**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA**

TESE DE DOUTORADO

**Aleksandr Nikolaevitch Sokúrov:
do filme à poesia**

Alexandre Lúcio Sobrinho

Versão corrigida

**São Paulo
2019**

ALEXANDRE LÚCIO SOBRINHO

**Aleksandr Nikolaevitch Sokúrov:
do filme à poesia**

Versão Corrigida

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Doutor em Letras

Área de concentração: Teoria Literária e Literatura
Comparada

Orientador: Marcus Vinicius Mazzari

**São Paulo
2019**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S677a Sobrinho, Alexandre Lúcio
 Aleksandr Nikolaevitch Sokúrov: do filme à poesia
 / Alexandre Lúcio Sobrinho ; orientador Marcus
 Vinicius Mazzari. - São Paulo, 2019.
 161 f.

Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Teoria Literária e Literatura
Comparada. Área de concentração: Interdisciplinar.

1. Artes. 2. Iconografia. 3. Iconologia. 4.
Teoria Literária. 5. Semiologia da Literatura. I.
Mazzari, Marcus Vinicius, orient. II. Título.

fflch

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Alexandre Lúcio Sobrinho

Data da defesa: 22/04/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Marcus Vinicius Mazzari

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 14/05/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

SOBRINHO, Alexandre Lúcio. **Aleksandr Nikolaevitch Sokúrov**: do filme à poesia. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada).

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

À Regina Helena Salvador Sobrinho - Mãe (1945-2015)

In Memoriam

Suffering is one very long moment. We cannot divide it by seasons. We can only record its moods, and chronicle their return. With us time itself does not progress. It revolves. It seems to circle round one center of pain. The paralyzing immobility of a life every circumstance of which is regulated after an unchangeable pattern, so that we eat and drink and lie down and pray, or kneel at least for prayer, according to the inflexible laws of an iron formula: this immobile quality, that makes each dreadful day in the very minutest detail like its brother, seems to communicate itself to those external forces the very essence of whose existence is ceaseless change.

(Oscar Wilde)

À Luna (2001-2016)

In Memoriam II

Quem quisesse abrilhantar esta frágil cabana em que a miséria adorna cada canto com uma fórmula razoável, não usaria uma expressão inadequada nem ultrapassaria os limites de uma verdade fundamentada se definisse o mundo como uma grande loja, um posto aduaneiro da morte, onde o homem é a mercadoria corrente, a morte o prodigioso comerciante, Deus o guarda-livros mais consciencioso e o túmulo a embalagem selada e o armazém.

(Christoph Männling, *Schaubühne des Todes oder Leich-Reden* [O palco da morte ou discursos fúnebres])

Dedico este trabalho às pessoas que ocupam meu coração diariamente, ao longo dos dias:

À minha mãe, Regina Helena Salvador Sobrinho, que outrora perfumava as flores das laranjeiras e iluminava o meu jardim com o brilho de seus olhos.

À minha esposa, Patrícia Naomi Yamashita Sobrinho, que me entregou sua mão quando eu me afundava num mergulho fatal.

Ao Léo, o Sol de todas as manhãs.

Ao meu pai, noite de meus dias.

Dedico também aos poucos colegas que tiveram a paciência de meu ouvir, quando eu não tinha nada para falar:

Anderson Luis Groto.

Gabriel Salvi Philipson.

Mariane Harumi Murakami.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Marcus Vinícius Mazzari, por sua generosidade e confiança.

À Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, pela compaixão, amizade e carinho.

Ao Prof. Dr. Helmut Galle, pela inspiração artística e paciência.

Ao Prof. Dr. Bruno Gomide, pelos conselhos e sugestões.

À Profa. Marta Kawano, pelas prazerosas aulas.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, pela oportunidade de realização do curso.

RESUMO

SOBRINHO, Alexandre Lúcio. **Aleksandr Nikolaevitch Sokúrov: do filme à poesia**. 2019. 150 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo

Para compreender o *Fausto* de Sokúrov, o crítico deve levar em conta que percebemos nele, *a priori*, um diálogo com a pintura e com o teatro, evidentemente. Não se trata apenas de referências, ou intertextos, pois o filme está impregnado de elementos iconográficos e de metáforas, de modo que, ao analisar a obra, é necessário atentar para as sutilezas dos símbolos que são apresentados ao longo do filme. E, mais, a tessitura da narrativa oferece características próprias da poesia. Sendo assim, dir-se-ia que há uma construção próxima à prosa poética, que encontramos na literatura de muitos autores. O objetivo, portanto, desta pesquisa será evidenciar que, a partir de uma interpretação livre, Sokúrov pôs em relevo não só os aspectos poético-literários, mas também incluiu e destacou impressionantes imagens pictóricas, que são mais que meras indicações intertextuais com a pintura de grandes mestres, a saber: Hieronymus Bosch (1450-1516), Lucas Cranach (1472-1553), Herri met de Bles (1510-1555 ou 1560), Albrecht Altdorfer (1480-1538), Pieter Bruegel (1525-1569), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), David Teniers, o Jovem (1610-1690), Johannes Vermeer (1632-1675) e Caspar David Friedrich (1774-1840). Com o recurso da imagem e do discurso cinematográfico, salientou as antíteses dos estados de alma, que oscilam, no filme, entre o grotesco e o sublime, o belo e o bizarro, o iluminado e o sombrio, o prazer e a dor, a fé e a ciência, a ordem e o caos, a humildade e a arrogância, apenas para citar alguns aspectos presentes no poema trágico de Goethe.

Palavras-chave: *Fausto*. Aleksandr Sokúrov. Goethe. Poesia e Cinema. Pintura e Cinema.

ABSTRACT

SOBRINHO, Alexandre Lúcio. **Aleksandr Nikolaevitch Sokúrov: from cinema to poetry.** 2019. 150 f. Thesis (Doctorate in Literary Theory and Comparative Literature) – Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2019.

In order to comprehend Sokurov's cinematographic version of Goethe's *Faust* we must remember that a dialogue with painting is evident besides that with theatre, of course. This is not due only to references or clear "intertexts", but also to the appropriation of painters's styles. This is a help for the construction of a poetic narrative, instead of a plain one. Our search aims to put in evidence that Sokurov is bent to the poetic aspects of Goethe's *Faust*, much more than the narrative ones, and is helped by the manners and the paintings of Hieronymus Bosch (1450-1516), Lucas Cranach (1472-1553), Herri met de Bles (1510-1555 ou 1560), Albrecht Altdorfer (1480-1538), Pieter Bruegel (1525-1569), Rembrandt van Rijn (1606-1669), David Teniers, the Young (1610-1690), Vermeer (1632-1675) and Caspar David Friedrich (1774-1840). With such a help, Sokurov uses his cinematographic resources to put in evidence antithesis of human soul that he sees in Goethe's *Faust*, such as lust and saintity, the grotesque and the sublime, the beauty and the bizarre, the enlightened and the darkened, the pleasant and the painful, the faithful and the unfaithful, the ordered and the chaotic. Deciding to tread the way of poetry, Sokurov marks the cinematographic art with a narrative that is a poetic homage to painting and a dreadful vision of the world.

Keywords: *Faust*. Aleksandr Sokurov. Goethe. Poetry and Cinema. Painting and Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: <i>Der Wanderer e Hitler</i>	26
Figura 2: <i>Marat assassinado</i>	28
Figura 3: <i>Fotograma de Trono Manchado de Sangue, de Akira Kurosawa</i>	32
Figura 4: <i>Fotograma de O sol, de Sokúrov</i>	33
Figura 5: <i>Pôsteres do Fausto de Sokúrov</i>	43
Figura 6: <i>Espelho</i>	56
Figura 7: <i>Fotogramas do Fausto de Sokúrov e pintura de Albrecht Altdorfer</i>	58
Figura 8: <i>O boi esquartejado</i>	60
Figura 9: <i>A lição de anatomia</i>	61
Figura 10: <i>Cadáver suspenso</i>	61
Figura 11: <i>O pai de Fausto</i>	63
Figura 12: <i>Tavern Scene (1658) e fotograma do Fausto de Sokúrov</i>	66
Figura 13: <i>Margarida</i>	69
Figura 14: <i>Margarida e Ofélia</i>	71
Figura 15: <i>Knight death and the devil</i>	72
Figura 16: <i>A fonte da Juventude e as lavadeiras</i>	73
Figura 17: <i>O pai de Fausto. Estudo iconográfico</i>	75
Figura 18: <i>O nascimento de João Batista</i>	75
Figura 19: <i>Ovo</i>	76
Figura 20: <i>Coração satânico</i>	77
Figura 21: <i>Cegonha</i>	77
Figura 22: <i>Melancolia</i>	82
Figura 23: <i>O quadrado mágico</i>	82
Figura 24: <i>Fotogramas do Fausto de Sokúrov</i>	83
Figura 25: <i>The Garden of Earthly Delights Triptych</i>	83
Figura 26: <i>Bosch e Fausto</i>	84
Figura 27: <i>Quarto de Fausto</i>	86
Figura 28: <i>Philosophe en méditation</i>	86
Figura 29: <i>Escritório de Watanabe</i>	102
Figura 30: <i>Fotogramas do Fausto de René Clair</i>	104
Figura 31: <i>Assinatura do contrato</i>	107
Figura 32: <i>Watanabe no balanço</i>	108
Figura 33: <i>Chiaroscuro - anjo e Mefistófeles</i>	110
Figura 34: <i>Chiaroscuro - proliferação da peste</i>	111
Figura 35: <i>Fotogramas de Fausto de Murnau</i>	112
Figura 36: <i>Fausto e Rembrandt</i>	124
Figura 37: <i>Luta entre o Carnaval e a Quaresma</i>	126
Figura 38: <i>O manto azul</i>	127
Figura 39: <i>A torre de Babel</i>	127
Figura 40: <i>Os penhascos de Rugën</i>	130
Figura 41: <i>Manhã sobre a montanha (1810-1811)</i>	131
Figura 42: <i>Azul</i>	136
Figura 43: <i>Amarelo-dourado</i>	137
Figura 44: <i>Verde</i>	137

SUMÁRIO

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>11</u>
<u>1 ALEKSANDR SOKÚROV: POETA VISUAL</u>	<u>18</u>
1.1 A TETRALOGIA DO PODER	22
1.2 O ESPECTADOR DE SOKÚROV	35
1.3 A RECEPÇÃO DE <i>FAUSTO</i> NA MÍDIA	40
<u>2 A POESIA DO FILME: O SUBLIME</u>	<u>51</u>
2.1 O <i>FAUSTO</i> E AS ANTÍTESES DA ALMA OU O GROTESCO E O SUBLIME	53
2.2 O SAGRADO E O PROFANO NO <i>FAUSTO</i> OU O CAOS E O COSMO	88
2.3 <i>FAUSTO</i> NO CINEMA: MURNAU, KUROSAWA, CLAIR E SOKÚROV	101
<u>3 UT PICTURA POESIS X CINEMA COMO PINTURA</u>	<u>118</u>
3.1 RETOMADA	121
3.2 SIGNIFICAÇÃO POÉTICA: A POESIA DO SOM E DA IMAGEM	131
<u>CONSIDERAÇÕES FINAIS</u>	<u>145</u>
<u>REFERÊNCIAS</u>	<u>150</u>
<u>ANEXO A - FILMOGRAFIA DE ALEKSANDR SOKÚROV</u>	<u>156</u>
<u>ANEXO B – SITES DE PERIÓDICOS CONSULTADOS</u>	<u>158</u>

INTRODUÇÃO

Comentar uma obra recente apresenta, principalmente, dois grandes desafios: há poucas fontes de referência e o texto não teve um período de maturação ou decantação necessário para que a obra artística se sujeitasse ao crivo do tempo. Por outro lado, causa imenso prazer investigar um objeto novo e com discurso inovador. O que motivou os comentários que seguirão acerca do *Fausto* dirigido pelo russo Aleksandr Sokúrov (1951) foi o enorme desejo de exercitar uma técnica de análise sobre um filme estranhamente “sublime e grotesco”, parodiando Victor Hugo. Esse exercício, de certo modo ambicioso, procura explorar diversos espaços da arte: cinema, literatura, pintura e música.

Segundo Sokúrov, seu *Fausto* é uma adaptação livre do poema trágico de Goethe, mas essa liberdade, que apresenta muitas incongruências em relação ao texto original, rendeu ao filme opiniões diversas e contrárias, inclusive de contemporâneos russos. No entanto, é indispensável remeter aos estudos que se dedicam aos processos de adaptação de obras de um código linguístico para outro, o que inclui as traduções. De acordo com Marcel Amorim (2013) em uma revisão a respeito desses estudos, há duas principais correntes: a tradução intersemiótica, iniciada pelo linguista russo Roman Jakobson, à qual se filiam teóricos como George Bluestone, Brian McFarlane e o brasileiro Julio Plaza; e a teoria da adaptação, cujos principais representantes são Robert Stam, Linda Hutcheon e Julie Sanders. Apesar das diferenças epistemológicas e metodológicas, ambas as linhas de pensamento desprezam o critério de “fidelidade”, uma vez que consideram a adaptação de uma obra literária para o cinema como uma nova obra, a qual não só se vale de códigos linguísticos, recursos e meios diferentes, como pode ter objetivos diversos. Assim, os teóricos contemporâneos pressupõem e discutem a partir do conceito de intertextualidade das obras em questão. “Vista como uma prática de reescritura intertextual, a adaptação transcende a mera imitação, somando, suplementando, improvisando e inovando o texto de partida, fazendo desse um outro” (AMORIM, p. 23)

Assim, privilegiando o processo criativo e a fim de compreender a liberdade assumida por Sokúrov, será necessário identificar de que modo ele adaptou em versão fílmica o *Fausto* de Goethe e, além disso, qual foi o *Fausto* adaptado: *Fausto I*, *Fausto II* ou os dois? Incluiu ou não o *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*, de Thomas Mann? Qual a importância das referências aos quadros de Herri met de Bles, David Teniers, Bosch, Rembrandt etc.? Por que o Mefistófeles (o diabo) não é tão sedutor, sombrio ou enigmático quanto outras de suas representações na literatura ou no próprio cinema? Por

que, no discurso do filme, algumas cenas estão fora de foco ou são extremamente nítidas e coloridas? Por que o ser humano é aproximado aos animais – às aves, principalmente? E, afinal, qual é a função e o significado desse *Fausto* que encerra a chamada Tetralogia do Poder realizada pelo cineasta?

Antes de responder a essas perguntas, é mister reunir algumas informações sobre o personagem (e mito) Fausto. Antes ainda, é necessário esclarecer que, conforme Ian Watt, atribuímos ao Fausto o caráter de mito, pois, em sua obra *Mitos do Individualismo Moderno*, Watt afirma que mito é “uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade” (WATT, 1997, p. 16). O autor destaca que “dos nossos quatro mitos [*Fausto*, *Dom Quixote*, *Dom Juan* e *Robinson Crusoe*], o do Fausto é único sob certo aspecto: começa, indubitavelmente, com uma pessoa real e histórica” (WATT, 1997, p. 19).

Tentando seguir uma ordem mais ou menos cronológica, fixando principalmente em obras literárias à exceção do Fausto histórico e sobre o qual Ian Watt esclarece que sequer era Doutor, serão apresentadas resumidamente algumas versões desse mito. Afinal, como esclarece Berman:

Desde que se começou a pensar em uma cultura moderna, a figura de Fausto tem sido um de seus heróis culturais. Nos quatro séculos que nos separam do *Faustbuch* de Johann Spiess, de 1587, e da *História Trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe, de 1588, a história tem sido contada e recontada, interminavelmente, em todas as línguas modernas, em todos os meios conhecidos, da ópera ao espetáculo de marionetes e aos livros cômicos; em todas as formas literárias, da poesia lírica à tragédia teológico-filosófica e à farsa vulgar; a história de Fausto provou ser irresistível a todos os tipos de artista em todo o mundo. (Berman, 1986, p. 39)

O Fausto histórico, segundo Watt, nasceu em 1480 e morreu por volta de 1540. Há, sobre esse período, registros de um mágico que atendia pelo nome de Jörg Faust (Jorge Fausto), também conhecido como Doutor Fausto, que se anunciava como nigromante, novo mago e astrólogo. Alguns documentos atestam sua qualidade de vidente, enquanto outros o acusam de farsante. O caso é que sua história ficou bastante conhecida e recebeu relevo graças à obsessão de Lutero com a danação, tanto que o teólogo protestante alemão do século XVI Johannes Gast publica um sermão no qual Fausto é estrangulado pelo diabo (WATT, 1997, p. 19-30).

Em 1587 é publicado, por Johann Spies, o *Faustbuch*, em que surge, pela primeira vez, o “documento” do pactuário com a assinatura de um contrato firmado com o sangue de Fausto, o período de vigência da obediência ao espírito demoníaco, que é de 24 anos, a invocação de Helena de Tróia e a morte sanguinolenta em que o corpo de Fausto é dilacerado, encontrado

sem os membros e sem cabeça, com sangue e partes do cérebro em todo o quarto. O *Faustbuch* serviu de inspiração para inúmeros autores, entre os quais se destacam Christopher Marlowe (1564-1593) e Thomas Mann (1875-1955).

Em *A História Trágica do Doutor Fausto*, de Marlowe, o personagem é arrastado ao inferno e o autor destaca as questões da imortalidade da alma, elimina as façanhas toscas de magia e a comicidade que desautorizaria o caráter sinistro da obra. Segundo Ian Watt (1997, p. 53), “A última cena, como a primeira, não tem nenhuma equivalência com as fontes. É Marlowe quem pela primeira vez dramatiza a força da danação do Fausto, o que ele faz ao apresentar a morte de forma tão direta”.

A história de Fausto também foi bastante difundida na Alemanha, em versões de teatro de marionetes, a partir das quais surge o grandioso poema trágico de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), que oferece, na verdade, dois Faustos: *Fausto I*, que se desenvolve num pequeno mundo, mais subjetivo; *Fausto II*, que se desenvolve no grande mundo, mais luminoso e amplo. Somados, ambos narram mais de três mil anos de história. Para a criação dessas obras, o escritor se dedicou durante 60 anos – praticamente ao longo de toda a sua profícua carreira literária.

Para Berman (1986, p. 40), “O Fausto de Goethe ultrapassa todos os outros, em riqueza e profundidade de perspectiva histórica, em imaginação moral, em inteligência política, em sensibilidade e percepção psicológica”, ou seja, alcançou ainda mais notoriedade que o *Faustbruch*, vindo a inspirar muitos outros artistas. Dadas essas características, somadas à qualidade literária, ele servirá de modelo para diversas outras obras, mesmo que não seja diretamente citado. O que acontece de fato é que o *Fausto* de Goethe contém uma aura e tamanha intensidade que é difícil desassociar a figura de Fausto do poema trágico de Goethe, pois a obra do poeta alemão, como afirma Berman (1986, p. 40), “abre novos caminhos no emergente autoconhecimento moderno, que o mito do Fausto sempre explorou. Sua imaculada imensidão, não apenas em abrangência e ambição, mas na visão genuína, levou Puchkin a chamá-lo de ‘Ilíada da Vida moderna’”.

Seguindo a trajetória das versões do mito, há o Fausto de Paul Valéry (1871-1945), *Meu Fausto* (ou o quase *Fausto III*, conforme queria o próprio Valéry). Publicado em 1945, apresenta um eterno Fausto que aceita o próprio mito criado sobre si ou, ao menos, não o desmente. Nessa versão francesa, Mefistófeles é impotente perante a maldade de um Hitler, ou seja, é um diabo menos assustador, convincente ou maldoso comparado ao líder nazista, que nessa obra é representado pelo personagem *O solitário*, uma pulsão de morte.

Em mais de 700 páginas e quase 50 capítulos, Thomas Mann apresenta um pacto demoníaco cujo personagem não recebe o nome da personagem histórica, chama-se Adrian Leverkühn – que pode ser traduzido do alemão como ‘viver perigosamente’ (leben: viver; kühn: ousadamente). O autor estabelece relação com Nietzsche, pois a vida do filósofo serve de modelo para a trajetória artística de Adrian, incluindo contrair sífilis e ter um colapso mental, e alegoriza a Alemanha sob um contexto bélico. Um romance que pode ser considerado das mais diversas maneiras: de época, de Munique, fáustico, do Artista (músico), um antirromance de formação etc. Como mais adiante este trabalho mostra que Nietzsche participa da construção do *Fausto* de Sokúrov, é necessário comprovar que o filósofo alemão realmente inspirou a construção do personagem de Mann, portanto:

[...] Como Gunilla Bergsten (1963) minuciosamente demonstrou, Thomas Mann, na construção de seu Adrian Leverkühn, paralelamente ao intertexto fáustico, também remete a duas representações biográficas de Friedrich Nietzsche e pergunta, com isso, no caso concreto, pelos preparadores de terreno e precursores da ideologia nazista. Com isto, todavia, Thomas Mann não segue de modo algum o convencimento prazerosamente postulado tanto pela direita quanto pela esquerda, de que Nietzsche tenha, com seu anti-humanismo, antecipado (LOHMÜLLER, 2010, p. 459).

Por fim, pouco depois, em 1956, Guimarães Rosa abraçará o mito europeu em *Grande Sertão: Veredas*, embora o pacto afigure-se mais como tema e a obra seja mais bem classificada, segundo Marcus Mazzari (2010, p. 90), como um romance de formação.

Além das versões literárias e teatrais, há também as versões criadas para o cinema, dentre as quais: *Fausto: uma lenda alemã*, de 1926, dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) – exemplo do expressionismo alemão –; *La Beauté du Diable*, de 1950, de René Clair (1898-1981); *Faust*, de 1994, dirigida por Jan Svankmajer (1934), e o *Fausto* de Sokúrov, lançado em 2011. Da cinematografia brasileira, pode ser incluído *Demência*, de 1986, dirigido por Carlos Reichenbach (1945-2012); e apenas a título de ilustração, é notável também a remissão feita em dois filmes de Akira Kurosawa (1910-1998): *Viver – Ikiru*, de 1952 – e *Not Yet – Madadayo*, de 1993.

Dentre as obras citadas, a fonte seria, direta ou indiretamente, o Fausto histórico difundida por Spies, mas nem todas incluem elementos da tradição fáustica como, por exemplo, a assinatura com sangue num contrato formal, tais quais as versões de Mann, Rosa e Valéry. Nalgumas não há disputa entre Deus e o Diabo (que ecoa, obviamente, a disputa pela alma de Jó, no Velho Testamento) ou a aposta entre Fausto e Mefistófeles. Ora Fausto encontra a remissão (redenção ou salvação), ora é condenado. Entretanto, haverá sempre o pacto demoníaco ou, pelo menos, algo que sugira isso. Segundo Marcus Mazzari (2010), na literatura,

para uma obra ser considerada fáustica, ela deve conter: a problemática do conhecimento, que leva a um trato, a um pacto; um contexto cristão; e uma moldura moderna, que ocorre a partir do século XVI.

De modo muito sucinto, portanto, o *Fausto* parte de um mito, divulgado pela primeira vez no século XVI, a respeito de um médico que teria realizado um pacto com o Demônio em troca de conhecimentos ilimitados. O mito foi relido muitas vezes, por diversos autores, tendo alcançado sucesso com a peça de Christopher Marlowe, na Inglaterra elisabetana, com o já citado *Fausto* de Goethe, na Alemanha, e com a ópera de Charles Gounod, na França de meados do século XIX.

A partir desse apanhado, surgem alguns questionamentos: por que a releitura do mito fáustico se coloca com tanta insistência desde o seu surgimento? A que questão ele se liga que nos diga respeito tão proximamente? O que o mito de Fausto pode revelar a respeito de nosso tempo, em contextos e países tão distintos (Alemanha em Murnau e Klaus Mann, França e Itália em René Clair, Brasil em Carlos Reichenbach, Tchecoslováquia em Jan Svankmajer e Japão em Akira Kurosawa)?

São perguntas que tentamos responder com esta pesquisa, mediante o estudo e a assimilação dos conteúdos escolhidos como norteadores.

A priori, portanto, esta pesquisa se justifica pelos motivos a seguir: Aleksandr Sokúrov não é um diretor comum. Talentoso para a composição de cenas, o diretor russo age como um pintor, e a direção dos atores alcança resultados surpreendentes. Nesse sentido, Sokúrov assemelha-se a Akira Kurosawa, que também era um pintor, e um pintor com um dom poético raro, equivalente ao de grandes poetas de nossa história recente.

Em Cassio Longino (213-273) podemos encontrar bibliografia para sustentar que a poesia não está circunscrita ao papel impresso. Esse autor mostra qual é a essência do “sublime”, qual é a essência do “poético”, onde está essa “alma”, que não pode ser encontrada no corpo, mas que habita o corpo. Graças a esse texto, é possível esclarecer em que consiste essa “poesia” do cinema de Sokúrov e como ela se relaciona à poesia escrita, principalmente, à poesia de Goethe.

Além de Longino, o próprio Goethe oferece preciosas reflexões sobre o poético em algumas de suas obras, a saber: *Escritos sobre Arte*, *Escritos sobre a Literatura* e nas *Conversações com Eckermann*.

Também foi dada especial atenção à chamada Tetralogia do Poder, constituída de quatro filmes nos quais Sokúrov retrata o Poder como força preponderante na Humanidade. Para o diretor, entre os males da humanidade está a ganância, criadora dos estados de guerra – num

grande mundo – e de frustração individual pela incapacidade ou impossibilidade de atingir um estado elevado de alma – num pequeno mundo. A Tetralogia do Poder se compõe de: *Moloch* (1999), *Taurus* (2001), *O Sol* (2005) e *Fausto* (2011). Dentre os filmes da Tetralogia, destacamos o *Fausto*, que é o motivo deste trabalho. Para compreendê-lo, é necessário estudar o *Fausto* de Goethe, que, dentre todos os *Faustos*, é aquele que o diretor russo, segundo suas palavras, adaptou “livremente”. Esse estudo exige também grande atenção às relações interartes e, principalmente, às relações entre o cinema e a literatura. Assim, estabelecemos relações entre o *Fausto* de Sokúrov e o de Goethe – e o mito fáustico em que se baseia –, concluindo com uma reflexão a respeito das relações entre cinema e poesia.

Ao texto foram incorporadas reflexões que se mostraram relevantes tanto no que se refere ao estudo do filme, como dos textos literários, e ainda das artes comparadas, uma vez que relacionamos fotogramas do filme *Fausto* a quadros de diferentes pintores, aprofundando o sentido e a força poética das imagens pelo seu valor simbólico.

Num primeiro momento, revisitamos algumas adaptações fílmicas do poema dramático de Goethe, a fim de entender qual o sentido empregado nessas versões, comentar sobre os recursos técnicos utilizados e qual a significação desses filmes no contexto histórico em que foram produzidos, permitindo, com isso, esboçar seus valores estéticos e conceituais. Restringimos a análise às versões de Murnau, René Clair e Sokúrov. Embora parte desses diretores não tenha se inspirado em uma única fonte, isto é, na obra de Goethe, é inegável a presença da versão goetheana do mito fáustico. Apenas a título de ilustração, outros diretores trabalharam com o tema, a saber: Akira Kurosawa (*Viver*), István Szabó (*Mephisto*), Ingmar Bergman (*O Ovo da Serpente*), Alan Parker (*Coração Satânico*), Jan Svankmajer (*Fausto*) e outros.

Mais um aspecto abordado é como, no filme de Sokúrov, o Mal foi representado e de que modo ocorre o confronto entre os elementos divinos ou divinizados que se contrapõem aos elementos profanos e maléficos. Como ponto de partida e de discussão, foram tomadas as vertentes de estudos que analisam o *Fausto* de Goethe seguindo os modelos de perfectibilidade ou de imperfectibilidade, visto que, enquanto a primeira encontra no personagem Fausto virtudes e valores que devam ser seguidos, a segunda percebe ou destaca o contrário disso. Entendendo que Sokúrov quis destacar esse segundo modelo, seu filme aponta os vícios humanos (a ganância, a arrogância e a luxúria, entre outros) como geradores das grandes desgraças e mazelas da humanidade (a guerra, principalmente – daí o motivo da Tetralogia do Poder, que poderia ser, inclusive, nomeada como Tetralogia do Mal). Buscamos estabelecer uma triangulação sob os temas Cinema, Literatura e Sagrado, de modo que, para compreender

ou analisar o filme, mostrou-se necessário, *a priori*, revisitar o poema dramático de Goethe, bem como outras versões do mito fáustico, a saber: *A História Trágica do Doutor Fausto*, de Christopher Marlowe (1564-1593); *Meu Fausto*, de Paul Valéry (1871-1945); *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*, de Thomas Mann (1875-1955), *Fausto – Uma Lenda Alemã*, de Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931) e outros.

Seguindo a proposta indicada acima, esta pesquisa pretendeu analisar como a inclusão dos diversos quadros pertencentes ao cânone ocidental das artes plásticas estrutura a poética e a estética de Sokúrov. Quanto aos recursos técnicos, há cenas fora de foco e distorcidas nas quais o som se torna ruído. Percebe-se com isso que o diretor procura, assim como o jogo de máscaras entre Fausto e Mefisto, apresentar a ambiguidade entre realidade e sonho ou entre verdade e ilusão.

Como tentativa de compreender os mais diversos aspectos do filme – a iconografia, estudo dos fotogramas, as composições e distorções da imagem e do som, os intertextos etc. –, fez-se um estudo sobre a aproximação entre homens e animais nas imagens, assim como diversos outros detalhes representativos dos vícios humanos, o que, aliás, Goethe também explorou de modo extremamente perspicaz. A representação das galinhas ilustra um dos temas do *Fausto* de Goethe: a ganância. Também se poderia referir o cão que anuncia a chegada de Fausto à casa do usurário com seu latido ecoado no subterrâneo da loja e que, segundo o dicionário de símbolos, está associado, em diversas mitologias, aos impérios subterrâneos e invisíveis e possui um significado simbólico relacionado à morte e ao inferno; ou ainda ao gato também presente nesse cenário (da loja do usurário) que, no estudo iconográfico, simboliza a maldade e a perversidade, sugerindo a atmosfera daquele ambiente ou das pessoas ali presentes, incluindo Fausto. Há, entretanto, mais elementos simbólicos e/ou alegóricos que requerem diálogos ou intertextos com outros filmes da mesma temática (*Fausto*, mal, maldade etc.), como as diversas referências ao “ovo” presentes no *Fausto* de Sokúrov¹.

Por fim, avaliamos que o *Fausto* encerra a Tetralogia do Poder de Sokúrov para dar o sentido de *ad infinitum*, isto é, de círculo vicioso. Embora não seja uma personalidade histórica contemporânea (à semelhança de Lenin, Hitler e Hirohito), ele sintetiza o mal que está presente em todos os outros personagens da Tetralogia. Contudo, fez-se necessário passar em revista as características de Mefisto e também as humanas para que se possa entender o quão importante é perceber a essência desse homem que, de algum modo, assombra a humanidade.

¹ Com relação ao significado do ovo, reportamos a cena de *Coração Satânico* (*Angel Heart*), de Alan Parker, em que o personagem Louis Cypher (interpretado por Robert de Niro) descasca e, em seguida, devora um ovo, cujo significado é a vida e o suposto poder do personagem sobre ela ou a potencialidade dele a destruir; ou ainda a cena de *Ovo da Serpente*, de Ingmar Bergman, em que o ovo pode ser compreendido como o receptáculo que esconde o Mal ou, ainda, elemento embrionário do Mal.

1 ALEKSANDR SOKÚROV: POETA VISUAL

Neste capítulo são apresentadas, de maneira sucinta, informações biográficas e filmográficas de Aleksandr Sokúrov e serão comentados alguns de seus filmes, essencialmente aqueles que mantêm relações com o *Fausto*. Ao longo do trabalho, serão mencionados outros filmes do diretor russo, bem como aspectos de sua vida e de sua formação.

Como é possível identificar pelos títulos das obras referentes ao diretor russo, há dois modos possíveis para o registro de seu nome, além da grafia russa propriamente dita: a transliteração para língua inglesa – Alexander – e para outros idiomas do continente europeu – Aleksandr, adotada neste trabalho. Pela mesma razão, o sobrenome Sokurov deve ser acentuado – Sokúrov.

O diretor de cinema Aleksandr Nikolaevitch Sokúrov nasceu em Irkutsk, em 1951. Filho de um oficial do exército vermelho veterano da Segunda Guerra Mundial, durante sua infância a família mudou frequentemente de residência em razão do serviço militar paterno. De acordo com Albera (2013, p. 13), mudar constantemente de residência é “A experiência que nutre muitos de seus filmes (especialmente *Os dias de eclipse*, 1988 [...]; *Vozes espirituais* [...]; *Confissão*, 1998 [...]; *Alexandra*, 2007)”. Conforme Roger, a abordagem do sagrado e do profano, nas obras do diretor, também pode refletir o fato de não ter recebido uma educação religiosa, como ele próprio relatou.

Sokúrov aposta antes na ausência de porosidade entre os mundos do sagrado e do profano. ‘Eu não paro de pedir a esse Deus que me ajude. Mas ele nunca fez nada por mim’². Um terreno que não aborda senão com reticências, justificando-se dessa forma: ‘Fui educado em circunstâncias que não me deram a possibilidade de receber uma educação religiosa’. Ele prefere envolver de silêncio sua sensibilidade aguda à realidade sagrada; no máximo, ele desvia o questionamento: ‘Os problemas da vida e da alma humana são, na minha opinião, de outro modo mais complicados do que as interrogações sobre a fé’³. (ROGER, 2013, p. 149).

Com relação à sua educação formal, Sokúrov iniciou os estudos na Polônia, tendo se formado no Turcomenistão. No entanto, sua relação com a literatura se estabeleceu de maneira informal e ganhou importância em seu processo de formação, como ele mesmo declara:

Havia, no rádio a essa época, muitas obras interpretadas por atores. É certamente isso, uma vez que eu sou um homem muito sozinho, devido à minha personalidade, minha psicologia, meu físico, eu era destinado à solidão, e eu experimentava muito mais prazer em escutar o teatro no rádio do que em

² SOKUROV. *Aden* (suplemento do jornal *Le Monde*), fev. 1998 *apud* ROGER, 2013, p. 149.

³ SOKUROV. *Cahiers du Cinéma*, n. 521, fev. 1998 *apud* ROGER, 2013, p. 149.

conversar com pessoas da minha idade, é certamente o que me formou, e, mais tarde, a literatura. Eu primeiramente ouvi a bela palavra literária e apenas depois eu pude lê-la⁴ (ROGER, 2013, p. 151).

Em 1968, ao concluir o ensino médio, ingressou na Universidade Gorki para cursar História. Enquanto cursava História, fez parte da equipe da Televisão de Gorki. Embora adquira alguma experiência profissional na televisão, segundo Albera (2013, p. 14), “Suas primeiras tentativas com o cinema (em película) são mal recebidas pelos responsáveis do estúdio estúdio Gorki” [sic]. No ano de 1974, concluiu o curso de História.

Em 1975, muda sua orientação profissional e se inscreve na habilitação de Cinema Pedagógico, no instituto VGIK, de Moscou, onde estudou Tarkovski, entre outros grandes diretores russos. Entretanto, adverte Albera, ao ser “eleito secretário do Komsomol (organização da juventude do partido comunista) da Faculdade de Direito, Sokúrov apresenta uma série de reivindicações, desenvolvendo por isso tensões administrativas [...]” (2013, p. 14). Provavelmente por causa dessa atitude, seu primeiro longa-metragem (*A voz solitária do homem*, que posteriormente recebeu vários prêmios) foi recusado como projeto de conclusão de curso. Albera (2013, p. 18) lembra que “*A voz solitária do homem*, que recebeu a recomendação de ser destruído [...] é visto sem que sua projeção jamais tenha sido anunciada, e sem que se saiba de sua recepção”. Apresentando outros filmes, evidentemente fora da tradicional instituição de ensino cinematográfico VGIK, em 1979 Sokúrov obtém seu diploma. Nesse momento recebe apoio do grande cineasta Andrei Tarkovski (1932-1986), que, como aponta Albera (idem), era “ao mesmo tempo ‘perseguido’ e reverenciado pelas autoridades divididas a seu respeito”. Tarkovski demonstra muita admiração pelo trabalho de Sokúrov e a amizade entre os dois se manteria até Tarkovski ter de deixar a Rússia, em 1983.

Com recomendações do cineasta e de outros intelectuais, em 1980 Aleksandr Sokúrov consegue um emprego no estúdio Lenfilm, a companhia produtora de Leningrado onde produz seus primeiros longas não acadêmicos. Na mesma época, trabalha no Estúdio Leningrado de Filmes Documentais (em um setor chamado Bolchoy Debuit), onde produz, conforme Albera (2013, p. 19), dois documentários: *Dmitri Shostakovich* (1981) e *E nada Além – Sonata para Viola* (1982-87). Seus primeiros filmes em Leningrado foram, entretanto, recebidos negativamente pelas lideranças do Partido Comunista e, por um longo período, até às reformas democráticas dos anos 1980, nenhum de seus filmes recebeu a aprovação pela censura soviética para exibições públicas. A esse respeito, Albera esclarece:

⁴ SOKUROV. In: DIETSCH, Bruno. *Alexandre Sokurov*, Lausanne: L’Age d’homme, 2005, p. 69 *apud* ROGER, 2013, p. 151.

Essas experiências atestam o reconhecimento de seu talento, mas mostram também que sua posição de intransigência estética e ética não é compatível com as regras do sistema de produção e os valores que regem – seja na sua versão estreitamente ideológica (os filmes oficiais respondendo a solicitações políticas) ou em sua versão “liberal” (com certa tolerância à independência). Conhecido por alguns, ele não tem qualquer existência pública, não sendo nunca mencionado. Ele “inexiste” mas não deixa de trabalhar, pois o campo cinematográfico evocado acima sedimentou tal complexidade de funcionamento que se pode viver e trabalhar nele sem ser percebido. Como se ele inaugurasse uma espécie de “cinema *underground* de Estado”, como afirmou Liubov Arkus (ALBERA, 2013, p. 19).

Segundo Albera (2013, p. 20) “[essa] invisibilidade termina em agosto de 1986, quando o Festival de Locarno [...] enfim consegue selecionar ‘um Sokúrov’ e exhibe *A voz solitária do homem*, que ganha o Leopardo de Bronze”.

A visibilidade de Sokúrov cresceu graças a *Os dias de eclipse* (1988), embora em um circuito “cinéfilo”, como faz lembrar Albera (2013, p. 30). Apesar dos infortúnios do início da carreira do diretor russo, para não dizer de grande parte dela, hoje Sokúrov é disputado em festivais. A maior consagração veio em 2011, quando Sokúrov recebeu o primeiro prêmio do Festival de Veneza, o Leão de Ouro, pelo filme *Fausto*, objeto deste estudo.

Albera (2013, p. 12) destaca como característico de Sokúrov não buscar consentimentos e não admitir concessões, isto é, não atender às ideologias do *status quo*, bem como não acatar as exigências do Estado.

Na filmografia de Sokúrov, encontra-se a exaltação de figuras isoladas de reconhecidos artistas, tais quais: Shostakovich, Mozart, Tarkovski, Dostoiévski, Rostropovich e Soljenítsin; mas também, conforme ressalta Albera (2013), de suas antíteses: Hitler, Lenin e Hirohito. Esses últimos interessarão mais adiante, quando será comentada a Tetralogia do Poder, na qual *Fausto* foi inserido. Porém, para compreender a versão fílmica da obra de Goethe, também será necessário resvalar nos filmes *Salvai e protegei* (1989), *Mãe e Filho* (1996), *Elegia oriental* (1996), *Vida humilde* (1997), *Dolce...* (1999), *Arca russa* (2002), *Pai e Filho* (2003) e *Francofonia* (2015).

A filmografia completa de Sokúrov, com seus respectivos prêmios, é composta por:

- *A voz solitária do homem*, dedicado a Andrei Tarkovski (1978-1987) – Leopardo de Bronze no Festival de Locarno, Suíça;
- *Maria* (elegia camponesa) (1978-1988);
- *Sonata para Hitler* (1979-1989);
- *Dolorosa indiferença* (1983-1987);

- *Elegia*, dedicado a Elem Klimov (1986) – Prêmio: “KNF” no Festival Internacional de Roterdã em 1991;
- *Elegia moscovita* (1986-1988);
- *Os dias do eclipse* (1988);
- *Salvai e protegei* (1989) – Prêmio FIPRESCI (Crítica internacional) no Festival de Montreal;
- *Elegia soviética* (1989);
- *Elegia de São Petersburgo* (1990);
- *Uma simples elegia* (1990) – Prêmio: “KNF” no Festival de Roterdã;
- *O segundo círculo* (1990) – Prêmio FIPRESCI no Festival de Roterdã;
- *Elegia da Rússia* (1992);
- *A pedra* (1992);
- *Páginas ocultas* (1993) – Prêmio: Melhor fotografia no Festival de Estocolmo;
- *Vozes espirituais* (1995);
- *Mãe e filho* (1996) – Prêmio Especial do Júri no Festival de Berlim;
- *Elegia oriental* (1996);
- *Vida humilde* (1997) – Prêmio do Júri dos Encontros Internacionais de Cinema Documental Amascultura, Portugal, 1998;
- *Confissão* (1998);
- *Dolce...* (1999);
- *Moloch* (1999) – Prêmio de Melhor Roteiro no Festival de Cannes;
- *Taurus* (2000) – Prêmios: “Nika” (Academia Russa de Cinema) de melhor filme, diretor, roteiro, fotografia, direção de arte, ator e atriz;
- *Elegia de uma viagem* (2001);
- *Arca russa* (2002) – Prêmio *Visions* no Festival de Toronto;
- *Pai e filho* (2003) – Prêmio FIPRESCI no Festival de Cannes;
- *O Sol* (2004);
- *Elegia da vida* (2006);
- *Alexandra* (2007);
- *Fausto* (2011) – Leão de Ouro no Festival de Veneza;
- *Francofonia* (2015) – prêmio da Federação de Críticos do Cinema Europeu e Mediterrâneo e da Fundação Mimmo Rotella no Festival de Veneza.

1.1 A Tetralogia do Poder

A Tetralogia do Poder é composta pelos filmes: *Moloch* (1999), *Taurus* (2000), *O Sol* (2004) e *Fausto* (2011). Os três primeiros apresentam, de modo inusitado, a vida privada de três personalidades políticas, a saber: Hitler, Lenin e Hirohito. De certo modo, *Fausto* seria uma exceção por duas razões: 1. Fausto é conhecido não como uma pessoa real da história, mas sim pelo mito que foi propagado; 2. No tempo, Fausto está distante dos demais. Quanto ao primeiro item, como já foi esclarecido, ao investigar a origem do mito, Ian Watt (1997) ressalta que, ao contrário de outros exemplos (Dom Quixote, Dom Juan e Robinson Crusoe), Fausto é uma pessoa real que deu origem a um mito. Há, em certa medida, outro elemento distintivo em *Fausto*, talvez esse filme seja o único entre os quatro que apresente um enredo no qual, apesar das alterações operadas por Sokúrov, num processo de investigação mais apurado, é possível reconhecer ainda a obra de Goethe.

O discurso de Sokúrov, e que esta tese apresenta como a poética do diretor, requer uma percepção distinta daquelas exigidas para a leitura de filmes de outros diretores, visto que a imagem e o som revelam algo que o diálogo e a ação propriamente ditas não fazem. Para Roger (2013, p. 138) “esse cinema fala sem parar, só que ele não o faz apenas com palavras”. Eis a grande complexidade da linguagem de Sokúrov. Uma frase, por exemplo, será substituída por uma imagem ou por uma cena que, *a priori*, pode não ser identificada pelo espectador. Em algumas ocasiões, mesmo uma pessoa experimentada e dotada de certo repertório, deverá empreender pesquisas para identificar (traduzir) o código apresentado no filme. Tal recurso, da substituição da palavra por sons ou imagens, foi valorizado por Martin (1990, p. 202): “os diálogos literários: a elipse, a alusão, o meio-tom e o silêncio fazem-se aqui presentes: os *mots d’auteur* ainda são frequentes, mas já se nota uma maior submissão à imagem [...]”. Isso será comentado mais detidamente quando o *Fausto* de Sokúrov for examinado através das lentes da iconografia e da iconologia.

De modo geral, sem antecipar a análise propriamente dita, os filmes de Sokúrov apresentam certa lentidão ou suspensão da ação. Exigem, portanto, uma contemplação análoga à da leitura de quadros (das pinturas). Daí muitos espectadores comentarem que os filmes causam sono ou fazem com que eles dispersem seus pensamentos. Isso ocorre também com os filmes que compõem a Tetralogia do Poder. Tanto é assim que, embora fosse forçoso apresentar uma sinopse desses filmes, essa tentativa seria um fracasso ou frustraria o leitor que não conhece os filmes. Afinal, salvo o *Fausto*, se houvesse tal ousadia, os demais filmes poderiam ser resumidos da seguinte maneira: apresentação da vida privada de três personalidades

políticas. Por essa razão, a seguir, apresentamos outros aspectos da Tetralogia e sua relação e importância para a compreensão de *Fausto*.

Em princípio, cada filme é dotado de (pintado com) uma paleta de cores distintas. Diante disso, é bastante coerente o título que Alvaro Machado (1999) escolheu para um de seus artigos: “Moloch, de Sokúrov, pinta cores da morte”. Não obstante, as cores, conforme Martin, são mais que elementos de fotografia em alguns filmes:

Sem cair num simbolismo elementar, a cor pode ter um eminente valor psicológico e dramático. Assim, sua utilização bem compreendida pode ser não apenas uma *fotocópia* do real exterior, mas preencher igualmente uma função *expressiva* e *metafórica*, da mesma forma que o preto e branco é capaz de traduzir e dramatizar a luz (MARTIN, 1990, p. 78).

Antes de comentar, porém, sobre as cores, é esclarecedor saber que *Moloch* era, como esclarece Flavio Morgenstern (2016), “um deus cultuado pelos amonitas, da Cananéia (península arábica do Oriente Médio), por volta do ano 1900 a. C” e que, como característica física, era um ser antropomorfo “Com corpo humano e cabeça de boi ou leão, os amorreus sacrificavam seus recém-nascidos em rituais na estátua de Moloch, em cujo ventre havia uma cavidade com fogo aonde eram jogados os bebês para aplacar a fúria do deus”. Uma pesquisa despretenhosa irá revelar também que *Moloch* é o nome dado a uma divindade malévola adorada por diversas culturas antigas e, no entanto, esse símbolo pagão sempre fora associado a sacrifícios humanos, sendo conhecido também como “Príncipe do Vale das Lágrimas” e “Semeador de Pragas”.

Moloch ou Moloc

Entregar as crianças a Moloc (Melek) era queimá-las em sacrifício ao deus cananeano. [...] Crianças vivas eram queimadas sobre o altar do deus ou nos flancos da estátua de bronze que lhe era consagrada, enquanto os sacerdotes encobriam os gritos das vítimas com o barulho de clamores e tambores.

Melek significava **Rei** nas línguas semitas. [...]. Esse culto cruel foi aproximado do mito do minotauro, que devorava periodicamente sua ração de jovens; do mito de Cronos, que devorava os próprios filhos; dos sacrificados aos deuses incas. Sem dúvida, deve-se ver em Moloc a velha imagem de tirano, ciumento, vingativo, sem pena, que exige de seus súditos obediência até à morte e confisca todos os seus bens, até mesmo os filhos, destinados à morte na guerra ou no sacrifício. As piores ameaças do rei todo-poderoso obtêm essa submissão absoluta de súditos sem defesa.

Nos tempos modernos, Moloc tornou-se o símbolo do Estado tirânico e devorador. (CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. RJ: José Olímpio, 2002. p. 614, grifo dos autores)

A partir do título do filme, percebe-se que *Moloch* caracteriza ao mesmo tempo Hitler e o estado totalitário, que aproxima o ditador de uma deidade e de um rei. Acumula também todos os atributos de uma divindade pagã que tem sede de sangue. Sem dificuldade, os rituais

dedicados à divindade Moloch fazem lembrar o próprio holocausto, bem como o sacrifício de crianças ou, ainda, dos soldados-crianças que foram convocados por Hitler, pelos nazistas; e tal como o deus cananeano: “confisca todos os bens, até mesmo os filhos, destinados à morte na guerra ou no sacrifício”.

Para Alvaro Machado (1999), “A polêmica gira em torno do risco de humanização de uma figura que os livros de história, a literatura e o cinema sugerem mais como um ente sobrenatural, a própria besta encarnada ou a versão moderna de Moloch [...]”, noutros termos, embora o primeiro filme da Tetralogia do Poder associe “o demônio bíblico ao qual se sacrificava crianças a Adolf Hitler” (MACHADO, 1999), o líder nazista é “humanizado” em *Moloch*, uma vez que é apresentada a vida privada do alemão.

A perplexidade, para Alvaro Machado (1999), reside no fato de que “Neste filme, o ditador é flagrado em atividades prosaicas, humanas demais para quem foi capaz de planejar e concretizar a execução de milhões de inocentes”. Em certo momento, o genocida é observado através da lente de mira de um rifle de precisão defecando na neve; noutras vezes, no interior de banheiros brigando ou brincando com sua amante Eva Braun. Se há humor nessas cenas ou se devesse haver, por se tratar de Hitler, essas ocasiões sugerem algo de patético e ridículo.

Ainda segundo Machado (1999), “De outro lado, esse cotidiano é delineado com as cores de uma paleta fria de morte, que torna quase tocável o clima de terror histórico ao redor de um chefe com tamanho poder sobre vida e morte”, e, retomando a significação das cores no filme, “A cor seria, aliás, o elemento que, numa sucessão de quadros, concentraria no cinema o ‘efeito psicológico’”. Há aqui, portanto, dois aspectos que foram mencionados anteriormente: a importância do uso das cores e o modo como as imagens são apresentadas – “numa sucessão de quadros”.

Cada filme da Tetralogia do Poder tende para a predominância de uma cor. Em *Moloch* essa “paleta fria da morte” é um tom cinzento-azulado, nebuloso em algumas ocasiões e demasiado claro em outras. Para Machado (1999): “Esse é um dos muitos novos conceitos do diretor, que trabalha à exaustão os elementos estéticos de cada fotograma: enquadramento, cenário, figurinos, ruído ou música (as suas ‘paisagens sonoras’), filtros para as lentes, granulação do filme etc.”. O crítico considera o cineasta, na criação desses efeitos visuais, “Uma espécie de pintor na vanguarda da técnica, em ‘Moloch’ mandou construir lentes e refletores especiais, Sokúrov filia-se ao mesmo tempo à tradição clássica da pintura, em sua vocação para criar atmosferas”.

A partir desses últimos comentários, é possível atingir o propósito inicial desta abordagem: a associação do filme à pintura, que, por sua vez, reverbera ou reflete na perspectiva *ut pictura poesis*.

Mais de um crítico concorda que cada imagem dos filmes de Sokúrov contém incomensurável grau de informação e que, por isso, muitas vezes o diretor é considerado “hermético”. Entre esses críticos estão: François Albera (2013) no seu artigo “Alexander Sokurov: da singularidade à exemplaridade”; Eva Binder (2013) com “Os retratos cinematográficos de Sokurov”; Jacques Rancière em “Cinema como pintura?”; e Alvaro Machado tanto em seu artigo (1999) “‘Moloch’, de Sokúrov, pinta cores da morte”, quanto no livro que organizou – *Aleksandr Sokúrov* (2002). Em relação ao hermetismo de Sokúrov, haverá ocasião para esclarecer esse assunto. De qualquer modo, o que é considerado como problema de fruição, como defende Machado (1999) e como também já fora citado aqui, reside “no olho do espectador médio, incapaz de concentração. A ação proposta acontece no interior de cada imagem, mais que na sequência das cenas”. Um espectador “médio” é incapaz de perceber algumas referências às obras de grandes pintores, por exemplo. À parte os intertextos, é necessário seguir a orientação de Machado (1999), quando dita o modo para a compreensão dos filmes de Sokúrov, que “É uma ação silenciosa, não explícita, como na contemplação da pintura”.

Convém citar o que antecipam alguns dos comentários de Aumont (2004, p. 58) em relação às pinturas de paisagens: “[...] Desde o fim do século XVIII até o impressionismo, e talvez até mesmo além dele, são muitos os quadros que arremedam o exercício do olhar, solitário de preferência, a um só tempo todo-poderoso e desesperadamente limitado”, que é completado por sua apreciação de Caspar David Friedrich: “É preciso evocar aqui, mais uma vez, Friedrich, com suas imagens de viajantes, nós mesmos, olhando eternamente o espetáculo, desejável e inacessível, da natureza enfim descoberta” (AUMONT, 2004, p. 58). Importante frisar que há motivos clássicos e recorrentes no cinema, como esse do personagem de costas para o público contemplando a paisagem e outros que aparecerão na sequência, como o espelho e o da banheira.

Como pintura, Sokúrov recria uma imagem em *Moloch*, a da visão do alto de um monte escarpado (figura 1), que faz lembrar a tela *Caminhante sobre o Mar de Névoa* (figura 1), de Caspar David Friedrich (1774-1840). Dir-se-ia o romantismo reposicionado ou, ao menos, homenageado, mas, por outro lado (no sentido de “avesso da medalha”), esse mesmo quadro ecoará, se já não é um eco, no seu *Fausto*.

Figura 1: *Der Wanderer e Hitler*

Abaixo: Fotograma do *Moloch*, de Sokúrov

Fonte: <https://www.thedigitalfix.com/film/content/65058/moloch/>

À direita: *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) de Caspar David Friedrich

Fonte: <https://www.artble.com/artists/caspar-david-friedrich/paintings/wanderer-above-the-sea-of-fog>

O cenário, em mais de uma ocasião, parece inspirado nas pinturas de Caspar David Friedrich, com seus elementos abissais e solitários. Entretanto, os ambientes que causam certo desconforto revelam algo de angustiante, de um sonho ruim, de um tipo de inferno terrestre. Para conseguir esses efeitos, além das cores frias e nebulosas, Sokúrov aplica os *scopes* (anamorfismos), faz uso de diversos filtros, achata ou expande (lateralmente) as personagens. Com isso, desenvolve diversas anamorfoses das figuras filmadas e causa a sensação de vertigem no espectador ao realizar o achatamento dos espaços.

Tomando emprestado o sentido que se tentou atribuir à obra de Sokúrov, é possível afirmar que, em *Moloch*, o diretor pinta, literalmente, um quadro da morte e, como o propósito desta tese, *Moloch* é, assim como a filmografia geral de Sokúrov, um filme poético.

À parte disso, recordando que o filme compõe um dos elementos da Tetralogia do Poder, é necessário refletir sobre a importância de *Moloch* para o *Fausto*. Nesse primeiro filme já é possível vislumbrar algumas imagens que serão refletidas (e vice-versa) no *Fausto*, tais quais: a inspiração dos quadros de Caspar David Friedrich; um dos passeios dos personagens pelas montanhas da região, que faz lembrar a “Noite de Valpúrgis”; uma referência ao nietzschianismo, quando Hitler diz: “aqueles que veneram a crucificação temem a morte, mas ‘Deus está morto’”; além dos recursos fílmicos adotados.

Como reforço do que trata a Tetralogia do Poder, há, em *Moloch*, dois momentos em que é notável a banalização do *status* de ‘homens poderosos’: 1. Quando Hitler se refere a uma

conversa que teve com o líder soviético: “Certa vez eu disse a Stalin: Não construa um palácio soviético. A maior construção será na Alemanha. Ele não me obedeceu. Ele começou a construí-lo. Se ele quer guerra, terá guerra!”; 2. Quando critica o ditador italiano que iniciou uma plantação (antinatural) na Itália e, segundo a projeção de Hitler, isso resultaria numa alteração do clima da Alemanha. Hitler, então, antecipa: “daqui cem anos quando entrarmos em guerra com a Itália”. Esses exemplos acentuam a banalização do poder, como fetiche, arrogância, supremacia e vontade de subjugar o outro por razões e motivos frívolos.

Se em *Moloch* a cor predominante é o cinza-azulado, em *Taurus* prevalecem os tons de verde. No primeiro é perceptível a influência de Capar David Friedrich; no segundo, logo na sequência inicial, identificamos uma paisagem que seria cara aos pintores impressionistas – a um Monet, por exemplo.

Em *Moloch*, o espectador é uma “testemunha ocular”, mas essa característica, quando não ampliada qualitativamente (*zoom*) pelas lentes da mira de um rifle de precisão (que não deixa claro se Hitler é observado por um soldado *voyeur* ou se poderia ser alvo de fogo amigo ou, ainda, possível vítima de um atentado), é ampliada quantitativamente, pois há durante o filme diversas figuras (sombrias – soldados da SS) que substituem ou fazem coro ao olhar do espectador. Essa mesma característica é mantida em *Taurus*, mas, desta vez, para mostrar que Lenin está sob vigilância total. Os observadores parecem surgir de passagens secretas (embora não seja isso, pois espreitam detrás das portas mesmo) ou se escondem atrás de roupas estendidas num varal.

Em oposição ao nietzschianismo de Hitler, Lenin, após um sonho, relembra que, quando criança, acreditava ouvir a música da chuva. Com nostalgia, recorda que sua mãe dizia que somente as crianças eram capazes de ouvir essa música, pois os anjos cantavam para elas. Nessa sequência, Lenin afirma querer acreditar ouvir a música da tempestade, não fosse seu conhecimento de que a eletricidade produz os relâmpagos, e conclui: “Minha mãe deveria rezar pela eletricidade e não para Deus”.

O título do filme *Taurus* também assume uma ampliação ou abertura do vocábulo, que, por sua vez, já contém em si vários sentidos. Do particular para o geral: *Taurus* representa um dos signos do zodíaco – Lenin era taurino; um símbolo Bíblico – “bezerro de ouro” – e mitológico – o rapto de Europa por Zeus. A expressão “bezerro de ouro” passou a ser interpretada para designar o “falso ídolo” ou o “falso”, o que condiz com o contexto geral da Tetralogia, de “falso deus” ou de “deidade caída/decaída”. Quanto ao rapto de Europa por Zeus, poderia se referir ao contexto sociopolítico da União Soviética. Além dessas “aberturas” do vocábulo, que se configuram a partir de um contexto mais amplo ou, noutros termos, do

macrocosmo, se a palavra designa o personagem (Lenin) no campo de identificação pelo zodíaco ou pelas características individuais, tal como apresentadas no filme, não seria possível associar seu sentido ao de um animal de abate? Dessa forma, o estudo iconográfico realizado por Albera (2011) faz mais sentido, pois ele encara como uma mortalha o pano que se desprende do corpo de Lenin e revela sua nudez (nas cenas iniciais do filme, quando recebe a visita de um médico). Sendo assim, as vestimentas não mais representam o estandarte do líder revolucionário ou a toga do orador, mas estariam associadas à mortalha que cobre o cadáver. É possível, como fez Albera (2011), comparar a imagem de Lenin desnudo com o quadro *Marat assassinado* (figura 3), de Jacques-Louis David (1748-1825).

Figura 2: *Marat assassinado*

Marat assassinado (1793), de Jacques-Louis David (1748-1825)

Fonte: <https://thecharnelhouse.org/2015/07/13/the-death-of-marat-and-the-death-of-art/>

Mais uma vez, portanto, Sokúrov está pintando a morte. A morte de um homem ou a morte dos ideais. Além desse estudo de Albera, levando em consideração que os personagens da Tetralogia do Poder flertam com aspectos divinos, é razoável considerar que, ao desnudar-se, Lenin faça lembrar, como numa passagem bíblica, o momento em que Jesus despe-se do manto sagrado, abdica de sua condição divina e lava os pés de seus discípulos (Ex 12, 1-8.11-14 / Slm 115 (116), 12-13.15-18 / 1 Cor 11, 23-26 / Jo 13, 1-15).

A partir dessas constatações realizadas pelo estudo iconográfico, no campo associativo são perceptíveis alguns elementos que unem, uns aos outros, os personagens da Tetralogia do Poder. Certa característica de Hitler pode ser notada em Lenin, assim como Hirohito tem atributos ora de Hitler, ora de Lenin. Partindo desse pressuposto, se o dicionário de símbolos informa que o culto a Moloch foi associado ao minotauro – “que devorava esporadicamente sua

ração de jovens”, por sua vez, *Taurus* (touro) também está relacionado ao ser mitológico; e, ainda, se Hitler for tomado como um deus perverso (Moloch), a deidade está presente também em Lenin – como esclarecido no parágrafo anterior, todavia, assim como n’*O Sol*, será um deus que abdica de sua divindade.

A confluência dos personagens da Tetralogia do Poder é percebida nas cenas em que eles se banham (à exceção de Hirohito). Nelas, na primeira camada interpretativa, os personagens são apresentados e expostos de modo ridículo e patético, entretanto, na segunda camada, segundo Iampolski (2013, p. 125): “Nos filmes de Sokurov esse banho do corpo nu é uma alegoria recorrente da infância: um adulto é transformado em uma réplica crescida de um bebê”. A segunda interpretação não anula a primeira, mas a reforça e amplia sua significação.

Fausto não foi excluído dessa equação, pois, de fato, ele se revela a síntese tanto da Tetralogia quanto dos personagens que foram retratados. As características individuais de Hitler, Lenin e Hirohito estão presentes, por exemplo, em Mefistófeles. No estudo das cores, percebem-se todos os tons e as cores dos demais filmes. Também é notável a necessidade de superação da condição humana, a supremacia humana em relação à divindade ou ao demoníaco.

Retomando o estudo de *Taurus*, no filme Lenin está fisicamente debilitado, com parte de seu corpo paralisado e sua nudez revela sua doença e fragilidade. Todavia, o que importa realmente, já que Lenin nunca fora reconhecido pelo seu vigor físico e sim por sua energia mental, é sua decrepitude em alguns momentos. Prova dessa senilidade é ressaltada quando o médico sugere que Lenin conseguiria a cura caso fosse capaz de encontrar a razão de 17×22 . Embora recorrendo a papel e lápis, Lenin não consegue multiplicar esses números. Os números selecionados para a operação matemática, contudo, são significativos, como observa Albera (2011): talvez esses números estejam associados ao início da revolução que liderou (1917) e com o seu afastamento, em 1922, devido à doença. Se, por um lado, esse enigma determina o início e o fim de sua liderança – um sentido da morte política –, por outro lado, há de fato a morte física – a morte que pode vir como consequência da doença ou de algum tipo de atentado ou punição pública/política.

Grosso modo, a questão pública aniquila o particular. Ele é um símbolo, um líder de outrora (embora presente), mas que é vigiado. Não há mais espaço para o individual e secreto; daí ser constantemente observado, sempre rodeado por pessoas – soldados, médicos, camareiras etc. Não pode mais desfrutar de um passeio sem que emergja da vegetação um soldado que o espreita furtivamente.

Assim como em toda a Tetralogia, conhecer a história e as referências pictográficas favorece a compreensão e a apreciação de *Taurus*. Quando faz a indagação “será necessário

conhecer a história da URSS para se assimilar as nebulosas imagens de *Taurus*?”, Cléber Eduardo (2001), em sua brevíssima crítica do filme, conclui, após uma pequena explicação histórica, que *Taurus* “atinge o fundamento do cinema sokuroviano ao usar um homem público e uma celebridade do século XX para tratar de algo comum a muitos de seus personagens fantasmagóricos: a constatação de que a vida é um grande absurdo”. Talvez o crítico quisesse esclarecer que saber o contexto histórico e conhecer os personagens envolvidos importe menos do que o sentido (alegórico ou metonímico?) que eles representam. Pois, como o próprio Cléber (2001) constata: “O homem, para Sokúrov, é mau. E não há nada para ensiná-lo a ser o contrário disso”. Nesse contexto, vale destacar o uso pelo diretor da metonímia e da sinédoque na criação das imagens fílmicas, recursos esses que são fundamentais na linguagem cinematográfica.

Se nos filmes anteriores a noção de deidade é subvertida ou requerida, *O Sol* revelará uma deidade caída, já que, de acordo com a tradição japonesa, o imperador do Japão descende do deus sol e é, nesse sentido, uma divindade. Pelo aspecto cultural, Hirohito era tomado realmente como um deus ou filho de deus, prova disso (da lealdade, da fé, do poder do líder etc.) foi que, quando o Japão foi derrotado pelos Estados Unidos e arrasado pelas bombas nucleares, o povo japonês aguardou a ordem do imperador para que houvesse o suicídio coletivo. Se a ordem fosse dada, o ritual samurai (o *seppuko*) seria realizado pelos japoneses que esperavam o comando. Entretanto, por um ato de misericórdia, por questões políticas, pelas pressões impostas pelos Estados Unidos e pelos aliados, houve, ao contrário do que se esperara, a rendição incondicional do Japão. Além disso, Hirohito teve de abdicar de sua condição divina.

À parte de sua divindade, os imperadores japoneses, a partir de certo momento da história do país, passaram a figurar como seres/elementos decorativos. As decisões importantes passaram a ser tomadas pelos *Shoguns* e, depois, pelos ministros. Nalgumas vezes, conselheiros induziam os imperadores a agirem conforme algum estabelecimento; noutras, os imperadores sequer participavam do processo decisório. É, pois, essa característica que Sokúrov explora no filme.

Se, por um lado, Hirohito é um deus; por outro, é um deus mudo ou, como representado no filme (baseado em características reais), titubeante e hesitante. Mas não apenas com dificuldade para falar, esse deus-humano, esse semideus tem dificuldade em se portar como um ser humano. Não sabe se vestir sozinho ou girar a maçaneta de uma porta – o que pode ser percebido quando da entrevista com o general McArthur.

Será mencionado mais adiante que a vila em que Fausto reside possui um aspecto labiríntico, mas já em *O Sol* é perceptível essa característica da arquitetura, o que reforça a relação entre todos os filmes da Tetralogia do Poder. O efeito labiríntico do *Fausto* representa,

entre outras coisas, as limitações do corpo físico que Fausto insiste em tentar superar; n' *O Sol*, por outro lado, o desenho arquitetônico do *bunker* sugere algo como a concha na qual o caramujo está inserido, um mundo à parte, em que Hirohito se esconde e se protege em sua profunda introspecção, pois, enquanto o Japão é afligido pela guerra, pelas bombas nucleares, Hirohito, protegido em seu *bunker*, dedica seu tempo ao estudo da biologia e da anatomia animal, de um crustáceo.

Assim, Hirohito está preso no labirinto do *bunker*, onde se protege dos ataques americanos, mas também está perdido no labirinto de sua condição divina e de seus pensamentos e devaneios. Do mundo subterrâneo em que reside não consegue enxergar as mazelas causadas pela guerra e o sofrimento de seus súditos. Assume a condição de intocável, tal qual um monge enclausurado no monastério, inclusive, esse aspecto é retratado no filme, pois a postura de Hirohito assume um quê de liturgia, de formalidade excessiva, de um costume antigo e inusual.

Nesse filme, a cor predominante é de uma tonalidade amarelo-nebuloso e embaçado, tendendo à sugestão do decantado e da velharia em tons pardos. Curiosamente, esse tom combina com o imaginário que se faz do Japão – moderno, mas impregnado de tradição. Por outro lado, mesmo em preto e branco, no filme *Trono Manchado de Sangue* (1957) – figura 3 –, Akira Kurosawa fazia resplandecer o brilho do ouro de um dos objetos decorativos do castelo Kumonosu-jo, por exemplo. Em *O Sol*, ao contrário, embora as paredes douradas da sala de reuniões façam recordar o brilho do deus-sol tal qual uma auréola, o brilho é turvo e esmaecido, quase opaco.

Figura 3: Fotograma de *Trono manchado de sangue*, de Akira Kurosawa

Fonte: <https://www.styleforum.net/content/type/61/id/1474997/>

A figura divina também, em várias ocasiões, é reduzida pelo método de filmagem. Em determinada cena, percebe-se a cabeça do imperador minimizada abaixo da tela, enquanto é filmado um grande vazio acima dela (figura 4) – técnica conhecida como “teto”. Isso sugere um questionamento: redução, rebaixamento ou esvaziamento? Talvez, a resposta seja: transformação.

Figura 4: Fotograma de *O sol*, de Sokúrov

Fonte: <http://www.revistacinetica.com.br/osolsokurov.htm>

Sob outro ponto de vista, Akindínova (2013), apresenta a seguinte conclusão em seu artigo “Sobre *Fausto* de Aleksandr Sokúrov, e não somente sobre ele...”:

Hitler é mostrado no cume do poder, [...] ele é mostrado como uma encarnação do mal. A imagem de Lenin, afastado do poder, encara já o mal sem forças, [...]. Hirohito, contrário à tradição multissecular da sua cultura, não aceita o suicídio em princípio. A tetralogia cinematográfica de A. Sokúrov é uma história de uma queda humana e de renascimento, e neste sentido ela de modo geral leva em si o efeito catártico da fé em ser humano (AKINDÍNOVA, 2013).

Retomando, novamente, a afirmação de Watt (1997): Fausto passou de um personagem histórico para um mito. Sob essa perspectiva, nesses três primeiros filmes, ao que parece, existe um processo de desmitificação, o contrário, portanto, do que ocorreu com o médico necromante.

Como já dito, *Fausto* integra e encerra a Tetralogia do Poder. Contudo, apesar de poder ser visto como uma conclusão, de *Apocalipse* mesmo, sob outro ponto de vista, ele também serve de introdução, de *Genesis*. Ou como também percebeu Akindínova:

O olhar através das “lentes” desse filme nos permite compreender de uma nova maneira as partes anteriores da tetralogia: “Moloch”, “Taurus”, “O Sol”, e torna-se claro que a história de Fausto não termina no filme sobre ele, ela continua nos filmes anteriores e possui sua própria lógica do desenvolvimento (AKINDÍNOVA, 2013).

Embora, como afirma o próprio diretor, a versão fílmica de Sokúrov seja uma adaptação livre do *Fausto* de Goethe, ao atentar para as várias informações presentes em cada fotograma e para o significado de cada elemento iconográfico, é perceptível que quase muitas cenas do poema trágico alemão são apresentadas no filme, entre elas o “Prólogo do Céu” (da aposta), o que será demonstrado mais adiante.

Além do *Fausto* de Goethe, a tradição fáustica foi revisitada e recolhida nas mais diversas fontes, tais como pintura, música, literatura e cinema. Sokúrov, em entrevista à Revista Cult, reconhece que seu filme recebeu influências da versão fílmica de Murnau e que fora, de certo modo, inspirado também pela obra literária de Thomas Mann. No filme, ao fundo, é possível identificar trechos da ópera *A Danação de Fausto*, de Berlioz, e, de forma indireta, os fotogramas representam ou se inspiram nas pinturas de Albrecht Dürer, que, por sua vez, apresenta um dos motivos do *Fausto*: a Melancolia.

Um adendo é necessário aqui, visto que a percepção de Berlioz exige uma sensibilidade e que essa música faça parte do repertório do espectador. Além disso, como esclarece Albera (2013, p. 45), em relação à trilha/faixa sonora de Sokúrov: “Por sua vez, o uso da música responde a essa poética da dissociação: longínqua e quase indistinta ou híbrida [...]”. Já para Roger (2013, p. 136), nos filmes de Sokúrov não há música, mas “traços melódicos” que se dissolvem “no fluxo dos eventos sonoros” e complementa: “Aliás, a música nunca aparece colada na imagem, sobreposta de uma forma arbitrária e irrefletida, marca dos filmes em geral: ela procede de uma imanência sonora, que é por sua vez musicalizada”. Essas afirmações condizem, portanto, com a avaliação de Marcel Martin em relação à utilização da música nos filmes:

Em vista disso, creio que a música deveria funcionar apenas como *totalidade* e não se limitar a dobrar, a amplificar os efeitos visuais: é o que eu chamo de *música-ambientação*. Ela deve participar discretamente (e sua ação será tanto mais eficaz e bem-sucedida quando se fizer ouvir sem chamar a atenção) na criação da tonalidade geral, estética e dramática, da obra (MARTIN, 1990, p. 141, grifos do autor).

Composto, portanto, por intertextos e diversas referências, o *Fausto* de Sokúrov é uma obra original que requer do espectador uma atenção e um conhecimento acima da média para que ele consiga compreender essa versão fílmica, e o sentido mais completo é obtido após assistir aos demais filmes da Tetralogia do Poder.

Aqueles mesmos labirintos e temas que foram apresentados nos outros filmes serão acentuados e retomados no *Fausto*. O significado do último filme esclarece e justifica a razão dos anteriores.

Como síntese, em seu duplo sentido, o *Fausto* provará os limites impostos à condição humana. Será a genealogia, o germe ou, seguindo a proposta do filme de Bergman, o ovo do qual ascenderá nos demais personagens da Tetralogia o desejo pelo poder, as consequências desse desejo, a repetição e reiteração dos erros humanos.

Analisar o *Fausto* de Sokúrov exige paciência e atenção minuciosa, pois parece que esse objeto de estudo modifica seu desenho tal qual um caleidoscópio. Além do conjunto de espelhos que ampliam e multiplicam as formas, ao observar sob pontos de vistas diferentes, ao modificar sua posição, surge uma nova forma, que mantém relação com a anterior, mas a altera. Assim como esse instrumento ótico, quando movido, gera combinações simétricas de formas geométricas, alterando o desenho criado em determinado ponto de observação, *Fausto* também se modifica quando retomamos ou revemos os demais filmes da Tetralogia do Poder, sendo a recíproca verdadeira.

Para não criar redundâncias e prolixidade, o *Fausto*, ao contrário dos demais filmes analisados neste capítulo, será estudado minuciosamente nos capítulos a seguir.

1. 2 O espectador de Sokúrov

Ao acompanhar as anotações feitas por Marcus Mazzari para a tradução do *Fausto* realizada por Jenny Klabin Segall, é esclarecedor saber que, nalgumas cenas, Goethe levava em conta a capacidade de inferência do espectador. Anota Mazzari: “Goethe deixa implícito assim, como noutras vezes nesta tragédia, que um passo fundamental para o desenvolvimento da ação dramática se desenrolou ‘atrás do palco’, às escondidas do espectador.” (In: GOETHE, 2010, p. 331 – nota na margem direita da página). Com isso, surgem questões em relação à versão fílmica do *Fausto* realizada por Aleksandr Sokúrov: Quem é o espectador desse filme? Se no poema dramático de Goethe o espectador poderia inferir algumas passagens entre cenas a partir do desenvolvimento dramático da peça, na versão de Sokúrov, *a priori*, seria necessário o espectador conhecer o texto da tragédia? E mais: Qual o repertório cultural exigido para a compreensão do filme? Isso porque, além da peculiaridade e originalidade da adaptação da obra do poeta alemão, Sokúrov inclui a iconografia da pintura, metáforas sonoras e visuais, um discurso que pode aproximar o filme a alguma vertente filosófica e uma coleção de intertextos e referências a diversos pintores.

Se por um lado esse conjunto de referências pode trazer dificuldades de compreensão, por outro tem também a capacidade potencial de despertar o interesse do espectador, levando-

o a trilhar o caminho inverso, do filme para a tragédia, ao instigar a curiosidade não só com relação ao poema, mas também às demais interconexões artísticas, especialmente com a pintura, uma vez que apresenta referências pictóricas que pertencem a um “repertório comum”, são conhecidas. Assim, as imagens do filme remeteriam, na imaginação do espectador, a algo que lhe é reconhecível, embora muitas vezes difícil de identificar.

Somada a essa gama de informações implícitas ou explícitas, o *Fausto* de Sokúrov está incluído numa tetralogia e, embora a obra em si possa ser lida de forma autônoma, é interessante conhecer os demais filmes, que exigem, noutra medida, conhecimento de História e, quiçá, da biografia das personagens retratadas – Lenin (*Taurus*), Hitler (*Moloch*) e Hirohito (*O Sol*).

Em vista disso, um espectador com um repertório reduzido em Ciências Humanas (Literatura, História, Arte, Cinema e Filosofia) pode ter dificuldade de compreender o *Fausto* de Sokúrov. Para ilustrar essa dificuldade de compreensão basta recordar que o cinema, em suas origens, precisou ensinar o espectador a compreender sua linguagem, seus símbolos, seus signos, sua temporalidade e espacialidade bidimensional captados pela câmera. Aqui é necessária uma nova aprendizagem, que se inicia em Tarkovsky (1932-1986) e à qual Sokúrov dá continuidade. Cabe ressaltar também que, para Martin (1990, p. 270), Tarkovsky faz parte da categoria dos diretores cerebrais e conceituais, assim como Eisenstein, Dreyer, Gance, Welles, Bergman, Visconti, Bresson, Resnais, Godard e Duras. Apesar de o crítico não comentar as obras de Sokúrov, é certo que ele o inseriria nessa categoria. Para Martin (1990, p. 270), esses diretores “tendem a reconstruir o mundo em função de sua visão pessoal, e para isso acentuam a imagem como meio essencial de conceptualizar seu universo fílmico”.

Nesse sentido, há duas observações fundamentais para compreender o “mundo” (ou “planeta”, como prefere Alvaro Machado) de Sokúrov, conforme aponta Heller (2013, p. 95): 1. “A vontade de ultrapassar a arte particular ao sublimá-la é patente no trabalho de Sokurov, pouco importa a etiqueta que lhe dermos. Essa ambição se baseia na riqueza e na estabilidade de seu próprio mundo artístico.”; 2. “A visão de mundo [...] é tão profundamente ligado à personalidade, ao universo interior do artista, que ela se torna independente de seu suporte exterior, de seu significado, do significado do código artístico”.

Alguns aspectos da linguagem cinematográfica específica de Sokúrov já estavam presentes em *Arca Russa* (2002), por exemplo, que apresenta lições do estudo iconográfico, e, posteriormente ao *Fausto*, em *Francofonia: Louvre sob ocupação* (2016), um filme metalinguístico, que expõe o método de criação e filmagem de Sokúrov. Essa dificuldade de apreensão da obra fílmica pelo espectador foi tratada também por Marcel Martin:

Consequentemente, se o sentido da imagem é função do contexto fílmico criado pela montagem, também o é do contexto mental do espectador, reagindo cada um conforme seu gosto, sua instrução, sua cultura, suas opiniões morais, políticas e sociais, seus preconceitos e suas ignorâncias. (MARTIN, 1990, p.28)

O espectador dessa versão do *Fausto* enfrenta ainda as dificuldades que o discurso fílmico em si oferece, potencializadas em obras autorais. A respeito desse assunto, dos obstáculos criados pela linguagem cinematográfica, Martin esclarece tal peculiaridade da expressão da imagem cinematográfica:

Vale dizer que a realidade que aparece na tela não é jamais totalmente *neutra*, mas sempre o *signo* de algo mais, num certo grau. Essa dialética de significante-significado foi comentada assim por Bernard Pingaud: “Diferentemente de seus análogos reais, vemos sempre o que (os objetos) querem dizer, e quanto mais evidente esse saber, tanto mais o objeto se dilui, perde seu valor particular. De modo que o filme parece condenado, seja à opacidade de um sentido rico, seja à clareza de um sentido pobre. Ou é símbolo, ou enigma”. Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênua na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma *linguagem*. (Martin, 1990, p. 18)

Para complementar essa observação, em *Seis passeios pelo bosque da ficção*, Umberto Eco (1932-2016) classifica os leitores-modelos em dois níveis: o leitor-modelo de primeiro nível, “que quer saber muito bem como a história termina”; e o leitor-modelo de segundo nível, “que se pergunta que tipo de leitor a história deseja que ele se torne e que quer descobrir precisamente como o autor-modelo faz para guiar o leitor” (ECO, 1994, p. 33). É evidente que os filmes de Sokúrov, por serem de um “diretor cerebral e conceitual”, causam muito mais prazer a um leitor-modelo de segundo nível. À parte disso, o que merece destaque na obra do crítico e escritor italiano é que o espectador dos filmes do diretor russo deve entender o filme de Sokúrov tal qual a recomendação de Eco (1994, p. 9): “[...] todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho”. Que trabalho seria esse? “preencher toda uma série de lacunas” (ECO, 1994, p. 9)! Acontece que as lacunas a serem preenchidas são inferências culturais, artísticas, filosóficas, sociológicas, políticas e históricas... Algo que o próprio Sokúrov indicou numa entrevista concedida a Lauren Sedofsky, conforme trecho abaixo:

L. Sedofsky: *Não é por isso que a tetralogia dos “homens do poder” [...] descarrega um fardo considerável no espectador, para trazer à tona a sua própria “imaginação histórica”, a fim de que ele ou ela possa lidar com o filme?*

A. Sokúrov: É exatamente isso. Algum conhecimento histórico básico é um repertório importante nos filmes feitos por nossa equipe, porque nos orientamos para espectadores que leem, conhecem e pensam sobre a história. Trabalhamos para essas pessoas.

(SEDOFSKY, 2013, p. 191)

Convém lembrar que os filmes de Sokúrov costumam ser herméticos e o *Fausto*, nesse sentido, possui muitos momentos de opacidade e de algo enigmático até. Entretanto, o valor dessa obra reside justamente no desafio de decodificação, da solução desses enigmas e da busca de sentido e transparência, tal qual o desafio que a poesia de grande valor impõe ao leitor mais crítico. Aliás, essa analogia também foi realizada por Martin (1990, p.18): “Tal constatação faz aproximar a linguagem fílmica da linguagem poética, onde as palavras da linguagem prosaica se enriquecem de múltiplas significações potenciais”.

Para encontrar essas significações potenciais é preciso, em primeiro lugar, “entrar no jogo”, conforme a analogia de Eco, e, em segundo lugar, compreender “os critérios econômicos da ficção”. Para Eco, esse “entrar no jogo” é expresso da seguinte maneira: “[...] ler ficção significa jogar um jogo através do qual damos sentido à infinidade de coisas que aconteceram, estão acontecendo ou vão acontecer no mundo real” (ECO, 1994, p. 93). Afirma ainda:

Para ler uma obra de ficção é preciso ter alguma noção dos critérios econômicos que norteiam o mundo ficcional. Os critérios não estão lá – ou melhor; como em todo círculo hermenêutico, têm de ser pressupostos mesmo quando se tenta inferi-los a partir das evidências do texto. Por isso, ler é como uma aposta. Apostamos que seremos fiéis às sugestões de uma voz que não diz explicitamente o que está sugerindo. (ECO, 1994, p. 118)

É conveniente, aqui, citar a anedota “dos pássaros que foram bicar as cerejas do grande mestre”. Trata-se de uma alusão às uvas pintadas por Zêuxis, que foram consideradas, desde antigamente, um triunfo da arte e, ao mesmo tempo, um triunfo do princípio da imitação da natureza, pois pombas vivas as teriam picado⁵. Essa passagem está inserida no capítulo “Sobre verdade e verossimilhança das obras de arte” (1798), do livro *Escritos sobre arte*, em que Goethe apresenta dois personagens – O defensor do artista e O espectador –, os quais conversam a respeito de pinturas que foram realizadas num teatro alemão e cujo efeito fazia parecer que as

⁵ Essa anedota encontra-se em Plínio, *Hist. Nat.*, XXXV, 36. [Notas do Tradutor de: GOETHE, J. W. v.. *Escritos Sobre Arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2ª ed.; São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2008.]

imagens de pessoas pintadas nas paredes representavam espectadores reais. Após um longo diálogo, em que é citada a anedota anterior, o defensor do artista conclui:

O apreciador comum não possui conceitos sobre tudo isso, ele trata uma obra de arte como um objeto que encontra no mercado, mas o verdadeiro apreciador não apenas vê a verdade do que que é imitado, mas também os méritos do que é escolhido, o que é rico de espírito na combinação, o que é supraterrâneo do pequeno mundo artístico, ele sente que precisa se elevar ao artista, a fim de desfrutar a obra, ele sente que deve se concentrar a partir de sua vida dispersa, habitar com as obras de arte, observá-las repetidamente e, desse modo, dar a si mesmo uma existência mais elevada (GOETHE, 2008, pp. 140-141).

Ao comentar um trecho da obra de Alessandro Manzoni (1785-1873), Umberto Eco descreve sua técnica de escrita como cinematográfica e, para justificar essa comparação, ele se defende: “Não venham me dizer que um escritor do século XIX desconhecia técnicas: ao contrário, os diretores de cinema é que usam técnicas da literatura de ficção” (ECO, 1994, p. 77). A questão que se pretende colocar aqui é mais um reforço da aproximação entre-artes e sua complexidade de verificação. Sokúrov domina técnicas literárias? Ou pelo menos é um leitor de literatura de ficção? É pertinente a aproximação pretendida por esta Tese?

Leonid Heller em *O horizonte pacífico do fim do mundo: Sokurov e a literatura russa* defende uma literariedade em Sokúrov e propõe que o cinema do diretor russo “se coloca como uma antítese do cinema narrativo” (HELLER, 2013, p. 93). Para o primeiro caso, afirma haver uma “literariedade” ou “verbalidade” inerente às imagens fílmicas nas obras do cineasta russo, característica que se justifica também pelas teorias do formalista russo Boris Eikhenbaum, que por sua vez define um tipo de receptividade na qual o espectador de cinema deve preencher as “lacunas narrativas e semânticas”, tornar-se, portanto, “um leitor ativo” o que cria “um processo ininterrupto de discurso interior que acompanha a cine-visão” (EIKHENBAUM *apud* HELLER, 2013, p. 92). Para o segundo caso, a partir do estudo de textos de formalistas russos (em relação à topologia própria do cinema) e de futuristas (elementos “transmentais”), conclui: “abstraindo o sistema metafórico que o filme importa da retórica tanto literária quanto pictural, pode-se dizer que o substrato verbal não é necessariamente subjacente à expressividade do filme. [...] o substrato verbal contém apenas a narração fílmica” (HELLER, 2013, p. 92). Heller propõe ainda que o cinema de Sokúrov é uma máquina de poetização: “[Sokúrov] em vez de arrancar o cinema de seu estado próprio em benefício da literatura, ele lhe restitui sua pureza ao desviar o literário, transformando-o numa máquina de poetização, do desnudamento do fílmico, da ‘desnarrativização’” (HELLER, 2013, p. 93).

Retomando os comentários acerca da linguagem cinematográfica, para Martin (1990, p. 21), “A imagem constitui o elemento de base da linguagem cinematográfica. Ela é a matéria-prima filmica e desde logo, porém, uma realidade particularmente complexa”. Contudo, para compreender essa realidade complexa é necessário que o espectador seja dotado de um repertório linguístico com o qual ele possa estabelecer relações com as imagens e, assim, decifrar seus códigos, como esclarece Boris Eikhenbaum (*apud* HELLER, 2013, p. 91): “A cine-metáfora só é possível se ela se apoia sobre uma metáfora verbal. O espectador pode compreendê-la apenas se possuir, em sua bagagem lexical, a expressão correspondente à imagem”. A partir dessas afirmações é possível prolongar a analogia entre o cinema e a poesia, afinal, se a matéria-prima do poeta são as palavras e ele as trabalha exaustivamente a fim de construir e constituir outros sentidos, o cineasta, como esclarece Martin, faz uso de “um aparelho técnico capaz de reproduzir exata e objetivamente a realidade que lhe é apresentada”, mas, por outro lado, o que prevalece é o “sentido preciso desejado pelo realizador” (MARTIN, 1990, p. 21). Para exemplificar essa relação de equivalência, Martin (1990, p. 26) oferece a seguinte comparação: “assim como a carne podre pode ser objeto de poesia para Baudelaire, também a miséria ou a feiura podem tornar-se objeto de beleza cinematográfica”. E a beleza conquistada por *Fausto: uma adaptação livre* reside naquilo que Lessing (1998, p. 132) determinou: “pois o que nós achamos belo numa obra de arte não é o nosso olho que acha belo, mas antes a nossa imaginação através do olho”. Eis aqui, portanto, os aspectos fundamentais que validam a tese de que o filme de Sokúrov é uma obra poética, de tal modo que Baudelaire pode mesmo servir de modelo para evidenciar a utilização do grotesco (feiura e miséria) tão presente no *Fausto* e que contrasta e confronta com a beleza erigindo, assim, a sublimidade.

Para concluir este subcapítulo, motivar os espectadores apreensivos dos filmes de Sokúrov e para inspirar o autor desta tese: “Existe uma regra de ouro em que todos os criptoanalistas confiam – a saber, que toda mensagem secreta pode ser decifrada, desde que se saiba que é uma mensagem” (ECO, 1994, p. 122).

1.3 A recepção de *Fausto* na mídia

Como se fez notar anteriormente, o *Fausto* de Sokúrov não é destinado àquele leitor/espectador-modelo de primeiro nível de Umberto Eco. Não é um filme *blockbuster* ou *hollywoodiano* como geralmente são classificados os filmes destinados à cultura de massa. Contudo, a maior peculiaridade desse filme reside no fato de que ele não satisfaz um espectador-

modelo de primeiro nível, pois seu enredo é complexo e lacunar. Não é possível determinar com clareza quais são os objetivos, anseios, motivações ou conflitos de Fausto, assim como não é tarefa simples identificar a figura de Maurícius Müller como alegórica, ou ainda alcançar o significado do homúnculo, quais são os conflitos de Margarida ou para onde Fausto seguirá em sua jornada.

Quem não conhece a obra de Goethe seria capaz de perceber que foi sugerida a morte de Gretchen, quando ela resplandece no céu nas cenas finais do filme? Entende por que ela morre? E Fausto? Estaria ele no inferno dos picos gelados após passar pelo Monte do Purgatório que estava à beira do Rio Tibre (ou rio Estige ou Aqueronte)? Se para Eco (1994, p. 33), o leitor-modelo de primeiro nível “quer saber muito bem como o filme acaba”, essa espécie de leitor/espectador se sentirá frustrado. Portanto, ao que parece, Sokúrov optou por dirigir seu filme ao leitor-modelo de segundo nível. Aliás, o diretor russo declarou: “eu não penso no espectador quando faço um filme”⁶ e afirmou também que seu trabalho “toca apenas o público que se interessa pela cultura e, de maneira geral, à vida espiritual”⁷, por fim, “respeitar o ritmo, senti-lo, compreendê-lo é dever para com o espectador, mas ele não pode compreendê-lo, estragado pelo cinema atual. Um cinema que prefere a montagem em *clip* e as músicas desestruturadas”⁸. A fim de constatar quais foram as consequências dessa escolha, isto é, “não pensar no espectador”, será apresentado a seguir um levantamento de algumas matérias encontradas nos principais *sites* jornalísticos da Europa e dos Estados Unidos que comentam e/ou avaliam o *Fausto* de Sokúrov.

De fato, além de perceber qual foi a recepção do *Fausto* no mundo (“virtual”), a partir de uma pequena amostra, pretende-se compilar alguns trechos dessas matérias, pois, nessa seleção foram encontrados comentários que vão ao encontro de algumas ideias desenvolvidas nesta tese ou que, apesar de valorosas, fogem dos objetivos propostos e, por essa razão, para dar conta de uma visão mais global do filme do Sokúrov, serão apresentadas como informações complementares. Enquanto mera amostragem, que pretendeu não ser arbitrária, não foi investigado todo material produzido pelos jornais europeus; todavia, ocupou-se, outrossim, em traçar um panorama mais geral da recepção do *Fausto*.

Para dar conta dessa intenção, além dos jornais, também foram coletados artigos escritos por críticos de cinema e selecionados alguns comentários dos leitores das matérias jornalísticas

⁶Alexander Sokurov. *Atelier*. Durante o festival Visions du Réel, realizado em Nyon (abr. 1998), republicado em *Hors-Champ*, n.1., p. 13, Lausanne, 1998. (apud, ALBERA, 2013, p. 30)

⁷SOKUROV. In: *Hors-Champ*, n.1. p. 40 apud ROGER, 2013, p. 146.

⁸SOKUROV. *Le Figaro*, 23 mai. 2003 apud ROGER, 2013, p. 150.

– estes últimos se aproximariam, na medida do possível, da percepção do público geral, afinal, não foram entrevistados espectadores ao término da sessão de cinema, o que retrataria com mais exatidão qual teria sido a opinião daqueles que assistiram ao filme.

No jornal *Le Monde*, de 19 de junho de 2012, com o título “‘Faust’: Sokourov s'accorde avec le Diable”, Jean-François Rauger destaca que:

C'est dans la dernière partie de l'oeuvre que le tentateur parvient à soutirer l'âme du savant contre l'apparition de sa Marguerite, une jeune lavandière (Isolda Dychauk) à la sensualité éthérée et charnelle. L'idée même de faire contenir toute la faiblesse humaine dans un élan concupiscent se transforme ici en questionnement métaphysique et politique.

Fidèle à une tradition philosophique qui serait à la fois pessimiste et vitaliste, Sokourov ne semble voir dans l'homme qu'un être imparfait, bridé par de triviaux appétits, victime d'irrépressibles pulsions, dont la faiblesse serait la cause, tout autant que la proie, de la tyrannie.

C'est aussi peut-être l'affirmation que la volonté de créer un homme nouveau, cruelle utopie qui traversa, il y a un siècle, l'histoire de l'Europe, est une illusion. Et c'est dans les dernières minutes du film, au moment où l'explosion d'un geyser, devant lequel Faust a traîné le diable, déclenche le rire du savant, que cette interrogation devient miraculeusement concrète. (RAUGER, 2012)

Como se faz notar, os comentários de Rauger são ponderados e evidenciam um aspecto bastante preciso e fundamental do filme, isto é, a impulsividade concupiscente de Fausto. Aliás, essa característica também está presente na obra de Goethe; entretanto, na versão de Sokúrov isso é mais sensualizado, mais explícito e quase obsceno. Não sem razão os pôsteres do filme (figura 5) acentuam essa obsessão, quer seja com o destaque para a região pubiana de Margarida vislumbrada através de uma camisola semitransparente, quer seja com o rosto de Fausto emoldurado pelo púbis, que lhe confere aspecto diabólico por causa dos chifres insinuados.

Assim como na obra de Goethe, após várias tentativas de sedução, o Mefisto de Sokúrov percebe que a fraqueza de Fausto reside em seu desejo por Margarida. Destarte, ao promover o encontro amoroso do casal, Maurícus Müller consegue a assinatura do contrato e a realização do pacto. A fragilidade moral e a impulsividade do personagem apontam para uma representação dos vícios humanos e, principalmente, para o tema da Tetralogia do Poder: o desejo de poder, de conquista, de subjugar. É pertinente, portanto, que Rauger tenha encontrado outra camada ou dimensão significativa nessa relação amorosa e no processo de sedução, conquista e consumação.

Figura 5: Pôsteres do *Fausto* de Sokúrov

Em outro trecho da matéria, cuja citação na íntegra é desnecessária, Rauger determina que o *Fausto* de Sokúrov é ambientado “num século XIX artificial”, contudo, indiferentemente de concordar com essa afirmação, ela se presta para justificar o comentário de que “la volonté de créer un homme nouveau, cruelle utopie qui traverse, il y a un siècle, l’histoire de l’Europe, est une illusion” (nas linhas finais do texto, essa “ilusão” se mostra real, “concreta”) (RAUGER, 2012). O mais importante nisso tudo é que, à parte o posicionamento temporal, o artigo concorda com a ideia de Fausto atravessando o(s) século(s) e transmitindo seu legado aos demais tiranos da Tetralogia.

Já no *The New York Times*, em texto escrito por A. O. Scott, publicado em 14 de novembro de 2013 com o título “The Muse of Goethe, Intensified: ‘Faust’ Is Last Film in Alexander Sokurov’s ‘Men of Power’”, a abordagem é distinta, mas também bastante profícua:

Faust and the Devil are less like prey and predator than like quarrelsome business partners, the mismatched halves of a metaphysical buddy picture. Faust’s anguish arises not only from his scientific vocation, but also from his love for the blond and dewy Margarete (Isolde Dychauk), whose beauty is a further incentive to seek immortality. But his central relationship is with the fellow who holds title to his soul, and their contractual bond takes on an increasingly strange intensity.

As does the movie itself, which is best understood not through its plot or its themes, but through the dreamy, operatic, elusive spell it casts on the viewer. Mr. Sokurov likes a muted, cloudy palette (the cinematographer is Bruno Delbonnel, who shot “Harry Potter and the Half-Blood Prince”) and a boxy, squared-off screen.

These visual attributes give the film, especially at the beginning, a claustrophobic feeling. This is a circumscribed world of thwarted souls and dim prospects. Gradually, though, in the Devil's company, we (and Faust) begin to discover the mysterious beauty of the human environment and the grandeur of nature. The movie expands in its frame, surpassing simple comprehension and continuing to grow in your mind — and perhaps to blow it — long after it's over. (SCOTT, 2013)

De certo modo, o artigo de Scott completa o texto de Rauger, afinal, enquanto o primeiro destaca o relacionamento entre Fausto e Margarida, um lado da moeda, o segundo apresenta o outro lado: a ligação existente entre o pactuário e Mefistófeles, identificando a dupla como “parceiros de negócios”. Esse reverso, que representa a antinomia e a polarização do sublime (Margarida), também mostra o caráter ambíguo de Fausto, como destaca a matéria jornalística.

Além da associação de Fausto com Mefisto, outro aspecto fundamental percebido por Scott é a importância do formato da tela escolhido por Sokúrov. Sem dúvida, o quadrado do *écran* acentua a sensação de claustrofobia e da construção de “um mundo circunscrito”. Mas, além de caracterizar essa particularidade sensorial, é necessário atentar para o fato de que constantemente Fausto procura superar essa delimitação. Em todo o caso, Scott sugere outro tipo de transposição: a do todo do filme que se expande de sua moldura, superando, portanto, a compreensão simples. O transbordo da imagem pode ser realizado tanto por meio do fora-de-campo – aquilo que não está visível na cena mas que é sugerido ou pressuposto, atuando sobre a narrativa – quanto pelo fora-de-quadro – dos limites do fotograma ou da tela –, mas o crítico usou um sentido metafórico que não deixa de ser valioso e significativo.

Por fim, em *The Guardian* de 12 de maio de 2012, com o review intitulado “Sokurov's version of Goethe's tragedy is part bad dream, part music-less opera, with hallucinatory flashes of fear” escrito por Peter Bradshaw, há uma abordagem distinta das anteriores, mas que, ao final, coincide com o tema geral:

The Austrian actor Johannes Zeiler is Faust, dissecting grisly corpses in a vaguely delineated central Europe in what looks like the 16th century of Marlowe's Faustus. He is brooding over the location of the soul (perhaps Sokurov's reference is to Lear: "Let them anatomise Regan, see what breeds about her heart") and agonising over his extreme poverty. A pawnbroker (Anton Adasinsky) with a demonically misshapen, quasi-bestial body tells Faust that there is only one thing he will redeem for cash – and that's his immortal soul. Faust duly signs in blood. He asks the moneylender what gold tastes like, and the Prince of Darkness replies jeeringly that it is like cake with whipped cream: later we learn that Faust's mother died of choking on cream-cake.

Sokurov's signature visual style is present: the sepia-soft cinematography creates a "magic lantern" effect, and the director appears, as ever, to have

overdubbed the dialogue in the studio, as well as created a whispery-inner-monologue voice. The aural effect is unique to Sokurov, and I am agnostic about it, but it is certainly distinctive and has the effect of emphasising the centrality of Faust's consciousness – and his loneliness. (BRADSHAW, 2012).

Ao contrário de Rauger, que situa o *Fausto* de Sokúrov no século XIX, Bradshaw posiciona a obra no século XVI “de Marlowe”, ou seja, enquanto um determina o espaço temporal em razão da obra de Goethe, o outro faz referência ao período do escritor inglês. Com relação a essa divergência, o que ocorre de fato é que Sokúrov, em visitas aos museus a que Goethe teve acesso, tentou “enxergar o mundo” com “os olhos” do poeta alemão, mas, por outro lado, situou o personagem no tempo do surgimento do mito, no século XVI. Em virtude das referências, intertextos ou interpenetrações das pinturas dos diversos artistas de diferentes épocas, é criada essa confusão justificável, senão intencional, já que, nesse contexto, Fausto é universal e atemporal, é um espírito, uma ideia.

Entre todos os textos pesquisados, o de Bradshaw foi o único que sugere uma referência a Shakespeare e, inesperadamente, não cita *Hamlet*, mas sim *Rei Lear*. O mais evidente é perceber a similitude entre Ofélia e Margarida, aproximação existente na obra de Goethe, no entanto, Sokúrov se afirma como um leitor fervoroso, então é plausível essa inspiração em outra tragédia do bardo.

Bradshaw afirma que o estilo visual de Sokúrov “cria um efeito de ‘lanterna mágica’”, servindo como recurso de “efeitos especiais”, promovendo, quando necessário, a atmosfera mágica e sobrenatural. Embora no filme esse recurso visual possa sugerir uma atmosfera onírica, o jornalista britânico ressalta que tal efeito “ênfatiza a centralidade da consciência de Fausto - e sua solidão”.

Com essa breve amostragem, foi possível perceber que o egoísmo, a introspecção e o individualismo são características que os três artigos atribuem ao Fausto, cada qual a sua maneira, de modo direto ou indireto. Bradshaw, por exemplo, num trecho seguinte aos que foram citados acima, compara o modo como o filme “se desenrola” com o plano-sequência de *Arca Russa*; essa é uma comparação justa, acontece, porém, que em *Fausto* os planos longos, além de criarem a sensação de angústia e ansiedade, indicam a velocidade e a necessidade do personagem em vencer os limites que o cercam.

Os três jornalistas e críticos de cinema abordam questões interessantes e fundamentais, mas, explicitamente não apresentam um veredito a respeito do valor do filme; salvo em *The Guardian*, cujo topo da página traz uma pontuação em estrelas que indica a avaliação quanto à qualidade do filme (*Fausto* recebeu 3 de 5 estrelas). No entanto, dada a profundidade das

abordagens, somada aos expressivos títulos das matérias, infere-se que, no mínimo, o filme foi tratado com respeito e reconhecimento. Não foram recolhidos textos que continham algum tipo de rejeição ou desaprovação ao *Fausto* por serem inexpressivos ou tratarem o assunto de modo muito superficial.

Ainda com relação à recepção do *Fausto* pelo público e pela crítica, serão apresentados a seguir os pareceres disponíveis no site *Rotten Tomatoes*, que agrega críticas tanto de especialistas quanto de espectadores comuns. As informações são coletadas de diferentes espectadores e organizadas em nível hierárquico e distintivo. Há uma categoria composta por críticos profissionais (*all critics*), na qual é possível distinguir os tidos como os mais renomados (*top critics*); e outra categoria que contém as opiniões do espectador dileitante (*audience*).

A fim de facilitar a percepção das informações coletadas, optou-se pela elaboração de tabelas contendo o número de participantes, a quantidade de votos (positivos e negativos) e a porcentagem representativa. Também foi adotada a estratégia de comparar as avaliações de outros filmes citados: *Arca russa*, de Sokúrov; *Fausto* de Murnau e *Ikiru (Viver)*, de Akira Kurosawa. Contudo, não será incluída a obra *La Beauté du diable*, de Renè Clair, pois, no momento da consulta, realizada em julho de 2018, não havia avaliações de críticos e a quantidade de avaliações da audiência não era significativa comparada à dos demais filmes. Por outro lado, foi incluído o *Nosferatu*, de Murnau, pelo mesmo motivo da inclusão de outro filme de Sokúrov, ou seja, para verificar como dois filmes do mesmo diretor são recebidos pelo público.

<i>Fausto de Sokúrov</i>					
Categorias	Total de avaliadores	Avaliações Positivas		Avaliações Negativas	
		Número de participantes	Porcentagem	Número de participantes	Porcentagem
<i>Top critics</i>	10	9	90%	1	10%
<i>All critics</i>	35	22	63%	13	37%
<i>Audience</i>	2.657	1.435	54%	1.222	46%

<i>Fausto de Murnau</i>					
Categorias	Total de avaliadores	Avaliações Positivas		Avaliações Negativas	
		Número de participantes	Porcentagem	Número de participantes	Porcentagem
<i>Top critics</i>	6	5	83%	1	17%
<i>All critics</i>	18	17	94%	1	6%
<i>Audience</i>	5.553	5.053	91%	500	9%

<i>Arca russa de Sokúrov</i>					
Categorias	Total de avaliadores	Avaliações Positivas		Avaliações Negativas	
		Número de participantes	Porcentagem	Número de participantes	Porcentagem
<i>Top critics</i>	29	27	93%	2	7%
<i>All critics</i>	103	92	89%	11	11%
<i>Audience</i>	9.677	7.742	80%	1.935	20%

<i>Nosferatu de Murnau</i>					
Categorias	Total de avaliadores	Avaliações Positivas		Avaliações Negativas	
		Número de participantes	Porcentagem	Número de participantes	Porcentagem
<i>Top critics</i>	12	11	92%	1	8%
<i>All critics</i>	62	60	97%	2	3%
<i>Audience</i>	47.791	41.578	87%	6.213	13%

<i>Ikiru de Akira Kurosawa</i>					
Categorias	Total de avaliadores	Avaliações Positivas		Avaliações Negativas	
		Número de participantes	Porcentagem	Número de participantes	Porcentagem
<i>Top critics</i>	11	11	100%	0	0%
<i>All critics</i>	33	33	100%	0	0%
<i>Audience</i>	20.222	19.615	97%	607	3%

O filme de Kurosawa merece um comentário à parte, afinal, sua avaliação é bastante distinta em relação aos demais. É interessante perceber que a aprovação da crítica especializada foi unânime e que a avaliação do público também foi muito positiva. *Ikiru* (*Viver*) é denso, apresenta problemas de cunho social e político e, logo nas cenas iniciais, adverte que o personagem irá morrer; por outro lado, é dotado de certa leveza, que é representada pela própria tonalidade do preto e branco, a superação de uma tragédia ou o modo de lidar com ela e, principalmente, a vitória de um homem contra um sistema burocrático em prol da humanidade e do humanitarismo. É provável que, aliado ao valor artístico do diretor, o tema edificante do filme tenha contribuído para que ele fosse tão bem aceito. Não há recursos vanguardistas e nenhum tipo de experimentação, apenas o olhar nítido de Kurosawa.

Por outro lado, os demais filmes da lista apresentam ou um tema sobrenatural ou recursos estilísticos que exigem mais do público.

Os parâmetros utilizados não são determinantes, mas, sem dúvida, é possível chegar a algumas conclusões a partir deles. 1. O *Fausto* e o *Nosferatu*, ambos de Murnau, são clássicos do cinema e foram muito bem avaliados, superando 90% de aprovação. 2. Ao se comparar o *Fausto* de Sokúrov com *Arca Russa*, filme do mesmo diretor, salientam-se três aspectos: *Fausto* não foi tão bem avaliado em relação a *Arca Russa* e, ainda, a porcentagem dele foi baixa (média aproximada de 60% de aprovação); segundo, a avaliação dos dois públicos (críticos – *all critics* – e não críticos – *audience*); por fim, nos dois filmes a crítica especializada foi mais generosa em sua avaliação do que o público dileitante. Verifica-se, portanto, que quanto mais especializada a crítica, o *Fausto* de Sokúrov foi mais bem recebido. Entretanto, é preciso considerar o perfil dos espectadores que não são críticos profissionais: são pessoas que decidiram assistir ao *Fausto*, quer seja por causa do diretor, quer seja por se tratar de uma adaptação da obra de Goethe ou por qualquer outro motivo. Assim, podemos inferir que parte deles tenha se ressentido por considerar que suas expectativas não foram atendidas.

Como prova disso, ao selecionar os comentários daqueles que atribuíram uma pontuação baixa, no site *Rotten Tomatoes*, para o *Fausto* de Sokúrov, percebe-se que a maior parte dos espectadores reclamou do distanciamento entre a versão de Sokúrov e o original de Goethe. Outra parcela bastante significativa confessou ter tido dificuldade para entender o filme. Um dos comentários, em específico, afirma que os anamorfismos, que parecem intencionais, não transmitiam nada. Os outros comentários recorrentes foram: filme cansativo; intelectualizado demais, muito artístico ou muito vanguardista; narração enigmática e difícil de entender.

Para acompanhar mais de perto as apreciações da audiência, será apresentada abaixo uma seleção com os comentários mais breves e um trecho de um comentário mais longo, para

que se possa, a partir das manifestações do público, verificar e ilustrar como foram expressas as críticas listadas no parágrafo anterior.

1. *We're just too intellectually naive for this movie... -- at dorm with roomie*
2. *Dark, boring and too vanguard to my taste.*
3. *Quite disappointing and too artsy for my taste.*
4. *Impossible to understand the philosophic story behind it.*
5. *A poor adaptation of Goethe.*
6. [...] *And from odd lens distortions that seem as though they were intentional, but have no apparent rhyme or reason and so fail to communicate anything. They end up looking more like incompetence than artistic choices.*
7. *As I expected....you really need patience to finish watching it. Watched with dear little bro~*

O comentador número 1 revela muita franqueza, mas é difícil avaliar se realmente o empecilho para a compreensão do filme se resume a uma questão de intelectualidade (ingenuidade intelectual), pois, dos 48 comentários disponíveis no site, nenhum deles se referiu aos intertextos com a pintura e muitos sequer perceberam a significação de Margarida nessa versão de Sokúrov, referindo-se a ela como “personagem apagado e sem importância”. Esse tipo de manifestação evidencia o que foi tratado nas páginas anteriores desta tese: O *Fausto* de Sokúrov, assim como muitos filmes autorais, exige determinado repertório cultural (e artístico) para ser compreendido.

Dois comentários dessa lista (2 e 3) são muito semelhantes, pois confessam que, por uma questão de “gosto” (preferência), o filme desagradou: para um, o filme é muito vanguardista; para outro, muito artístico. Nesses casos, percebe-se, assim como nos comentários 4 e 6, que esses participantes intuem certos valores no filme, ou seja, o caráter inovador (ou de vanguarda, como quis o número 2), a intenção artística e filosófica ou, embora tenha parecido um discurso vazio para o participante 6, o uso dos recursos de cor e de distorção de imagem para conferir poesia ao filme. Em relação ao comentário 6, de fato, perceber como a distorção de imagens, usos de lentes especiais e os demais recursos de cor possam criar imagens poéticas ou compor outra camada de significação exige uma reflexão detida e, mais que isso, é necessário mesmo realizar uma pesquisa de fontes. A compreensão do significado da escolha das cores aplicadas ao filme é diferente quando se conhece a *Doutrina das Cores*, de Goethe. Em relação às distorções de imagens, não se consegue alcançar o sentido dessa composição assistindo ao filme uma única vez. Em princípio, intui-se que deve haver uma intenção ou uma razão para o uso desse recurso, como o próprio comentarista o fez, mas para depreender seu motivo é preciso verificar em quais momentos ocorre o anamorfismo, quais

personagens estão presentes na cena ou sequência, qual atmosfera se pretende criar, a qual tema se relaciona etc.

O comentário 5, que é o mais breve dessa seleção e o mais recorrente entre todos os participantes do *Rotten Tomatoes*, representa a frustração mais comum dos espectadores de modo geral (de todas as plateias, de todos os países). Acontece que a adaptação de Sokúrov sugere algo como uma pintura em movimento, uma pintura que incorpora a poesia ou a completa. Esse valor de complemento aumenta a dificuldade de entender o filme sem que se conheça a obra de Goethe.

Quanto ao último comentário (7), pode-se perguntar: o leitor-modelo de primeiro nível não quer saber como a história termina? Apesar de não fazerem parte da seleção feita aqui, muitos outros comentários relatavam o desejo de sair do cinema antes que o filme acabasse ou que viram muitas pessoas saírem da sala escura enquanto *Fausto* era exibido.

A partir dessa seleção de comentários, comprova-se a essência do que foi abordado neste capítulo, isto é, quão opaca, simbólica e hermética é a linguagem cinematográfica de Sokúrov e o quanto ela exige de conhecimento cultural e de sensibilidade estética do espectador.

2 A POESIA DO FILME: O Sublime

Através de caminhos distintos, Longino e Goethe chegam à mesma conclusão: a poesia deve ultrapassar o humano. Para Longino (1996), compete às artes plásticas a tarefa de descrever, conquanto é característica da poesia sublime a capacidade de ultrapassar os limites do humano, do real. Nos *Escritos sobre arte*, Goethe, ao refletir sobre o conceito da verossimilhança, esclarece que a verossimilhança nas artes não deve ser uma mera imitação da realidade, mas algo que esteja acima dela, algo como “supra-natural”. Para esclarecer esse conceito, Goethe recorre à já mencionada anedota “dos pássaros que foram bicar as cerejas do grande mestre”. No confronto ou comparação entre pintura e poesia, ora é possível encontrar uma reflexão que atribua valor maior a essa ou àquela, mas, de modo geral, tais reflexões conferem a determinada arte a faculdade de narrar, enquanto à outra, de descrever. Reduzindo essa proposição (por enquanto) em termos gerais, percebe-se que a pintura é incapaz de narrar; porquanto, tal característica deve estar presente na literatura. Isso posto, como o filme deve ser observado? Como descritivo? Como narrativo? Em termos gerais, ele exige ação (narração), mas, por outro lado, filmes como os de Sokúrov ultrapassam os limites da narração e incorporam elementos poéticos – afirmação difícil de comprovar, por questão de gênero. Como a aproximação mais comum entre-artes é a do cinema como um teatro filmado (até determinado momento da história do cinema – e tido como desvalor) e, nalguns casos, como pintura (mimese da pintura – num sentido também pejorativo), o que ocorre no *Fausto* de Sokúrov é incomum, pois, como defendemos nesta tese, existe algo de poético em seus filmes, que se comprova tanto pela sonoridade, quanto por algum tipo de melodia cromática. Mais do que isso, não se trata de uma poesia qualquer, trata-se de uma poesia sublime⁹. Para sustentar essa argumentação, dialogamos com pensadores tais como Ismail Xavier, Lessing, Schiller, Longino, o próprio Goethe, entre outros.

A começar por G. E. Lessing (1729-1781), Aumont (2004, p. 80) destaca que: “1766: o Laocoonte fixa peremptoriamente – é seu subtítulo – ‘os limites da pintura e da poesia’”. Esses “limites”, aquilo que está circunspecto ou como questões delimitadoras, de certo modo, começam a se tornar semipermeáveis, embora haja uma severa crítica nisso, pois, como

⁹ Enquanto categoria estética, o conceito de sublime vem atravessando os séculos em debates tanto na Literatura como na Filosofia. Surge no mundo moderno em contraposição à estética do Classicismo, na qual prevalece o gosto pelo belo, pelo equilíbrio e pelas formas perfeitas. O sublime, por outro lado, valoriza o extraordinário e o grandioso associados às dimensões inapreensíveis e às forças da natureza. Assim, a poesia sublime pode provocar sensações e sentimentos que vão do estranhamento ao medo, do surpreendente ao fantástico e irracional.

acrescenta Aumont (2004, p. 80): “A pintura, diz Lessing, ‘emprega para suas imitações meios ou sinais diferentes da poesia, a saber, formas e cores dispostas no espaço, enquanto esta emprega sons articulados que se sucedem no tempo’”. Sendo assim, a pintura havia invadido o limite da poesia ou do drama, mas conforme ressalta o teórico francês “Está claro: a pintura havia se tomado por poesia e por drama (nos teóricos franceses da Academia notadamente) ela deve saber, doravante, que é apenas espaço, que está inteira no exercício da visão” (AUMONT, 2004, p.80).

Outra questão relevante é o possível conflito entre pintura e teatro, pois, se por um lado ela não é capaz de narrar, por outro, ela não pode ser confundida com a fotografia (instantânea, cujo valor seja o de capturar o momento e o espaço – melhor ainda: o momento pregnante, quando a imagem reflete o momento precedente e remete ao seguinte –), tal qual como esclarece Aumont (2004, p. 80): “mal ela [a pintura] aprendeu que não era teatro e já precisa se perguntar por que e como não é fotografia”. É bom recordar também que o cinema já se utilizou do teatro como forma de expressão, basta lembrar os filmes de um dos precursores do cinema, Georges Méliès (1861-1938), e de outros diretores que, como ele, adotaram essa estratégia (filmagem com câmera fixa/estática), assunto que foi apresentado por Martin (1990, p. 229) da seguinte maneira: “O espaço dramático de tipo teatral do Renascimento é exatamente o de Méliès e seus contemporâneos, concebido em função do espectador (o ‘regente da orquestra’) pregado em sua poltrona”.

Essas observações desencadeiam outras preocupações, já que o interesse desta pesquisa é estabelecer relações e influências da pintura no cinema de Sokúrov e de que modo foi possível criar um filme poético. Para tanto, é necessário reconhecer ainda que a fotografia é o elo entre a pintura e o cinema, senão um recurso técnico do qual o cinema se serviu. Sendo assim, a pergunta feita por Aumont (2004, p. 101) é relevante: “Como o cinema prolonga ou retoma a pintura, e até mesmo a foto, em sua busca de uma síntese e de uma pregnância?”.

No filme de Sokúrov concorrem ao mesmo tempo o prolongamento e a retomada à pintura. Eis como: em primeiro lugar, por utilizar elementos pictóricos e toda plasticidade da pintura; em segundo lugar, por conseguir criar movimento nos quadros aos quais ele se referencia, tal qual o *Boi esquartejado* ou *Boi abatido* (figura 8), de Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) – por alguns segundos temos a imagem estática do quadro que, logo em seguida, se desmancha, escorre pela tela, para baixo, como aconteceria se o boi ganhasse vida no quadro, que representa o animal em sua verticalidade.

Apesar das grandes virtudes dos filmes de Sokúrov, não se deve ignorar que o cinema sempre ensinou superar a pintura e que, em sua linguagem específica, assimilou o vocabulário pictórico, como se nota n’*O olho interminável: cinema e pintura*:

Querendo fazer tudo da pintura, e fazê-lo melhor do que ela, o cinema provocou, ao longo de sua história, incessantes paralelos entre o vocabulário formal do material pictórico, formas e cores, valores e superfícies e um vocabulário – sempre a ser forjado – do “material” fílmico. O fílmico quis absorver também o pictórico (AUMONT, 2004, pp. 167- 168).

2. 1 O *Fausto* e as antíteses da alma ou o Grotesco e o Sublime

Haroldo de Campos (1981, p. 77) adverte que “uma chave preciosa para a melhor compreensão do *Fausto* goethiano será, sem dúvida, o fenômeno da ‘carnavalização’, estudado por Bakhtin.”. Em grande medida esse estudo é necessário também para compreender o *Fausto* de Sokúrov. Para Bakhtin, os conceitos de grotesco e carnavalização são convergentes, ambos têm origem na cultura popular e chegam a constituir uma concepção estética da vida que se contrapõe às correntes clássicas, cultuadoras do belo e do equilíbrio formal. Contrastes e proporções distorcidas, falta de simetria, misturas incomuns e incorporação de elementos estranhos ou fantásticos são características das manifestações do grotesco e podem resultar em expressões que remetem ao onírico e/ou monstruoso. Nesse sentido, pode-se considerar que há um forte tom carnavalizado na narrativa cinematográfica de Sukórov.

Uma das polêmicas provocada pelo filme é o aspecto físico do diabo. Em lugar de uma figura mais poderosa e solene, como esperado, no filme sua aparência não destoa da proposta de sedução, que, nesta versão, é o dinheiro. Trata-se de uma figuração do diabo grotesca e carnavalizada: ele é disforme e impotente, não mete medo em ninguém, ao contrário, todos zombam dele, apesar de recorrerem a ele para hipotecar até a alma em troca de dinheiro. Provam isso os comentários de Tutchínskaia (2011): “[Mefistófeles] não parece de nenhuma maneira um diabo-tentador. É algo parecido com um Homúnculo, apenas não foi criado em um frasco”; e mais: “O diabo impotente e feio do filme de Sokúrov já tinha feito o seu negócio faz muito tempo e tornou-se uma coisa fraca”; por fim: “[O] Fausto de Sokúrov [...] já tinha aprendido a viver e agir com estes pecados. Ele só precisa dos meios ou, simplesmente, do dinheiro”. O Mefisto de Sokúrov, portanto, é um usurário, detém o poder graças ao dinheiro, e, nesse contexto, há uma lista enorme de pessoas interessadas em vender ou talvez penhorar, a alma.

Algumas figuras mefistofélicas da literatura, além daquelas criadas nas diversas versões de *Fausto*, são mais intrigantes, sinistras, oblíquas, sombrias e enigmáticas, tais como: o

Fedallah, de *Moby Dick*; o Lorde Henry, de *Dorian Gray*; ou, quiçá e até a serpente d'*O Pequeno Príncipe*. Mas o Mefisto de Sokúrov é tão repugnante quanto um ente diabólico deveria ser, ou melhor, assume toda a negatividade que se espera, por exemplo, de um capitalista inescrupuloso. É, talvez, uma representação um tanto alegórica, num sentido mais crítico, entretanto se mistura naturalmente ao ambiente, que é sórdido, opressivo e cujo pároco local, inclusive, mantém negócios com ele. Aqui, há que se apontar o caráter paródico das cenas dos demais filmes da Tetralogia, mencionadas no subcapítulo 1.1, em que o tratamento dado pelo diretor aos personagens resulta em um rebaixamento. Ao “rebaixar” esses homens cujo poder transformou em entidades/deidades, Sokúrov executa uma paródia e os desmascara, conforme a teoria de Bakhtin. Assim, o diabo é a última expressão da Tetralogia do Poder do diretor russo. Mefisto, num processo de carnavalização e a partir de um jogo, numa alternância de máscaras, sintetiza Hitler (*Moloch*), Lenin (*Taurus*) e Hirohito (*O Sol*). Para Antonio Gonçalves Filho (2012), o Mefisto, que no filme recebe o nome de Maurícius, “é arrogante como Hitler, irritadiço como Lenin e uma deidade caída em desgraça como o imperador Hirohito”.

Além dos aspectos apontados, há diversas cenas carnavalizadas no *Fausto* de Sokúrov, como a da sequência de abertura, com a dissecação do cadáver e as vísceras expostas, em que Fausto procura a alma; ou a em que o pai de Fausto retira um ovo de dentro de uma mulher e ela o come diante da expressão lasciva do médico. Tais imagens remetem ao que Bakhtin qualifica de “baixo material e corporal”, em que a dinâmica entre morte e vida é ambivalente. O próprio Fausto retratado no filme, a despeito das questões existenciais que compartilha com o original goetheano, recebeu um tratamento de “rebaixamento, pois é prosaico, tem fome, come, toma banho com urtigas para estimular os órgãos vitais e reduzir o apetite, ao mesmo tempo em que planeja um suicídio esdrúxulo – outra cena carnavalizada em que antagoniza com o fâmulos Wagner. A relação imagética entre homens e animais ao longo do filme também compõe mais uma característica que está na origem da estética do grotesco.

A carnavalização também é apresentada no filme recorrendo ao próprio discurso cinematográfico: às referências pictóricas, iconográficas e aos intertextos com obras de grandes mestres da pintura. Para antecipar uma delas, cujo título, aliás, é bastante sugestivo – *A batalha entre o Carnaval e a Quaresma* (*The Battle between Lent and Carnival*), de Pieter Bruegel (1525-1569) –, não somente essa pintura, mas, de modo geral, as formas e as cores de Bruegel são lembradas em todo o filme. Do mesmo modo, o Mefisto sokuroviano guardará semelhança às figuras grotescas de Hieronymus Bosch (1450-1516). Assim como Haroldo de Campos menciona que há uma troca de máscaras entre Fausto e Mefistófeles, nota-se que Sokúrov

também recorre a essa técnica, tornando Fausto ambíguo, ora pactário, ora sócio (nas palavras do próprio Maurícius), ora cúmplice e ora vítima. Essa carnavalização pode ainda ser realçada com as técnicas de cores, contraste e nitidez da imagem, que ainda assumem novas dimensões a cada novo ambiente, quando cada passagem do labirinto é ultrapassada. Nesse caso, as personagens alternam suas personalidades, intenções, vontades, desejos e, ainda, a realidade transfigura-se e se redimensiona.

Ao contrário de Goethe, que escreveu seu *Fausto* no período de ascensão da Modernidade, Thomas Mann apresenta o *Doutor Fausto* no momento da crise e do declínio da Modernidade, aliás, mais do que isso, no momento ignominioso da Modernidade. O tempo histórico narrado em *Doutor Fausto* ocorre entre os antecedentes da Primeira Guerra Mundial e durante a Segunda Grande Guerra – mais precisamente entre 1885 e 1940. Sendo assim, justifica-se a aproximação do filme de Sokúrov à obra de Mann, quando se recorre à técnica da hermenêutica, para a qual se dita que para entender a parte é necessário entender o todo, e, só se pode entender o todo quando se entende a parte; isto é, ao aproximar a obra de Sokúrov com a de Mann, infere-se que, como último filme da Tetralogia do Poder, é conveniente assistir os demais filmes, tal qual o exemplo apresentado de Mefistófeles – que sintetiza os três “ditadores” (Lenin, Hitler e Hirohito). A prova da importância – mas não a necessidade – de conhecer todos os filmes que compõe a Tetralogia, foi apontada por Akindínova (2013):

A tetralogia cinematográfica de Aleksandr Sokúrov – “Moloch”, “Taurus”, “O Sol”, “Fausto” – representa uma obra de arte sem par no cinema mundial: cada um dos filmes mencionados é bem autônomo e independente, em cada um deles o diretor reflete sobre os problemas diferentes, cada um possui a sua própria estilística, mas apenas todos os filmes juntos, e apenas nessa sequência, abrem uma oportunidade para se elevar acima da realidade retratada para as alturas cósmicas, e sentir a necessidade de compreender o ser humano não somente em contexto sociocultural, mas em sua predestinação ao universo (AKINDÍNOVA, 2013).

Se, para Mann, Adrian era a Alemanha, para Sokúrov, Mefisto é a imagem que inspira a ganância, o poder, a corrupção, o desejo (inclusive sexual), a destruição, a arrogância etc. – ingredientes que fomentam a guerra e, sob essa perspectiva, as duas Grandes Guerras.

Todo texto, como se faz notar, dialoga com outros textos que lhe antecederam. Assim, diante da multiplicidade de *Faustos* na literatura e nas artes em geral, é preciso levar em conta a influência provável que alguns desses *Faustos* tiveram sobre o diretor russo. Nesse contexto, é importante considerar a influência de Thomas Mann, à parte a tácita influência de Goethe, anunciada pelo diretor em entrevista concedida logo após concluir o terceiro filme da Tetralogia, pois, *a priori*, a intenção de Sokúrov era adaptar o *Fausto* de Mann.

Essa digressão introduz outra digressão, que exige uma análise cuidadosa, pois não se pode negligenciar o aspecto visionário do *Fausto* de Goethe, que, há duzentos anos, antecipou toda a problemática da sociedade moderna. Para citar apenas alguns exemplos: crises econômicas, exploração humana, destruição da natureza, o totalitarismo, o processo de colonização etc. Ao incluir Fausto em sua Tetralogia do Poder, a escolha se faz extremamente razoável, visto que esse personagem sintetiza toda a catástrofe oriunda da ciência, do racionalismo e do desejo de poder. Sendo assim, o quarto elemento da tetralogia deveria ser também aquele que dá início ao ciclo, isto é, o mal como princípio, meio e fim. De modo um pouco mais arbitrário: a ciência como endosso à barbárie do século XX.

A partir desses pressupostos, portanto, já é possível iniciar os comentários propriamente ditos sobre o filme de Aleksandr Sokúrov. O filme se abre com “um quadrado”, isto é, o formato da projeção na tela se abre num quadrado (figura 6).

O quadrado, segundo Antonio Gonçalves Filho (2012), é a única forma que inexiste na natureza, portanto, é uma criação do homem racional, responsável pelo mal que foi descrito anteriormente. Gonçalves Filho (2012) acrescenta ainda, de modo muito interessante, que, por outro lado, o quadro subsiste no círculo, apresentando, pois, a primeira antítese que este trabalho se propõe a encontrar: Homem x Divino.

Sem recorrer à etimologia, Aumont (2004, p. 101, grifos do autor) também comenta de forma sucinta “o quadrado”, evidentemente não o formato da tela escolhido por Sokúrov, mas a escolha dessa forma geométrica como o formato das molduras das pinturas: “O *quadro*, o *quadratum*, todos sabem que é um quadrado; mas todos sabem também que um quadro, mesmo

pictórico, sobretudo pictórico, não é obrigatoriamente quadrado [...]”, e eis o que importa aqui: “Definição minimalista, portanto: o quadro é o que faz com que a imagem não seja infinita, nem indefinida, o que termina a imagem, o que a detém” (AUMONT, 2004, p. 112).

Se por um lado nem toda moldura é quadrada, por outro lado é imprescindível lembrar que ela não apenas contorna e limita a pintura, como também pode destacar elementos que foram pintados, contrastar com eles ou, ainda, complementá-los, tal como esclarece o comentário de Aumont (2004, p. 116) sobre a moldura dourada de um quadro e um conteúdo áureo se apresentarem como um prolongamento, material e espiritual do outro.

A relevância desse esclarecimento sobre a importância da moldura de um quadro pode, como fez Aumont, ser aplicada ao *écran*, à tela do cinema:

Tudo isso é inegável, mas não me impede de ver, nesse escuro do dispositivo-cinema que, material e simbolicamente, encaixa a imagem, a apresenta, a enquadra, a melhor *figura* – também ela, como quadro (moldura) dourado da tela pintada, historicamente datada e perecível do quadro-objeto (AUMONT, 2004, pp. 118-119).

Essa insistência em relação ao formato escolhido para o *Fausto* de Sokúrov é motivada tanto pela relação pintura-cinema quanto pela razão da escolha que o formato da exibição propicia, isto é, as imagens aprisionadas (de certo modo) num quadrado, sendo que haveria outros formatos a serem escolhidos e isso cria um sentido duplo: 1. O quadrado como quadro-limite tal qual classificaram os teóricos do cinema; 2. Considerar o formato da tela como quadro-janela. Seja como for, a noção de que as imagens, quer seja na tela do cinema ou na moldura de um quadro, estão circunscritas ignora a possibilidade da inferência de fora-de-campo ou fora-de-quadro. Nisso reside uma questão poderosa pela opção por um formato próximo a um quadrado limitador adotado por Sokúrov, percepção esclarecida de modo mais completo pela reflexão de Aumont:

Considerar juntos o quadro-limite e o quadro-janela é, como acabo de dizer, justificado por sua própria reversibilidade em inúmeros casos, e é essa reversibilidade que põe em evidência a escolha de duplas de termos – abertura/fechamento, centrípeto/centrífugo – que são o *avesso* um do outro. Ora, resta entre essas duas noções, apesar de tudo, uma diferença maior, que esses termos podem mascarar, mas que a reflexão sobre o fora-de-campo e sobre o fora-de-quadro no cinema demonstrou: a saber que, se o primeiro é orientado e especializado, o segundo não tem, propriamente falando, *dimensão* alguma (AUMONT, 2004, p. 120).

Acontece, porém, que não fosse o formato pouco usual, o tamanho desse “quadrado” da tela é reduzido em relação à grande tela do cinema. A esse respeito, Martoni comenta:

Para um espectador, hoje, o estranhamento com o filme de Sokurov já tem início na própria amplitude do olhar que nos é oferecida pela sua projeção, que ocupa um espaço bem menor da tela, em relação ao que estamos acostumados no cinema atual. Esse espaço exíguo de visão é tributário da adoção, por Sokurov, do uso da janela 1.37:1, formato comum no período do cinema clássico norte-americano, mas que caiu em desuso e perdeu espaço para outros padrões, sobretudo o 1.85:1, atualmente *standard* nos estúdios de Hollywood (MARTONI, 2015).

Para encerrar o assunto, é importante acompanhar a conclusão a que chega Aumont (2004, p. 123): “Resumindo: o que procuro fazer aparecer é, antes de tudo, que não há dois tipos de quadro, o pictórico e o fílmico, que seriam de naturezas diferentes, um, quadro (moldura) verdadeiro, o outro, simples máscara”.

Dentro desse quadrado, que exigiu uma explicação deveras longa, é exibida uma imagem panorâmica (ou plano geral) em que é facilmente reconhecido o quadro *A batalha de Alexandre em Isso* (figura 7), de Albrecht Altdorfer (1480-1538).

Figura 7: Fotogramas do *Fausto* de Sokúrov e pintura de Albrecht Altdorfer

À direita, *A batalha de Alexandre em Isso* (1529), de Albrecht Altdorfer (1480-1538)

Fonte: https://artchive.ru/artists/241~Albrecht_Altdorfer/works/321028~Bitva_Aleksandra_Makedonskogo_s_tsarem_Dariem_pri_Isse

O uso desse plano geral, mais do que uma mera descrição do ambiente em que se desenrolará a narrativa, é, como se verá a seguir, carregado de significado e dotado de uma função específica no filme. Essa constatação concorda com a observação de Martin:

A maior parte dos tipos de planos não tem outra finalidade senão comodidade da percepção e a clareza da narrativa. Apenas o *close* ou o primeiríssimo plano (e o *primeiro plano*, que do ponto de vista psicológico praticamente se confunde com ele) e o *plano geral* têm na maioria das vezes um significado psicológico preciso e não apenas um papel descritivo. (MARTIN, 1990, p.40)

Já que o intertexto com o quadro de Albrecht Altdoerfer não cumpre apenas um papel descritivo, convém analisar essa cena inicial para identificar duas alterações significativas nessa pintura: 1. A batalha em si é eliminada, ou melhor, os soldados são eliminados da imagem, restando apenas as montanhas e as vilas (figura 7); 2. A moldura, que ficaria na parte superior da pintura e descreveria a batalha, não contém o texto que, por sua vez, é substituído por um espelho (figura 7). Nessas alterações há, logo de início, três simbologias sobrepostas.

Numa interpretação livre, infere-se que, ao suprimir a cena da batalha e substituir o iconotexto por um espelho, Sokúrov adverte que a guerra é algo sempre latente e que o texto é reflexo do homem. Em outras palavras: como a formação de Sokúrov é em História e a História diz, numa perspectiva nietzschiana, que os eventos se repetem, então uma nova guerra sempre substituirá aquela “batalha de Alexandre em Isso”, e o texto que localizava a cena, naquela pintura, poderá ser vista por nossos olhos “modernos”. É possível ainda que a referência ao espelho possa estar associada à cena “A cozinha da bruxa”, do *Fausto I*, quando Ihe é apresentado um espelho mágico. Mas o espelho também, com sentido iconográfico, representa a Melancolia, como observou Jean Starobinski, em sua obra *Melancolia Diante do Espelho* – estudo elaborado a partir de reflexões sobre os textos de Panofsky a respeito da iconologia e da iconografia.

Após apresentar a moldura do quadro e do filme, a câmera mergulha nessa vila medieval e invade o quarto de trabalho de Fausto, que dissecava um cadáver. Nessa tomada, é dado um *close* no pênis do cadáver, que apresenta marcas de uma doença associada à promiscuidade e à transmissão de males. Enquanto trabalha, Fausto dialoga com seu discípulo Wagner. Na conversa, tentam precisar o local exato em que reside a alma no corpo humano: cérebro, coração, pés... Enquanto isso, Wagner esvazia o estômago do defunto e serve o alimento não digerido ao seu professor. O corpo, então, é suspenso em traves que remetem às pinturas de Rembrandt *Boi esquartejado* (figura 8) e *Lição de Anatomia* (figura 9). Por um breve instante, a cena lembra realmente uma pintura, tempo suficiente até que as vísceras comecem a escorrer

do corpo (figura 10). Ao lidar com o papel criador de câmera, há um comentário de Martin que destaca como a estrutura da imagem pode ser ao mesmo tempo plástica e dinâmica e coincide com a técnica descrita anteriormente.

Podemos falar de uma estrutura simultaneamente *plástica* da imagem – um conceito estático na medida em que a imagem se parece, de início, com um quadro ou uma gravura – e *dinâmica*, porque assistimos a uma dinamização progressiva do ponto de vista: ângulos incomuns, primeiros planos, movimentos de câmera, profundidade de campo (MARTIN, 1990, p. 59).

Figura 8: O boi esquartejado

O Boi Esquartejado (1655), de Rembrandt van Rijn,

Fonte: http://www.casthalia.com.br/a_mansao/obras/rembrandt_boiesfolado.htm

Figura 9: A lição de anatomia

A Lição de Anatomia do Dr. Tulp (1632), Rembrandt van Rijn, Fonte:
https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Li%C3%A7%C3%A3o_de_Anatomia_do_Dr._Tulp

Figura 10: Cadáver suspenso

Fotograma de *Fausto*

Essa cena possui um significado bastante relevante para o filme, pois preza a relação entre Matéria e Natureza, aspecto que percorre a filmografia do autor. Como bem notou François Albera (2013, p. 48), “mortos, o homem ou a mulher ocupam mais espaço do que quando vivos, a ponto de tornarem-se obscuros”. Para Sokúrov, portanto, a matéria (corpo) do homem é insignificante se desprovida de natureza (de alma). As ações voltadas para o instintivo e animalesco serão sempre retratadas como tais, aproximando mesmo o homem à besta.

Ao contrário dos demais pactuários (de Marlowe, Goethe ou Valéry), a primeira aparição de Fausto do filme não é num quarto gótico, atravancado, sufocante, repleto de livros e mofo, mas dissecando um corpo e, após suspendê-lo, debate com Wagner sobre a existência do diabo, que, segundo o discípulo, está presente onde houver dinheiro, e cita o usurário da cidade. Ao ver frustrada sua tentativa de encontrar a alma e depois de diversas reflexões acerca da vida e da existência de Deus e do diabo, do bem e do mal, Fausto recita os mesmos versos que Sokúrov usou em *Mãe e Filho* (1997): “O Deus, que o ser profundo me emociona/ E me agita o âmago em que mora,/ Que acima de meus brios todos trona,/ Não pode atuar nada por fora¹⁰” (GOETHE, 2004, p. 159).

Fausto está faminto, necessita de dinheiro, por isso procura seu pai – dizia o Fausto de Goethe: “nem de ouro e bens sou possuidor” (2004, p.63). No filme de Sokúrov, como destaca Tutchínskaia (2011): “O tema de pobreza nunca ressoou tão forte nas interpretações de *Fausto*. Sokúrov a elevou até o tamanho hiperbólico das desproporções entre o trabalho e o lucro, que são especialmente compreensíveis na Rússia de hoje”.

Nas demais obras, o pai de Fausto é lembrado por seus feitos médicos e, somente na versão de Mann, ele ainda continua vivo. Talvez haja aqui mais uma indicação de que o *Fausto* de Mann se justifique no filme de Sokúrov. Por outro lado, nesta visita à casa paterna, o espectador, assim como Fausto, acompanha os métodos canhestros e dolorosos do exercício da medicina pelo velho doutor (figura 11). Nesse sentido, reconhece-se a crítica presente no poema dramático de Goethe e que Berman descreve assim:

O trabalho de seu pai, ele o sente agora, era o trabalho de um ignorante amador. Praticar a medicina como uma habilidade manual, na melhor tradição da Idade Média, é tatear aleatoriamente, de olhos vendados, no escuro; embora as pessoas manifestem amor, tanto por ele quanto por seu pai, ele está certo de que ambos mataram muito mais seres humanos do que salvaram, e a culpa que ele havia bloqueado enfim aflora (BERMAN, 1986, pp. 46-47).

¹⁰ Der Gott, der mir rim Busen wohnt,/ Kann tief mein Innerstes erregen;/ Der über allen meinen Kräften thront,/ Er kann nach außen nichts bewegen (GOETHE, 2004, p. 158)

Essa constatação pode ser verificada nos seguintes versos:

[...]
 Surgia então, em tons fulgentes,
 A jovem rainha do cristal;
 Era o remédio, faleciam os pacientes,
 Sem que alguém indagasse: e quem sarou do mal?
 Assim, com drogas infernais, mais males
 Causamos nesses morros, vales,
 Do que da peste as feras lidas.
 Dei eu próprio a milhares o veneno,
 Foram-se; devo eu ver, sereno,
 Que honram os torpes homicidas.¹¹
 (GOETHE, 2004, p. 115).

Figura 11: O pai de Fausto

Fotograma de *Fausto*: Instrumento utilizado pelo pai de Fausto para realizar o tratamento de seus pacientes

No filme de Sokúrov, apesar dos métodos dolorosos, os pacientes parecem satisfeitos com os cuidados do pai de Fausto. Nesse sentido, todavia, em relação ao período histórico a

¹¹ Die Junge Königin im Glas,/ Hier war die Arznei, die Patienten starben,/ Und niemand fragte: wer genas?/
 So haben wir mit höllischen Latwergen/ In diesen Tälern, diesen Bergen/Weit schlimmer als die Pest getobt./
 Ich habe selbst den Gift an Tausende gegeben,/ Sie welkten hin, ich muß erleben,/ Daß man die frechen Mörder
 lobt (GOETHE, 2004, p. 114).

que se refere – segundo Tutchínskaia (2011): “a época em que termina a tradição humanista” –, é necessário considerar que, para Fausto, de acordo com Akindínova (2013), os métodos tradicionais de tratamento daquela época poderiam levar mais à morte do que à cura. Por outro lado, os conhecimentos de anatomia de Fausto eram considerados por seu pai como tagarelices científicas, razão pela qual, segundo Tutchínskaia (2011), seu pai não lhe empreste ou ofereça dinheiro:

No filme é introduzido o pai de Fausto, um médico mais parecido com um feiticeiro ignorante, que ajuda curar todas as doenças, incansável em sua luta contra as doenças físicas. Não dá dinheiro para Fausto só porque não simpatiza com os experimentos ambiciosos e vazios do filho. Também não tem dinheiro – o que se pode tirar dos pobres que vêm ao hospital? Ele não procura nada, ele simplesmente leva a sua cruz: o médico não pode não tratar. (TUTCHÍNSKAIA, 2011)

Embora o pai de Fausto aparente melhores condições financeiras, ele lhe nega o empréstimo de dinheiro, bem como uma resposta para o sentido da vida. Mais uma vez aqui são coincidentes a interpretação de Berman sobre o *Fausto* de Goethe e as características do Fausto de Sokúrov:

Deve haver algum tipo de objetivo último para a vida humana; e Ah, que serei eu se não puder atingir a coroa da humanidade, que se ri dos nossos anseios, suplicando inutilmente? (1802-05) Mefistófeles lhe responde de uma maneira tipicamente críptica e equívoca: “Você está no fim — o que você é”. Fausto carrega essa ambigüidade porta afora e impregna com ela o mundo em seu redor, à medida que caminha (BERMAN, 1986, p. 51, grifos nossos indicam versos de Goethe).

Ao ver frustrada a sua tentativa de empréstimo, assim que Fausto sai da casa paterna, um frade diz que seu pai “é um homem bom” e, num solilóquio, Fausto conclui: “um homem bom, porém em seu impulso obscuro está bem consciente do caminho correto. Renunciar! Devo renunciar! E o eterno estribilho, o eterno estribilho”. Inicia então sua jornada (diabolíada – termo criado por Mikhail Bulgákov) e, em vários momentos, para representar a mobilidade incansável da personagem, Sokúrov se utiliza de grandes planos sequência e, mais das vezes, cortes secos. Essa escolha de plano sequência sugere aquilo que Martin destaca:

Assim, no caso de planos geralmente longos, teremos um ritmo lento dando uma impressão de langor [...], de fusão sensual com a natureza [...], de ociosidade e tédio [...], de atolamento na abjeção [...], de impotência diante do destino cego [...], de monotonia desesperante na difícil busca da comunicação humana [...] (MARTIN, 1990, p. 166).

Neste caso específico, de “impotência diante de um destino cego”, como é comprovado no momento em que Fausto, logo após sair da casa de seu pai – que não oferece uma resposta

sobre o sentido da vida humana –, procura o usurário e há aqui um novo desvio da obra de Goethe, pois, no texto alemão, a invocação ocorre no quarto gótico e Fausto recebe a visita, primeiro, do espírito da terra.

Fausto penetra a casa de penhores, depara com um cão – animal que, na tradição fáustica, representa o espírito demoníaco – e dialoga com uma pessoa que possui dupla voz e se desdobra, realmente, em duas pessoas: Ferdinando, que se apresenta como Maurícus Müller – “uma parte dessa turma” –, mas Maurícus, amiúde, se impõe e se revela por completo. Convém ressaltar que “Maurícus/Maurício” foi o nome de um santo do século III, líder da Legião Tebana, que teria convertido muitas pessoas ao cristianismo. Nesse sentido, haveria uma subversão de valores, de tal modo que a conversão se daria para o outro lado. Essa sequência, com a troca de nomes e duplicidade das vozes, pode ser comparada perfeitamente a uma música barroca, mesmo pelos aspectos visuais. Aqui, a harmonia se sobrepõe à melodia e toma o lugar desta. Essa tomada aplica dois recursos técnicos interessantes para a composição da atmosfera sobrenatural: a música, tal qual foi descrita; e o uso do *flou*, efeito que suaviza o foco e reduz o contraste da imagem. Embora aparente ser discrepante, aquilo que Paul Wegener (*apud* EISNER, 1985) aponta no filme *Golem*, de Murnau, esclarece perfeitamente os efeitos da cena descrita:

[...] Nele [cinema puro – filme *Golem*], tudo depende da imagem, de um certo *flou* em que o mundo fantástico do passado se junta ao mundo presente. Eu me dei conta de que a técnica da fotografia ia determinar o destino do cinema. A luz e a escuridão desempenham no cinema o papel do ritmo e da cadência na música (EISNER, 1985, p. 41).

Portanto, em sua composição, Sokúrov cria um efeito duplo, ao aplicar efeitos sonoros e imagéticos: uma espécie de *Stimmung* metafísico, enquanto também cadencia o ritmo da cena com a música e com a aplicação das cores e do uso do *flou*.

Na loja de Maurícus prevalecem as sombras e a escuridão, à semelhança de uma caverna – uma metáfora recorrente no filme, presente, por exemplo, nas abóbodas dos túneis transpostos por Fausto; na taberna de Auerbach (na figura 12 é possível perceber uma referência ao pintor David Teniers); e até mesmo na casa do doutor. A penumbra, a nebulosidade e as sombras também são predominantes noutras sequências, mas para traduzir o humor de Fausto e para criar uma atmosfera tenebrosa. Em vários filmes de Sokúrov é perceptível sua sensibilidade artística e esta tese não hesita em afirmar que ele estudou profundamente a tradição fáustica (literatura e cinema), e a prova disso está nas pesquisas de quadros que eram acessíveis à época de Goethe; pela aplicação da doutrina das cores; pela assimilação do estilo

de Murnau e também aquilo que somente alguns iniciados encontram no filme: a abundância de citações do Fausto II – que, infelizmente, foram negligenciadas nas legendas em português, ou seja, a tradução não recebeu os cuidados que merecia.

Figura 12: Tavern Scene (1658) e fotograma do Fausto de Sokúrov

Tavern Scene (1658) de David Teniers (1610-1690)

Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Tavern_Scene-1658-David_Teniers_II.jpg

Logo, não é exagero sustentar que Sokúrov captou a *Weltanschauung* alemã (ao menos no que diz respeito ao aspecto artístico e cultural da época de Goethe). Assim, são aplicáveis as seguintes considerações feitas para a obra de Spengler:

A verdadeira Alemanha – não esqueçamos que Reinhardt era israelita – prefere muito naturalmente a penumbra à luz. Em *A Decadência do Ocidente*, manifesto muito revelador da *Weltanschauung* alemã, Oswald Spengler exalta a bruma, o enigmático claro-escuro, o *colossal* e a solidão infinita. O espaço ilimitado que a “alma fáustica” do homem do Norte preza não é jamais claro e límpido, nele flutuam eflúvios tenebrosos e densos; o *Walhall* germânico – símbolo da aterradora solidão – é invadido por uma turvação onde reinam heróis insociáveis e deuses hostis (EISNER, 1985, p. 47).

Ainda na loja de Maurícius, há um colóquio sobre uma balança que serve para pesar a alma humana, e Fausto descobre que, na maioria das vezes, uma alma não pesa mais que uma moeda, mas que sua alma tem um peso diverso. Na cena em questão, os efeitos visuais, condizentes com a poética de Sokúrov, fazem uso de distorções de som e de imagem, e a utilização do *scope* cria o efeito de anamorfose dos corpos, de modo que Maurícius tem o seu corpo alongado e desfocado – a escolha desses recursos técnicos cumpre a função que é explicada em Martin (1990, p. 42): “A impressão de desconforto ou angústia pode ser reforçada por um enquadramento ‘anormal’ [...]”. Importante notar que, aqui, o ambiente ressalta as cores esverdeadas que sugerem um mundo subterrâneo e mórbido. A pouca luz cuida principalmente

de iluminar a silhueta dos personagens e o diálogo tematiza, ou se faz, a partir de falas ambíguas, capciosas ou sugestivas:

Maurícius: Uma parte dessa energia... que sempre faz o bem.

Fausto: Todos são bens penhorados?

Maurícius: “hipotecados” é o termo legal.

Maurícius: O mundo é um lenço.

A primeira fala de Maurícius, com suas omissões, subverte os versos originais do poema trágico de Goethe, que, por sua vez, já eram alterações de passagens bíblicas: “Sou parte da Energia / Que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria”¹² (GOETHE, 2004, p. 139). Com relação a outras versões do Fausto, no diálogo com Maurícius é perceptível a substituição do termo “vender” a alma por “penhorar” e “hipotecar”. Nessa releitura de Sokúrov, além da atualização na forma dos negócios e transações, infere-se uma referência a *Crime e Castigo*, de Fiódor Dostoiévski (1821-1881), obra que também foi adaptada pelo diretor russo sob o título de *Páginas ocultas* (1994) e que possui como características uma alteração dramática do enredo e a supressão dos personagens célebres do romance. Ocorre, portanto, uma ampliação dos significados contidos nesse diálogo com uma (re)imersão na psicologia de Raskólnicov.

Em seguida, Fausto tenta penhorar um anel que contém “a pedra filosofal”, mas Maurícius não o aceita, e o diálogo entre os personagens é bem esclarecedor:

Maurícius: Isto não é um simples anel. A pedra filosofal explica a natureza das coisas.

Fausto: Então é valioso?

Maurícius: Ao contrário, não vale nada. A vida perdeu seu valor, para não dizer o mesmo da morte.

Fausto: Não entendi. O que ainda tem valor?

Maurícius: O tempo, a arte...

Entretanto, compreende-se a razão de tamanho empenho por parte de Maurícius Müller pela alma de Fausto e que pode ser perfeitamente compreendido pelas considerações de Akindínova (2013) a respeito desse assunto: “O tamanho da personalidade de Fausto o faz um objeto prioritário para as intrigas diabólicas, afastando uma fila dos outros pretendentes a uma união com o diabo: será que ela não é uma garantia do tamanho das grandes possíveis destruições?”. É uma pergunta oportuna, se vista a partir das perspectivas desta tese: Fausto

¹² Ein Teil von jener Kraft, Die stets das Böse will und stets das Gute schafft (GOETHE, 2004, p. 138).

como embrionário dos grandes poderosos responsáveis pelas mazelas do mundo. Essa reflexão também foi abordada por Akindínova do seguinte modo:

É importante, porém, que todos os três personagens [Lenin, Hitler e Hirohito] personificam o poder absoluto do estado no seu país – o poder sobre as pessoas e o poder sobre a natureza, que pode ser sujeita a quaisquer transformações segundo a ordem do soberano. Eles são, neste sentido, os portadores do princípio faustiano (AKINDÍNOVA, 2013).

O ambiente sombrio e funesto em que se desenrola a cena contrasta fortemente com outras tomadas, em específico a do rosto de Margarida, iluminada pelo “ouro espiritual”, que lhe transmite pureza da alma, beleza etérea e o sublime que dela exala. Esse efeito imagético e simbólico destoa da crítica feita por Aumont no que tange à significação da luz no cinema: “O simbolismo da luz é sempre, no cinema, um pouco rasteiro ou um pouco chapado: como se a pintura, ao fazê-la encarnar, sucessivamente, os valores mais imateriais – Deus, o monarca, a natureza –, tivesse esgotado seus possíveis” (AUMONT, 2004, p. 173). Por outro lado, é concordante com outra verificação do crítico francês, principalmente por se saber que Sokúrov estudou *A Doutrina das Cores*¹³ e a aplicou em sua versão de *Fausto*:

A Doutrina das cores, de Goethe, a *Estética*, de Hegel, às vésperas da época moderna, fazem, regressivamente, dos fenômenos luminosos, manifestações do poder do Espírito. Vemos em Turner, que conjuga tais filosofias com a noção de sublime, as provas deslumbrantes (AUMONT, 2004, p. 177).

Além da iluminação do rosto de Margarida, outro recurso utilizado nessa tomada é algo entre o primeiríssimo plano (*big close-up*) e o plano detalhe, em que parte do rosto da atriz preenche toda a tela (figura 13) – um enquadramento pouco natural – e cria um efeito carregado de significação psicológica, já que Fausto, nessa cena, parece reduzido (pequeno) em relação ao brilho e à desproporcionalidade (anamorfismo) do rosto de Margarida.

¹³ Em entrevista concedida a Cyril Béghin, Sokúrov, quando perguntado se ele “tinha em mente a *Teoria das cores* de Goethe durante o trabalho” de *Fausto*, responde: “Sem dúvida alguma. É um dos trabalhos estéticos fundamentais, que possui ao meu ver um grande valor prático. Sobre tudo para mim” (BÉGHIN, 2013, p. 248).

Figura 13: Margarida

Fotograma de *Fausto*: rosto de Margarida

Fonte: <http://cinentransit.com/fausto/>

De acordo com Tutchínskaia (2011), “São usados os planos *big close-up* dos rostos: um bonito e brilhante feminino e um sombrio e apagado masculino. Aqui no filme acontece uma pausa, uma pausa sokuroviana que somente este diretor consegue encher de um sentido profundo”, nesse caso, “de uma mensagem muda e de nossa emoção que dura por uma eternidade – como se fosse o nosso encontro, e não o encontro dos heróis. O encontro com o universo”. O efeito causado por essa cena faz jus à função que Martin atribui aos tipos de enquadramento em primeiro plano, neste caso, ao primeiríssimo plano: “Sem dúvida, é no primeiro plano do rosto humano que se manifesta melhor o poder de significação psicológico e dramático do filme, e é esse tipo de plano que constitui a primeira, e no fundo a mais válida, tentativa de cinema interior” (Martin, 1990, p.41). Mais do que à interioridade das personagens, tal enquadramento corresponde, segundo Martin (1990, p.42), “a uma invasão do campo da consciência, a uma tensão mental considerável, a um modo de pensamento obsessivo”.

Quanto à iluminação, em vários momentos do filme e, principalmente, nas tomadas do rosto puro de Margarida, convém lembrar que o pintor Rembrandt van Rijn fez um uso tão

extraordinário das sombras (representando a ignorância, o mistério) e da luz dourada (representando o “ouro” do espírito e da alma) que não seria exagero defini-lo como “um pintor alquímico”. Em outros momentos do filme, a iluminação também cumpre o papel da criação da atmosfera, tal como Martin (1990, p. 61) considera: “Constitui um fator decisivo para a criação da expressividade da imagem. Mas contribui, sobretudo para criar a ‘atmosfera’, elemento dificilmente analisável, sua importância é desconhecida e seu papel não aparece diretamente aos olhos do espectador desavisado [...]”.

A primeira parte do *Fausto* goethiano é facilmente notada pela presença de Margarida e pelos assassinatos do irmão e da mãe da jovem. Acima de tudo, pela relação com Gretchen, que serve como motivo para o pacto – aqui, não mais o interesse financeiro, prova disso é que quando houve a tentativa de penhora do anel, ocasião em que Maurícius solicita que Fausto autografe seu livro, o doutor esclarece que não tem dinheiro para comprar tinta e, por essa razão, o usurário oferece um tinteiro. Contudo, quando o pacto é realizado efetivamente, Maurícius exige que o documento seja assinado com o sangue do doutor e Fausto reclama do frio. A respeito desse último comentário, Mazzari (2010) faz lembrar que o motivo do frio é recorrente na tradição fáustica no momento do pacto e isso é perceptível em várias versões fílmicas, bem como na maioria das versões literárias, tal qual no *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa.

Mantendo ainda relação com o *Fausto I*, após o pacto há uma cena em que Fausto abraça Gretchen à beira de um lago (ou rio) e ambos mergulham nas águas profundas, imagem que simboliza o abraço fatal de Fausto e o mergulho nas águas, a morte de Margarida – que será confirmada mais adiante no filme. Nessa cena, Sokúrov acentuou ainda mais a paródia, a referência ou o intertexto com a Ofélia de Shakespeare, característica apresentada por Haroldo de Campos ao analisar o *Fausto* de Goethe (1981, p. 96) e que ainda traça paralelos entre Laerte e Valentim, o irmão de Gretchen. A aproximação com a personagem de Shakespeare é reforçada no fotograma do mergulho nas águas (figura 14), que faz lembrar o quadro *Ofélia*, de John Everett Millais (1829-1896).

Figura 14: Margarida e Ofélia

Fotograma de *Fausto*: mergulho nas águas

Ofélia, 1851–1852, de John Everett Millais

Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_\(painting\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Ophelia_(painting))

Quando Mefistófeles surge para o Fausto histórico ou para os de Marlowe e de Goethe, ele oferece a esses doutores uma experiência exclusiva, que nalguns casos contempla poderes mágicos. Na versão de Sokúrov, nem a experiência (conhecimento) é buscada ou atingida, assim como não há “truques” mágicos, mas apenas duas demonstrações de magia: uma ocorre na taverna de Auerbach e a outra quando Mefistófeles bebe a cicuta de Fausto. De resto, como dito anteriormente, Maurícius se mistura naturalmente naquela sociedade, até mesmo apesar de seu corpo disforme; é um Mefistófeles quase humano e com vícios humanos.

O *Fausto II*, de Goethe, é insinuado pelos diálogos, cenas e pela presença do homúnculo. Nos diálogos surge a significativa expressão “uma sociedade livre”, que imediatamente é ironizada por Maurícius. Na batalha simulada – quando Fausto transpõe os limites da vila e, para fugir, orna-se com uma armadura –, a atmosfera, a armadura e os rostos dos personagens Fausto e Mefisto (figura 15) lembram a gravura *Knight death and the devil* (*Der Reuther/ Ritter* –figura 15), de Albrecht Dürer (1471-1528).

Figura 15: Knight death and the devil

À esquerda: *Knight death and the devil (Der Reuther/Ritter)* (1513), de Albrecht Dürer (1471-1528)

Fonte:

https://melbourneprints.files.wordpress.com/2010/11/1988_2014-durer-kdd.jpg

Abaixo: fotograma do *Fausto* de Sokúrov

Quanto ao homúnculo, ao contrário da criação de Goethe, que não lhe atribuiu forma, Sokúrov o apresenta com alguns contornos antropomorfos e com certa habilidade de movimentos, o que pode provocar desconforto nos espectadores. Ao revisitar a arte de Bosch – artista que, como o poeta alemão, foi tido como “visionário” –, observamos no tríptico *O Jardim das Delícias* que algumas formas, ideias e contornos podem ter servido de inspiração para o diretor russo. Entretanto, de fato, o homúnculo de Sokúrov talvez seja um tanto grotesco demais e, portanto, suscetível às críticas de que foi alvo.

De modo disperso, são encontrados no filme muitos versos do poema trágico de Goethe e alguns ambientes ou citação a ambientes que dividem as cenas e os atos da peça original. Entre eles há uma cena diante da porta da cidade, o quarto de trabalho, a taberna de Auerbach, a cozinha da bruxa, rua, crepúsculo, passeio, a casa da vizinha etc. Esses espaços ora são apenas mencionados ou referenciados, ora são estilizados, como a fonte que remete ao quadro *A Fonte da Juventude* (figura 16), de Lucas Cranach (1472-1553). Neste caso, o quadro dá conta da cena de Fausto na fonte, em Goethe, que também faz referência ao seu rejuvenescimento simbólico. No *Fausto* de Sokúrov, porém, Margarida não será uma costureira, mas uma lavadeira (figura

16), o que, simbolicamente, é muito valioso, já que a costura remete ao “tecido” do mundo, enquanto a lavadeira remete à sua “limpeza”.

Figura 16: A fonte da Juventude e as lavadeiras

À esquerda: *A Fonte da Juventude*, Lucas Cranach, o Velho (1472–1553)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lucas_Cranach_\(I\)_-_Jungbrunnen_-_Gem%C3%A4ldegalerie_Berlin.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lucas_Cranach_(I)_-_Jungbrunnen_-_Gem%C3%A4ldegalerie_Berlin.jpg)

À direita: fotograma do *Fausto* de Sokúrov

Identificar cenas ou versos de Goethe no filme de Sokúrov exige nada menos do que um conhecimento completo, para não dizer profundo, das duas partes de *Fausto*. Cenas de transição completam um sentido que aparentemente havia se perdido ou foi adotado apenas para inserir versos do *Fausto* de Goethe. Por exemplo, na sequência em que Ilda, a camareira, prepara o banho de Fausto, insere urtiga e despeja água quente na banheira, o protagonista compara esse ambiente à “cozinha da bruxa”, que aparece em Goethe. Logo em seguida, Fausto recebe a visita de Maurício, que encontra uma luneta e vislumbra um macaco na lua. Recordando os versos de Goethe, lembraremos que, na “cozinha da bruxa”, os ajudantes eram uma espécie de símio. Difícil não interpretar essa justaposição com as (não tão) recentes aventuras humanas, que enviaram um macaco (antes do homem) à Lua; ou uma referência ao darwinismo – à gradação da racionalidade; ou, ainda, a David Teniers (1610-1690), que pintou quadros em que os seres humanos são substituídos por símios; e, mesmo na obra de Goethe, os macacos são associados ao espírito demoníaco.

Esse assunto serve de mote para elucidar melhor a relação entre o homem e o animal, recorrendo à lição aprendida no filme *Arca Russa*, também de Sokúrov: Na cena, o diplomata francês Marquês de Custine (no filme uma alegoria do estrangeiro ou da Europa) e o narrador discutem a beleza da pintura *O nascimento de João Batista*, de Tintoretto, (1518-1594),

momento em que o Marquês ensina que devemos nos ater ao primeiro plano de um quadro, para melhor compreendê-lo. Nessa pintura são figurados um gato e uma galinha e, segundo o Custine, a galinha representa a cobiça e a avareza; o gato, o cinismo e a crueldade. Sabendo, pois, que Sokúrov é grande pesquisador da iconografia e após descobrir, a partir de *Arca Russa* (2002), que na pintura a representação da galinha significa cobiça e avareza, o que é assaz elucidativo, pois concorda com a proposta geral do mito fáustico, há, em seus filmes, um rebaixamento “animalesco” do ser humano, representado por esses animais. Quando o humano é visto como corpo, como matéria, como objeto, ele é comparado aos animais, sejam aves, cães, gado etc. Ou, ainda, o humano convive com eles no mesmo nível, ou se aproxima deles ou é perturbado por eles. Isso ocorre por exemplo, em *Vigiai e Protegei*, quando uma mosca insiste em perturbar um casal que copula.

No entanto, quando o humano exala sua essência divina, deixa de ser instintivo e atinge a harmonia com a Natureza. Assim, a analogia entre a cena inicial do *Fausto* com a pintura *Boi Esquartejado*, de Rembrandt, pode se traduzir de duas maneiras: 1. Sem alma, o homem não se distingue da carne de um animal; 2. É impossível buscar a essência da vida num cadáver e, ainda, não se pode buscar a alma de modo racional e científico.

Em *Fausto*, a cidade parece um galinheiro. Principalmente, as personagens secundárias e os figurantes agem como aves. Há três sequências (conjunto de cenas) que evidenciam de modo mais contundente essa caracterização: a primeira, no consultório do pai de Fausto, duas galinhas podem ser vistas debaixo da mesa de “operação” (figura 17, em destaque); segunda, quando o pai de Fausto atende uma senhora e, ao examiná-la sob a saia, finge extrair-lhe um ovo de entre suas pernas (figura 19); a terceira, quando Margarida é repreendida pela mãe, após uma troca de insultos, e movimenta seu vestido (à semelhança de asas) e corpo tal qual uma galinha que ciscasse o chão.

Figura 17: O pai de Fausto. Estudo iconográfico

Fotograma de *Fausto* com destaque para as galinhas

Convém recordar a análise do quadro *O nascimento de João Batista* (figura 18), de Jacopo Tintoretto, feita pelo Marquês de Custine no filme *Arca Russa* (2002), também de Sokúrov, e que foi comentada acima.

Figura 18: O nascimento de João Batista

Fonte: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/32113>

Tal comparação evidencia a condição humana reduzida a uma vida de migalhas e o homem aprisionado num ambiente opressivo e imundo, tal qual um galinheiro. Entretanto,

como apresentada anteriormente no estudo iconográfico, a representação da galinha na pintura significa cobiça e avareza. Desse modo, o “galinheiro” da cidade de *Fausto* é a alegoria da cobiça e da ganância humana, e mais: há um rebaixamento do ser humano ao mundo animal. Insistindo ainda na iconografia, o ovo é a antítese do quadrado. O quadrado é a única forma não natural, não criada pela natureza, simbolizando, portanto, a racionalidade. O ovo, em contrapartida, é a forma tida como natural e perfeita. Nessa justaposição, há o embate entre o artificial (racional) e o perfeito (natural). Essa leitura soma-se àquela d’*O Coração Satânico* (1987), em que o ovo é a alma (figura 20). Significação esta que Cloe Masotta (2018) fez notar em seu artigo “Versiones de Fausto” quando compara (figura 19) cenas do *Fausto* de Sokúrov com as do *Fausto* do tcheco Jan Svankmajer, embora, neste caso, o ovo traduza a inquietude ou preocupação de muitos cineastas para representar a vida: “La leyenda también trata de aquél que ansía encontrar el secreto de la materia, una cuestión que puede ser trasladada a la inquietud de muchos cineastas de cómo representar la vida, o de cómo re-crearla a partir de una imagen”. De qualquer modo, ainda assim, o sentido equivale ao do filme de Alan Parker.

Figura 19: Ovo

Os dois fotogramas em cima são do *Fausto* de Sokúrov; os dois embaixo, do *Fausto* de Švankmajer
 Fonte: <http://contrapicado.net/article/10-versiones-de-fausto/>

Figura 20: Coração satânico

Coração satânico/ Angel Heart (1987), de Alan Parker

Fonte: <https://palavrasdecinema.com/tag/coracao-satanico/>

Além da galinha, outra ave é apresentada em destaque: uma cegonha (figura 21). Segundo o *Dicionário de Símbolos* de LEXIKON (1994), “a cegonha é uma ave que representa bom augúrio, é símbolo de fertilidade e nascimento, e piedade filial. No Oriente, a cegonha é símbolo de imortalidade e longevidade” e “por ser destruidora de serpentes, a cegonha é considerada uma ave adversária do mal, anti-satânica, simbolizando Cristo. A postura da cegonha apoiada somente em uma pata, assim como o flamingo, evoca o simbolismo da contemplação e da concentração.”

Figura 21: Cegonha

Fonte: <https://noticias.bol.uol.com.br/fotos/entretenimento/2013/06/11/confira-titulos-do-diretor-russo-alexander-sokurov.htm#fotoNav=8>

O encontro com a cegonha acontece após Fausto procurar o pai e perguntar sobre o sentido da vida. Nessa sequência, como prolongamento da reflexão, a ave é justaposta às figuras sombrias de dois párocos com suas batinas negras e sob a escuridão de um túnel. É mister recordar que no *Fausto* de Goethe há uma citação ao grou, ave que tem significação semelhante – “na China e no Japão, [o grou] é símbolo da longevidade e da imortalidade, visto que se acredita poder ele viver mil anos” (LEXIKON, 1994). No Japão, especificamente, o grou é uma ave sagrada tida como tesouro nacional e que simboliza, além de longevidade, paz, fidelidade, felicidade e saúde. Com isso, Sokúrov materializa os versos do poeta alemão como fez noutras cenas do filme: “E sobre várzeas, sobre lagos, / o grou volve ao torrão natal”¹⁴ (GOETHE, 2004, p. 119). A cena, de certo modo, faz lembrar o *Cisne* de Baudelaire, daí a retomada também do tema Melancolia, embora o significado do cisne seja distinto, senão o oposto, do que foi esclarecido em relação à simbologia da cegonha e do grou. Há, aqui, portanto, uma justaposição de significações, que torna o símbolo mais aberto, senão ambíguo, causando, com isso, ainda mais inquietações. A sequência em si é carregada de antítese, ela emoldura e comporta a estrofe que surge após a menção do grou no *Fausto* de Goethe:

Vivem-me duas almas, ah! no seio,
 Querem trilhar em tudo opostas sendas;
 Uma se agarra, com sensual enleio
 E órgão de ferro, ao mundo e à matéria;
 A outra, soltando à força o térreo freio,
 De nobres manes busca a plaga etérea.¹⁵
 (GOETHE, 2004, p. 119)

Se, no *Fausto* de Sokúrov, os homens mimetizam as galinhas – com o sentido que foi exposto –, quando há referência a outras aves (além daquilo que foi comentado acerca da simbologia do grou), elas podem assumir significados diferentes, que estariam próximos aos sentidos expressos nas demais obras do diretor: liberdade ou prisão, por exemplo.

No filme *Salvai e Proteger* (1989), a protagonista, em diversas cenas, cuida de um pássaro numa gaiola. A correspondência é interessante, pois traduz seu ponto de vista sobre a experiência doméstica: aprisionada. Em *Elegia Moscovita* (1986), uma santa desprende de seu peito uma revoada de pássaros, neste caso, traduzindo-se em liberdade e libertação.

¹⁴ Und über Flächen, über Seen/ Der Kranich nach der Heimat strebt (GOETHE, 2004, p. 118).

¹⁵ Zwei Seelen wohnen, ach! In meiner Brust,/ Die eine will sich von der andern trennen;/ Die eine hält, in derber Liebeslust,/ Sich an die Welt mit klammernden Organen;/ Die andre hebt gewaltsam sich vom Dunst/ Zu den Gefilden hoher Ahnen (GOETHE, 2004, p. 118).

O doutor Fausto criado por Sokúrov, nas palavras do próprio personagem, não tem laços familiares estreitos. Essa ênfase ao desprendimento pode ser entendida do mesmo modo de Ian Watt, quando descreve os aspectos desfavoráveis do individualismo no *Fausto* de Goethe. Segundo o ensaísta, no que tange aos relacionamentos afetivos de Fausto: “nenhum laço o liga à família: seu pai é mencionado apenas de passagem [...]; suas duas amadas, Margarida e Helena, e seus respectivos filhos, morrem antes que se estabeleça qualquer autêntico relacionamento com eles” (WATT, 1997, 207). Berman faz comentário semelhante em relação ao isolamento de Fausto e de sua ausência de relacionamentos:

quanto mais sua mente se expandiu, quanto mais aguda se tornou sua sensibilidade, mais ele se isolou e mais pobres se tornaram suas relações com o mundo exterior — suas relações com outras pessoas, com a natureza, até mesmo com suas próprias necessidades e forças ativas (BERMAN, 1986, p. 42).

Watt menciona também a ausência de posses materiais e acusa o ceticismo de Fausto: “Fausto é um grande viajante — quer no espaço quer no tempo; e chega à cena final da Parte II sem jamais ter tido uma casa” (1997, p. 207).

Tudo isso poderia ser utilizado para descrever a versão de Sokúrov: Fausto é egoísta e egocêntrico, não mantém relacionamentos duradouros, não possui ou acumula bens materiais, por isso, nada o impede de continuar seu ritmo, sua interminável jornada pelo mundo. Não acredita no Bem e, conseqüentemente, não acredita no Mal, embora Wagner, o empregado, advirta-o de que o Mal possa existir, mesmo sem o Bem.

Fausto é racional, senão racionalista. Nas cenas finais, nem o espírito dos mortos nem o próprio Mefistófeles conseguem impedir que ele continue “atropelando” tudo que lhe passe pela frente. Ao longo do filme, ele enxota todos aqueles que tentam obstruir o seu caminho: atira pedras em bandidos, pisa em pessoas, abre caminho com os braços, soterra Mefisto e nem mesmo o impressionante efeito das explosões de gêiseres é capaz de refrear seus passos.

A respeito dessa cena, Tutchínskaia (2011) faz um comentário precioso: “Assim, a roupa de Fausto, no final [do filme] perde o seu *status* social: [...] — o andrajo de um peregrino é mais adequado para uma paisagem vazia, fria e sem vida na imagem do fim do mundo ou do fim da alma”.

Quanto aos malefícios da racionalidade levada ao extremo, em seus comentários acerca do pensamento de Karl Marx, Berman elabora a seguinte correlação:

O feiticeiro burguês de Marx descende do Fausto de Goethe, é claro, mas também de outra figura literária que eletrizou a imaginação de seus contemporâneos: o Frankenstein de Mary Shelley. Essas figuras míticas, que

se esforçam por expandir os poderes humanos através da ciência e da racionalidade, desencadeiam poderes demoníacos que irrompem de maneira irracional, para além do controle humano, com resultados horripilantes. (BERMAN, 1986, pp. 99-100)

O *Fausto* de Sokúrov sente-se capaz de reproduzir artificialmente os mais magníficos efeitos da Natureza, mas é soberbo, no péssimo sentido da palavra. Quando, por exemplo, ao perguntar a Mefistófeles se ele entende o funcionamento de gêiser e ouvir a negativa, impõe um arrogante “Pois, eu sei!”, dispondo-se, ainda, a criar o seu próprio gêiser. Ao lhe exigirem uma explicação para os cometas, responde com desdém: “gases”. Na cena final, em que está no alto de uma montanha – momento em que é perceptível o intertexto com o quadro *O viajante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich (1774-1840) –, infere-se que Fausto continuará sua jornada para o Mal, semelhante ao que é encontrado na análise de Jaeger sobre a obra de Goethe:

No sentido do movimento ininterrupto rumo ao futuro, Mefisto pode, a respeito de Fausto, o arquétipo dessa revolução moderna, falar isto: ‘Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, / Der ungebändigt immer vorwärts dringt, / Und dessen übereiltes Streben / Der Erde Freuden überspringt’ (v. 1.856 e ss.) ¹⁶No entanto, as alegrias desta Terra, no horizonte do processo de avanço constante, são sempre insuficientes e precisam, ao longo do caminho rumo a um futuro cheio de satisfação, ser deixadas de lado. (JAEGER, 2010, p. 24)

Na cena final, não é possível afirmar que Margarida, divinizada e refletindo o “ouro espiritual” tal qual os anjos e santos das pinturas de Henri met de Bles (*Voo para o Egito* ou *O Sacrifício de Isaac*, entre outras), seja capaz de oferecer a remissão de Fausto, pois, pouco antes, ele havia esmagado (assassinado?) Mefisto. À semelhança do *Meu Fausto*, de Valéry, o Mal, incorporado por Mefisto, é inferior aos desejos humanos e gananciosos de Fausto, o que torna este ignominioso.

Não há uma cisão completa, nos filmes de Sokúrov, entre o grotesco e o sublime, nem resolução da “antítese da alma”. Conforme esclarece François Albera (2013, p. 36), Sokúrov “organiza o confronto entre o alto e o baixo”, mas isso não se confunde com a “trivialidade” como “penhor da elevação, pois não há elevação sem baixeza (...), isso seria baratear a estrutura de seus filmes, cuja linha satírica é construtiva e não de contraponto” (ALBERA, 2013, p. 36).

Mais adiante, apenas para comprovar essa observação, Albera cita a Tetralogia do Poder, aliás, menciona, a princípio, os três primeiros filmes, a Trilogia do Poder: “é

¹⁶ “Deu-lhe o destino um gênio ardente / Que invicto, aspira para a frente / E, em precipitação fugace, / Da terra o Bom transpõe fremente”. (tradução de Jenny Klabin Segall)

particularmente propícia para se desenvolver essa dialética do sublime e do grotesco”. Como recurso técnico, nesses filmes, há os planos filmados em *scope*, o que cria um efeito de anamorfismo, e outros recursos visuais e sonoros, como a distorção de imagens e sons, que resultam em um rebaixamento dos chefes de Estado, apresentados, ainda, em situações constrangedoras e excêntricas, esdrúxulas e escatológicas.

Há, sim, uma modulação extravagante na representação dos líderes políticos. São, aos olhos da sociedade, pessoas hierarquicamente superiores, quase deuses; todavia, suas excentricidades e mesmo seus gestos mais banais e triviais adquirem, nos filmes de Sokúrov, um aspecto repugnante, bizarro, ridículo até. Não são, pois, todos os tiranos patéticos e ridículos?... Soberbos, arrogantes, gananciosos, mas, ao final, seres humanos bifurcados. De modo mais objetivo, ao analisar as características dessas figuras de Estado, Akindínova adverte:

Em frente de nós, são pessoas com defeitos humanos comuns, e se existe alguém sem pecado, então pode atirar a primeira pedra. Porém as coisas que, num ambiente caseiro, podem levar aos problemas insignificantes familiares, têm ressonância completamente diferente quando uma pessoa desse tipo toma (apodera-se de) o poder em suas mãos e, a seu critério, toma decisões sobre o destino de uma grande quantidade de pessoas. (AKINDÍNOVA, 2013)

Ao mesmo tempo, temos a terrível sensação de fazermos parte da mesma humanidade que eles representam, o que é uma das virtudes dos filmes do diretor russo.

Voltando ao *Fausto*, há, em todo o filme, nuances de Barroco, nas antíteses entre o sábio e o ignorante, o divino e o diabólico, o belo e o feio etc.. Como visto até aqui, formas e cores remetem a vários pintores barrocos ou renascentistas tardios, como Bruegel, El Greco, Teniers, Bosch e Rembrandt. Além desses nomes que integram a História da Arte, é preciso dizer que Sokúrov conhece a teoria das cores de Goethe, texto que apelidou de “a Bíblia” e utilizou na criação da sua versão de *Fausto*.

É possível, como dito alhures, perceber o jogo de iluminação frontal utilizado nas tomadas em que aparece Margarida, e, principalmente, a escolha do amarelo-dourado, que pretende representar a sua pureza de espírito e que está presente em todo o filme, criando um clima muito semelhante ao da gravura *Melancolia* de Albrecht Dürer (figura 22). Essa obra é evocada tacitamente na cena em que Fausto desiste de procurar a vida e a alma no corpo e sobe até um mezanino, acima da sala de autópsia, para fazer um registro criptográfico. Nesse momento, um esquema matemático faz lembrar o “quadrado mágico” (figura 23), que se tornou objeto de obsessão para Adrian Leverkühn, personagem fáustico de Thomas Mann.

Figura 22: Melancolia

Melancholia, Albrecht Dürer, 1514

Fonte: <http://estacaochronographica.blogspot.com/2012/04/iconografia-do-tempo-melancholia-de.html>

Figura 23: O quadrado mágico

Anotações de Fausto

Detalhe de *Melancholia*

Em relação ao Mefistófeles do filme russo, quando despido na fonte (figura 24), sua forma, ou melhor, seu “anamorfismo” é inspirado pelas pinturas de Bosch. O homúnculo (figura 24) parece ter sido colhido da pintura *The Garden of Earthly Delights Triptych* (figura 25). Já o ambiente claustrofóbico, inundado por pessoas que se agrupam e se apertam de rostos colados, sugere o quadro *Cristo Carregando a Cruz* (figura 26). De modo sensível à arte, afirma Tutchínskaia:

Aqui são dissolvidos os indícios da vida cotidiana: as personagens típicas de Bruegel e as damas de contos de fadas [...], lavadeiras e médicos, soldados e estudantes, todos vagueiam pelos cantos escuros e pelas multidões das pessoas, cercadas pelas paredes de pedra (TUTCHÍNSKAIA, 2011).

Figura 24: Fotogramas do Fausto de Sokúrov

À esquerda: Mauricius Müller/Mefisto
À direita: Homúnculo

Figura 25: The Garden of Earthly Delights Triptych

The Garden of Earthly Delights Triptych (1490 – 1500) de Hieronymus Bosch (1450-1516)

Fonte: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>

Figura 26: Bosch e Fausto

Cristo carregando a cruz (Bosch)

Fotograma de *Fausto*

Cristo carregando a cruz (1530-1540) de Hieronymus Bosch (1450-1516)

Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/9/9c/Bosch_Portement.jpg/800px-Bosch_Portement.jpg

Para Iampolski (2013, p. 128), esses ambientes fechados, semelhantes ao ventre, desenvolvem a estrutura de um “palco” imaginário que “é um produto do fantasma completamente isolado da realidade e com todas as características da alucinação”. Embora esse comentário dirija-se aos filmes *Mãe e Filho* e *Pai e Filho*, ele é profícuo para compreender o *Fausto*, afinal, há realmente a distorção da realidade e uma atmosfera alucinante permeia todo o filme.

De modo geral, as cores, que dependendo da tomada, do plano ou da sequência foram cuidadosamente estudadas e aplicadas ao filme, são utilizadas como elemento do discurso fílmico. É notável a predominância de tons verdes, marrons, azuis, dourados e amarelos. O verde irá se associar ao tema da morte, do desconforto moral ou da Natureza. O dourado, nas cenas em que Fausto dialoga com Margarida, destaca o brilho (o “ouro”) espiritual de Margarida, e se percebe um interessante jogo entre as câmeras objetiva e subjetiva, para estabelecer “diálogo” entre os personagens e entre os personagens e o espectador.

Um aspecto a ser observado é que Sokúrov tomou o cuidado de não permitir que nenhuma luz direta penetrasse o ambiente das filmagens, preocupação que demonstra fidelidade

aos versos de Goethe: “Em que mesmo a celeste luz/ Por vidros foscos se introduz!” (2004, p.65). Essa intenção para a criação da atmosfera é encontrada na epígrafe do capítulo “Magia da luz – a penumbra”, do livro *A tela demoníaca*, na qual se vislumbra a seguinte explicação de Goethe:

A dupla iluminação é de fato uma violência, e você poderá dizer que contraria a natureza. Mas, se contraria a natureza, acrescento logo que é superior a ela; digo que se trata de um golpe ousado do mestre, que demonstra, de modo genial, que a arte não se submete inteiramente às necessidades naturais, senão tem suas próprias leis. (GOETHE, *apud* EISNER, 1985, p. 37)¹⁷

Acerca desse assunto, Bruno Delbonnel, fotógrafo do *Fausto*, em depoimento a Cyril Béghin, esclarece que:

Sokurov dizia o tempo todo na preparação do filme: o mundo de *Fausto* está passando por um momento de virada, seu sol desbotado não consegue atravessar os espaços. Ele procurava em todo lugar uma espécie de amarelo-verde, todo raio que entrasse por uma janela deveria ser sujo (BÉGHIN, 2013, p. 253).

Se isso não comprova, ao menos indica uma “transcrição” (usando um termo caro a Haroldo de Campos) dos versos, assim como expressa o pensamento de Goethe. Desse modo, aproveitando a opinião de Lukács, para quem o *Doutor Fausto*, de Mann, era um romance musical, pois tinha um caráter sinfônico (LUKÁCS, 1968, p. 191), pode-se dizer que Sokúrov criou um filme visualmente poético, o que condiz muito bem com o título da mostra que homenageou, há algum tempo, o diretor russo: *Alexander Sokurov: O Poeta Visual*.

O efeito da dupla iluminação pode ser percebido no fotograma abaixo (figuras 27) e aproximado à pintura *O filósofo em meditação*, de Rembrandt (figura 28):

¹⁷ Goethe, por ocasião de uma discussão sobre uma paisagem de Rubens, onde se distinguem dois focos de luz. (Eckermann, *Conversas com Goethe*, 1827).

Figura 27: Quarto de Fausto

Fotograma: Quarto de Fausto com Mefistófeles

Figura 28: Philosophe en méditation

Philosophe en méditation (1632) de Rembrandt.

Fonte:

http://www.larousse.fr/encyclopedie/images/Rembrandt_Philosophe_en_m%C3%A9ditation/1002646

No que diz respeito à iluminação, ou melhor, à composição da atmosfera a partir da luz, Sokúrov exercita e explora aquilo que sempre fora desafio para os grandes pintores, isto é, representar com efeito iconográfico os fenômenos atmosféricos: movimento das nuvens, tempestade, entardecer etc. Tal preocupação artística fica patente nos comentários de Aumont (2004, p. 34): “Há aí uma história, a da pintura das nuvens, das chuvas, das tempestades e dos arco-íris, a das folhas trêmulas ao vento e do mar cintilante ao sol, uma história da qual o século XIX fizera, entre outros, seu grande negócio [...]” – embora essa preocupação não seja exclusiva desse século. Entretanto, a preocupação com o século XIX especificamente é necessária, pois nele é que surgirá o cinema e uma de suas possibilidades e potencialidades será a de representar os fenômenos naturais, mais do que isso, iniciar um processo de criação de linguagem própria, à parte da pintura, que já se esforçava por “sistematizar” a representação da atmosfera, como demonstra o teórico francês: “O que é próprio do século que vai inventar o cinema é o fato de ter sistematizado tais efeitos, e sobretudo de tê-los cultivado por si sós, de ter erigido a luz e o ar em objetos pictóricos” (AUMONT, p. 2004).

Nessa tentativa de sistematização, são salientados três traços, com questões relacionadas à pintura. São elas o impalpável, o irrepresentável e o fugidio. Ao elencar esses três traços, Aumont destaca um aspecto que é de grande importância para esta pesquisa: “Irrepresentável, o fenômeno atmosférico suscita ainda mais, dir-se-ia, a obstinação teórica: é para figurá-lo que Turner aplica Goethe, que os impressionistas acreditam aplicar Chevreul” (2004, 35). Em mais de uma ocasião será notável a citação de Goethe como importante colaborador para a pintura – quer seja pela inspiração suscitadas por suas obras (a atmosfera mesma) ou por sua *Doutrina das Cores*. Esse assunto será esclarecido adiante, com exemplos eficazes.

Essas informações extraídas da leitura de *O olho interminável* comprovam que o cinema e, principalmente, o cinema de Sokúrov elabora e explora com eficácia as técnicas para capturar e representar a atmosfera a partir de uma percepção pictórica e iconográfica, e comprovam também aquilo que Aumont sustenta: “estimar o lugar que o cinema ocupa, ao lado da pintura e com ela, em uma história da representação, em uma história, portanto, do visível” (2004, p. 45). De fato, há mais de uma parceria, pois, além dos paralelos entre cinema e pintura, considerando a importância da teoria e das obras literárias de Goethe, é possível acreditar que as três artes (pintura, literatura e cinema) se contemplam e se associam para a composição da atmosfera impalpável, irrepresentável e fugidia.

Ao elaborar este subcapítulo, houve grande dificuldade para manter uma linearidade coerente, visto que se ambicionou lidar com os mais diversos aspectos do filme de Sokúrov e confrontar uma obra com sintaxe complexa com dois escritores intelectualmente monumentais

e cujas obras refletem essa característica. A fim de organizar o raciocínio e apresentar a síntese do exposto, pretende-se, agora, reiterar os temas abordados de modo conciso.

Em sua idiossincrasia, Sokúrov, cujo pai participou da Segunda Guerra Mundial e repudiava esse episódio da História, apresenta a ganância como o Mal da humanidade, criadora dos estados de guerra no macrocosmo e de frustração individual no microcosmo, pela incapacidade ou impossibilidade de o indivíduo atingir um estado elevado de alma.

A inclusão dos diversos quadros da História da Arte estrutura a poética e a estética de Sokúrov, que se apropria dos significados dessas obras para a elaboração de seu discurso. O cineasta ora opta por uma opacidade e textura mais fina, ora assume uma nitidez e profundidade repletas de sentidos. Muitas vezes, sua sintaxe cinematográfica é clara e simples; noutras, complexa e digressiva. Tudo isso para relativizar os sentidos e apresentar as contradições dos estados da alma humana.

No caso do *Fausto*, a escolha de referências barrocas e do Renascimento tardio combinam com o efeito grotesco que se quer acentuar, de modo que o contraste com a pureza de Margarida torna-se ainda mais veemente.

Seu Mefistófeles é tão humano quanto o Fausto, e Fausto tão desumano quanto Mefistófeles. Essa ambiguidade também estava presente na obra de Goethe, assim como a duplicidade ou cumplicidade – presentes também nas obras de Marlowe e de Thomas Mann.

Talvez, a “máscara” estivesse mais evidente em Maurícius (Mefisto), que hauriu sua forma e contorno das pinturas de Bosch, mas o jogo de troca de máscaras pode ser notado pela alteração das falas.

No *Fausto* de Sokúrov, Mefisto não possui feição ou personalidade sedutora, como no original de Goethe, o que se explica por seu atualizado poder de sedução: o dinheiro. Sob outra perspectiva, é possível aceitar também os comentários de Tutchínskaia (2011): “As anomalias inexplicáveis da vida física, Sokúrov explica como a perda de uma norma e de um objetivo da vida espiritual, como os sinais de uma força escura diabólica que penetrou o mundo real e vivo”.

2. 2 O Sagrado e o Profano no Fausto ou o Caos e o Cosmo

O objetivo deste subcapítulo é investigar como o Mal foi representado no filme *Fausto* de Sokúrov. Confrontamos os elementos divinos ou divinizados presentes no filme, que se contrapõem aos elementos profanos e maléficos. De início, retomamos as vertentes de estudo que analisam o *Fausto* de Goethe seguindo os padrões de perfectibilidade ou

imperfectibilidade, ou seja, aquelas que encontram no personagem Fausto virtudes e valores a serem seguidos, tal como se verifica no texto de Jaeger:

“Sempre em frente”, reza o ditado típico da época, por isso então que também Fausto, desde o passado remoto, costuma ser festejado como um representante exemplar do modelo de progresso da modernidade e isso independente do sistema referido, independente de se saber se a redenção profana ocorrerá em termos capitalistas ou socialistas (JAEGER, 2010, p. 24)

Como reforço dessa ideia, encontra-se ainda na abordagem de Jaeger:

Por conta da fisionomia histórico-concreta que Goethe emprestou ao drama *Fausto* durante seus mais de 60 anos de trabalho, não resta nenhuma dúvida de que a perfeccionista convenção interpretativa iniciada por Hegel reconheceu em Fausto, de forma totalmente justificada, o representante do moderno pensar processual (JAEGER, 2010, p. 24).

Outras ideias destacam o contrário disso, porém, de modo muito elementar e primordial, não se deve esquecer que foi Lutero um dos principais responsáveis por incutir no mito de Fausto valores ético-religiosos:

Diante da ruptura que Martinho Lutero propunha com a Igreja Romana, que o via como um herege e acaba por excomungá-lo, o protestantismo toma Fausto, por sua vez, como seu herege e grande mito fundador de um “exemplo de mau-exemplo” a ser temido pelos cristãos de sua época. (Tavares, 2014)

Entendendo que o cineasta russo quis destacar a segunda “leitura” do personagem de Goethe, isto é, da imperfectibilidade, seu filme aponta os vícios humanos – ganância, arrogância, orgulho, vaidade, luxúria – como geradores das grandes desgraças e mazelas da humanidade, da guerra, principalmente, e daquilo que Berman (1986, p. 41) percebeu no *Fausto* de Goethe: “Porém, o grande desenvolvimento que ele inicia — intelectual, moral, econômico, social — representa um altíssimo custo para o ser humano”. Este estudo procura, pois, fazer uma triangulação entre Cinema, Literatura e o Sagrado. Partindo, ainda, de outras versões do mito fáustico, como as de Christopher Marlowe (1564-1593), Paul Valéry (1871-1945), Thomas Mann (1875-1955) e Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), espera-se compor um retrato crítico do personagem Fausto construído por Sokúrov e excelentemente representado pelo ator Johannes Zeiler.

Eis o momento em que se mostra prudente fazer um esclarecimento em relação à abordagem adotada para os conceitos de Bem e Mal, pois haverá quem identifique uma visão católica-medievalista dessa antítese – e com razão! Como esta pesquisa estuda a obra de um diretor russo, pode ser esperado, ainda, que as reflexões se fundamentassem no catolicismo ortodoxo russo. Entretanto, apesar de o filme ser uma interpretação livre do poema dramático

de Goethe, a essência do *Fausto* do poeta alemão é mantida – inclusive naquilo que há de aparentemente contraditório ou conflituoso. Como se pode notar a partir desta citação:

O Fausto começa num período cujo pensamento e sensibilidade os leitores do século XX reconhecem imediatamente como modernos, mas cujas condições materiais e sociais são ainda medievais; a obra termina em meio às conturbações espirituais e materiais de uma revolução industrial (BERMAN, 1986, p. 40).

O dualismo e as forças contrárias que se confrontam são entre um mundo medieval e um mundo moderno. Assim como o Fausto de Goethe quer eliminar os resquícios de um mundo medieval, o personagem de Sokúrov pejeja contra um mundo limitado, obscurecido pelas tradições – tal qual o ofício pouco científico de seu pai. Sob essa ótica, os comentários de Berman esclarecem de modo eficaz essa questão:

Todavia, resta ainda outro motivo para o assassinato [de Filemon e Báucis], que não decorre apenas da personalidade de Fausto, mas de um movimento coletivo, impessoal, que parece ser endêmico à modernização: o movimento no sentido de criar um ambiente homogêneo, um espaço totalmente modernizado, no qual as marcas e a aparência do velho mundo tenham desaparecido sem deixar vestígio. Apontar para essa difusa necessidade moderna, porém, é apenas ampliar o mistério. Sentimo-nos inclinados a empatizar com o ódio que Fausto nutre pelo viciado mundo gótico, fechado e repressivo, em que tudo começou — o mundo que destruiu Gretchen, e ela não foi a primeira (BERMAN, 1986, p. 68).

Se, por um lado, “sentimo-nos inclinados a empatizar com o ódio que Fausto nutre pelo viciado mundo gótico”, também é necessário notar que, por outro lado:

O casal de velhos, como Gretchen, personificam o que de melhor o velho mundo pode oferecer. São demasiado velhos, demasiado teimosos, talvez demasiado estúpidos para se adaptar e mudar; no entanto, são pessoas belíssimas, o sal da terra em que vivem. É sua beleza e nobreza que deixam Fausto tão incomodado (BERMAN, 1986, p. 68).

Desse modo, pretende-se discorrer sobre a expressão do Mal no *Fausto* de Sokúrov, ou seja, refletir sobre o modo como a maldade e a perversidade foram representadas no filme, apontando, inclusive, sua configuração a partir dos aspectos sagrados e profanos. Para tanto, analisamos alguns fotogramas que apresentam simbologias desse teor, a ética dos personagens principais e os desvios realizados em relação ao poema dramático de Goethe. Como principais referenciais teóricos, utilizamos as obras *O sagrado e o profano*, de Mircea Eliade, e *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, de Haroldo de Campos, o qual colabora para uma compreensão maior do tema Sagrado e Profano, pois acresce aos seus comentários um diálogo importante com Bakhtin, Benjamin, Adorno e Frye. Através de uma interpretação sobreposta – do Fausto de Sokúrov a partir do Fausto de Goethe –, esta discussão pretende compreender um

personagem polêmico e ambíguo, quer seja na versão histórica, na literária ou na cinematográfica.

Sobre a versão de Goethe, a ambiguidade resulta da dificuldade em compreender qual modelo de conduta Fausto oferece. Se tomado como um ser imoral, perverso, ganancioso e egocêntrico, teríamos um exemplo a ser seguido às avessas; por outro lado, se levarmos em conta que ele, em seus erros, é um homem dotado de uma intenção e uma vontade de fazer o bem, ter-se-ia um modelo de perseverança e obstinação positiva e salvadora – daí a remissão dos pecados e a redenção. Assim, o Fausto de Goethe pode ser um exemplo de perfeição ou de imperfeição humana, contudo, na versão de Sokúrov, ele representa a imperfectibilidade. Nesse sentido, a interpretação da conduta de Fausto de Sokúrov condiz exatamente com o que Berman destaca:

Hoje, para muita gente, todo o multissecular projeto de modernização aparece como um equívoco desastroso, um ato de arrogância e maldade cósmicas. E a figura de Fausto surge agora em novo papel simbólico, como o demônio que arrancou a espécie humana de sua unidade primordial com a natureza e impeliu-nos ao longo da estrada da catástrofe. (BERMAN, 1986, p. 81)

De modo mais apocalíptico e atemorizador, Berman sintetiza essa noção de imperfectibilidade em duas décadas (1960 e 1970): “É notável que a pastoral dos anos 60 e o apocalipse dos 70 se juntem ao afirmar que, para a humanidade sobreviver — para viver a boa vida (1960) ou qualquer vida (1970) — o ‘Homem Fáustico’ deve desaparecer” (BERMAN, 1986, p. 81).

Embora, para ilustrar os conceitos de perfectibilidade e imperfectibilidade, trechos do texto de Jaeger tenham sido usados para explicar em que consiste o primeiro, num outro momento a figura de Fausto é posta como algo entre essas duas noções, tendendo para a segunda:

No entanto, deve-se colocar em dúvida a adesão de Goethe à apologia do processo de modernização, já que a interpretação perfeccionista do *Fausto* e da história permaneceria cega para os meios-tons do texto goethiano, para os tons em que, agora de maneira aberta, nós, os vivos de hoje, parecemos nos transformar neste momento histórico, já que a época da modernidade parece ter atingido seu objetivo na globalização da tipicamente faustiana negociação do presente (JAEGER, 2010, p. 25).

Partindo do pressuposto de que Sokúrov eliminou a ambiguidade de seu personagem para enfatizar a característica de imperfectibilidade, tal ideia se justifica a partir de uma análise hermenêutica, pois, como esclarecido anteriormente, o *Fausto* integra a Tetralogia do Poder e a visão do todo contribui para essa conclusão.

É necessário insistir sobre a questão da “adaptação livre” no *Fausto* de Sokúrov, pois, ao buscar compreender o processo de recriação que o diretor russo fez da obra original de Goethe, mais evidente se torna que o cineasta atingiu a essência do *Fausto* com seu discurso cinematográfico, isto é: revelar os efeitos da modernidade. Nessa recriação, faz presente também aquilo que se encontra no *Fausto* de Thomas Mann, daí perceber no filme de Sokúrov inspiração tanto no poema-trágico de Goethe, quanto no romancista alemão:

Neste ponto, a crítica de Safranski parece-me bastante oportuna. Thomas Mann, realmente, não por último graças a suas consultas a Theodor W. Adorno, desenvolve uma crítica complexa da modernidade racionalista. Na tentativa de descrever suas consequências no passado alemão recente, ele, com o intertexto fáustico, recorre (remonta) a uma interpretação que torna manuseável o *acontecimento rude* como tragédia. (LOHMÜLLER, 2010, p. 462)

De fato, existe uma “liberdade” quando se leva em conta o desenvolvimento do enredo e a inclusão de novos personagens, bem como a exclusão de outros; ou, ainda, quando são fundidos os dois *Faustos* (parte I e II), a referência à versão de Thomas Mann e, por fim, um decalque do filme de Murnau. Ainda assim, o *Fausto* de Goethe é reconhecível predominantemente nessa versão fílmica do diretor Aleksandr Sokúrov.

Nesse processo de reinvenção, Sokúrov substituiu a cena de disputa entre Deus e Mefistófeles pela alma de Fausto e subverteu ou tornou implícita a aposta propriamente dita. Não há tampouco a invocação do Espírito do Mal e a dramática manifestação de arrependimento de Gretchen. Por essa razão, um leitor mais fiel à integridade da obra de Goethe pode se ressentir, mas, por outro lado, ao reconhecer os símbolos e sinais dos quais o filme está impregnado, é possível encontrar muitos desses elementos subliminarmente inseridos, quer seja num objeto, numa música ou sonoridade, nas texturas, cores ou frases aparentemente soltas.

Sobre o *Fausto*, alguns críticos de cinema sugerem tratar-se do único personagem não histórico presente na *Tetralogia do Poder*. Porém, esses mesmos críticos compreenderam o programa de Sokúrov e perceberam sua coerência, isto é, de que o cientificismo materialista poderia redundar nos atos realizados pelos ditadores retratados e que, acima de tudo, essa perspectiva já estava contida no poema dramático de Goethe. São, pois, essas perspectivas e esses efeitos que foram nomeados aqui como O Mal, e que serão apresentados em oposição ao sagrado.

Para tornar clara essa tomada de posição em relação ao “Mal/Mau”, Berman pode auxiliar:

Nessa altura, Fausto comete de maneira consciente seu primeiro ato mau. Convoca Mefisto e seus “homens fortes” e ordena-lhes que tirem o casal de

velhos do caminho. Ele não deseja vê-lo, nem quer saber dos detalhes da coisa. Só o que lhe interessa é o resultado final: quer que o terreno esteja livre na manhã seguinte, para que o novo projeto seja iniciado. Isso é um estilo de maldade caracteristicamente moderno: indireto, impessoal, mediado por complexas organizações e funções institucionais (BERMAN, 1986, p. 67).

A partir das referências pictóricas (os intertextos) de pintores como Bosch, Bruegel e Rembrandt, seria possível inferir que o *Fausto* de Sokúrov estaria contextualizado no período em que termina a tradição humanística renascentista, senão, num período atemporal. Considerando essas mesmas referências pictóricas é possível concluir que o filme é ambientado à época de Goethe, ou seja, esse repertório de pinturas e obras de artes, a arquitetura da vila, o figurino dos personagens e demais dados são contemporâneos do poeta alemão.

Numa dessas referências pictóricas ou iconográficas encontra-se, logo na abertura do filme, o primeiro grande símbolo que, em certa medida, corresponde ao projeto de Goethe, do mesmo modo que se traduz como um prenúncio da modernidade cientificista e, ainda, como uma premissa sagrada. Como esclarecido no subcapítulo anterior: na primeira cena do *Fausto* de Sokúrov há um intertexto com o quadro *A Batalha de Alexandre em Isso*, de Albrecht Altdorfer, que, originalmente, representa a batalha em si e uma inscrição num tabuleiro flutuante no céu azul da cena descrita. Sokúrov promove diversas alterações nesse quadro, embora ele se mantenha reconhecível, quase idêntico mesmo. Ele elimina os exércitos, substitui a inscrição por um espelho e faz se soltar o tecido que estava atado às bordas do tabuleiro. Nessa primeira cena, o tabuleiro atualizado por um espelho aponta o céu e o tecido se afigura como um lenço branco lançado a esmo a flutuar de modo inconstante, dançando no céu à mercê do vento.

Essa abertura do filme de Sokúrov exige um estudo de interpretação mais apurado, pois apresenta uma das características distintivas de valor e atitude estética que Martin (1990, p. 28, grifos do autor) propõe: “Assim, a imagem *reproduz* o real, para em seguida, em segundo grau e eventualmente, *afetar* nossos sentimentos e, por fim, em terceiro grau e sempre facultativamente, adquirir uma *significação* ideológica e moral”. Mas, grosso modo, em *Fausto*, a representação da realidade concreta é feita com a exposição dos objetos (em sentido denotativo) presentes nessa cena (quadro/espelho, céu, lenço etc.), que afetam nossos sentidos pela beleza fotográfica, pela ampliação de significados favorecida pelo reconhecimento do quadro de Albrecht Altdorfer e pela representação iconográfica (em sentido conotativo) desses objetos, com a qual é possível compreender a significação ideológica e moral pretendida por Sokúrov.

Embora, para ajustar-se à citação de Martin, os três graus da atitude estética tenham sido apresentados separadamente, sabe-se que seu efeito é simultâneo – realidade como conotação/referente, beleza sensível e ideologia expressas por conotação/função poética. Além disso, para a interpretação da imagem cinematográfica recorre-se ao mesmo método utilizado para o estudo semântico, ou melhor, da dicotomia da palavra (significado e significante), isto é, na linguagem cinematográfica, ao menos nos filmes autorais, existe a ambivalência dos significados das imagens, assim como dos signos e símbolos.

Para o estudo iconográfico do lenço, um dos objetos apresentados no início do filme, é possível encontrar na Bíblia pelo menos duas ocasiões em que o lenço toma significado simbólico: 1. O véu de Verônica – tecido onde ficou estampado o rosto de Jesus; 2. O lenço dobrado após a ressurreição de Cristo, cuja tradição hebraica dita que: se embolado, o servo sabe que o seu amo terminou a refeição e, se dobrado, adota o significado de “não terminei” ou “eu voltarei”. Quanto ao primeiro caso, percebe-se, portanto, que a simbologia do lenço está associada a estratégias do diabo para evitar que o homem encontre a salvação. No segundo caso, alguns relatos indicam que o Véu de Verônica, como aquele lenço ficou conhecido, adquiriu poderes milagrosos, inclusive de ressuscitar os mortos. Já o último, assumiu o significado de mensagem deixada por Jesus Cristo de que ele voltaria, por isso “não terminei”. Dos três exemplos apresentados, dois referem-se ao poder divino (de Cristo) e um deles à elaboração de tramas diabólicas. Levando em consideração que o lenço, além de surgir na abertura do filme, é também mencionado por Maurício Müller, ele pode estar mais associado ao senso de trama, artimanha ou estratégia de Mefistófeles.

É possível, entretanto, explorar outros significados para o lenço, pois, como Martin (1990, p. 27; grifo do autor) assevera: “A imagem em si mesma é, portanto, carregada de *ambiguidade* quanto ao sentido, de polivalência significativa”. Desse modo, outra interpretação aceitável é de que o lenço represente o destino, conforme o dicionário de símbolos sobre o significado de tecido/tecelagem:

Tecido, fio, tear, instrumentos que servem para fiar ou tecer (fuso, roca) são todos eles símbolos do destino. Servem para designar tudo o que rege ou intervém no nosso destino: a lua *tece* os destinos; a aranha tecendo sua teia. É a imagem das forças que tecem nossos destinos. As **Moiras** são *fiandeiras*, atam o destino, são divindades lunares. Tecer é criar novas formas.
(CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002. pp. 872-873)

O mesmo dicionário menciona aquilo que é mais relevante para a compreensão do sentido do lenço no filme de Sokúrov: “O brilhante tecido do mundo se delineia sobre um fundo

de sofrimento humano. Fiandeiras e tecelãs abrem e fecham indefinidamente os ciclos individuais, históricos e cósmicos” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2002. p. 873).

Quanto ao espelho, também há mais de uma interpretação. Numa delas é possível afirmar que esse símbolo poderia corresponder ao projeto de Goethe, levando-se em consideração a latente reversibilidade das personagens, bem como a da história. Ao ler o *Fausto* de Goethe, principalmente a *Parte II*, é perceptível a correspondência entre os três mil anos de história representados na peça. Isso significa que, em sua atualidade, em seu presente (*hic et nunc*), Fausto vislumbra todos os erros (guerras, conflitos, vícios etc.) da humanidade e, embora pudesse corrigi-los, eles são repetidos e reiterados. Assim, o espelho (substituto da inscrição) serve para ilustrar que, ao observar o reflexo dos erros da humanidade, o homem torna a repeti-los, apesar de estar latente a possibilidade de alterar positivamente a história. Se Sokúrov eliminou os exércitos contidos na pintura, agora é possível substituí-los por qualquer nova batalha – I Guerra, II Guerra, Guerra Fria, Conflitos no Oriente Médio etc. – e o ser humano, como um lenço lançado ao vento, sente seu destino orientado por um sopro perverso.

Há, também, uma segunda possibilidade de interpretação. A cena poderia servir como um prólogo, de modo que não há inscrição sobre um evento histórico, mas que tudo irá se desenvolver a partir do que será apresentado no filme. Nesse caso, o espelho seria metalinguístico. O *Fausto*, como último filme da Tetralogia do Poder, pode ser visto também como começo, meio e fim. Algo como: tudo teve sua origem a partir do momento em que o homem desejou adquirir o conhecimento total e pleno (a Ciência e o Materialismo) ou, como nas palavras de Berman (1986, pp. 40-41): “O único meio de que o homem moderno dispõe para se transformar — Fausto e nós mesmos o veremos — é a radical transformação de todo o mundo físico, moral e social em que ele vive”. Num átimo de segundo, o mesmo espelho que reflete o céu e a terra irá virar sua face aos espectadores, de modo que ele entende que também faz parte dessa “energia que sempre faz o bem”, conforme as palavras de Maurícus Müller, o Mefisto do filme.

Para Martin (2013, p. 71), ao comentar sobre o expressionismo alemão¹⁸, o espelho é uma “janela aberta para um mundo misterioso e angustiante [...]”. Consideração conveniente para o filme de Sokúrov, principalmente porque ela aceita os demais sentidos elencados aqui.

Assim, é oportuno entender a cena do espelho e do lenço como uma premissa Sagrada. Ora, nossas ações e atitudes presentes irão refletir, como um espelho, num mundo transcendente, a partir do qual Deus irá julgar nossos atos e atitudes terrenas sob um plano

¹⁸ Segundo Martin (2013, p. 70) “O expressionismo é a grande glória do cinema alemão. O conceito é de origem pictórica e foi levado ao cinema essencialmente por pintores e decoradores”.

celestial. Neste caso, poder-se-ia compreender a representação do lenço como o símbolo do imaculado e puro, tal qual na seguinte fala do demônio de “El mágico prodigioso”, de Calderón de La Barca:

[...]
 Fue mi esclavo; mas borrando
 Com la sangre de su cuello
 La cédula que me hizo,
 Há dejado em blanco el lienzo;
 [...]

Diferentemente dessas diversas interpretações, Ustiúgova Akindínova esclarece que a cena é um substituto do “Prólogo no Céu”, e que o lenço representa a “descida” de Mefistófeles após o diálogo com Deus. Por isso, ao vagar pelo céu e invadir o quarto de Fausto, Mefistófeles está estudando, conhecendo o pactuário e o cenário em que vive, sondando-o. A partir, portanto, das várias camadas interpretativas, consegue-se encontrar um ponto convergente, no qual a significação do lenço e o sentido mais difundido do tecido (destino) se fundem e se completam.

Após essa primeira cena, a câmera mergulha, ao movimento do lenço (Mefistófeles, portanto), na sala de estudos de Fausto, onde ele e seu ajudante Wagner examinam um cadáver e procuram, no corpo morto, a alma do defunto. Precisamente neste ponto, por uma questão de perplexidade, é urgente apontar um elemento de profanação. Eliade (1999) comenta, em seu livro *O sagrado e o profano*, que há os espaços sagrados, a partir e por meio dos quais o mundo pode ser organizado e formar um cosmos; por sua vez, há também o espaço profano, que, por sua desordem, configura o caos. Assim, como mundo organizado, um templo e uma igreja representam um reflexo (ou memória) da imagem divina e, por consequência ou associação, a casa e o corpo são espaços divinos. Sob esse ponto de vista, Fausto profana o corpo, cujo intuito é uma justificativa científica para a existência (e a posição exata) da alma.

Tendo mencionado o caos e o cosmos, é difícil acompanhar, a partir do momento em que Fausto sai de seu laboratório/quarto de estudos, a velocidade com que ele percorre toda a cidade – de cima a baixo; por dentro e por fora. Essa característica e atitude é também intrínseca ao Fausto de Goethe:

O pacto de Fausto, o repúdio a deter-se, faz-se valer ao final em todos os cantos. Não há nenhuma parte da consciência, nenhuma região do planeta por mais isolada que não tenha sido conquistada e colonizada pela lei do movimento. De qualquer forma, assim reza o quadro final da tragédia. Nele observamos a colossal história de sucesso do ideal moderno de mobilidade, a que agora toda a sociedade – [...] (criança, adulto e ancião) – obedece” (JAEGER, 2010, p. 31).

“E escrevo em paz: Era no início a Ação!” (GOETHE, 2004, p. 131). Nessas palavras do *Fausto* de Goethe, nessa subversão do texto bíblico, não há algo como um lema ou um prenúncio? Há, portanto, o momento de transformação da inércia inicial do quarto de dormir ao movimento subsequente em que a tragédia se desenvolve. Nesse sentido, “Ação”, além de “agir”, também significa movimento, velocidade.

Entretanto, não somente o ritmo de Fausto é acelerado e desordenado, pois, de fato, toda a cidade encontra-se em estado de urgência e de caos. Não há ordem, não há coerência, organização ou concordância. A população vive com fome, em discórdia, num ambiente fétido e sujo, tampouco a luz é nítida, translúcida e clara. Do modo como Sokúrov preparou, ou pintou, o cenário e lidou com as questões de iluminação, além de apresentar um ambiente claustrofóbico – como muitos notaram e aproximaram a versão do russo à de Murnau –, a luz é opaca, oriunda de um único ponto, aliás, de um contraponto, que é Margarida.

Ao mencionar Murnau, é conveniente refletir sobre os comentários de Lotte Eisner a respeito do expressionismo alemão e do romantismo em referência às ruelas sem luz e à clausura das casas, visto que estas ponderações são aplicáveis também ao filme de Sokúrov:

Em CALIGARI, a interpretação expressionista conseguiu, com rara felicidade, evocar a “fisionomia latente” de uma pequena aldeia medieval, com ruelas tortuosas e escuras, passagens estreitas espremidas entre casas arruinadas cujas fachadas pensas nunca deixam penetrar a luz do dia. (EISNER, 1985, p. 28)

Sobre escritores românticos que já tinham examinado algumas alterações das formas, Lotte comenta:

Por exemplo, um herói de Ludwig Tieck, William Lovell, descreve a impressão de um universo flutuante e impreciso: “as ruas me aparecem então como *fileiras de casas disformes*, com moradores loucos...” As ruas de que fala Kubin ou Meyrink e as dos cenários de CALIGARI não fazem eco perfeito a esta frase? (EISNER, 1985, p. 30, grifo do autor)

A desordem e o caos também poderão ser identificados pelas atitudes dos personagens principais e secundários que, em vários momentos do filme agem ou se assemelham a animais. A própria referência ao quadro de Rembrandt *Boi esquartejado* (figura 8) irá figurar em várias cenas, mas, além dela, há momentos em que as pessoas ciscam como galinhas, chafurdam ou urram como porcos etc.

A deformidade, os seres anamórficos, de um ambiente contaminado pela corrupção e pela ganância, fazem com que o espectador perca o fôlego não somente pelas longas tomadas

de cena, mas, principalmente, pela angústia causada pelo retrato humano tão cru e desnudo. Salvo Margarida, talvez o único personagem inocente seja aquele cadáver sem alma.

Margarida, em contrapartida a esse caos, é o ouro divino, a inocência e a ingenuidade transposta numa personagem que lembra – inclusive na versão de Goethe – a Beatrice de Dante e a Ofélia de Shakespeare. Segundo constata Berman, em relação à “Tragédia de Gretchen”, considerada coração do *Fausto I*:

Leitores contemporâneos e espectadores, porém, mostram-se algo céticos e impacientes com essa história exatamente por alguns dos motivos pelos quais os antigos a amaram: a heroína de Goethe é simplesmente demasiado boa para ser verdadeira — ou para ser interessante. Sua singela inocência e sua pureza imaculada pertencem mais ao mundo do melodrama sentimental do que à tragédia. (BERMAN, 1986, p. 53)

E mais adiante:

[...] a jovem que se torna o primeiro poema de Fausto, depois sua primeira amante, por fim sua primeira vítima — o atrai antes de mais nada como símbolo de tudo o que de mais belo ele havia abandonado e perdido no mundo. Ele se deixa enfeitiçar por sua inocência infantil, sua simplicidade provinciana, sua humildade cristã. (BERMAN, 1986, p. 53)

Sokúrov ilumina o rosto da atriz e a eleva ao céu – santifica-a. Mas também, numa das cenas mais poéticas do filme, faz com que ela mergulhe (padeça) num lago shakespeariano, profundo, negro, gélido e misterioso.

Sob certo aspecto, não é absurdo entender que esse desejo de Fausto por Margarida seja instigado por efeito demoníaco; Berman, aliás, chega a essa mesma conclusão quando destaca três momentos do Fausto goethiano:

A história do Fausto pode ser acompanhada através de três metamorfoses: ele aparece primeiro como O Sonhador; em seguida, graças à mediação de Mefisto, transforma-se em O Amador, e finalmente, bem depois do desenlace da tragédia do amor, ele atingirá o clímax de sua vida, como O Fomentador. (BERMAN, 1986, p. 40)

Contudo, à sorte desse feito (“encantamento”), Margarida, se não possui os atrativos sociais, por se tratar de uma plebeia, representa a pureza que contrasta com a perversão e a imoralidade dos demais personagens. Entretanto, é preciso relativizar, pois, assim como no *Fausto* de Goethe, existe uma semipermeabilidade em cada personagem ou, como nas palavras de Suzi Frankl Sperber (2013)¹⁹, uma reversibilidade. Isto é, todos os personagens são propensos a receber influências positivas ou negativas e, na mesma medida, podem reverter ou

¹⁹ Informação fornecida pela Profa. Suzi Frankl Sperber em aula da disciplina “seminários”, cursada no ano de 2013, na UNICAMP.

aceitar essas influências. Margarida se deixa seduzir pelo doutor, mas se arrependerá e expiará a culpa; por outro lado, Fausto não terá seus desejos saciados e insistirá numa busca infinita pelo domínio, da natureza inclusive.

Neste ponto, é necessário recorrer à metáfora do espelho da cena inicial, pois, nessa versão do mito de Fausto, apesar das personagens serem refletidas umas nas outras, amiúde perceberemos que, ao final, Fausto se revelará como a origem do Mal. À parte do pacto e das tentações de Maurícius/Mefisto, Fausto não se impressiona com as forças espirituais – sejam elas benignas (Margarida resplandecendo alto no céu) ou malignas (Mefisto); não percebe que sua jornada ofereceu um passeio ao inferno, ao purgatório (tal qual Dante, na *Divina Comédia*) e que uma possível remissão de seus pecados lhe daria acesso ao paraíso. Ele ignora tudo isso e atinge o alto de um monte escarpado, cuja referência é o quadro *O viajante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich, cujo sentido original é o de que, no alto de uma montanha, Deus reina soberano e sentimos sua presença estando ali. Nesse cenário, ao contrário do que se poderia esperar, Fausto é que se sente soberano e acima dos demais mortais, subvertendo, portanto, a mensagem da pintura. A cena remete também a uma passagem de *Meu Fausto*, de Valéry, mais especificamente ao quarto e último ato, “O Solitário ou as maldições do universo”. Na obra do escritor francês, ao atingir o cume de uma montanha muito alta, Fausto encontra o personagem O Solitário. Ele foi levado por Mefistófeles, que se retira alegando sofrer do mal-das-montanhas e nesse ambiente perder seus poderes; entretanto, antes de partir, adverte que, naquele local, “talvez expirem todo o seu saber [de Fausto] e todo o meu poder” (VALÉRY, 2011, p. 150). Após a retirada de Mefistófeles, Fausto se constrange com o ambiente dessa montanha, pois ali encontra uma modalidade exclusiva do vazio, que nada tem a ver com a “rarefação dos seres”, mas “o vazio essencial”, “um excesso de nada no Todo” (VALÉRY, 2011, p. 150). Em seguida, ele encontra O Solitário, que se incomoda com sua presença, devido ao orgulho de ser único, exclusivo e só. Mas, num jogo linguístico, esse “só” transforma-se em “legião” – alusão a Mateus 8,13. De fato, o personagem O Solitário, de acordo com a proposta de Valéry, é uma representação de Hitler – o que pode ser inferido em seu discurso radiofônico de 1939, no qual ele descreve Hitler como “Autoridade Monstruosa de um solitário” – e, a partir dessa descrição da obra do francês, tentou-se mostrar que dois elementos dela foram inseridos na versão de Sokúrov: o clima sobrenatural da montanha e o mal representado pelo personagem O Solitário. Na reconfiguração do diretor russo, Fausto incorpora o personagem de Valéry, vale-se dos poderes favorecidos pelo local e, mais, subverte esse poder, pois se o alto da montanha anula o poder de Mefistófeles e ele pode assassiná-lo, isso só é possível graças à proximidade ao céu, do qual Deus é soberano. Entretanto, por vanglória e orgulho, o Fausto de

Sokúrov sente-se como o ser supremo, autoridade conferida por sua racionalidade e desenvolvimento intelectual.

Em relação ao quadro *O viajante sobre o mar de névoa*, Aumont comenta que:

Eu falava um pouco antes do pintor Friedrich, e poderíamos evocar aqui determinada ‘carta’ de seu amigo Carl Gustav Carus, também pintor, que se poderia dizer ter sido feita de propósito para comentar o famoso *Viajante acima do mar de nuvens* (pintado por volta de 1818). Nela se trata do recolhimento que toma o viajante que contempla o mundo de seu cume, de sua perda no espaço sem fim, e, literalmente, do desaparecimento de seu Eu, de sua dissolução no Todo associado à divindade (AUMONT, 2004, p. 64).

Ainda e principalmente:

Em outra parte, do mesmo modo (especialmente em *Fausto*, e em seus rebentos, como o admirável *O mestre e Margarida*, de Bulgakov), a vista absoluta e perfeitamente panorâmica será atribuída a um poder diabólico, essencialmente cínico e esperto. Mas, em ambos os casos, o mesmo tema é encontrado: o de uma imediatidade total e mágica da comunicação visual com o mundo (AUMONT, 2004, p. 64).

Berman compreende de outra maneira, mas não tão distante, a subida de Fausto ao cume da montanha. Ele a enxerga como momento decisivo para a metamorfose de Fausto, pois considera que “A última metamorfose de Fausto se inicia em um momento de profundo impasse. Ele e Mefistófeles se encontram sozinhos no alto pico de uma montanha, olhando o vazio que se perde nas nuvens do espaço, sem destino” (BERMAN, 1986, p. 61). Momento que interpreta como “a batalha de Fausto contra os elementos”, ação semelhante à do personagem de Sokúrov em relação ao Geiser:

Mefisto está ainda mais deprimido que Fausto, pois parece que abriu mão de todas as tentações; ensaia algumas sugestões digressivas, mas Fausto apenas boceja. Aos poucos, porém, Fausto começa a se agitar. Contempla o mar e evoca liricamente sua encapelada majestade, sua primitiva e implacável energia, tão impenetrável aos esforços humanos. Até aí, temos o típico tema da melancolia romântica, e Mefisto quase o percebe. Não é nada pessoal, ele diz; os elementos da natureza sempre foram assim. Nisso, de repente, Fausto se ergue enraivecido: por que os homens têm que deixar as coisas continuarem sendo como sempre têm sido? Não é já o momento de o homem afirmar-se contra a arrogante tirania da natureza, de enfrentar as forças naturais em nome do “livre espírito que protege todos os direitos” (10 202-05)? (BERMAN, 1986, p. 61).

Já que o tema enveredou pelo motivo da paisagem, no cinema ela atua como um estado de alma, ou conforme Aumont (2004, p. 70): “em todos os casos, a arte – do cinema – é ‘a natureza vista através de um temperamento’. O cinema alcançou a pintura, ou, antes, ele a prolongou”; e ainda “Foi na Alemanha que a paisagem havia conservado, no interior da pintura

(será que é preciso ainda citar Friedrich?), a carga mais forte de afeto, de poesia, de mistério [...]” (2004, pp. 70-71). Mas tal comentário só é válido se a paisagem não for neutra, e depois de tanto explorar a cena final do *Fausto*, foi provado isso. No cinema-arte, portanto, a paisagem deve ser estilizada como se fará notar a seguir:

Para que um filme possa se tornar uma obra de arte – explica por sua vez Kurtz – a natureza deve ser estilizada. Num filme, o destino humano nem sempre se adapta ao quadro natural; a realidade neutra deste não convém, na verdade, senão aos documentários, enquanto que, para tornar compreensível o destino de um homem, é preciso utilizar *Stimmungsbilder*, imagens impregnadas de atmosfera (EISNER, 1985, p. 106).

Como último filme da Tetralogia do Poder, homens como Lenin, Hitler e Hirohito seguirão o legado de Fausto. Oferecerão uma nova sociedade livre, não quererão trabalhar (arar) a terra, farão parte “dessa energia que só faz o bem”. O Fausto de Sokúrov é, portanto, um modelo de imperfectibilidade que, ao contrário do que se poderia esperar, foi seguido. Vale lembrar que, embora o *Fausto* de Goethe não fosse uma obra de grande interesse para Hitler, ele comentou, certa vez, que a interpretação feita pelo poeta do livro do Gênesis de que “No começo era a Ação” causava-lhe grande prazer. Assim sendo, a versão de Sokúrov prima pela ação e pela velocidade, ressaltando o *leitmotiv* da proposta nazista e imperialista presentes na plataforma/reforma dos três senhores da (Segunda) Guerra (Mundial). Nesse sentido, a expressão do Mal se dá como um modelo de imperfectibilidade para mostrar que a valorização das técnicas científicas e materialistas resulta na degradação e desumanização do homem, além de gerar catástrofes, guerras e conflitos.

2. 3 *Fausto* no Cinema: Murnau, Kurosawa, Clair e Sokúrov

Antes de comentar especificamente as versões fílmicas do *Fausto* de Goethe, este subcapítulo apresenta uma obra que não é, de fato, uma versão do texto do poeta alemão, e que sequer mereceu um trabalho que se dedicasse a averiguar o nível de correspondência direta com o mito fáustico. Apesar dos perigos, portanto, o fato é que, sob certos aspectos, é impossível pensar neste filme sem considerar a possibilidade de influência da obra de Goethe: trata-se de *Viver* (*Ikiru*), de Akira Kurosawa.

No filme de Kurosawa, apesar de haver a tentação demoníaca, não se realiza o pacto flagrante e decisivo, como no Fausto. *Viver*, de modo muito geral, narra a história do burocrata Watanabe, chefe de seção de Assuntos Municipais que busca um sentido para a vida após ser

diagnosticado um câncer em seu estômago, com sobrevida de poucos meses. Watanabe é um funcionário dedicado que, em trinta anos, nunca faltou ao trabalho. Justamente por isso, em seu departamento, cujo aspecto lembra o quarto gótico de Fausto, as prateleiras são abarrotadas de processos que foram fria e metodicamente conferidos por ele (figura 29). Tendo a morte a espreitá-lo, Watanabe, buscando sentido para sua vida, encontra um personagem que lhe oferece os prazeres mundanos, daí a percepção do mito fáustico revisitado, pois, à sua maneira, esse personagem novo utilizará como elemento sedutor os prazeres sensuais e um ilusório rejuvenescimento, conquistados na vida noturna de Tóquio. Contudo, após uma bebedeira e uma alucinante ronda pelos bares dançantes da cidade, Watanabe, rodeado de mulheres, entoia uma canção triste e cortante chamada “Gondola no Uta” (“Canção da Gôndola” – tradução literal), cuja essência é a brevidade da vida. A voz rouca de Watanabe, quase gutural e próxima do choro, incomoda os festeiros noturnos e causa um silêncio terrível no salão. A primeira parte do filme é assim concluída e, em seguida, ocorre algo como uma peripécia em que Watanabe descobre, por fim, o sentido de sua vida: construir um parque num terreno baldio, processo que, como burocrata, ele já havia recusado firmemente. O restante do filme narra a luta para a realização desse projeto.

Figura 29: Escritório de Watanabe

Viver, de Akira Kurosawa

Fonte: <http://cinegrandiose.com/2017/05/09/ikiru-analise-e-impressoes/>

A película de Kurosawa é mais comovente do que o resumo pôde expressar e aponta para intertextos que se evitou expor aqui. Para os objetivos da pesquisa, o mais importante é a identificação da figura mefistofélica, configurada e atualizada no Japão do pós-guerra.

Já as versões fílmicas do *Fausto* realizadas pelo alemão Murnau, pelo francês René Clair e pelo russo Sokúrov aproximam-se mais do poema trágico de Goethe, embora cada um desses cineastas tenha operado alterações significativas, que desviam o curso do original. Murnau, por exemplo, inclui o subtítulo “uma lenda popular alemã”, enquanto Sokúrov, por sua vez, “uma adaptação livre”. Esses subtítulos são, na verdade, importantes para a leitura desses filmes, pois esclarecem o contexto e a estética de cada obra.

Na versão de Murnau, Fausto realiza o pacto demoníaco como último e derradeiro recurso para controlar a peste que assola sua cidade. De fato, num primeiro momento, Mefistófeles oferece um dia de experimentação, marcado por uma ampulheta. Entretanto, ao adquirir poderes sobrenaturais para a cura, Fausto é acusado de ser pactuário e, por isso, tenta o suicídio. Mefistófeles, que havia feito uma aposta com um anjo pela alma do doutor, apela para outros recursos a fim manter o contrato, isto é, oferece juventude e o seduz com a beleza e os prazeres carnavais representados pela duquesa de Parma. Em Murnau, a redenção e salvação de Fausto são justificadas por seu amor a Margarida. Em essência, o enredo se orienta pelo *Fausto I*, de Goethe; além dele, o filme é baseado na versão de Marlowe e na versão da lenda redigida por Spies.

La Beauté du Diable (A Beleza do Diabo), que nos letreiros iniciais informa se tratar de filme baseado na lenda de Fausto, apresenta uma variante do mito – mais próxima, talvez, do teatro de marionetes. Entretanto, de certo modo, percebe-se que algumas características da obra de Goethe estão presentes, intencionalmente ou não. Por não saber em que medida o leitor tenha conhecimento desse filme, é conveniente revisitá-lo de modo mais demorado.

Na obra franco-italiana não há a disputa pela alma de Fausto, assim como em Murnau e Goethe, e é Mefistófeles quem procura o doutor, que, na cena de abertura, é homenageado pelos seus cinquenta anos de dedicação ao ensino numa Universidade, momento também em que é apresentada sua aposentadoria. Ao término da cerimônia, quando o Dr. Henri Fausto se retira do recinto, Mefistófeles, travestido de estudante, o cumprimenta. Logo em seguida, sua voz invade o quarto do doutor e é feita a proposta de pacto. Mefistófeles rejuvenesce Fausto sem que isso envolva qualquer tipo de barganha, mas, por outro lado, o ser demoníaco esclarece que, ao ser chamado, ele exigirá a assinatura do contrato e a aceitação de suas cláusulas. Para ser invocado, Mefistófeles insere Fausto em situações indesejáveis. Faz com que ele sofra

acusação de furto e assassinato, contraia dívidas, seja perseguido pela polícia, passe fome etc., intentando com isso que ele peça auxílio e o pacto seja realizado.

Em razão da ingenuidade e/ou pela falta de reflexão, o jovem Fausto não percebe que sua transformação física causará perplexidade e incompreensão. Após assumir uma dívida numa taberna, regressa aos seus aposentos em busca de dinheiro. Seu criado, que já notara o desaparecimento de Fausto, toma-o por ladrão e ele é preso, acusado de ter matado o doutor. Ainda sem perceber o desatino de sua situação (o rejuvenescimento), acha coerente revelar que ele é Fausto e que sua transformação se deu por feitiços demoníacos, mas, no momento em que faria tal revelação, Mefistófeles se apresenta transmutado em Fausto (figura 30) – assumindo o aspecto físico do velho professor Fausto.

Figura 30: Fotogramas do *Fausto* de René Clair

Fausto rejuvenescido e Fausto/Mefistófeles

Fonte: <http://lagedorducinemafrancais.blogspot.com/2012/09/la-beaute-du-diable-de-rene-clair-1950.html>

Nas demais versões do mito para o cinema não houve estratagemas semelhantes, isto é, da troca de papéis (de corpos). Com essa alteração, o enredo também difere das demais adaptações fílmicas. Entretanto, esse artifício fora adotado em algumas versões realizadas em teatro de marionetes, o que pode ser verificado no esquema elaborado por Tavares (2011), quando comenta as subversões do teatro de marionetes com o tema de Fausto:

- Prólogo no inferno, de onde Plutão (rei do mundo dos mortos na tradição pagã) envia seus diabos a Fausto.
- Monólogo de Fausto, insatisfeito com o que alcançou após anos de estudo.
- Um livro mágico lhe é entregue misteriosamente, ele hesita, escuta o Anjo bom (voz que emana do lado direito) e o Anjo mau (voz que emana do

lado esquerdo), evoca vários demônios na busca de um que seja o mais rápido e eficiente.

- Surge Mefistófeles com quem ele firma o pacto. Kasperl²⁰ ou Hans Wurst reproduzem seus atos em seu registro burlesco.
- Wagner, aprendiz e fâmulos de Fausto procura um criado. Este último será Kasperl que pouco ou nenhum contato terá com Fausto, já que ambos alternam os registros sério e cômico do drama.
- Na corte de Parma, em busca de sucesso e poder, Fausto evoca, a pedido dos soberanos do local, diversas personagens históricas famosas. Fausto se arrepende.
- Para sufocar a última rusga de arrependimento, Mephisto lança uma Helena diabólica nos braços de Fausto em troca da qual pede uma renovação do contrato.
- Tendo servido, tanto de dia como à noite, Mephisto declara que o contrato foi concluído após doze anos, em vez de vinte e quatro.
- O final é que tem por vezes diferenças cruciais. Eis o mais comum: Fausto aguarda a morte em agonia. Encontra Kasperl a quem jamais pagou como seu servo. Como forma de compensação oferece trocar as vestes, já que Fausto tem botões de ouro. É um subterfúgio. Na verdade quer enganar ao Diabo e a Kasperl, fazendo com que o homem errado seja levado ao inferno. Preso entre as ameaças do céu e as reflexões burlescas de Kasperl / Hans Wurst, que comenta a execução diabólica, Fausto sucumbe à danação.

Tavares (2011) também elenca algumas versões mais recentes do teatro de marionetes, dentre elas uma em que também é notável o estratagema de troca de papéis²¹:

Preâmbulo – O diretor cumprimenta o público. Kasperl o interrompe – A cortina se abre – Caronte está descontente pela falta de almas a transportar – Mephisto é enviado a Fausto – Ato 1: Fausto cita o Diabo – Wagner quer um ajudante – A Voz da mãe de Fausto adverte seu filho – Ele se entrega a Mephisto – Mephisto canta sobre as notas que soam – Kasperl é contratado por Wagner. Deve acompanhar Fausto a Parma – sozinho, Wagner chora e atira cebolas ao público para que eles também chorem – Ato 2: Mephisto releva (sic) ao Duque o nome de Fausto por mímica (Faust, do alemão, punho) – Os soldados querem prender Fausto que deseja se tornar duque ao matar o atual. Mephisto esconde Fausto. Os soldados se entretêm com mágica de Kasperl. O duque é morto por Fausto e Mephisto. O pai de Fausto adverte seu filho. Fausto o empurra de lado. O pai cai morto para o riso de Mephisto. Interlúdio. Com cortinas fechadas, Kasperl entretém a platéia pedindo doces e é advertido pelo diretor. Ato 3: Fausto está arrependido e busca a piedade. Kasperl conta já com novo emprego: guarda noturno. – Fausto encontra Kasperl e quer enganá-lo. Como não o pagou quando o contratou, propõe trocar as roupas com Kasperl para que o diabo leve o rapaz por engano. Mephisto tenta levar Kasperl, mas leva uma surra deste. Após a morte de Fausto, Kasperl termina a peça cantando.

²⁰ Kasperl é sem dúvida o grande ícone do teatro de Marionetes em terras alemãs onde essa tradição será muitas vezes referida justamente como *Kasperltheater*.

²¹ Editora Eduard Bloch, Berlin. Coleção: Der Handpuppentheater. Editor: R. A. Stemmle. Cadernos 8/9: Dr. Faust de A Stemmle (59 páginas).

No filme de René Clair, o desdobramento da personagem (jovem e velho, Fausto e Mefistófeles) resultará numa composição interessante e expressiva. Essa dicotomia expressa também uma cumplicidade na qual o pactuário e o demônio trabalham em sociedade, ou seja, em parceria mesmo.

Nessa versão do mito é sugerido o tema do livre arbítrio, de modo que Mefistófeles apresenta uma realidade (alternativa?) de como seria a vida de Fausto, caso ele tivesse aceitado o pacto. Esse “livre arbítrio”, entretanto, é criado a partir do raciocínio dialético, ou seja, é elaborado conforme os interesses de Mefistófeles, que propõe duas opções: viver na solidão e miséria ou enriquecer, ser famoso e adorado. Evidentemente, Fausto opta pela segunda proposta.

Nessa escolha de uma vida confortável, luxuriosa e rica reside a essência do discurso do filme René Clair e que dialoga com o *Fausto* de Sokúrov: os malefícios da ganância e do processo de secularização do mundo. Conquanto Mefistófeles seduz Fausto, também ele próprio é seduzido. Se ele instiga e estimula os desejos de Fausto, tal qual um reflexo de um espelho, ele também é instigado e estimulado. Quanto mais Fausto prospera em sua investida industrial (na produção do ouro alquímico), como sócios que são, Mefistófeles recebe, em proporção semelhante, as benesses dessa produção. De modo correlato, Mefistófeles será apanhado pelas próprias armadilhas que criara para capturar Fausto.

Recuperando as versões do teatro de marionetes, associadas ao que foi comentado no parágrafo anterior, é necessário recordar que Mefistófeles assumiu o corpo e a forma de Fausto quando do momento do julgamento e, para selar o pacto, após questionar qual nome deveria ser escrito no documento, Mefistófeles é categórico: Fausto (figura 31). Em certo momento, para reafirmar seu poder ou para criar mais um elemento de sedução, Mefistófeles permite que, a partir das visões de um espelho, Fausto enxergue um futuro próximo. Contudo, assim como um “videoteipe”, o pactuário exige acelerar suas visões de futuro até que contempla um mundo destruído pelos seus feitos, repleto de tristezas, amores desfeitos, desejos insaciáveis e assassinatos. Ao perceber as consequências de suas escolhas, Fausto é tomado pela comoção e pelo arrependimento; com isso, Mefistófeles decide aplicar as sanções do pacto. Mas, como dito anteriormente, ele é vítima de seus próprios artifícios e artimanhas, pois o documento do pacto é extraviado e cai nas mãos da população, que, ao conferir a assinatura, reconhece Mefistófeles como o pactuário, já que ele assumiu o corpo de Fausto. Nesse momento a cidade está falida e todos procuram o culpado. Sem haver outra escolha, Mefistófeles comete suicídio e, assim, recebe a punição em lugar de Fausto.

Figura 31: Assinatura do contrato

La Beauté du Diable

Fonte: <http://forum.plan-sequence.com/beaute-diable-rene-clair-1950-t19385.html>

O filme se apresenta como uma adaptação da lenda de Fausto, mas é possível acreditar que o *Fausto* de Goethe serviu de modelo para parte do enredo e para algumas cenas, tais como: o emprego temporário de Henri, quando ele trabalha numa escavação – o que remete à última cena do *Fausto II*, com o personagem cavando sua cova – ou pela invenção do príncipe do papel-moeda, ideia que foi muito elogiada pelo Mefistófeles de René Clair e ecoa o *Fausto* de Goethe. Também vale marcar a presença de Margarida, que no filme franco-italiano é representada por uma artista circense e que, graças a ela e à inépcia de Mefistófeles, Fausto é salvo. No entanto, essa personagem também está presente no *Fausto* de Murnau, de modo que não é possível afirmar categoricamente que a inspiração tenha vindo da obra do poeta alemão ou do cineasta. Por conseguinte, *La Beauté du Diable* se inspira na lenda em si, mas recorre também ao teatro de marionetes e ao *Fausto* de Goethe.

Sokúrov ousou mais, de modo que, como o russo não manteve a linearidade do texto original e o reduziu consideravelmente (no que tange ao enredo), o filme trata rapidamente da relação de Fausto com Margarida e acentua sua relação com Mefistófeles. Entretanto, nessa versão, são detectáveis elementos tanto dos dois *Faustos* de Goethe, bem como uma referência ao de Thomas Mann. Talvez o maior desvio do filme seja o assassinato de Mefisto nas cenas finais.

Tecnicamente, os quatro filmes elencados guardam diversas distinções. Os três primeiros (*Viver*, *Fausto: uma lenda popular alemã* e *La beauté du diable*) são ainda em preto e branco, e o segundo é mudo. O filme de Sokúrov é colorido, característica que ele irá explorar para causar diversos efeitos expressivos e estéticos. Apesar de preto e branco, talvez inclusive por isso, Murnau faz um uso especial dessa limitação técnica, buscando, assim como ditava a escola do expressionismo alemão, o branco mais puro, fazendo um jogo significativo entre claro e escuro e alcançando, tal qual Sokúrov, melodias cromáticas que, somadas a outros recursos, tornavam seus filmes poéticos. No filme de Kurosawa, os tons são mais suaves e, de certo modo, fazem lembrar o sonho, o onírico, o pesaroso e a melancolia, até o momento em que o contraste faz notar a delicadeza dos objetos, como quando a noite escura é penetrada pelos cristais de neve e pelas gotas de chuva e o personagem padece no balanço do parque que ele conseguiu construir (figura 32). René Clair, que é considerado um dos primeiros diretores autorais, não realizou efeitos especiais exagerados, embora numa ou noutra situação, principalmente quando há invocações, o cenário seja invadido por fumaça e luzes oscilantes. A textura de sua película está entre o contraste profundo de Murnau e a suavidade do filme de Kurosawa.

Figura 32: Watanabe no balanço

Viver, Akira Kurosawa

Fonte: <http://dalenogare.com/2014/05/ikiru-viver-1952/>

O filme de Murnau é considerado um dos últimos exemplares do cinema expressionista alemão, entretanto, Jacques Aumont (2004), em seu *O olho interminável: cinema e pintura*, não aceita o termo “expressionismo”. Segundo ele, por conta da mecanização, o cinema não pode se enquadrar no termo e, ainda, sequer a pintura poderia aderir a essa definição. Para Aumont, ao contrário do que se consagrou, se tal classificação fosse aceita, apenas um filme poderia ser seu representante: *O Gabinete do Dr. Caligari*. Ainda assim, segundo o francês, houve, no máximo, um caligarismo e não um expressionismo alemão. Para refutar ou apresentar um meio termo para essa opinião, Eisner (1985, p. 32, grifos do autor) considera que: “Se CALIGARI não fez escola propriamente dita, os cineastas alemães sofreram, contudo, sua influência. Já no ano seguinte, o próprio Wiene tentou dar sequência ao ‘caligarismo’ com o filme GENUINE”. Polêmicas à parte, existem características que levam a crer na existência do expressionismo alemão, entre elas: a pré-estilização, isto é, à semelhança do teatro, o cenário era previamente preparado, pintado mesmo, e todas as cenas eram realizadas dentro do estúdio; também semelhante ao teatro, o exagero na encenação dos atores, inclusive a maquiagem colaborava para acentuar esse efeito; o uso de temas populares, apelando, principalmente, para o sobrenatural e o fantasmagórico; e, por fim, o efeito de claro e escuro, realizado a partir de tons mais puros e nítidos do preto e do branco. Nesse sentido, o subtítulo “uma lenda popular alemã” acentua uma das características do expressionismo no filme de Murnau, ou seja, o uso de temas populares, considerando assim o mito de Fausto como popular e alemão.

No que diz respeito aos contrastes entre o claro e o escuro do filme de Murnau, tal recurso pode ser mais bem compreendido se verificado sob a perspectiva apontada por Pedro Heliodoro M. B. Tavares (2011), no artigo “Fausto como teatro de animação: suas origens sacro-profanas e influências sobre a tradição literária”: “No ocidente, a metáfora da luz *versus* sombra acabou por recobrir certos embates: o bem contra o mal, o divino contra o demoníaco (medieval), a ignorância contra a razão (iluminismo), o bestial contra o humano, temas sempre presentes no teatro de animação”. Assim, ao recorrer à técnica do *chiaroscuro*, tendo ainda o tema do sobrenatural, é possível notar que a utilização desse recurso é significativa e pertinente. No *Fausto* de Murnau, essas oposições se farão presentes. A título de ilustração, paradoxalmente, o cinema, que exige o recurso da luz para captar as imagens e reproduzi-las, possui dificuldades técnicas para representar a luz nos filmes. Em princípio, filmar uma fonte de luz forte poderia, inclusive, queimar a película. Apesar disso, Murnau, para representar a aparição divina, filmou diretamente um canhão de luz. Tal recurso resultou num efeito visual muito interessante e rico em significação, principalmente para aqueles que conseguem notar os raios laterais que configuram uma cruz. Essa impressão foi captada por Aumont (2004, p. 179,

grifo do autor): “Basta, com efeito, para apreciar a *performance*, comparar o astro divino do início de *Fausto* (um projetor filmado de frente, cujo câmara, Karl Freund, deu um jeito para obter um raio direcional, uma espécie de cruz luminosa) com a luz do arco elétrico [...]”. Antes, inclusive, Aumont, comentou a respeito da iluminação do *Fausto* de Murnau:

Até mesmo um filme tão voluntariamente pictórico quanto o *Fausto*, de Murnau, deve reduzir a luz a significar um vago princípio do Bem (com duas ou três exceções, é verdade, notadamente a cena na igreja, o esplendor da Eucaristia). Nos cineastas mais pintores, a luz é, de fato, pensada em surdina, como o perigo permanente de ser demais, de ceder ao símbolo (o símbolo hoje não é ingenuamente aceitável, ele só passa munido de aspas) (AUMONT, 2004, p. 173).

Retomando a questão do *chiaroscuro*, em Murnau o bem será o claro, como na iluminação de um crucifixo, de uma imagem sagrada, da luz forte que representa a divindade, etc; tendo evidentemente o escuro e sombrio como a força negativa. Nesse sentido, serve como exemplo o Mefistófeles que surge como uma grande massa negra, o que se faz notar principalmente no diálogo com o anjo, quando há dois pares de asas gigantescas: as do anjo, alvas, claras e iluminadas; e as do demônio, que são pesadas, negras e obscuras (figura 33).

Figura 33: Chiaroscuro - anjo e Mefistófeles

Fotograma do *Fausto* de Murnau

Fonte: <https://theredlist.com/wiki-2-20-777-780-view-1920-1930-profile-1926-bfaust-b.html>

Ainda mais evidente talvez seja a representação da peste como uma névoa negra que se espalha pela cidade como extensão das asas de Mefistófeles (figura 34).

Figura 34: *Chiaroscuro* - proliferação da peste

Fotograma do *Fausto* de Murnau

Fonte: <https://theredlist.com/wiki-2-20-777-780-view-1920-1930-profile-1926-bfaust-b.html>

Por outro lado, o claro e o escuro servirão também como oposição entre o conhecimento e a ignorância, basta recordar o globo luminoso de Fausto e, noutra cena, quando na incapacidade de curar uma mãe contagiada pela peste, as trevas invadem o quarto da moribunda e anulam a cabeça branca e alva de Fausto (figura 35).

Figura 35: Fotogramas de *Fausto* de Murnau

Fausto de Murnau

Fonte:
<http://www.blogdopedroeloi.com.br/2017/04/fausto-de-goethe-3-no-cinema.html>

Fausto de Murnau

Fonte:
<http://movieallure.blogspot.com/2016/03/fausto-faust-friedrich-wilhelm-murnau.html>

Como já dispõe das cores, Sokúrov também faz uso da oposição entre o claro e o escuro, ocasiões em que se faz referência às pinturas barrocas e flamencas. Conforme já mencionado com relação à utilização das cores, o que há de muito interessante no filme do russo é o uso da teoria das cores de Goethe. Para tanto, Sokúrov pintou (literalmente), nalgumas cenas, as lentes da câmera. Esse uso das cores é repleto de significação, mas, na impossibilidade de comentar todas as cores e seus significados, será, ao menos, mencionada a recorrência das cores verde e amarela (dourada) nos filmes de Sokúrov. Por um lado, para o russo, o verde pode representar a natureza, mas também a morte – ao contrário do verde-esperança de Goethe. Assim, após realizar o pacto e exigir de Mefisto uma noite inteira com Margarida, numa cena que remete ao Hamlet de Shakespeare, Fausto abraça Gretchen que, semelhante à Ofélia, canta à beira de um lago e ambos caem e se afundam nele. As águas do lago são verdes, o que reforça a interpretação de que foi um abraço fatal. Na cena seguinte é mostrado o quarto de Margarida com sua mãe adormecida num sono eterno, efeito causado por um elixir oferecido por Mefisto, e Fausto aparentemente recém-desperto. Extremamente poética, essa cena oferece simultaneamente dois leitões: da vida (da consumação sexual) e da morte (assassinato da mãe de Margarida). Os tons dessa sequência são esverdeados e o quarto é invadido por demônios ou espíritos (Lêmmures), onde também é possível ouvir ecos das falas de Mefisto. É o anúncio da morte do casal ou a confirmação dela, momento em que Fausto pronuncia a derradeira fala “O relógio parou. Os ponteiros caíram”. Síntese, portanto, dos versos da aposta no *Fausto* de Goethe.

Se vier um dia em que ao momento
 Disser: Oh, para! és tão formoso!
 Então algema-me a contento,
 Então pereço venturoso!
 Repique o sino derradeiro,
 A teu serviço ponhas fim,
 Pare a hora então, caia o ponteiro,
 O Tempo acabe para mim!

(GOETHE, 2010, p. 169)

Versos estes que eram derradeiros na aposta entre Fausto e Mefistófeles no poema dramático de Goethe ou, de um modo mais sistemático e com análise mais aprofundada: “Quando se completa o hemistíquio do texto goethiano, surge até mesmo a manifestação de um amor saudoso: ‘Verweile doch! Du bist so schön!’ [‘Oh! Para enfim – és tão formoso!’] é o elemento decisivo daquele contrato firmado por Fausto com Mefisto” (JAEGER, 2010, p. 22).

E, ainda, aquilo que prova o sinal da morte:

O “Verweile doch!” não é portanto, aos olhos de Fausto, um indício de vida, de amor ou de libertação, mas um sinal de morte. Porque o momento no qual ele desejaria deter-se em virtude de a vida parecer supostamente bela, e de ele estar supostamente satisfeito com o estar-aí (*Daseiende*), deve ser igualmente o momento de sua morte (JAEGER, 2010, p. 22).

Por outro lado, a cena do encontro amoroso com Gretchen, como percebeu Akindínova (2013), “encerra a cadeia dos eventos acontecidos com o doutor, o conhecimento com que, no filme, começou no seu laboratório, durante o estudo anatómico do corpo masculino, em que as genitálias murchas simbolizavam a morte”. Assim, aquele órgão contaminado pelo cancro, conotando a doença, a morte e a infertilidade, dá lugar ao órgão sexual de uma jovem em pleno vigor, sugerindo, portanto, a fertilidade e a vida – além, evidentemente, de retomar o símbolo destacado por Goethe “do Eterno Feminino”. Mas é preciso recordar que, apesar de toda essa simbologia, Margarida permanece num quarto rodeado pela fantasmagoria e pelas vozes sobrenaturais. Daí considerar uma espécie de elaborada “polarização”, que, em sua construção, tanto opõe, quanto completa o tema da morte. Noutros termos: Fausto procura a essência da vida (a alma) na morte (num cadáver), mas encontra a morte (perde a alma) em seu contato com uma jovem em tenra idade (vida).

Seguindo com o estudo das cores, em contrapartida ao verde, o amarelo, ou melhor, o dourado significa vida, divindade ou compaixão. É, como já observado noutras ocasiões, o ouro espiritual – o que incorpora todas essas significações. Em muitas cenas, Margarida irradia esse ouro espiritual, mas há uma cena de maior destaque, quando, após saber que seu irmão foi morto por Fausto, ela o procura para confirmar se realmente o doutor é o assassino de Valentin. Nessa cena, todo o quadro é iluminado pela luz dourada e os movimentos do rosto de Gretchen fazem

referência tanto às pinturas de Rembrandt ou às de Johannes Vermeer, quanto à aura divina, à santidade e à compaixão. Esse comentário discorda, em parte, da conclusão de Aumont (2004, p. 187, grifo do autor), que dita: “[...] Assim, ele [o cinema] não pode, ou não facilmente, *destacar* um pequeno pedaço de cor do conjunto da cena”, e ainda, “Compor o conjunto de um quadro em termos de cores é ainda, portanto, no cinema, e com exceção de casos excepcionais, da ordem da utopia, se não do aleatório”.

Em Sokúrov, entretanto, esse contraste não se traduz como oposição entre a razão e a ignorância, pois, nesse contexto, a intenção do russo é destacar a superioridade da natureza e do espiritual (sagrado) sobre a razão. Assim, a busca pelo conhecimento pleno e a racionalidade são configurações do mal, de tal modo que, em sua loja-caverna, Mefisto se declara um ser sem imaginação e, noutra cena, quando indagado sobre os moinhos de vento, ele responde que “neste mundo já não há espaço para moinhos”, em uma referência clara ao *Dom Quixote de La Mancha*, de Cervantes. Num outro contexto, mas com sentido próximo ao do Mefisto de Sokúrov, Berman (1986, pp. 62-63) comenta a respeito de *Fausto*: “Mas a empresa fáustica será menos quixotesca e mais frutífera, porque vai dirigir-se à própria energia da natureza e canalizá-la para a obtenção de combustível para novos projetos e propósitos humanos, coletivos, que nenhum rei antigo chegou sequer a sonhar”.

Ao contrário de Murnau, que filmou diretamente a luz em seu filme, no *Fausto* de Sokúrov a luz não penetra em nenhum ambiente. Não há luz direta. A cidade é dupla e hermeticamente fechada; Sokúrov cuidou para que o sol não penetrasse as janelas das casas; somado a isso, construiu uma cidade que é algo como uma fortaleza, murada por todos os lados. Por isso, “hermeticamente fechada”, um microcosmo, privado de luz e de espaço, disposto como um labirinto em que os homens estão aprisionados. Segue esse raciocínio a conclusão de Tutchínskaia (2011): “É um espaço sem saída, e o movimento nele é falso”.

Apesar das diferenças técnicas, é possível perceber que esses quatro filmes, que se valeram de organizações distintas do enredo da obra de Goethe, mesmo que minimamente fiéis ao original, retratam o espírito de suas respectivas épocas. Os Faustos de Murnau (1926), de René Clair (1950), de Kurosawa (1952) e de Sokúrov (2011) refletem sobre a modernidade e sobre a política. Enquanto Murnau proclama o poder salvador do Amor, Kurosawa reitera o poder das pequenas ações para reestabelecer os valores primordiais da sociedade. Clair propõe o arrependimento e uma investigação de consciência como solução para que os atos humanos não conduzam a uma destruição do ser. Por fim, Sokúrov, que se mostra como um interessado pela política e se preocupa com as consequências das decisões dos poderosos, apresenta Fausto

como gênese e síntese do Mal. Como quer Akindínova (2013), ao se referir à Tetralogia do Poder:

Estes filmes de Sokúrov não são somente sobre o passado, são filmes-avisos: eles revelam as fontes ocultas das consequências catastróficas como uma avalanche, da vida e da atividade de uma pessoa, dos povos, se os fundamentos intelectuais e morais da existência humana são desvalorizados (AKINDÍNOVA, 2013).

Para concluir este capítulo, retomamos os finais de cada filme a título de comparação e significado. Em *Ikiru* (*Viver*), após a construção do parque, que é na verdade um *playground*, Watanabe brinca num balanço e, ali, sucumbe com uma expressão de serenidade. O Mefisto de Kurosawa havia oferecido uma nova vida a Watanabe, mas ele escolheu como uma vida nova o engajamento social – a construção de um espaço para as crianças e suas mães, a revitalização de um terreno baldio. Nessa solução, há um pacto não realizado e, com isso, um anti-fausto ou a perspectiva de outro meio para conseguir a glória e a completude. Kurosawa critica o sistema burocrático que é praticado após a Segunda Guerra e, com isso, insiste, como noutros filmes, na questão do humanitarismo.

La Beauté du Diable carrega como enigma um título que não menciona Fausto diretamente, mas André Dabezies (1973) apresenta sua chave. Em seu estudo, o crítico francês esclarece que a beleza representa o artifício de sedução utilizado por Mefistófeles para cativar e enganar o pactuário, como por exemplo a beleza de Helena, que seduziu o Fausto de Marlowe, ou seja, o pacto fora realizado para possuir Helena. A proposta de adaptar *Fausto* em sua época (de René Clair) é pertinente, já que “a mesma corrente de atividade intelectual que levou os alquimistas à pesquisa da pedra filosofal e dos segredos da matéria continuou até a era das descobertas atômicas” (DABEZIES, 1973, p. 354). Por isso, mais que a relação amorosa entre Fausto e Margarida, é destacada a relação entre o diabo, a indústria, o poder e o dinheiro. Sob esse ponto de vista, de certo modo *La Beauté du Diable* faz coro ao *Fausto* de Sokúrov.

O filme de Murnau, que foi realizado como uma grande produção, não obteve reconhecimento em sua terra natal e, embora produzido pela UFA (Universum Film A. G), importante empresa estatal alemã que naquele período – final do anos 1920 – servia aos fins propagandísticos do Estado, causou desagrado por não ressaltar, segundo o partido nazista, os valores alemães. Isso pode ser confirmado pelo seguinte comentário de Aumont (2004, p. 200): “Foram seus turiferários declarados, e seus inimigos mais acirrados, entre outros, os nazistas, que criaram o destino crítico da palavra, inclusive a propósito do cinema”.

À parte do que foi mencionado a respeito do *chiaroscuro*, apoiado no discurso de Eisner (1985, p. 47) de que ‘a sombra é a pátria da alma alemã’, a simbologia das trevas pode ser vista como a opressão que assolaria a Alemanha, assim como o mal que se apossava do país. Para encontrar a salvação, o homem deveria entregar-se e se dedicar ao Amor ao próximo, assim como fez Fausto ao se juntar à fogueira em que Margarida ardia.

A lição de Sokúrov é menos edificante que as anteriores, na verdade, trata-se de uma contestação, talvez aqui com duplo significado: confirmação e debate. O Fausto de Sokúrov assassina diversas vítimas – Valentim, a mãe de Margarida, Gretchen e Mefisto –, aliás, em todo o filme encontramos a morte, quer seja simbólica, quer seja pelos diversos cadáveres e enterros. A morte de Margarida é, ao mesmo tempo, bela, sinistra e simbólica. A beleza está no intertexto com o *Hamlet*, de Shakespeare, sendo a morte da amada comovente em ambas as versões. Simbólica naquilo que há de egoísta, isto é, satisfação carnal, a morte de Margarida também representa a morte daquele Amor de Murnau. E, ao soterrar Mefisto²², entende-se que esse Fausto maligno irá continuar propagando suas vontades, assim como o provam os demais filmes da Tetralogia do Poder. Em sua velocidade, ímpeto e intransigência, percebe-se que Fausto é destemido, de modo que tal atitude vai ao encontro daquilo que Jaeger encontrou no personagem de Goethe:

O protesto de Fausto contra o presente para ele mortalmente ameaçador é uma empreitada que Goethe relacionou ao projeto da modernidade – garantir a emancipação do homem frente a suas limitações de ordem natural e histórica e consumir o reino da liberdade. A liberdade significa sempre estar livre do medo, em última instância, livre do medo da morte (JAEGER, 2010, p. 26).

Se em Murnau o ambiente é opressor e claustrofóbico, o Fausto de Sokúrov se incomoda muito pouco com isso e, sempre que necessário (isto é, a todo o momento), empurra, apedreja ou pisa naqueles que interrompem sua jornada. Nesse ponto, embora haja discordância de opinião, pelo menos parcialmente, não se pode deixar de elogiar a análise feita por Martoni (2018), para quem “o mundo, para Fausto, é um lugar cujo saber está hermeticamente fechado. O mundo é, nessa perspectiva, claustrofóbico”. Segundo ele, ainda:

Essa tensão entre o homem e o mundo, do ponto de vista existencial, se projeta para o próprio plano da *mise-en-scène*. Ao longo do filme, os percursos realizados pelo médico são marcados por uma luta corporal entre o sujeito e as limitações dos espaços por onde ele circula, que lhe impõem necessidades diversas: de se curvar em virtude do pé-direito baixo de sua casa; de se desviar dos objetos amontoados e dependurados do escritório de Mauricius Müller; de tentar furar o bloqueio que uma procissão oferece ao seu trajeto. O mundo é, lembremos, claustrofóbico para Fausto. Contudo, não é só o olhar do médico que está sob a tutela da claustrofobia; a maneira como Aleksandr Sokurov

²² Na versão de Goethe, Fausto é soterrado, não Mefistófeles.

configura os modos de o espectador ver esse espaço nos impõe um olhar cerrado sobre o mundo. O mundo é claustrofóbico para Fausto e também o é para o espectador. (MARTONI, 2018)

Como foi dito, embora abordada doutro modo, a análise de Martoni completa a que foi feita aqui e, como em outros momentos, apresenta uma outra camada das possíveis interpretações do filme. Posto isso, seguindo o raciocínio anterior, Fausto vencerá os limites da cidade e partirá para o mundo. Assim tem início o ciclo, e não o fim, da Tetralogia do Poder, pois, como exposto anteriormente, a cena final (o quadro final) de *Fausto* faz lembrar a pintura *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, de Caspar David Friedrich, que por sua vez tematiza o cenário de *Moloch*. Infere-se, com isso, que Fausto seguiu sua “caminhada” até as calamidades e tragédias do século XX e, como o lenço dobrado na tumba de Cristo (talvez aqui seja possível outra significação para o lenço do filme), a mensagem anuncia: “Eu ainda não terminei”.

3 UT PICTURA POESIS X CINEMA COMO PINTURA

Neste capítulo, investigamos as relações entre Pintura, Poesia e Cinema. No caso específico da pintura, no *Fausto* de Sokúrov são facilmente identificadas obras de grandes mestres da pintura universal, quer seja pela citação direta ou pela influência da estética desses pintores na composição da fotografia, do desenho arquitetônico da vila, do figurino e das características físicas dos personagens de *Fausto*. Apresentamos, ainda, o significado e a importância da relação dos quadros desses grandes mestres com o filme do diretor russo.

É sabido que a expressão *Ut pictura poesis* fora adotada, inicialmente, por Horácio na sua *Ars Poetica* (c. 20 a.C.) e que assumiu o sentido de comparação entre poesia e pintura. Essa comparação foi refeita e rediscutida posteriormente por pintores, filósofos e artistas tais quais Longino, Lessing, Leonardo da Vinci etc. Como expressão consagrada e muitas vezes readaptada, não raro o confronto também é feito com as demais artes – Escultura *versus* Pintura *versus* Poesia. Sendo assim, pareceu conveniente estender a comparação com o cinema. Jacques Aumont já fizera o confronto entre Cinema e Pintura em seu *O Olho Interminável: Cinema e Pintura*, mas aqui pretende-se desdobrar esse símile até a poesia, isto é, Pintura como Poesia; Cinema como Pintura; Cinema como Poesia.

O propósito não é transformar esse raciocínio num sofisma, igualando o Cinema à Poesia. Por essa razão, ao adotar o desenvolvimento silogístico, para que as premissas resultem numa conclusão, é necessário investigar as relações entre a poesia e o filme de Sokúrov em etapas distintas.

Retomemos o estudo realizado por Lessing em seu *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Nessa obra, o alemão procura, num primeiro momento, discutir sobre as qualidades de uma e outra arte, bem como desvendar se houve uma inspiração recíproca entre a pintura e a poesia para a elaboração da cena de Laocoonte, isto é, se o poema influenciou a escultura ou vice-versa. À parte disso, é feita uma qualificação entre essas expressões artísticas, em que é apresentado o valor de uma sobre a outra e os momentos de contato entre o artista e o poeta.

Dessa avaliação, surge a premissa de que, seja por signos linguísticos, arbitrários ou naturais, o que se traduz em belo depende da capacidade de imaginação, isto é, nas palavras de Lessing (1998, p. 132): “o que nós achamos belo numa obra de arte não é nosso olho que acha belo, mas antes nossa imaginação através do olho”. Assim, atribuir um valor mais imediato através da pintura seria, segundo o alemão, incorreto já que, indiferentemente dos sentidos, a composição final é realizada por meio da imaginação.

Quanto à discussão sobre a *mimesis* ou a imitação de uma obra a partir de outra, Lessing assume uma postura bastante razoável. Num primeiro momento, ele afirma que há diferença entre um artista que compõe sua obra a partir de outra obra, algo como uma representação daquilo que efetivamente é, do artista que se inspira na obra de outro artista para compor uma obra sobre o mesmo tema. Nesse sentido, Sokúrov faz parte dessa última categoria de artista.

Num segundo momento, Lessing valoriza a recorrência de um determinado tema, pois é vantajoso ao artista representar um personagem já construído e pronto na imaginação do observador; assim, o escultor, por exemplo, não precisa se prender a minúcias que poderiam comprometer sua obra. Nesse ponto, é relevante apontar que essa foi a estratégia adotada por Sokúrov quando ele apresenta apenas o que é essencial de sua interpretação do Fausto criado por Goethe.

Em síntese, Lessing apresenta as seguintes distinções acerca da poesia e da pintura: a primeira convém à narração, enquanto, para a segunda, interessa a descrição. Quando for necessário descrever na poesia, que isto seja feito a partir da ação ou do movimento; do mesmo modo, quando for necessário narrar na pintura ou na escultura, que isso se faça a partir de alusões ou insinuações, pois, “Objetos que existem um ao lado do outro ou cujas partes existem uma ao lado da outra chamam-se corpos. Consequentemente são os corpos com as suas qualidades visíveis que constituem o objeto próprio da pintura”. Além disso, “Objetos que se seguem um ao outro ou cujas partes se seguem uma à outra chamam-se em geral ações. Consequentemente as ações constituem o objeto próprio da poesia”; por fim “a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através dos corpos” (LESSING, 1998, p. 195). É preciso ressaltar que Lessing refere-se à poesia épica clássica, que é essencialmente narrativa, e que o cinema de Sokúrov está distante dessa linearidade narrativa. Contudo, em essência o diretor russo realiza uma síntese interessante entre o narrar, que é próprio do cinema, e o descrever pictórico. Ao apresentar determinados quadros em seu filme, Sokúrov faz uso daquilo que é intrínseco nessas pinturas. São breves narrativas de acontecimentos históricos ou uma inserção de episódios relevantes para a apresentação de sua idiossincrasia.

Sokúrov compreende os limites ou as características fundamentais da pintura e de sua relação com o cinema, reconhece também que o cinema é uma arte bidimensional e, como tal, seus filmes recebem influência da pintura dos grandes mestres ou são trabalhados como telas a serem pintadas, como provam as afirmações do próprio diretor. Para defender seu princípio artístico de deformação da imagem, Sokúrov justifica essa escolha do seguinte modo: “não estou filmando uma imagem concreta da natureza, estou criando uma. [...] Eu destruo a natureza real e crio a minha própria” (SCHRADER, 1997, p. 23 *apud* BINDER, 2013, p. 66). A partir

dessa asserção podemos citar aquilo que Pável Floriênski (2012, p. 94, grifo do autor) anotou em *A perspectiva inversa*: “[...] Assim a questão é que a representação de um objeto está longe de ser, na qualidade de uma representação, *também* o próprio objeto”.

No que se refere à bidimensionalidade da tela do cinema, Sokúrov também é categórico:

A escolha mais importante para o cinema seria a de renunciar a exprimir a profundidade e o volume, noções que não lhe dizem respeito e que chegam a ser uma impostura: a projeção ocupa sempre uma superfície plana e não pluridimensional. O cinema só pode ser a arte do plano (SOKUROV, 1998, p.37 *apud* HELLER, 2013, p. 90).

Jacques Rancière escreveu um pequeno texto cujo título é *Cinema como pintura?*, no qual retoma a premissa de que o cinema deve ser encarado, assim como a pintura, uma arte bidimensional. Para justificar essa afirmação, Rancière recolhe uma declaração de Sokúrov, que, segundo ele, é bastante conhecida e na qual Sokúrov afirma que “o cinema deve conquistar a dignidade da arte”, acrescentando por sua vez “o que é próprio da arte”, isto é, “o trabalho que substitui a realidade dada por uma realidade inteiramente decidida, por uma superfície material em que o espírito desenha suas próprias figuras” (RANCIÈRE, 2013, p. 177). Essa afirmação é seguida de duas explicações: 1. “[...] ele deve fazer coincidir as formas do seu pensamento materializado com as propriedades do espaço em que elas se dão a ver: o espaço estritamente bidimensional da tela”; 2. “O cinema deve então se inspirar na pintura: no trabalho paciente do pincel que reinventa cada coisa, mas também e sobretudo na maneira como ele ocupa conscientemente seu espaço próprio: a superfície sem profundidade do quadro ou da parede” (RANCIÈRE, 2013, p. 177). Ao comentar o filme *Páginas ocultas*, Rancière (2013, p. 179) afirma que nesse filme Sokurov “imita” a arte dos fotógrafos pictorialistas, não a dos pintores, constatação que também se aplica a outros filmes do diretor russo, inclusive ao *Fausto*.

Aumont também observou a questão da bi e da tridimensionalidade do quadro:

Ponhamos porta afora, portanto, o debate sobre a perspectiva – ele retornará pela janela –, e retomemos do início, da constatação mais ou menos empírica da verdadeira contradição perceptiva que nutre o quadro, o espaço ‘tridimensional’ representado sendo aí colocado em pé de igualdade com o, realmente bidimensional, da tela (AUMONT, 2004, p. 144).

Apesar de não haver dúvidas de que Sokúrov recorra às técnicas da pintura para elaborar a fotografia de seus filmes, convém citar alguns comentários do diretor em uma entrevista concedida à Lauren Sedofsky, pois neles se encontram formulações mais decisivas e pontuais. Ao ser perguntado quanto ao procedimento de tratar a tela como uma superfície bidimensional e de como isso envolvia a alteração da perspectiva fotográfica, Sokúrov respondeu: “A questão é se realmente precisamos de um espaço tridimensional. O desenvolvimento da arte pictórica

repousa no entendimento do artista da superfície plana como um cânone, uma realidade objetiva contra a qual não se pode lutar” (SEDOFSKY, 2013, p. 185). A respeito da influência da pintura para a imagem fotográfica do filme, Sokúrov postula: “A imagem do filme deve ser criada de acordo com os cânones da pintura porque não existem outros, e não é preciso inventá-los. Eles já foram meticulosamente trabalhados e extensivamente testados ao longo do tempo” (SEDOFSKY, 2013, p. 186). Por fim, na mesma entrevista, Sokúrov apresenta aquilo que é o elemento crucial para as formulações desta pesquisa, no que tange à construção imagética do filme: “Era necessário definir a hierarquia artística na obra visual, e decidir, por fim, que meu modelo seria a pintura. O ponto de convergência com o filme estava claro: o plano do quadro” (SEDOFSKY, 2013, p. 185).

Uma característica fundamental da estética de Sokúrov, que está presente no seu *Fausto*, é que, nessa relação entre pintura e cinema, a sintaxe fílmica se manifesta na composição das cenas e dos planos de acordo com o estado de humor ou com a atmosfera que é transmitida pelos quadros ou pintores aos quais o diretor faz referências. A proposta dos subcapítulos seguintes é, entre outros aspectos, apresentar elementos que confirmam essa relação.

3.1 Retomada

Como dito nos capítulos anteriores, a cena inicial do *Fausto* de Sokúrov alude à pintura *Batalha de Alexandre em Isso*, de Albrecht Altdorfer (figura 7), com alterações no quadro como a omissão dos soldados e a substituição da descrição da batalha por um espelho. Por um lado, a escolha dessa pintura poderia servir como configuradora de cenário; por outro lado, a partir dela é possível identificar algo que vai além da representação de um espaço. O significado da pintura no filme prenuncia ou substitui o motivo da disputa, ou seja, das batalhas “atrás do palco” em que a Tetralogia, de modo geral, e o *Fausto*, especificamente, estão inseridos. Todas essas possibilidades de leituras podem dificultar a compreensão pelo espectador do significado dessa cena inicial, dessa imagem.

Tudo o que é mostrado na tela tem, portanto, um sentido e, na maioria das vezes, uma segunda significação que só aparecem através da reflexão; poderíamos dizer que toda imagem *implica* mais do que *explicita* [...] É por isso que a maior parte dos filmes de qualidade admite vários níveis de leitura, conforme o grau de sensibilidade, imaginação e cultura do espectador. [...] A propósito da imagem fílmica é possível, com efeito, falarmos de um *conteúdo aparente* e um *conteúdo latente* (ou ainda, de um *conteúdo explícito* e um *conteúdo implícito*), sendo o primeiro direta e imediatamente legível e constituindo o segundo (eventual) o sentido simbólico que o diretor quis dar à

imagem ou aquele que o espectador reconhece por si mesmo (MARTIN, 1990, p. 104, grifos do autor).

No poema dramático de Goethe antecede à primeira cena (“Noite”), a Dedicatória, o Prólogo no Teatro e o Prólogo no Céu, no qual é realizada a disputa entre o Altíssimo (*Der Herr*) e Mefistófeles. Metaforicamente, há também a disputa no *Fausto* de Sokúrov. Ela ocorre a partir dessas alterações realizadas na pintura de Albrecht Altdorfer, o que se dá da seguinte maneira: originalmente, o quadro possui, atadas às bordas do tabuleiro que faz a descrição da batalha, duas peças de tecido vermelho, que foram substituídas por um lenço branco no filme. Esse lenço se desprende do tabuleiro e flutua pelo céu até invadir o quarto do Dr. Fausto. Como desce das “alturas”, esse lenço pode ser interpretado como a queda de Mefistófeles após sua audiência com o Altíssimo – o que tornaria implícita a aposta. De fato, para Akindínova (2013), o quadro de Albrecht Altdorfer corresponde ao “Prólogo do Céu”, quando se comenta:

O tema da sua obra, sem dúvida, corresponde no filme aos temas de “Prólogo no Céu” do *Fausto* de Goethe, da conversa entre Deus e Mefistófeles, e, como um símbolo de alguma aposta feita nas esferas mais altas, voa para baixo, para a pequena cidade da Alemanha, uma folha de papel [lenço] branco, dirigindo-nos ao laboratório do doutor Fausto e assim apresentando-o como o objeto da disputa das forças mais altas. (AKINDÍNOVA, 2013) – [tradução livre]

Como recurso narrativo, mais propriamente fílmico-narrativo, é possível comparar essa cena de abertura com filmes de Ettore Scola, que através do reenquadramento faz com que uma cena seja mergulhada noutra cena, assim, quando quer demonstrar a realidade, ele apresenta um plano geral, isto é, com a visão fora do palco do teatro, e quando quer apresentar a ficção, é realizado o plano médio, de modo que a câmera é inserida no palco. Do mesmo modo, pode-se dizer que a cena correspondente ao lenço represente o mundo metafísico até que ele toque o mundo físico: o quarto de trabalho de Fausto. Também, como já referido, capciosamente Maurícius irá se referir ao lenço – “o mundo é um lenço...” –, querendo dizer, talvez, que a vida é uma trama, é um artifício, é uma armadilha.

Ademais, ao substituir a inscrição por um espelho, altera-se também sua função e seu propósito. Do ponto de vista iconográfico, na história da pintura, o espelho pode representar tanto a “vaidade” quanto a “melancolia”. Embora esses motivos também estejam presentes no *Fausto* (de Goethe, Marlowe, Mann etc.), há outra opção de interpretação que não necessariamente anularia as anteriores. Se não há batalha a ser descrita, o espelho poderia, assim como no *Fausto* de Goethe e na versão de René Clair, servir como instrumento pelo qual se vislumbra ou se prevê o futuro, conforme já analisado. Sob esse ponto de vista, se houve a

omissão dos soldados persas, macedônicos etc., eles podem ser substituídos por soviéticos, japoneses e alemães – como no contexto da Segunda Guerra. Inclusive, analistas modernos da pintura de Albrecht Altdorfer sugerem que há um anacronismo nessa pintura, de modo que ela faria referência a outros conflitos bélicos, além daquele que o título da pintura anuncia. Sob essa perspectiva, portanto, a escolha do quadro supera uma intenção meramente estética ou com finalidade de construção de cenário. Além do mais, essa pintura, para alguns, contém um teor religioso que aponta para as profecias do apocalipse, o que confirma o caráter de prenúncio, mal iminente e caos resultante das condutas humanas.

Em seguida, o lenço invade o quarto de trabalho do Dr. Fausto e, com ele, a câmera, a visão do espectador. Durante todo o filme, ter-se-á impressão de que a objetiva da câmera substitui o olhar humano – o mesmo recurso foi usado pelo diretor em *Arca Russa* (2002) – e parece haver um passeio, se não por um museu, por uma pinacoteca universal, já que durante todo o filme *Fausto* há referências mais ou menos explícitas a pinturas reconhecidas da tradição europeia.

O quarto de trabalho do Dr. Fausto remete à tela *O boi esquartejado*, de Rembrandt, que será reapresentada de modo menos explícito em outras cenas do filme. Além desse artista, os cenários ou as paletas de cores remetem também a quadros de pintores alemães, holandeses, belgas, franceses e espanhóis.

No entanto, o quarto atravancado de Fausto e o homem idoso imerso em reflexões profundas são substituídos por um laboratório e por um homem em pleno vigor, cuja ânsia consiste na busca da alma humana em um cadáver que é estendido para essa investigação – e que, mais uma vez, transmitindo o pessimismo de Sokúrov, remete às pinturas de Rembrandt, em sequência: *Aula de anatomia do Dr. Tulp* e *O boi esquartejado* (figura 36). Faz-se notar, portanto, que a insistência em referenciar os quadros de Rembrandt não pode ser considerada gratuita, pois o estilo do pintor holandês procura representar, a partir das paletas de cores utilizadas e do uso da técnica do *chiaroscuro*, o plano espiritual e o caráter reflexivo.

Figura 36: Fausto e Rembrandt

Acima, à esquerda: fotograma do *Fausto* do Sokúrov
Acima, à direita: *Aula de anatomia do Dr. Tulp* de Rembrandt

Abaixo, à esquerda: fotograma do *Fausto* do Sokúrov
Abaixo, à direita: *O boi esquartejado* de Rembrandt

Nesse sentido, pode-se inferir que Sokúrov teve conhecimento acerca de posições conservadoras nacionalistas por parte de intelectuais alemães da virada dos séculos XIX para o XX, como bem ilustra esta análise de Eisner a respeito de *A Decadência do Ocidente*, de autoria de Oswald Spengler, na qual é citado Julius Langbehn:

A alma “fáustica” de Spengler, apaixonada por essa nebulosidade, terá predileção pela cor marrom – “o marrom do atelier de Rembrandt”. O marrom, “cor protestante”, ausente no arco-íris, é consequentemente “a mais irreal de todas as cores”; é a cor da alma, torna-se emblema do transcendental, do infinito e do “espacial”. A adoração do marrom, do acastanhado, e fatalmente da sombra remonta ao famoso livro de Julius Langbehn, *Rembrandt Educador*

(publicado em 1890), que considera Rembrandt um representante do tipo ariano autêntico, dotado do caráter claro-escuro dos “baixos-alemães”. Por conseguinte, como todos os alemães, Rembrandt, mestre do “negro bilioso”, do melancólico, procura sempre, segundo Langbehn, “o lado obscuro da existência, a hora crepuscular em que o escuro parece mais escuro e o claro mais claro”. O claro-escuro seria a cor “baixa-alemã” por excelência, já que o alemão é “a um só tempo duro e terno”! (EISNER, 1985, p. 47).

A visita do Lenço-Mefistófeles, caindo dos Céus, é uma espécie de investigação do pactuário em potencial. A partir desse primeiro encontro, é admissível concluir que Fausto é, segundo a perspectiva de Mircea Eliade (1999), um profanador, tendo em vistas que o corpo é algo sagrado, bem como ambicioso, faminto – a ponto de, supostamente, comer os alimentos que não foram digeridos pelo cadáver – e que, apesar de seu título de doutor, necessita de dinheiro. Contudo, “onde está o dinheiro, está o diabo”, prenuncia o fâmulos Wagner e, ao mesmo tempo, indica a Fausto uma solução para seus problemas financeiros.

Antes, porém, Fausto procura seu pai, a fim de conseguir dinheiro e/ou comida. No poema trágico de Goethe, a figura paterna, já falecida, será lembrada por Wagner e pelos habitantes da cidade como uma pessoa generosa e altruísta que tentou curar os doentes da peste negra, embora o doutor faça lembrar que a tentativa de cura resultou em mais mortes do que a própria doença. De qualquer modo, o encontro entre pai e filho no filme também exerce uma função significativa. Em outros filmes, Sokúrov retrata de modo específico as relações entre progenitores e seus descendentes, tal como em *Mãe e Filho* (1997) e *Pai e Filho* (2003), mas também, de um modo muito especial, em *Dolce...* (2000). Contudo, em *Fausto*, especificamente, além das possíveis intersecções entre os filmes referidos, a figura paterna parece significar um vício hereditário, um mal hereditário; extrai-se essa conclusão quando o pai de Fausto agride Mefisto em praça pública, como se ele também tivesse feito “negócios” com o usurário diabólico.

Eis, então, um grande desvio da obra de Goethe. Na adaptação de Sokúrov, Fausto não invoca as forças ocultas para adquirir o conhecimento pleno sobre todas as coisas, mas procura o diabo para conseguir dinheiro: “Onde está o dinheiro, está o diabo”. Nessa versão fílmica, portanto, Mefisto é um usurário, um ser duplo, com dupla voz, cujo nome pelo qual se apresenta é Maurícius Müller. Essa alteração, em relação ao original do poeta alemão, é bastante reveladora, principalmente quando o usurário afirma que faz parte “dessa energia que sempre faz o bem” e omite e subverte os versos originais: “Sou parte da Energia/ que sempre o Mal pretende e que o Bem sempre cria”. De certo modo, essa “energia” pode ser entendida também como essas “pessoas” (turma, gente) e que são numerosas no filme. Há, inclusive, uma longa lista de pessoas que pretendem “hipotecar” a alma, conforme o termo adotado por

Maurícius-Mefisto. Dessa turma também faz parte o fâmulos Wagner e, como citado anteriormente, supõe-se que o pai de Fausto também tenha hipotecado a alma.

Acontece que “hipotecar a alma” para Fausto é algo como uma transação mundana, na qual ele não perde nada, afinal, ele não encontrou a alma nos cadáveres que estudou. Como considerou Tutchínskaia (2011): “É ridículo procurar uma alma imortal se você considera um ser humano meramente um corpo – morto ou vivo”, de modo que tentar suicídio, tomando cicuta, ou hipotecar a alma – que não existe – não significa grande coisa. Tutchínskaia (2011) conclui que, se para Mefistófeles a alma ainda seja um bem de valor, para Fausto ela não custa nada, pois não existe.

De modo geral, tem-se a impressão de que toda a cidade mantém negócios com o usurário e de que toda ela é ou será corrompida. Há evidências disso quando Mefisto consola a mãe de Margarida oferecendo moedas de ouro para amenizar as dores pela morte de Valentim. Apesar de Maurícius Müller, inicialmente, alegar que o dinheiro tenha se originado das mãos de um anjo da guarda, logo em seguida completa: “ou de um canalha, ou de um ladrão”. Ainda assim, a mulher aceita as moedas.

O clima de corrupção e ganância é acentuado na arquitetura da cidade, que faz lembrar as pinturas *Luta entre o Carnaval e a Quaresma* (figura 37) e *O Manto Azul* (figura 38), de Pieter Bruegel, o Velho.

Figura 37: *Luta entre o Carnaval e a Quaresma*

Luta entre o Carnaval e a Quaresma (1559), de Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569).

Fonte: <https://www.khm.at/objektdb/detail/320/?offset=41&lv=list>

Figura 38: O manto azul

O manto azul (1559), Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569).

Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Prov%C3%A9rbios_Neerlandeses

Faz-se necessário lembrar que Bruegel, amiúde retrata o absurdo humano, sua maldade e loucura. Especificamente em *O Manto Azul* – também conhecido como *A Loucura do Mundo* e *Provérbios Neerlandeses* –, é um clima de caos, quase apocalíptico, que a referência inspira. Talvez um reforço daquela mensagem inicial do quadro de Altdorfer – *Batalha de Alexandre em Isso*. Sobrepondo as imagens, pensando nos sentidos ocultos, nas paletas de cores e nos matizes de algumas cenas do filme, a tela *A Torre de Babel*, de Bruegel, também parece ser sugerida (figura 39).

Figura 39: A torre de Babel

A torre de Babel (1563), Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569)

Fonte: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Torre_de_Babel_\(Bruegel\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Torre_de_Babel_(Bruegel))

A teoria do Eterno Retorno, ou movimento histórico em espiral, de Nietzsche pode ser aplicada com muito proveito nesta obra específica de Sokúrov, e um quadro como *A Torre de Babel*, com suas espirais, favorece essa leitura. Nietzsche, à primeira vista, é o filósofo por trás de toda a leitura de Sokúrov. Segundo Ustiúgova (2013), o Dr. Fausto de Goethe é um ser dividido entre o Bem (Sagrado/Céu) e o Mal (Profano/Inferno), enquanto o Fausto de Sokúrov supera essa divisão, atingindo a “transvaloração”, isto é: ele está “além do bem e do mal” e seria, nessa perspectiva, o “além do homem”. O que se quer dizer é que, superando valores morais burgueses, o Fausto de Sokúrov é capaz de crimes, como os assassinatos do irmão e da mãe de Margarida, sem sentir remorsos; o abandono da amada, Gretchen, também entra na sequência de ações reprováveis e egoístas embutidas na ambição desmedida e encarecidas pela reprovação da moral burguesa, sob uma justificativa “natural”.

Além dos valores morais sociais, Fausto também não se submete aos valores morais religiosos, o que abre uma porta através da qual se vislumbra uma quantidade considerável de possibilidades de interpretação. Tutchínskaia (2011), por exemplo, entende que: 1. “Por isso Fausto não acredita nem neste pacto, nem neste diabo, como deveria o intelectual de qualquer época”; 2. “No filme, essa falta de fé possui mais um aspecto – um escárnio de um imoralista que se considera mais ladino que o diabo, ou, pelo menos, mais experiente”; 3. “As anomalias inexplicáveis da vida física Sokúrov explica como a perda de uma norma e de um objetivo da vida espiritual, como os sinais de uma força escura diabólica que penetrou o mundo real e vivo”. Numa abordagem distinta, mas que, em suma, não nega as considerações de Tutchínskaia: “*Fausto*, que termina a tetralogia, nos refere aos filmes anteriores, mostrando os caminhos espinhosos de um espírito rebelde que se imaginou igual a Deus e que age de um jeito mais terrível que o diabo”. Aqui, há realmente uma aproximação à concepção nietzschiana do Além-Homem.

Fausto traduz aquilo que Bernam (1986, p. 21) destaca das conclusões de Nietzsche e Marx em relação à modernidade: “Para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas: os ideais cristãos da integridade da alma e a aspiração à verdade levaram a implodir o próprio Cristianismo” e com isso “O resultado constituiu os eventos que Nietzsche chamou de ‘a morte de Deus’ e ‘o advento do niilismo’”. Há realmente em Fausto uma concepção niilista e suas reflexões a respeito da condição humana e do sentido da vida levam-no a um vazio existencial e isso o faz romper todos os limites impostos pela moral. Essa conduta é justificada pela descrição do homem moderno apontada por Berman (1986, p. 221): “A moderna humanidade se vê em meio a uma enorme ausência e

vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades”.

Ainda em relação às reflexões encontradas na obra de Nietzsche, mais precisamente em *Além do Bem e do Mal*, há algo que traduz perfeitamente o sentido expresso por Sokúrov em sua versão de *Fausto* e que também está presente no poema dramático de Goethe. Berman sintetiza assim:

Em *Além do Bem e do Mal*, de Nietzsche (1882), encontramos uma explanação em que, tal como em Marx, tudo está impregnado do seu contrário: Nesses pontos limiares da história exibem-se — justapostos quando não emaranhados um no outro — uma espécie de tempo tropical de rivalidade e desenvolvimento, magnífico, multiforme, crescendo e lutando como uma floresta selvagem, e, de outro lado, um poderoso impulso de destruição e autodestruição, resultante de egoísmos violentamente opostos, que explodem e batalham por sol e luz, incapazes de encontrar qualquer limitação, qualquer empecilho, qualquer consideração dentro da moralidade ao seu dispor (BERMAN, 1986, p. 21).

A teoria do Eterno Retorno entra em consideração devido à frase de Maurício (Mefisto), que, ao conversar com a mãe de Margarida após a morte de Valentim, menciona uma segunda perda, já que havia um filho natimorto. Encarando o filme sob essa perspectiva, pode-se dizer que as duas famílias carregam traços hereditários, que conduzem a “retornos”: a de Fausto, como pactuários, e a de Margarida, como metaforicamente infanticidas.

Toda a Tetralogia do Poder é marcada pela teoria nietzschiana do Eterno Retorno. Ao posicionar *Fausto* como o quarto filme da série, Sokúrov cria, ainda, esse sentido de repetição de fatos/acontecimentos históricos, de modo que o Dr. Fausto possa ser entendido como criador dos males que assolarão a humanidade, ao mesmo tempo em que sugere que esse mal não foi extirpado. Provavelmente, a humanidade iria, em breve, repetir os erros. Nesse sentido, o filme, que abre com a pintura *Batalha de Alexandre em Isso* (figura 7), termina com uma recriação do quadro *Caminhante sobre o Mar de Névoa* (figura 1), pintura que representa o “Wanderer”, importante símbolo do Romantismo e que remete ao solitário encarnado também por Nietzsche.

Em entrevistas, Sokúrov relatou ter pesquisado quadros da época de Goethe e desenhou o cenário a partir deles, criando uma atmosfera o mais “romântica” possível, embora a recriação de pinturas do barroco flamengo tenha influído fortemente sobre a concepção de cenários. Entretanto, por tudo o que foi dito, o filme ultrapassa a localização temporal da narrativa e pretende tornar universal e atemporal a visão de mundo pessimista de Sokúrov/Nietzsche.

A fim de ampliar essa discussão, lembramos que Sokúrov é um profundo conhecedor das artes pictóricas, os temas e o estilo de Caspar David Friedrich comparecem no *Fausto* não apenas com o quadro *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, mas a partir dele. Nesta e em outras

obras, o pintor coloca em contraste o ser humano, em reduzida proporção e de costas, observando a magnitude da natureza. Também são reveladores os comentários de Iampolski (2013, p. 127) em relação à influência do pintor na obra de Sokúrov: “[...] o elemento de mundo de Friedrich mais importante para Sokurov é a habilidade do pintor em transformar aberturas em fechamentos, e em desenvolver espaços que parecem ventres, como, por exemplo, na pintura *Penhascos de giz em Rügen* (1818)” (figura 40). Iampolski (2013, p. 127) percebe que há um “desdobramento mútuo de espaço e personagem [que] acompanha a transformação de adultos em bebês”. Nesse sentido, todo o clima de clausura e claustrofobia que o filme conota – ambientes apertados, visitas à caverna, soterramento etc. – alegorizam o período de gestação de Fausto que “sairá à luz”. Há, de fato, um renascimento, tal qual ao do obscuro homem do Mito da Caverna e de Zaratustra; um processo de iluminação e ascensão. Nesse campo de significação, simbolismo e confluência participa também o Fausto de Valéry com o encontro com o Solitário.

Figura 40: *Os penhascos de Rugen*

Fonte:

https://pt.wikipedia.org/wiki/Caspar_David_Friedrich#/media/File:Caspar_David_Friedrich%27s_Chalk_Cliffs_on_R%C3%BCgen.jpg

Em segundo lugar, Sokúrov, em certas ocasiões, recorre à sinédoque – recurso cinematográfico por excelência – no seu processo criativo; logo, a pintura *Manhã sobre a montanha* (figura 41), se sobreposta ao *Wanderer*, acentua a relação entre o *Fausto* de Sokúrov e as ideias de Nietzsche. Evidentemente, quando concebido, esse quadro evocava o sentimento

religioso, de iluminação divina, de vida eterna; no entanto, se inserido no terreno de *Fausto*, ou no “mundo de Sokúrov”, sua significação comporta o lembrete nietzschiano de que “Deus está morto” ou, mais uma vez, da equivalência de Fausto com Deus, a correlação, portanto, entre Fausto e o *Übermensch*.

Figura 41: Manhã sobre a montanha (1810-1811)

Fonte:

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3b/Morgen_im_Riesengebirge_%28C_D_Friedrich%29.jpg

3.2 Significação poética: a poesia do som e da imagem

No conjunto da obra de Sokúrov é notável o tratamento dado ao material fílmico, à matéria do filme, perceptível nas distorções do som e da imagem. Também é distintivo o modo como ele cria suas adaptações de obras literárias para o cinema, aliás, recria.

O comentário de Laymert Garcia Santos, que destaca esse valor da recriação nos filmes de Sokúrov, confirma e justifica que o diretor russo cria uma nova obra a partir daquela que adaptou:

Sokurov recria *Madame Bovary*, transformando o romance de Flaubert num oratório, como relê Dostoiévski, levando-nos a rever o sentido de niilismo, como recompõe a pintura de Caspar Friedrich em *Mãe e Filho* (1996), como nos faz ouvir Mozart ou Shostakovich, em suma, como faz o cinema *com*, e

não *sobre*, a potência artística de outras obras-primas (SANTOS, 2013, p. 52, grifos do autor).

A transposição ou recolocação de gênero literário ao cinema é bastante controversa, contudo, nesse caso é oportuna e justificável. Afinal, embora fosse desnecessário provar, Sokúrov aprecia e respeita a literatura e deixa isso evidente quer seja em suas entrevistas, documentários, comentários dentro de seus próprios filmes, senão pelas próprias adaptações de obras literárias. É recorrente sua homenagem à Literatura e é perceptível também o quanto ela é importante para o desenvolvimento e para a criação de seus filmes. Heller (2013, p. 86), por exemplo, recorda que na Biblioteca Nacional da Rússia, em Moscou, ocorreu uma exposição chamada “Relações com a literatura”, em que estavam reunidos Dostoiévski, Tchekhov, Platonov, Soljenítsin, os Irmão Strougatsky, Dante, Goethe, Flaubert, G.B. Shaw, Lucille Fletcher e T. Shimaio, e “todos esses autores entraram no cinema de Sokurov, seja porque seus textos foram levados à tela ou citados, seja porque eles mesmos foram transformados em personagens” (HELLER, 2013, p. 86).

Para exemplificar o processo de recriação realizado por Sokúrov, uma observação de Rancière se faz bastante oportuna, já que para o crítico o modo como Sokúrov lida com as adaptações de obras literárias é o seguinte:

E é isto mesmo que Sokúrov filma: personagens que saem do livro, liberados da vontade do autor, fantasmas construídos por nossa leitura, por milhares de leitores; personagens “de sonho”, isto é, também figuras de interface, capturadas em sua passagem de um espaço a outro, do plano da página ao grão da fotografia ou a aparição cinematográfica (RANCIÈRE, 2013, p. 181).

Um caso específico e peculiar dessa afinidade e aproximação com a literatura foi a adoção do termo “elegia” para grande parte de seus documentários, já que Sokúrov logrou transpor para o cinema as características desse gênero literário. Sabendo, pois, que o diretor russo consegue assimilar, modelar, transpor e recriar no cinema um material tão exclusivo da literatura (da poesia), por que não se pode classificá-lo com valores de um escritor? Aliás, como questiona Heller (2013, p. 85) “Seria Sokurov um grande cineasta que não ama o cinema?” e apresenta a seguinte afirmação do diretor russo que diz querer “arrancar [seu] filme do cinema e inseri-lo na pintura e na literatura”²³. E segue com a explicação: “o cinema é uma arte sem passado, plantado num terreno cultural muito pouco profundo, o que obriga o diretor a colocar suas raízes alhures” (HELLER, 2013, p. 85).

²³ NIVAT, Georges. “La vie n’est pas la mort, c’est le temps”, entrevista com Alexander Sokurov. *Hors-Champ*, n. 9, p. 20. Lausanne, 2004, *apud*, HELLER, 2013, p. 85.

Aplicando a formulação de Horácio *ut pictura poesis*, encontram-se no estudo realizado por Adma Muhana – *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia: Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida* – elementos fundamentais para prosseguir com a aproximação do cinema de Sokúrov com a poesia, atravessado, não obstante, pela pintura. Muhana ressalta que Manuel Pires de Almeida, ao invés de fazer uma analogia entre poesia e pintura, faz uma homologia, isto é, aproxima essas artes, não se tratando mais de uma comparação, mas de uma similitude na qual ele não percebe indistinção, que é expressa do seguinte modo “*muta poesis, eloquens pictura* (pintura é poesia muda, poesia é pintura que fala)” (MUHANA, 2002, p. 12). Se a “pintura é poesia muda”, o filme de Sokúrov, que, como se evidenciou até aqui, é trabalhado como pintura – na sua bidimensionalidade, inclusive –, não poderia ser tratado como uma “pintura que não é uma poesia muda”? Como uma poesia que se vê? Seria tão absurdo considerar que a referência de *O boi esquartejado* e/ou *A lição de anatomia*, de Rembrandt, dá voz e dramatiza a tela do holandês?

Claro que é necessário relativizar essa conclusão, mas seguindo o raciocínio de Almeida, tal constatação é plausível. Para expressar a similitude da pintura com a poesia, no estudo de Muhana, encontramos o devido esclarecimento: “[...] no que as perspectivas, pictóricas e poéticas enfocam a proporção, o autor conhece transitividade; e no que se partia de comparação, reconhece indistinção: poesia não é como pintura: é pintura e vice-versa” (MUHANA, 2002, p. 12). Noutros recortes de *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia* essa mesma correspondência é expressa nos seguintes termos – citado conforme encontrado na obra:

[seguimos a opinião] de Robortello, que tem para si em parte corresponder a Cor ao costume, e a locução, e a Casteluetro, que assenta corresponder ao Costume, ao Conceito, e a locução, ou para melhor a Patricio, que dis que assi como o Pintor exprime com cores cousas, e figuras varias, assi o Poeta com sua locução, palauras, verbos, e nomes, que elle tem em vez de cores expressa quanto lhe vem ao entendimento, e fas chegar tudo as orelhas, como o pintor aos olhos [f.39] (MUHANA, 2002, p.40).

Além da percepção dos diferentes recursos usados pela pintura e pela poesia, há ainda um posicionamento a respeito das especificidades de cada uma dessas artes. Neste momento, apresentá-lo é imprescindível para que seja entendido como o cinema afeta o espectador e quais sentidos são acionados por ele.

A pintura é poesia universal, e a poesia /fl.55/ é pintura particular, e por isso fica sendo melhor a pintura que a poesia. A pintura se entende com o sentido da vista, e a poesia com o do ouvido, e assim como se percebe melhor o que se vê que o que se ouve, assim fica a pintura com vantagem (MUHANA, 2002, p.78).

“A pintura faz-se para o sentido, e a poesia para o espírito” (MUHANA, 2002, p.78), embora esse ponto de vista seja compreensível, é muito mais fácil concordar com este:

Decorre do exposto que a particularidade da arte é aquela síntese de duas esferas diversas: a esfera sensorial, fixada na matéria da pedra, no celuloide, na tela do pintor, nas páginas do livro, a sucessão material dos sons; e a esfera espiritual das ideias gerais, que se revela através da esfera sensorial (ROSENFELD, 2001, p. 210).

De qualquer modo, ao selecionar esses trechos, pretende-se mostrar aqui que a homologia poesia/pintura/cinema é atingida quando as diferentes artes se completam e se prolongam entre si. Se no primeiro caso, no *Tratado seiscentista de Manuel Pires de Oliveira*, compete à pintura ativar a sensação, conquanto a poesia atinja o espírito, no prolongamento poesia-pintura-cinema o filme de Sokúrov abre os canais perceptivos a partir das imagens para que a poesia de Goethe penetre efetivamente no espectador; senão, amplia a potencialidade poética dos versos através das imagens-pintura. Por outro lado, dada a complexidade da estética da recepção, é muito mais profícuo aplicar a consideração de Rosenfeld e entender que há de fato uma síntese, não uma dicotomia ou duas funções distintas para essas duas manifestações artísticas.

De qualquer modo, muito oportuno para esta tese é constatar as contribuições que a poesia oferece à pintura e vice-versa: “Deve o pintor tomar também para emprego de seu pincel matéria semelhante à do poeta, porque com ela fica, a um e a outro, lugar para aumentar o quadro e o poema” (MUHANA, 2002, p.100). Ora, essa conclusão foi encontrada aqui algumas vezes. Os intertextos com as pinturas dos mais variados artistas “amplificam” tanto o poema de Goethe, quanto o próprio discurso do filme – embora, é claro, eles se ajustem a outra função, nalguns momentos, afinal “Dar nome a cada coisa ajustando à sua natureza é mais dificultoso que pintá-la” (MUHANA, 2002, p.80). Noutros termos, a apresentação dos mais diversos quadros não é uma mera homenagem aos pintores, tampouco se reduz a um recurso técnico. Cada pintura carrega toda uma gama significativa que, expostas do modo como foram, criam uma atmosfera, narram um episódio histórico, posicionam uma idiossincrasia, reiteram aquilo que Goethe escreveu, afligem o espírito do espectador e, agora sim, fazem participar, quase que numa metalinguagem, dos limites sutis que separam e aproximam a história do cinema e suas raízes enxertadas com a iconografia da pintura.

A fim de reforçar essas constatações – de que uma obra distinta em gênero e categoria pode reforçar e ampliar o sentido de outra obra –, o texto de Lessing é outrossim concludente para justificar essa tomada de posição:

Quando se diz que o artista imita o poeta, ou que o poeta imita o artista, isso pode significar duas coisas. Ou um deles faz da obra do outro o objeto efetivo da sua imitação, ou ambos possuem o mesmo objeto de imitação e um deles toma emprestado do outro o modo e a maneira de imitá-lo. Quando Virgílio descreve o escudo de Eneias, ele imita no primeiro sentido o artista que fez esse escudo. A obra de arte e não aquilo que foi representado sobre a obra de arte é o objeto da sua imitação; e se ele também decerto descreve o que se vê representado nele, então ele o descreve, no entanto, apenas como uma parte do escudo e não como a coisa mesma (LESSING, 1998, p.139).

Em Muhana há a seguinte formulação – com a qual, aliás, se mostram relevantes os argumentos apresentados no parágrafo anterior:

[...] Com isso, a homologia pintura/poesia adquire foros de identidade, isto é, exclusivamente de metáfora necessária. Ao se referir à pintura, está-se a referir sempre à sentença ou história que ela comporta e, ao se referir à poesia, está-se a referir sempre à figura ou imagem que comporta, ambas imitando os conceitos e esclarecendo pensamentos e ações. Por isso, Almeida não se refere já a pintores e poetas, mas ao “Pintor Poeta” [f. 105], e não fala mais de imagens significadas por uma história e de uma história em que se descreve imagens, mas de uma mistura de ambas, em que o “corpo” e a “alma” são eles mesmos figurados (MUHANA, 2002, p. 56).

Foi dito anteriormente, a respeito da Tetralogia do Poder como um todo, que as cores são elemento de grande significação e que havia uma predominância de tons e cores em cada filme. No *Fausto*, a gama tonal e a paletas são utilizadas para marcar determinadas cenas e ambientes – evidentemente, traduzindo algum sentimento, manifestação da natureza ou outro significado. Desde o início desta pesquisa, percebeu-se que esse recurso estético estava vinculado, sem dúvida alguma, ao elemento poético da construção das locuções – o que, nesse primeiro momento, foi entendido como rima visual. Um estudo cromático com a intenção de provar uma eventual equivalência entre rima poética e visual, neste caso, parece pretencioso e árduo demais, mas, guardadas as devidas diferenças temporais entre o século XVII e a contemporaneidade, é interessante constatar a proximidade no uso das cores para representar a locução:

O mesmo é cor na pintura que locução na poesia, e assim como na pintura não basta rascunho sem cor, assim na poesia não basta fábula sem locução. As figuras bem formadas, se não são coloridas, não imitam bem a carne. Não convém a todos a formação das palavras, se o demais da oração não autoriza a voz inventada de novo. Conforme a Aristóteles, o ofício da cor na pintura é do costume na poesia; o mesmo tem na sua *República* Platão, e Plutarco nos *Opúsculos*, e Horácio na *Poética* [...] (MUHANA, 2002, p. 103).

Ainda em relação ao uso das cores, em mais de um momento esta tese afirma que Sokúrov recorreu à teoria de Goethe para a composição de sua adaptação de *Fausto*. Agora de modo mais pontual, é conveniente retomar essa ideia:

O trabalho de Aleksandr Sokurov com as cores revela que o diálogo do diretor russo com Goethe não se limita à poesia dramática do escritor alemão, que serviu de base para sua adaptação cinematográfica, mas abarca, também, as incursões de Goethe no campo das ciências naturais, particularmente os apontamentos feitos na obra *Doutrina das cores* (*Farbenlehre*) (MARTONI, 2018).

Tendo encontrado, além do próprio diretor russo, um texto que comprove as afirmações que foram feitas, é interessante como Martoni detecta essa utilização da *Doutrina das Cores*. Para isso, ele selecionou e analisou três fotogramas do filme. No primeiro, em que Margarida está na catedral (figura 42), ele destaca a predominância da tonalidade azul, indicando a pureza que envolve a personagem.

Figura 42: Azul

Fotograma do *Fausto* de Sokúrov

Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372015000200005#fn18

O segundo fotograma é aquele da impressionante cena em que o rosto de Margarida se assemelha ao sol (figura 43), ao ouro, no qual constatou que “o amarelo-ouro parece estimular o nosso olhar a percorrer o rosto da personagem” e que “Goethe definiu que o amarelo possui uma ‘impressão calorosa e agradável’” (MARTONI, 2018).

Figura 43: Amarelo-dourado

Fotograma do *Fausto* de Sokúrov

Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372015000200005#fn18

Por fim, com o terceiro fotograma (figura 44):

Já no terceiro [fotograma], o olhar lascivo de Fausto, ao se aproximar de Marguerite enquanto ela dorme, desejando violentá-la, se encontra envolto em uma tonalidade monocromática verde, o que reforça, de alguma forma, um certo desconforto moral do espectador com a cena, ratificando o modo como Goethe pensou o efeito sensível-moral desse tom: "a cor de enxofre, que tende ao verde, tem algo de desagradável" (Goethe 2011: 141). (MARTONI, 2018).

Figura 44: Verde

Fotograma do *Fausto* de Sokúrov

Fonte: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372015000200005#fn18

Ao estudo de Martoni, é necessário incluir os comentários elaborados por Goethe em sua *Doutrina das cores* para tratar da polaridade entre as cores amarelo e azul, que resultam, com sua fusão, no verde, ou seja, as colorações desses três fotogramas escolhidos por Martoni. Segundo Goethe:

Em termos gerais, a cor pode se determinar por dois lados. Apresenta uma oposição que denominamos polaridade, que pode ser designada por mais e menos:

+	–
amarelo	azul
ação	privação
luz	sombra
força	fraqueza
claro	escuro
quente	frio
proximidade	distância
repulsão	atração
afinidade com ácidos	afinidade com álcalis

(GOETHE, 2013, p. 149)

Apesar de os adjetivos não corresponderem exatamente àqueles escolhidos por Martoni ou pelo autor desta tese, não se pode deixar de notar que as características de Margarida estejam presentes nas duas listas. Nas cenas em destaque para o amarelo, por exemplo, há algo de reconfortante no rosto de Gretchen, que aquece e ilumina a tela. Sabendo-se que Sokúrov leu e estudou a *Doutrina das Cores*, não seria possível crer que ele aplicou literalmente o termo “proximidade” e, para isso, decidiu preencher o *écran* com o rosto de Margarida?

De mesmo modo, os adjetivos da lista de Goethe para o azul caracterizam as mesmas sensações que afetam o espectador quando Margarida está na catedral. Em parte, Martoni tem razão em reafirmar a pureza de Gretchen, mas, por outro lado, a lista do poeta alemão parece estar mais relacionada ao ambiente que envolve a heroína. “Privação, sombra, escuro, frio e distância” seriam adjetivos usados para descrever uma igreja, uma catedral ou um monastério de modo geral – “para mais ou para menos”. Evidentemente, ao se tomar os outros sentidos desses termos e de outros da lista, eles servem também e perfeitamente para descrever os estados de alma e os temores da personagem e/ou ainda sua relação com Deus (distanciamento, fraqueza, privação, frio/frieza etc.).

Em relação ao verde do terceiro fotograma escolhido por Martoni, como já foi antecipado e que também a Teoria das Cores de Newton já asseverava (azul + amarelo = verde), Goethe acrescenta que, na polaridade, essa cor mantém as qualidades das duas anteriores e

constitui um terceiro elemento. Assim sendo, Margarida não deixou de ser ela mesma, mas foi desenvolvida nela uma terceira modulação de humor.

Mistura de Ambos os Lados

Ao se misturarem essas oposições específicas, as qualidades de ambas as partes não se anulam; se estão num ponto de equilíbrio, de modo que nenhuma se destaque, a mistura adquire de novo algo específico para o olho, apresentando-se como uma unidade que não pode ser decomposta. Chamamos essa unidade de verde.

Se, portanto, dois fenômenos opostos extraídos de uma mesma fonte não se anulam ao ser combinados, constituindo antes um terceiro elemento que pode ser observado com satisfação, trata-se de um fenômeno que indica uma harmonia (GOETHE, 2013, p. 149).

Cabe esclarecer o que necessita de acréscimo no trecho escolhido por Martoni. Acontece que quando Goethe se refere à “cor de enxofre, que tende ao verde”, de fato, ele comenta a contaminação da cor amarela. Goethe (2013, p. 167) considera o amarelo em estado “puro e nítido” como “agradável e reconfortante”, tomando-o como cor positiva, mas que “produz um efeito bastante desagradável ao se sujar ou inclinar para o lado negativo”. Esse adendo ou acréscimo não desmente totalmente a constatação de Martoni, afinal, como a tabela de polaridade demonstra, o azul, cuja fusão com o amarelo resulta no verde, é uma cor negativa. Acontece, porém, que no filme de Sokúrov não se percebe a tonalidade de enxofre à qual Goethe se refere. De qualquer modo, há outros momentos em que a *Doutrina das Cores* irá se referir a certas combinações em que o verde se torna uma cor “desagradável”, como, por exemplo, azul e verde.

De modo semelhante, Martoni chega à mesma conclusão que foi apresentada há pouco em relação ao estudo das rimas tonais ou da gramática das cores:

Portanto, ainda que não se possa exatamente pensar em uma gramática das cores entre sensação e moral, como pensou Goethe, essa ideia parece ser bem produtiva para se compreender o trabalho de Sokurov com elas; um trabalho que parece ser pautado pela construção de ambiências a partir da busca de afinidades entre as sensações visuais e a construção das *Stimmungen* (MARTONI, 2018).

Em relação ao que foi escrito nessa citação, Martoni deve se referir ao capítulo “Efeito Sensível-Moral da Cor”, da *Doutrina das Cores*, no qual, entre outras coisas, Goethe afirma:

[...] não devemos nos surpreender ao percebermos que a cor, em suas manifestações mais gerais e elementares na superfície de um material, sem nenhuma relação com a qualidade ou a forma dele, produz sobre o sentido que lhe é mais adequado, a visão, e, por meio deste, sobre a alma, um efeito que, isoladamente, é específico e, em combinação, é em parte harmônico, em parte característico, mas também desarmônico, embora sempre definido e

significativo, que se vincula imediatamente à moralidade. É por isso que as cores, consideradas como um elemento de arte, podem ser utilizadas para os mais altos fins estéticos (GOETHE, 2013, p. 165).

Mais especificamente, no subcapítulo “Efeito Estético”, Goethe escreveu: “Para o artista, o efeito estético é deduzido do efeito sensível e moral das cores, tanto isoladamente quanto em combinação, e tais quais expusemos aqui” (GOETHE, 2013, p. 179).

Retomando a máxima de Manuel Pires de Almeida “*muta poesis, eloquens pictura*”, se o filme de Sokúrov trabalha os recursos imagéticos como poesia, não se pode esquecer também que ele “faz a pintura falar”, ou melhor, sonoriza as imagens. Mas os sons emitidos pelas imagens são de natureza metafísica ou de um mundo onírico – daí chama-los de “não naturais”. Para justificar tal afirmação é necessário revisitar o estudo de Martin (1990, p. 129): “Os fenômenos sonoros dividem-se em duas grandes categorias, sendo uma reservada à música não determinada por um elemento da ação, e compreendendo a outra os ruídos de qualquer espécie”. Para Martin (1990, p. 129), os ruídos naturais são “todos os fenômenos sonoros que percebemos na natureza virgem (ruídos do vento, do trovão, da chuva, das ondas, da água corrente, gritos de animais, cantos de pássaros etc.)”; já os ruídos não naturais são: “A utilização ‘não realista’ do som (isto é, em não coincidência com a imagem) produz um outro tipo de metáfora bem mais original” (MARTIN, 1990, p. 130).

Sabe-se que Sokúrov explora os fenômenos sonoros, inclusive utiliza um fundo musical. Entretanto, mais das vezes, o próprio fundo musical é apresentado como ruído, aliás um “ruído não natural”, pois ele não participa efetivamente da ação, sua função é a ampliação do significado – por exemplo, quando o espectador ouve *A Danação de Fausto*, de Berlioz, num momento que não parece ser o mais oportuno. De qualquer modo, o que interessa aqui são os outros ruídos. Se na concepção de Martin os ruídos naturais são aqueles oriundos da natureza virgem, nos filmes de Sokúrov ocorre uma desproporção na utilização desses “sons naturais”, de modo que eles deixam de sê-lo – embora eles sejam considerados desproporcionais para os padrões da convenção –, isto é, não raro o zumbir de uma mosca será mais audível do que própria fala dos personagens, numa tentativa de representar o desconforto causado pelo inseto. Acontece que para a convenção da linguagem cinematográfica isso poderia ser considerado um problema para a execução do filme, visto que não há a limpeza do som.

Mas não resta dúvida de que o som nem sempre é um simples complemento da imagem e que a montagem permite empregos mais audaciosos, sobretudo através da “não coincidência” recomendada por Pudovkin. É possível obter efeitos sonoros que contemham valor simbólico, e isso sob as duas formas que já definimos: a metáfora e o símbolo propriamente dito (MARTIN, 1990, p. 130).

Na mesma medida, além da inclusão de sons não naturais (ou naturais demais), Sokúrov tem um procedimento peculiar com o uso das imagens, que também pode ser classificado como não natural. De qualquer modo, o propósito é o mesmo: criar desconforto no espectador, representar um estado de alma ou sugerir um mundo sobrenatural. A respeito das distorções das imagens, Martin comenta:

Vamos chamá-los assim [distorção das imagens], porque buscam materializar na tela o conteúdo mental de um personagem, e o fazem infringindo a exatidão realista e a verossimilhança representativa da imagem ou do som: em outras palavras, recorrendo a um arsenal de procedimentos expressivos mais ou menos simbólicos da interioridade dos personagens (MARTIN, 1990, p. 208).

Martoni (2018) revela em seu artigo “*Stimmungen* no *Fausto* de Aleksandr Sokurov” uma inquietação muito presente no espectador que busque um sentido e uma significação no filme do diretor russo naquele que é um de seus aspectos mais polêmicos, ou seja, a distorção da imagem. Afinal, é necessário perceber em quais ocasiões as anamorfoses ocorrem e como elas criam essa *Stimmungen* e de que modo elas estão relacionadas ao texto de Goethe: “Ainda que não tenha, convencionalmente, uma função narrativa dentro do filme, o emprego desses efeitos acaba por induzir o próprio espectador a tentar encontrar um porquê para tal procedimento estético; isto é, uma relação de pertinência entre forma e conteúdo” (MARTONI, 2018). De qualquer modo, com muita atenção e um pouco de sensibilidade, percebe-se que as anamorfoses ocorrem em momentos em que Fausto encontra Maurício Müller. Ao analisar dois fotogramas anamórficos, Martoni conclui que “[...] o uso das lentes anamórficas ocorre em momentos em que se suspeita da presença de forças sobrenaturais [...]”, e continua:

Portanto, a presença de forças sobrenaturais é sugerida através do uso de forças óticas, matéria que atua sobre a nossa percepção. Em sua análise do quadro *O enterro do conde Orgaz*, de El Greco, Deleuze sugere que o modo como as figuras da metade superior do quadro do pintor maneirista espanhol aparecem, afinando-se desmesuradamente, se daria em função daqueles corpos estarem expostos a “sensações celestes, infernais ou terrestres” (Deleuze 2007: 18). Em *Fausto*, as distorções na plástica da imagem atestam, mais uma vez pensando com Deleuze, que “as Figuras divinas [ou demoníacas, acrescentamos] são animadas por um livre trabalho criador, por uma fantasia que se permite qualquer coisa” (2007: 18). (MARTONI, 2018).

Numa entrevista concedida a Jeremi Szaniawski em 2006, logo após concluir *O Sol* (2005), quando perguntado qual seria o próximo filme da Tetralogia do Poder, Sokúrov responde: “If it gets to be made, it will be a film inspired by Thomas Mann’s Doctor Faustus”. Isso confirma não somente a hipótese da presença da obra de Mann nessa adaptação livre do *Fausto* de Goethe, mas cria outra problemática: qual seria a relevância que Sokúrov percebeu

na versão da obra do poeta em detrimento à do romancista, já que *Doutor Fausto - A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo* possui, entre outras coisas, uma relação mais próxima ao contexto da II Guerra? Se isso não fosse o suficiente, Heller (2013, p. 97) afirma que *O mestre e Margarida*, de Bulgákov, “encontrava-se entre os projetos de adaptação de Sokúrov”, então, por que não adaptar essa versão russa do mito fáustico?

Não será apresentada aqui uma resposta definitiva, mas indícios que justificam a escolha e decisão de Sokúrov, todos eles sustentados por seus depoimentos no Lisbon & Estoril Film Festival 2013. Durante o evento, Sokúrov comentou que Fausto representa um homem que “teve dúvidas”, assim como, segundo ele, Goethe; ao contrário de “Hitler e Hirohito que não tiveram”. Por essa razão, para demonstrar a hesitação e a incerteza, seu filme é repleto de momentos de elevação e de queda, de subidas e de descidas e de alternâncias entre o alto e o baixo, embora essas antíteses também representem as antinomias entre o bem e o mal. Para Sokúrov “não existe maldade, mas existem pessoas que fazem o mal” e Fausto, quando se torna resoluto, expressa de modo mais contundente a origem da maldade humana, é o *Übermensch*, “o homem que faz o que sente vontade”.

Ainda nesse evento, quando inquerido se *Fausto* servia tanto como abertura quanto encerramento da Tetralogia do Poder, Sokúrov ensaiou não responder a pergunta, mas, durante sua fala, percebe-se que o *Fausto* que ele escolheu estava inserido num momento histórico de grande sofrimento humano e num período de constantes guerras e, com (ou mais que) isso, a figura do doutor medieval mostrava que a maldade praticada pelos seres humanos atravessa os séculos. Sendo assim, as características do Fausto de Goethe se ajustavam melhor (senão perfeitamente) às necessidades discursivas do diretor russo. Evidentemente, os Faustos de Mann e Bulgákov são dotados de traços psicológicos e/ou morais que eram profícuos às intenções do diretor russo, entretanto, não atendiam por completo o propósito de evidenciar que o mal era longo, duradouro. Além disso, indubitavelmente o *Fausto* de Goethe é o mais ambíguo e paradoxal dentre todos.

À parte a escolha feita pelo diretor, o *Fausto* de Sokúrov, inspirado e influenciado pelas versões de Goethe e de Mann, é impregnado de referências e reverberações literárias, não apenas por uma alusão a *Crime e Castigo*, de Dostoiévski, como apresentado anteriormente, mas por conter frases e rimas sonoras e visuais que remetem à poesia em si. Evidentemente, tal afirmação é mais justificável quando se leva em consideração todo o conjunto da obra do diretor russo, com suas elegias, adaptações de obras literárias, homenagens aos grandes escritores russos e universais, intersecções e referências à poesia e entrevistas em que reafirma a importância da literatura para a composição de seus filmes.

Além dos aspectos literários, os valores poéticos encontrados nos filmes de Sokúrov estão relacionados também ao uso de diferentes recursos midiáticos, e a inserção desses meios dos quais ele dispõe. Nesse sentido, torna-se difícil criar uma classificação específica para sua técnica, de tal modo que Heller afirma:

Se quiséssemos qualificar o emprego que Sokurov faz de diferentes mídias, deveríamos hesitar entre, de um lado, “intermedialidade”, síntese, interpenetração ou mesmo “fusão das artes”. De tal modo, vê-se que ele se coloca nessa perspectiva, às vezes voluntariamente, às vezes em benefício dos movimentos convergentes e ondulatórios próprios à evolução geral da arte (HELLER, 2013, pp. 94-95).

Como Heller faz notar, existe uma dificuldade em qualificar o emprego e o diálogo entre artes no filme de Sokúrov, por essa razão, ao longo de todo este texto, usou-se uma definição mais genérica, que pudesse abarcar todas essas possibilidades – interpenetração, síntese ou fusão das artes. Afirmar, por exemplo, que o *Fausto* é uma fusão entre pintura, literatura e cinema faz sentido em determinadas cenas, mas não em todas elas, não em todo o filme. Como há alternância das funções dessas referências (pintura, outros filmes, enxertos ou artifícios literários e música), pareceu mais adequado classificar tal recurso como um intertexto, já que o termo consegue abranger todas essas instâncias, embora não seja tão específico. Afinal, em qual medida seria razoável afirmar que houve uma “fusão das artes”? Como provar que a literatura se fundiu no cinema ou a literatura na pintura?

Indiferentemente se a literatura e a pintura interpenetram-se ou se fundem ao cinema de Sokúrov, é necessário admitir que sua técnica de filmagem deve ser reconhecida como poética. Para tanto, além de todos os argumentos que já foram apresentados anteriormente, há uma observação efusiva e contundente de Philippe Roger que se relaciona tanto com o problema da adaptação livre de *Fausto*, quanto da linguagem cinematográfica e justifica a classificação de cine-poesia:

No fundo, Sokurov é um tradutor. Seu trabalho consiste em transposições espaço-temporais e em correspondências audiovisuais. Entre passado e futuro, Oriente e Ocidente, Arte e cinematógrafo. Seu objetivo? Justamente uma linguagem de cinematógrafo, desengordurada, limpada até o osso, no som e na imagem. A utopia de uma língua livre que não precisaria de música de filme, de ruído de filme, de fala de filme – todas essas convenções de cinema. Uma língua de poesia (ROGER, 2013, p. 140).

O crítico endossa o atributo de cineasta poético em: “E a música? Sokurov retoma a questão tarkovskiana. Ele compartilha com seu grande primogênito a mística musical, como esperança do poeta cinematográfico” (ROGER, 2013, p. 140).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foram expostas aqui algumas formulações a respeito do *Fausto* de Sokúrov, as quais valorizaram prioritariamente o caráter poético do filme e os intertextos com as obras de grandes pintores.

Para tanto, investigou-se sumariamente a biografia de Aleksandr Sokúrov a fim de comprovar que sua formação acadêmica, experiências profissionais e demais produções cinematográficas indicam que o diretor russo acumulou conhecimento considerável da história da arte e dos fundamentos das técnicas de pintura, cujos conceitos foram aplicados em seu filme *Fausto*. Conclui-se com essa identificação que a obra de Sokúrov não somente se alicerça no estudo iconográfico dos símbolos com os quais ele impregna seus filmes, como também pela seleção das paletas de cores, interpenetração do estilo, referências a pintores universais e, principalmente, por trabalhar o *écran* do cinema como a tela de um quadro.

Não bastasse o conhecimento exigido para a decodificação da iconografia, a própria linguagem cinematográfica cria obstáculos para a compreensão dos filmes tidos como cinema-arte. Assim, a obra de Sokúrov pode ser mais amplamente compreendida e absorvida por um tipo de espectador que tenha detenha conhecimentos de História, Filosofia e Literatura. Por essa razão, comentou-se qual e como foi a recepção do *Fausto* no mundo, a partir de uma amostra que contemplasse variados níveis de plateia – críticos de cinema, jornalistas, audiência em geral etc. Dados os limites impostos para essa investigação, optou-se pela recolha de opiniões disponíveis na mídia, em jornais, revistas e sites dedicados ao cinema.

Já que a tradição fáustica se vincula e/ou é inserida, no mais das vezes, em um contexto religioso, analisou-se a adaptação de Sokúrov sob a ótica de como as relações entre o bem e o mal se articulam e se desenvolvem no filme.

Mantendo a reflexão entre os elementos antitéticos (bem e mal), comparou-se a adaptação do cineasta russo com as de outros diretores cujos filmes tematizam o pacto fáustico, analisando qual foi o tratamento dado ao mito de Fausto tanto em seus aspectos técnicos e artísticos, inclusive no modo de construção dos personagens. Esse estudo mostrou-se bastante rico, pois foi possível verificar a importância e a relevância do tema ao longo do século XX e no XXI e qual a mensagem que cada diretor quis transmitir em contextos sociais e históricos distintos.

Após todo esse percurso, finalmente, tratou-se da investigação principal desta pesquisa: averiguar como Sokúrov trabalhou a matéria fílmica para compor uma obra poética. Para tanto,

examinou-se qual a afinidade e aproximação dos filmes de Sokúrov com a literatura, assim como, de que modo ele realiza a transposição do gênero literário para o cinema.

Como o *Fausto* do diretor russo é interpenetrado ou faz referências a diversas pinturas da história da arte, fez-se necessário retomar as reflexões *ut pictura poesis*, não somente as de Horácio, mas também as de Lessing e Manuel Pires de Almeida, para que se pudesse justificar a homologia poesia/pintura/cinema. Ao lidar, portanto, com as questões de pintura, além de explicar as razões que levaram Sokúrov a selecionar determinados pintores, também foram analisadas as significações iconográficas presentes no filme, quer sejam as existentes nos quadros citados, quer sejam as criadas para transpor versos de Goethe, que se materializavam em imagens, tais quais: o ovo, o lenço ou o espelho.

Ainda no que diz respeito à pintura, já que Sokúrov afirmou ter levado em conta a *Doutrina das Cores* de Goethe para a composição de seu *Fausto*, investigou-se em que medida isso ocorreu. Para esse fim, foram selecionados alguns fotogramas por meio dos quais se verificou a aplicação de certas cores cujos efeitos sensível-moral e estético foram estudados e explicados pela teoria do poeta alemão e que condiziam com as emoções e/ou sensações transmitidas por determinadas cenas.

Enquanto adaptação livre do *Fausto* de Goethe, o filme de Sokúrov causou inquietação a vários espectadores, por não se prender ao enredo da obra original ou por haver dificuldade em compreender a participação do mito fáustico na Tetralogia do Poder. Em razão disso, pareceu oportuno responder as questões que foram levantadas logo no início desta tese: Qual foi o *Fausto* adaptado? Qual a função e o significado deste *Fausto* que encerra a Tetralogia do Poder? Por que essa releitura do mito fáustico se coloca com tanta insistência nos últimos anos? O que o mito de Fausto pode nos revelar, a respeito de nosso tempo, em contextos tão distintos?

De um modo ou de outro, isto é, direta ou indiretamente, essas perguntas foram respondidas, mas parece oportuno reelaborar e simplificar esses questionamentos e receber a resposta que Sokúrov oferece.

Por que *Fausto*?

Em entrevista realizada em 2001, Lauren Sedofsky perguntou a Sokúrov: “Por que você subjetivou figuras de central importância nos maiores desastres do século XX em *Moloch* e *Taurus*?” Ele respondeu: “O propósito da arte é repetir as ideias mais fundamentais, ano após ano, década após década, século após século. Porque as pessoas esquecem” (SEDOFSKY, 2013, p. 189). Embora nessa ocasião a Tetralogia do Poder não estivesse ainda completa, a formulação do diretor russo é perfeitamente aplicável ao *Fausto* e, mais do que isso, não apenas

ao seu *Fausto*, mas à maioria das adaptações realizadas ao longo dos anos, pois o propósito é o mesmo, a função é a mesma.

Também foi bastante explorada a relação de Sokúrov com a literatura, contato que se iniciou cedo, por meio do rádio, e que o levou a se tornar um leitor contumaz, detentor de um vasto repertório literário e cultural.

Como dados complementares da análise, estabeleceu-se a relação do *Fausto* de Sokúrov com os demais filmes da Tetralogia do Poder, na qual observamos haver uma construção caleidoscópica, que cria imagens diferentes dependendo do ponto de observação. A partir dela, constatou-se que o conjunto dos filmes sugere algo como uma estrutura labiríntica perceptível na arquitetura dos espaços, cuja finalidade é traduzir o estado de alma dos personagens e criar uma sensação claustrofóbica ou de desconforto no espectador. O exemplo disso se fez notar comparando a situação de Hirohito dentro de seu *Bunker* com o modo como Fausto se movimenta pelas ruelas da vila em que reside.

O labirinto encerra, evidentemente, um sentido mais amplo e complexo quando se percebe que os títulos escolhidos para dois dos filmes da Tetralogia do Poder (*Moloch* e *Taurus*) fazem referência ao deus mitológico Minotauro. Contudo, como essas obras são objetos de estudos secundários desta análise, optou-se por apenas mencionar essa característica.

Ademais, a reflexão e pesquisa a respeito do labirinto poderia levar a outra consideração: *Fausto*, que é o último filme da Tetralogia do Poder, pode ser visto também como preparatório do cenário para o primeiro filme (*Moloch*) com a pintura *Caminhante sobre o mar de névoa*, de Caspar David Friedrich. Assim, cada passagem do labirinto, em cada filme, se relacionaria aos círculos do “Inferno” da *Divina Comédia* de Dante.

De forma ainda mais complexa, o estudo das cores poderia revelar que cada filme da Tetralogia do Poder equivale a determinada parte da *Divina Comédia*. Afinal, cada um deles é dotado de uma gama distinta e predominante de cores significativas; e *Fausto* conjuga todas elas criando a síntese na qual todos os matizes se encontram e se concentram. Bem como, em sentido inverso, ele oferece a paleta com a qual todos os demais filmes serão coloridos – isso se considerado o movimento circular criado na Tetralogia, o qual traduz a ideia nietzschiana do eterno retorno.

Seguindo essa conjectura, desenvolve-se o seguinte raciocínio: sabendo, pois, que na *Divina Comédia* o inferno é gélido, a paisagem de *Moloch* referencia esse local e seu senhor (Hitler = Lúcifer). Com a especulação de *Fausto* como “Wanderer” que seguirá sua trajetória aos picos nevados na cena final do filme, parece plausível essa relação com a obra do italiano, isto é, de amarração entre os filmes e de que, metaforicamente, *Fausto* caminhará em direção

ao inferno gelado onde Hitler se hospeda. Convém lembrar que o quarto círculo do inferno de Dante se localiza em colinas de rocha onde estão os condenados pela ganância, ou seja, um cenário que se ajusta perfeitamente ao do filme. Contudo, essas abordagens não correspondem à proposta deste estudo e, por isso, são mencionadas aqui apenas para nortear futuras pesquisas.

A partir do material pesquisado foi possível esclarecer, além dos objetivos propostos por esta tese, que, conforme explica Panofsky (1976, p. 25), “somos afetados principalmente por aquilo que permitimos que nos afete”. Isso leva a refletir sobre como o caráter subjetivo da experiência estética se revelou importante para o desenvolvimento de algumas investigações apresentadas neste texto, pois “[...] a obra de arte tem sempre significação estética (não confundir com valor estético): quer sirva ou não a um fim prático e quer seja boa ou má, o tipo de experiência que ela requer é sempre estético” (PANOFSKY, 1976, p. 30).

Como a arte não atende necessariamente a fins práticos, Panofsky adverte que devemos prestar atenção às intenções do autor. Todavia, como esclarece o próprio Panofsky (1976, p. 33), “nossa avaliação dessas ‘intenções’ é, inevitavelmente, influenciada por nossa própria atitude, que, por sua vez, depende de nossas experiências individuais, bem como de nossa situação histórica”. Assim, a investigação inicial, que pode ser considerada subjetiva, é justificável por duas razões: 1. Condiz com o processo de apreensão dos significados da obra de arte; 2. O *Fausto* de Sokúrov é hermético e pode ser mais amplamente apreendido por um tipo de espectador capaz de compreender um filme com tantas referências – literárias, filosóficas, históricas, pictográficas etc.

Faz coro também com o propósito deste texto a questão da “recriação” (de criar novamente), tanto no que diz respeito à adaptação de Sokúrov, quanto pela atividade de pesquisa que pretendeu analisar a obra a partir do material estudado e pela leitura através das lentes da crítica especializada. “A síntese recriativa serve de base para a investigação arqueológica, e esta, por sua vez, serve de base para o processo recriativo; ambas se qualificam e se retificam mutuamente” (PANOFSKY, 1976, p. 35), ou seja, se interpenetram.

Como citação final, que encerra também esta tese, foi selecionado um trecho da obra *Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, pois, além de caracterizar algo que é perceptível nas obras de Aleksandr Sokúrov, descreve também e principalmente a virtuosidade de Goethe e outros artistas, quer sejam pintores, poetas ou diretores de cinema ou, como se pretendeu demonstrar aqui, “pintores-poetas-diretores”:

Não basta na pintura engenho e juízo, é-lhe também necessário o conhecimento e a notícia da maior parte das artes e ciências. É-lhe necessário a Teologia para seguramente poder descrever as coisas de Deus, dos anjos e

dos santos; a História sagrada e profana para não enganar nos costumes das pessoas, ou dos sucessos; a Anatomia, para em seus lugares colocar os músculos, sem aleijar a figura; a Filosofia para exprimir muitos acidentes naturais; a Geometria para lançar as linhas; a Arquitetura para perfeitamente divisar as fábricas; a Cosmografia para representar os lugares; a Astrologia para demonstração das imagens do céu; a Milícia para desenhar os sítios das províncias e as plantas das fortalezas; a Prospectiva para luminar e lumiar as figuras, fazer-lhes os escorços e pôr em ato os movimentos (MUHANA, 2002, pp. 112-113)

REFERÊNCIAS²⁴

- ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969, pp. 157-202.
- ALBERA, François. *Taurus (Teliéts), de Aleksandr Sokúrov, Mortalha de Lênin: uma iconografia*. Trad. Marcelo Diniz. Rio de Janeiro: Terceira Margem, Número 24, janeiro/junho 2011 pp. 17-38.
- ALBERA, François. “Alexander Sokurov: da singularidade à exemplaridade”. In: SALVINO, Fábio & FRANÇA, Pedro (org.). *Alexandre Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper, 2013. pp. 11-50.
- AMORIM, M. A. de. “Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estados da arte e perspectivas futuras”. In: Revista Itinerários, n. 36, jan/jun 2013. pp. 15-33.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril, Coleção Os Pensadores, 1973.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. São Paulo: Papirus, 2007a.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papirus, 2007b.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernadine et al. São Paulo: Hucitec, 1989.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARROS, D.P. de, FIORIN, J.L. (orgs.) *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BÉGHIN, Cyril. “Sobre o trabalho de cor em *Fausto*: Comentários de Alexander Sokúrov e Bruno Delbonnel”. In: SALVINO, Fábio & FRANÇA, Pedro (org.). *Alexandre Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper, 2013. pp. 247-256.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: A aventura da Modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Schwarcz, 1986.
- BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

²⁴ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023)

BEUMERS, Birgit, CONDEE, Nancy, eds. In: *The Cinema of Alexander Sokurov* (Kino – The Russian Cinema), Londres, Tauris I B, 2011.

BINDER, Eva. “Os Retratos cinematográficos de Sokurov”. In: SALVINO, Fábio & FRANÇA, Pedro (org.). *Alexandre Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper, 2013. pp. 53-70.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1989.

BRADSHAW, Peter. “Sokurov's version of Goethe's tragedy is part bad dream, part music-less opera, with hallucinatory flashes of fear” In: *The Guardian*, 12 de maio de 2012. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2012/may/10/faust-review>

BRETTON, Gérard. *Estética do Cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BRITO, João Batista de. *Literatura no cinema*. São Paulo: Unimarco, 2006.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: história e imagem*. Trad. Vera Maria Xavier dos Santos. São Paulo: EDUSC, 2004.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo, Editora Perspectiva: 1981.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 17. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2002.

DABEZIES, André. *Le Mythe de Faust*. Paris: Armand Colin, 1973.

ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hidegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

EDUARDO, Cleber. *Taurus, de Alexander Sokurov*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/criticas/taurus.htm>. 2001. Acesso em 2016.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano - a essência de religião*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EISNER, Lotte H. *A tela demoníaca: as influências de Max Reinhardt e do expressionismo*. Trad. Lúcia Nagib. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

GALLE, Helmut & MAZZARI, Marcus (Orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010.

GOETHE, J. W. v.. *Doutrina das Cores*. Trad. Mareo Giannotti. 2. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

GOETHE, J. W. v.. *Escritos Sobre Arte*. Trad. Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2008.

GOETHE, J. W. v.. *Memórias: Poesia e Verdade*. Trad. Leonel Vallandro. 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986. V.1.

GOETHE, J. W. v.. *Escritos sobre Literatura*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

GOETHE, J. W. v.. *Fausto – Uma tragédia. Primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Editora 34, 2004 (edição revisada e ampliada: 2010).

GOETHE, J. W. v.. *Fausto – Uma tragédia. Segunda parte*. Trad. J. K. Segall. São Paulo: Editora 34, 2007 (edição revisada e ampliada: 2011).

GOETHE/SCHILLER. *Correspondência*. Trad. Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Hedra, 2010.

GONÇALVES FILHO, Antonio. “Um jogo de duplos no Fausto de Sokurov”. In: *O Estado de S. Paulo*, 18/07/12. Disponível no site: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,um-jogo-de-duplos-no-fausto-de-sokurov,901810,0.htm>>. Acesso em: 02 de julho de 2013.

HELLER, Leonid. “O horizonte pacífico do fim do mundo: Sokurov e a literatura russa”. In: SALVINO, Fábio & FRANÇA, Pedro (org.). *Alexandre Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper, 2013. pp. 85-108.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*. Trad. R. Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IAMPOLSKI, Mikhail. “Famílias Truncadas e intimidade absoluta”. In: SALVINO, Fábio & FRANÇA, Pedro (org.). *Alexandre Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper, 2013. pp. 121-134.

JAEGER, Michael. “Calvário – pira funerária: O Fausto de Goethe ou perfeccionismo e melancolia”. In: GALLE, Helmut e MAZZARI, Marcus (Orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010. pp. 19-36.

JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Trad. Haroldo de Campos et al. São Paulo: Perspectiva, 1970.

LESSING, G. E.. *Laocoonte ou Sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo. Cultrix, 1994. pp. 104-105

LOHMÜLLER, Torben. “‘Buscado pelo diabo’ – Fausto e o fascismo em Klaus e Thomas Mann”. In: GALLE, Helmut e MAZZARI, Marcus (Orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo: Humanitas, 2010. pp. 451-466.

LONGINO. *Do Sublime*. Trad. Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LUKÁCS, Georg. *Ensaio sobre literatura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MACHADO, Alvaro. “Moloch”, de Sokurov, pinta cores da morte. In: *Folha de S. Paulo*, 22/10/1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2210199914.htm>>. Acesso em: 2016.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MANN, Thomas. *Doutor Fausto. A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*. Trad. Herbert Caro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

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

MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

MARTONI, Alex. “*Stimmungen no Fausto de Aleksandr Sokurov*”. In: *Pandaemonium Germanicum*, vol. 18, n. 26, São Paulo, Jul/Dez 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1982-88372015000200005#aff1>. Acesso em: 02 de fevereiro de 2018.

MORGENSTERN, Flavio. “Fachin e o culto a Moloch”. Disponível em: <<http://www.institutoliberal.org.br/blog/fachin-e-o-culto-a-moloch/>>. Acesso em: 2016.

MASOTTA, Cloe. “Versiones de Fausto”. In: *Contrapicado: Escritos sobre cine* #50. Disponível em: <<http://contrapicado.net/article/10-versiones-de-fausto/>>. Acesso em: 15 de julho de 2018.

MAZZARI, Marcus V. *Labirintos da aprendizagem: pacto fáustico, romance de formação e outros temas de literatura comparada*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou Pintura e poesia*. Tratado Seiscentista de Manuel Pires de Almeida. Trad. de João Ângelo Oliva Neto. São Paulo: EDUSP / FAPESP, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura & artes plásticas*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PAIXÃO, Fernando. *O que é Poesia*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. Trad. Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PÁVEL, Floriênski. *A perspectiva inversa*. Trad. Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix / EDUSP, 1982.

RANCIÈRE, Jacques. “Cinema como pintura?”. In: SALVINO, Fábio & FRANÇA, Pedro (org.). *Alexandre Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper, 2013. pp. 177-182.

ROGER, Philippe. “A poética sonora de Sokurov”. In: SALVINO, Fábio & FRANÇA, Pedro (org.). *Alexandre Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper, 2013. pp. 135-152.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1976.

RAUGER, Jean-François. ‘Faust’: Sokourov s'accorde avec le Diable. In: *Le Monde*, 19 de junho de 2012. Disponível em: https://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/06/19/faust-sokourov-s-accorde-avec-le-diable_1721192_3476.html

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

(S/ AUTOR). “Sokurov claustrofóbico”. In: Revista Cult. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/sokurov-claustrofobico/>>. Acesso em: 07 de julho de 2014.

SANTOS, Laymert G. “Sokurov e a via do sublime”. In: SALVINO, Fábio & FRANÇA, Pedro (org.). *Alexandre Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper, 2013. pp. 51-52.

SCHILLER, Friedrich. *Do Sublime ao Trágico*. Trad. Pedro Süsskind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, Coleção Filô/Estética, 2011.

SCOTT, A. O. “The Muse of Goethe, Intensified: ‘Faust’ Is Last Film in Alexander Sokurov’s ‘Men of Power’”. In: The New York Times, 14 de novembro de 2013. Disponível em: https://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html?_r=0.

SEDOFSKY, Lauren. “Canções planares: entrevista com Alexander Sokurov”. In: SALVINO, Fábio & FRANÇA, Pedro (org.). *Alexandre Sokurov: poeta visual*. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, Ministério da Cultura, Zipper, 2013. pp. 183-192.

SILVA FILHO, Antonio Carlos P. e. *Cinema e literatura*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

SOKUROV, Alexander. *Cahiers du Cinéma*, n. 521, fev. 1998, p.37 *apud* HELLER, 2013, p. 90.

STAROBINSKI, Jean. *Melancolia Diante do Espelho: Três leituras de Baudelaire*. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2014.

SZANIAWSK, Jeremi. *Interview with Aleksandr Sokurov*. In: *Critical Inquiry*, vol. 33, n. 1, outono de 2006. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/10.1086/509744>>). *Entrevista com Aleksandr Sokurov*. Tradução de Cid Vasconcelos. Disponível em: <http://www.intermidias.com/txt/ed9/Entrevista_com_Aleksandr_Sokurov.pdf>. Acesso em: 2018.

TAVARES, Pedro Heliodoro M. B. “Fausto como teatro de animação: suas origens sacro-profanas e influências sobre a tradição literária”. In: *Pandaemonium*, São Paulo, n. 18, Dez/2011, pp. 72-99. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pg/n18/06.pdf>>. Acesso em: 2014.

TARKOVSKY, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

TUTCHÍNSKAIA, Aleksandra. “Diabolíada segundo o doutor Fausto”. In: *Iskusstvo kinó*, n. 10, 2011. Disponível em: <http://www.sokurov.spb.ru/isle_ru/feature_films.html?num=102>. Acesso em: 2015.

USTIÚGOVA, E. N. “Sobre o ‘além-homem’ e as fronteiras de cultura”. In: *Observatório de Cultura*. Review-Journal, n. 3, 2013, pp. 24-31.

VALÉRY, Paul. *Meu Fausto*. Trad. Silvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê, 2011.

VANOYE, F. & COLIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WATT, Ian. *Os mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.

ANEXO A - Filmografia de Aleksandr Sokúrov

A voz solitária do homem (Dedicado a Andrei Tarkovski) (1978-1987, 87 min, digital, cor)

Maria (elegia camponesa) (1978-1988, 41 min, digital, cor e p&b)

Sonata para Hitler (1979-1989, 11 min, digital, p&b)

Dolorosa indiferença (1983-1987, 110 min, digital, cor)

Elegia (dedicado a Elem Klimov) (1986, 30 min, digital, p&b)

Elegia moscovita (1986-1988, 88 min, digital, p&b e cor)

Os dias do eclipse (1988, 137 min, digital, cor)

Salvai e protegei (1989, 168 min, digital, cor)

Elegia soviética (1989, 37 min, digital, p&b e cor)

Elegia de São Petersburgo (1990, 38 min, digital, cor)

Uma simples elegia (1990, 20 min, digital, p&b)

O segundo círculo (1990, 92 min, 35 mm, p&b e cor)

Elegia da Rússia (1992, 68 min, digital, p&b e cor)

A pedra (1992, 84 min, 35 mm, p&b)

Páginas ocultas (1993, 77 min, 35 mm, cor)

Vozes espirituais (1995, 327 min, digital, cor)

Mãe e filho (1996, 67 min, 35 mm, cor)

Elegia oriental (1996, 45 min, digital, cor)

Vida humilde (1997, 75 min, digital, cor)

Confissão (1998, 260 min – em 5 partes, digital, cor)

Dolce... (1999, 61 min, digital, cor)

Moloch (1999, 107 min, 35 mm, cor)

Taurus (2000, 104 min, 35 mm, cor)

Elegia de uma viagem (2001, 47 min, digital, cor)

Arca russa (2002, 96 min, 35 mm, cor)

Pai e filho (2003, 94 min, 35 mm, cor)

O Sol (2004, 110 min, 35 mm, cor)

Elegia da vida (2006, 101 min, digital, cor)

Alexandra (2007, 90 min, 35 mm, cor)

Fausto (2011, 137 min, 35 mm, cor)

Francofonia (2015, 90 min, digital, cor)

ANEXO B – Sites de periódicos consultados

http://www.lemonde.fr/cinema/article/2012/06/19/faust-sokourov-s-accorde-avec-le-diable_1721192_3476.html

<http://films.blog.lemonde.fr/2014/06/21/faust-sokurov/>

<https://www.tinymixtapes.com/features/afi-fest-2011>

<https://www.timeout.com/us/film/faust-movie-review>

<http://www.blu-ray.com/movies/Faust-Blu-ray/105456/#Review>

<https://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html>

<https://www.theguardian.com/film/2012/may/13/faust-sokurov-review-french>

<http://www.dailystar.com.lb/Culture/Film/2011/Sep-14/148670-sokurov-says-putin-put-his-money-on-faust.ashx>

<https://culturebox.francetvinfo.fr/cinema/critiques/faust-une-relecture-de-goethe-par-sokurov-102209>

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm-190799/critiques/spectateurs/>

https://elpais.com/cultura/2012/03/01/actualidad/1330621745_849313.html

<http://www.elespectadorimaginario.com/fausto/>

<https://www.timeout.com/london/film/faust>

<http://www.bbc.com/news/world-europe-14869887>

<https://www.reuters.com/article/us-venice-faust-idUSTRE78745C20110908>

<http://www.doppiozero.com/materiali/recensioni/alexander-sokurov-faust>

<https://www.nyunews.com/2013/11/13/faust/>

<http://www.kinokultura.com/2012/37r-faust.shtml>

<http://old.bfi.org.uk/sightandsound/feature/49793>

<https://www.theguardian.com/film/2011/nov/14/aleksandr-sokurov-faust>