
Fechar meus olhos minha triste irmã;
Minha mãe de saudades morreria
Se eu morresse amanhã!

Quanta glória pressinto em meu futuro!
Que aurora de porvir e que amanhã!

Eu perderei chorando essas coroas
Se eu morresse amanhã!

Que sol! que céu azul! que doce n'alva
Acorda a natureza mais louçã!
Não me batera tanto amor no peito
Se eu morresse amanhã!

Mas essa dor da vida que devora
A ânsia de glória, o doloroso afã...
A dor no peito emudecera ao menos
Se eu morresse amanhã!
(AZEVEDO, 1996, p. 96)

Não resta espaço aqui para a análise exegética desses poemas, que são apenas três exemplos, mas poderiam ser trinta. Lembramos ainda que há distinção entre o *eu-lírico*, a voz que fala no poema, que pode ser um narrador ou personagem, e o *autor*, a voz do próprio poeta, sendo que muitas vezes ambas as vozes se confundem. Porém, conhecendo o conjunto da obra de Azevedo, seu projeto literário, concepção artística e estilo de vida, sem falar no seu fim trágico e precoce, não hesitamos em dizer que é o próprio poeta que fala na poesia citada. É ele mesmo em sua atitude perante a morte, que sabe ser próxima e inevitável.

Tão afeiçoado à morte, encarando-a com uma naturalidade impressionante, poderíamos dizer tratar-se de uma serenidade quase doentia, se Romero não nos dissesse que o melancólico, doentio sim, não pode ter tal serenidade:

Alvares de Azevedo era um ser possante n'uma organização franzina. Não podia viver muito, era doentio; era em essência um *melancólico*. Isto pôde dizer-se d'elle; porque é a verdade manifestada em sua vida e em seus escriptos. Como *melancólico* era impossível que attingisse n'arte aquella serenidade de Goethe, por exemplo.
O poeta quasi só produziu queixumes; porque era desequilibrado (2017, p. 117).

Não obstante isso, o franzino poeta, como típico homem moderno e ícone do romantismo, parece ter “pactuado” para superar um medo que o mundo quase todo possui: o medo de morrer. Ele morreu, mas seu legado sobrevive ao tempo.

5 Considerações finais

É possível, como temos visto, fazer a correlação entre o mito fáustico, tão bem representado em obras de caráter universal como *A história trágica do Doutor Fausto*, de Marlowe, e o grandioso poema-dramático *Fausto*, de Goethe, com a ideia

de um “pacto” moderno e a superação do medo do próprio diabo e da morte, passando pela obra *Macário*, de Álvares de Azevedo, e a compreensão da atitude mental deste poeta brasileiro diante da ideia da morte.

Para chegar a esse entendimento, forçoso é analisar a sua concepção de arte poética, atentando bem para os poemas onde o tema morte se apresenta, além de observar o seu estilo de vida, as influências que sofreu e sua morte precoce, quase um paradigma entre vários poetas oitocentistas brasileiros. Álvares de Azevedo deixou um legado de caráter literário, mas também um ponto de reflexão sobre questões de cunho moral e filosófico.

Referências

ALVES, Cilaine. Álvares de Azevedo e o drama fantástico. *Trans/Form/Ação*, n. 19, p. 61-74, 1996.

AMORA, Antônio S. *História da Literatura Brasileira*. 6.ed. São Paulo: Saraiva, 1967.

ANDRADE, Alexandre de M. Álvares de Azevedo na ficção sobrenatural brasileira. *Travessias Interativas*, Ribeirão Preto/SP, n. 1, v. 1, p. 5-13, jan./jun. 2011.

ANFORA, Adriana Ingrid. *Grotesco e ironia em Macário de Álvares de Azevedo: transgressão, spleen e utopia*. 2012. 119 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) O Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. São Paulo: Germape, [s.d.].

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BECCARI, Marcos N.; ALMEIDA, Rogério de. A dispersão de Fausto: esboço genealógico do sujeito liberal. In: ARAÚJO, Alberto Filipe; ALMEIDA, Rogério de; BECCARI, Marcos (orgs.). *O mito de Fausto: imaginário & educação*. São Paulo: Feusp, 2020, p. 262-287. (Coleção Mitos da Pós-Modernidade, v. 3)

BELLA, João Pedro Lima. Mantos de veludo com franjas de algodão: a figura diabólica no Fausto, de Goethe, e em “A igreja do diabo”, de Machado de Assis. *Revista Entrelaces*, v. 1, n. 17, p. 63-73, jul./set. 2019.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 52. ed. São Paulo: Cultrix, 2017.

CAVALCANTE, Maria I. A presença do byronismo na produção literária de Álvares de Azevedo. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 1, n. 1, p. 1-16, 2009.

DELUMEAU, Jean. *A história do medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOETHE, J. W. von. *Fausto*. Trad. Agostinho D’Ornellas. 8. Reimp. São Paulo: Martin Claret, 2014.

HEISE, Eloá. A lenda do Dr. Fausto em relação dialética com a utopia. *Anais do XVII Encontro Nacional da ANPOLL*, 2002. Disponível em: leffa.pro.br/tela4/Textos/Textos/Anais/ANPOLL_2002/arquivos/pdf/019_literaturas_estrangeiras/elo_a_heise.pdf. Acesso em: 17 jan. 2023.

INÁCIO, Francilda Araújo. Ruptura e enfrentamento: uma leitura de *Macário*, de Álvares de Azevedo. *Revista Principia*, João Pessoa, n. 18, p. 108-113, jun. 2011.

KANGUSSU, André. Fausto passo a passo: a sequência narrativa no mito fáustico. *Todas as Musas*, ano 11, n. 2, p. 50-60, jan./jun. 2020.

MARCHI, Cláudia de; TROMBETTA, Gerson L. O Marlowe de Fausto: tramas e pactos na criação literária. *Fólio – Revista de Letras*, ano XIII, v. 13, n. 2, p. 365-377, jul./dez. 2021.

MARLOWE, Christopher. *A história trágica do Doutor Fausto*. Trad. A de Oliveira Cabral. São Paulo: Hedra, 2006.

MARTINS, Cláudia Mentz. Fausto de Marlowe: um estudo dos personagens. *Revista Moara*, Belém, n. 25, p. 32-47, jan./jun. 2006.

PAZ, F. R.; GOMES, A. L. Representações renascentistas e góticas na tragédia moderna: uma análise de *A história trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe. *Pitágoras 500*, Campinas/SP, v. 9, n. 2, p. 215-233, jul./dez. 2019.

PRADO, Décio de Almeida. Álvares de Azevedo: um drama fantástico. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 39, p. 135-142, 1995.

ROMERO, Sylvio. *Historia da Litteratura Brasileira*, t. II (1830-1870), Rio de Janeiro: Garnier, 1903.

TROMBETTA, Gerson Luís. Modernidade como pacto: uma trama mefistofélica. In: PAREDES, Marçal de Menezes; SOARES, Fabrício Antônio Antunes; VASQUEZ, Paul Juan Montoya (orgs.). *História intelectual dos conceitos*, vol. II. Passo Fundo: Acervus, 2022, p. 191-210.

VERÍSSIMO, José. *Historia da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1916.

VIEIRA, Sue Helen da Silva. *Álvares de Azevedo: a ironia do amor ou amor da ironia*. 2009. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.