

Os intertextos do *Fausto* de Alexander Sokurov

Alexandre Lúcio Sobrinho (UNESP)

Resumo:

Relacionarei o filme *Fausto*, de Aleksander Sokurov, com os textos *Fausto*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), e *Doutor Fausto: A vida do compositor alemão Adrian Leverkühn narrada por um amigo*, de Thomas Mann (1875-1955), pois, embora a referência mais direta do filme seja ao texto de Goethe, vários elementos e temas indicam a presença da ética e da estética de Thomas Mann. Pretendo, além disso, evidenciar que, a partir de uma interpretação livre, Sokurov 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); e, com isso, com o recurso da imagem e do discurso cinematográfico, destacou 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, a prazer e a dor, a fé e a ciência, a ordem e o caos, a humildade e a arrogância, apenas para citar alguns, presentes no poema trágico de Goethe e no romance de Thomas Mann.

Palavras-chave: *Fausto*; Alexander Sokurov; Goethe; Thomas Mann; Pintura e Cinema.

Abstract:

We are searching to link the film *Faust* by Aleksander Sokurov to the texts *Faust* by Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), and *Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn narrated by a friend* of Thomas Mann (1875-1955), although the more direct reference to the film are Goethe's text, several elements and themes indicate the presence of the ethics and aesthetics of Thomas Mann. We also want to show, from a free interpretation, that Sokurov has highlighted not only the poetic-literary aspects, but also included and featured impressive pictorial images that are more than mere intertextual references to paintings of great masters, such as: Hieronymus Bosch (1450-1516), Lucas Cranach (1472-1553), Herri met de Bles (1510-1555 or 1560), Albrecht Altdorfer (1480-1538), Pieter Bruegel (1525-1569), Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669), David Teniers the Younger (1610-1690) Johannes Vermeer (1632-1675) and Caspar David Friedrich (1774-1840), and, with the resource of image and cinematographic discourse, highlighted the antithesis of moods, ranging in the film between the grotesque and the sublime, the beautiful and the bizarre, the bright and the dark, the pleasure and the pain, faith and science, order and chaos, humility and arrogance, just to name a few, present in Goethe's tragic poem and in Thomas Mann's novel.

Key-words: *Faust*; Aleksandr Sokurov; Goethe; Thomas Mann; Paint and Film

1 Introdução

Comentar uma obra recém-lançada 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, foi o enorme desejo de exercitar uma técnica de análise sobre um filme estranhamente “sublime e grotesco”, parodiando Victor Hugo. Esse exercício será deveras ambicioso, pois explorarei diversos espaços da arte: cinema, literatura, pintura e música, mas, na mesma medida, será um exercício estético e intelectualmente gratificante. Por conta disso tudo, haverá momentos em que este texto se insinuará ensaístico ou impressionista, no entanto, esses pequenos trechos se justificam pela escassa bibliografia sobre o diretor, pois há no mundo apenas três livros completos sobre Sokurov, dentre os quais, apenas um brasileiro; além dele há um russo e um francês, que não foram editados no Brasil. Para este trabalho, utilizarei um catálogo oferecido pela Mostra *Alexander Sokurov: poeta visual*, realizado pelo Centro Cultural Banco do Brasil, que apresenta uma dezena de artigos e algumas entrevistas com o diretor.

Segundo Sokurov, 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 dos contemporâneos russos. Portanto, a fim de compreender essa liberdade assumida por Sokurov, 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 (1875-1955)? 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 às outras representações da literatura ou do próprio cinema? Por que, em seu discurso, 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 deste *Fausto* que encerra a Tetralogia do Poder?

Antes de responder essas perguntas, é mister reunir algumas informações sobre o personagem (e mito) Fausto; aliás, antes ainda, é necessário esclarecer que, com a autorização de Ian Watt, atribuiremos ao Fausto o caráter de mito, pois, em sua obra *Mitos do Individualismo Moderno*, ele 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); e, ainda, ele 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).

2 Os intertextos do *Fausto* de Alexander Sokurov

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, tentarei apresentar resumidamente algumas versões desse mito.

O Fausto histórico, segundo Watt, nasceu 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; bem como outros, que o acusam de farsante. O caso é que sua história ficou bastante conhecida e recebeu enlevo graças à obsessão de Lutero com a danação, de modo que Johannes Gast publica um sermão no qual Fausto é estrangulado pelo diabo (WATT, 1997, p. 19-30).

Em 1587 é escrito o *Faustbuch* por Johann Spies, o manuscrito que serviu de inspiração para Christopher Marlowe (1564-1593) e Thomas Mann (1875-1955), 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 do 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.

Depois dele teremos *A História Trágica do Doutor Fausto* de Marlowe, cujo personagem é arrastado ao inferno e Marlowe 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 “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” (1997, p. 53).

A história de Fausto também foi bastante difundida na Alemanha, em versão de teatro de marionetes. A partir desses, surge o grandioso poema trágico de Goethe (1749-1832), que nos 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; e que, somados, ambos narram mais de três mil anos de história e, para a criação dessas obras, o escritor dedicou 60 anos de sua vida; isto é, quase toda sua carreira literária.

Há o Fausto de Paul Valéry (1871-1945), *Meu Fausto* - ou o quase *Fausto III*, que nos 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, quero dizer, um diabo menos assustador, convincente ou maldoso, se comparado ao líder nazista, que nessa obra é representado pelo personagem *O solitário*, uma pulsão da morte.

Em mais de 700 páginas e quase 50 capítulos, Thomas Mann apresenta um pacto demoníaco, cujo personagem não receberá o nome da personagem histórica (Adrian Leverkühn – que pode ser traduzido do alemão como: viver perigosamente; e que estabelece relação com o filósofo Nietzsche) e alegorizará a Alemanha sob um contexto bélico. Um romance que pode ser considerado das mais diversas maneiras: de época, de Monique, fáustico, do Artista (músico), um antirromance de formação, etc. Se levar em consideração alguns apontamentos de Helmut Galle, é possível ainda, descrever a obra como “O romance como tentativa de compreender a catástrofe do sec. XX a partir da história cultural” (aula ministrada no primeiro semestre de 2013).

Por fim, pouco depois, Guimarães Rosa abrasileirá o mito europeu, 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, teremos também as versões criadas para o cinema, dentre as quais preciso mencionar pelo menos duas: *Mephisto* (primeira versão: 1930 e segunda versão: 1981), de Klaus Mann (1906-1949), obra “encomendada” ou sugerida por Thomas Mann e o *Fausto* (1926) de Friedrich Wilhelm “F. W.” Murnau (1888-1931), exemplo do expressionismo alemão; e, apenas a título de ilustração, cito também a influência ou homenagem feita em dois filmes de Akira Kurosawa (1910-1998): *Viver* (*Ikiru*, 1952) e *Not Yet* (*Maadadayo*, 1993).

Dentre as obras citadas, direta ou indiretamente, a fonte seria o Fausto histórico, mas, como tradição, é necessário perceber que nem todas as obras optaram por incluir, 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, 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 sec. XVI. Segundo Mazzari ainda, também é recorrente o motivo do frio.

A partir do exposto, tendo revisto, de modo geral e sucinto os principais aspectos e principais obras, irei me ater aos textos que interessam a este trabalho: os Faustos de Goethe, de Mann e de Sokurov – principalmente esse último.

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 este estudo é necessário para compreender o Fausto de Sokurov, prova disso, é uma das maiores polêmicas do filme, que é o aspecto físico do diabo; os comentários gerais reclamam uma figura mais poderosa e solene. Contudo, no filme, sua aparência não destoa da proposta de sedução, que, nesta versão, é o dinheiro. O Mefisto de Sokurov é um usurário, detém o poder graças ao dinheiro, e, neste contexto, há uma lista enorme de pessoas interessadas em vender a alma - talvez, penhorar a alma.

O diabo, de Sokurov, é a última expressão da Tetralogia do Poder do diretor russo Sokurov. Portanto, Mefisto, num processo de carnavalização e, a partir de um jogo, num processo de alternância de máscaras, sintetiza as figuras históricas retratadas nos filmes anteriores da tetralogia: Lenin (*Taurus*, 2001), Hitler (*Moloch*, 1999) e Hirohito (*O Sol*, 2005). Para Roberto DaMata (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 Hiroito”.

A carnavalização também é apresentada no filme recorrendo ao próprio discurso cinematográfico: às referências pictóricas, iconográficas e os intertextos com as obras de grandes mestres da pintura. Para antecipar, uma das obras e pintores, cujo título é bastante sugestivo é “A batalha entre o Carnaval e a Quaresma” (*The Battle between Lent and Carnival*) de Pieter Bruegel (1525-1569), não somente pelos temas e figuras, mas, de modo geral, as formas e as cores de Bruegel serão lembradas em todo o filme. Do mesmo modo, o Mefisto sokuroviano guarda semelhança com as figuras grotescas de Bosch. Assim como Haroldo de Campos menciona que há uma troca de máscaras entre Fausto e Mefistófeles, perceberemos que Sokurov também recorre a essa técnica, tornando o Fausto ambíguo, ora pactário, ora sócio (nas palavras do próprio Maurícius/Mefisto), 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 quando a cada novo ambiente, cada passagem do labirinto é ultrapassada. Nesse caso, as personagens alternam suas personalidades, intenções, vontades e desejos, e, ainda, a realidade transfigura-se e se redimensiona.

Ao contrário de Goethe, que escreveu seu Fausto no início da Era Moderna, ou melhor, no momento 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 e certo momento da Segunda Grande Guerra – mais precisamente entre 1885 até 1940, justificando-se a aproximação do filme de Sokurov à obra de Mann. A abordagem hermenêutica propõe 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 Sokurov com a de Mann, percebe-se que, como último filme da tetralogia do poder, este deveria incluir a leitura dos demais filmes da tetralogia, tal qual foi aqui apresentado o Mefistófeles – que sintetiza os três ditadores (Lenin, Hitler e Hirohito). Se, para Mann, Adrian era a Alemanha, para Sokurov, 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, já sabemos, dialoga com os 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 que nos importa levar em conta a provável influência de Thomas Mann, à parte a tácita influência de Goethe, anunciada pelo diretor.

O filme se abre com “um quadrado”, isto é, o formato da projeção na tela se abre num quadrado com uma imagem panorâmica em que é facilmente reconhecido o quadro “A batalha de Alexandre em Isso”, de Albrecht Altdorfer (1480-1538), entretanto, há duas alterações significativas nesta primeira imagem: 1. A batalha em si, ou melhor: os soldados são eliminados da imagem, restando apenas as montanhas e as vilas; 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.

O quadrado, segundo nos lembra Roberto DaMatta (2012), é a única forma que inexiste na natureza, portanto, é uma criação do homem racional, responsável pelo mal que foi descrito anteriormente. DaMatta (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 propôs a encontrar: Homem x Divino.

Após apresentar a moldura do quadro e do filme, a câmera mergulha nessa vila medieval, e invadimos o quarto de trabalho de Fausto que disseca um cadáver. Nesta tomada, é dado um close no pênis desse cadáver que apresenta marcas de uma doença associada à promiscuidade e à transmissão de males. Enquanto trabalha, Fausto dialoga com seu discípulo Wagner. Nessa 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” e “Lição de Anatomia”). Por um breve instante, a cena lembra realmente uma pintura, tempo suficiente até que as vísceras comecem a escorrer do corpo.

Numa cena posterior, Fausto penetra a casa de penhores, depara-se 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 Maurícius Müller – “uma parte dessa turma”; mas, Maurícius, amiúde, se impõe e se revela por completo. Essa sequência pode ser comparada perfeitamente a uma música barroca, mesmo pelos aspectos visuais; aqui, a harmonia se sobrepõe à melodia e toma o lugar desta.

Nessa tomada, os efeitos visuais, condizentes com a poética de Sokurov, fazem uso de distorções de som e de imagem, e a utilização do *scope* cria o efeito de anamorfose dos corpos, com que Maurícius tem o seu corpo alongado e desfocado. 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: “uma parte dessa turma... que sempre faz o bem.”; “Todos são bens penhorados?/ ‘hipotecados’ é o termo legal.”; “O mundo é um lenço.”; etc.

O ambiente sombrio e funesto em que se desenrola a cena contrasta fortemente com as tomadas, e uma tomada em específico, a do rosto de Margarida, iluminada pelo "ouro espiritual", que lhe transmite pureza da alma, beleza etérea e sublime, que dela exala. Sobre essa iluminação, no filme, e, principalmente, sobre as tomadas do rosto puro de Margarida, convém lembrarmos de Rembrandt van Rijn, o pintor que foi, muito provavelmente, um conhecedor da Alquimia. Com as ciências alquímicas ainda “em alta”, já que a ciência moderna ainda esboçava os seus primeiros passos, Rembrandt pode ter sido um interessado no assunto, por vias, mesmo, da Cabala judaica. 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”.

A primeira parte do *Fausto* goethiano é facilmente percebida pela presença de Margarida e pelo assassinato do irmão e da mãe da jovem. Entretanto, a relação com Gretchen, que serve como motivo para o pacto – aqui, não mais o interesse financeiro, o que fica evidente, pois, quando ouve a tentativa de penhora do anel, Maurícius solicita que Fausto autografe um livro, mas oferece um tinteiro; quando é feito o pacto, ele exige sangue, e Fausto reclama do frio.

O *Fausto II*, de Goethe, é insinuado pelos diálogos e pela presença do “homúnculo”. Nos diálogos, perceberemos, p.e., a significativa expressão “uma sociedade livre”, que imediatamente é ironizada por Maurícius. Pela batalha insinuada, em que, a atmosfera, a armadura e os rostos lembram a gravura “Knight death and the devil” (“Der Reuther”/ “Ritter”), de Albrecht Dürer (1471-1528). Quanto ao “homúnculo”, ao contrário da criação de Goethe, que não lhe atribuiu forma, Sokurov o apresenta com alguns contornos antropomorfos e com certa habilidade de movimentos, o que incomodou diversos espectadores. Mas, ao revisitar a arte de Bosch, que já foi tido como “visionário”, assim como o poeta alemão, perceberemos no tríptico “O Jardim das Delícias” que algumas formas, ideias e contornos podem ter servido de inspiração para o diretor russo.

De modo muito geral, encontraremos muitos versos do poema trágico de Goethe e alguns ambientes, ou citação aos ambientes que dividem as cenas e atos da peça original. Para citar alguns, teremos: 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. Mas esses espaços ora são apenas mencionados ou referenciados, ora são estilizados, como a fonte que remete ao quadro “A Fonte da Juventude”, de Lucas Cranach (1472-1553). Neste caso, portanto, o quadro dá conta da cena de Fausto, “na fonte”, em Goethe, que faz referência ao seu rejuvenescimento simbólico; no caso do Fausto de Sokurov, porém, Margarida não será uma costureira, mas uma lavadeira, o que, simbolicamente, é muito valioso, já que a costura remete ao “tecido” do mundo, enquanto a lavadeira remete à sua “limpeza”.

Identificar as cenas ou os versos de Goethe no filme de Sokurov exige um conhecimento completo das duas partes de Fausto, para não dizer, ter decorado todo o poema trágico. Cenas de transição completam um sentido que aparentemente havia se perdido ou foi adotado apenas para inserir versos do Fausto de Goethe. Numa sequência, por exemplo, enquanto Ilda, a camareira, prepara seu banho, insere urtiga e despeja água quente na banheira, e Fausto compara esse ambiente à “cozinha da bruxa”, que aparece em Goethe. Logo em seguida, Fausto recebe a visita de Maurícius, 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, David Teniers (séc. XVII), 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.

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 passa pela frente. Durante todo o filme, ele enxotará todos aqueles que tentem obstruir o seu caminho: atirá pedras em bandidos, pisará em pessoas, abrirá caminho com os braços, soterrará Mefisto, e, nem mesmo o impressionante efeito das explosões de gêiseres será capaz de refrear os seus passos. A cena final, quando, no alto de uma montanha, percebemos o intertexto com o quadro “O Viajante sobre o mar de Névoa”, de Caspar David Friedrich (1774-1840), entendemos que Fausto continuará sua jornada para o Mal.

Nessa cena final, não podemos 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”, p.e.), 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 a seus desejos humanos e gananciosos, o que o torna ignominioso.

Não há uma cisão completa, nos filmes de Sokurov, entre o grotesco e o sublime, nem resolução da “antítese da alma”. Conforme esclarece François Albera (2013, p. 36), Sokurov “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” (id. *ibid.*).

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, retratando Hitler (*Moloch*), Lenin (*Taurus*) e Hirohito (*O Sol*) “é 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 do som, que resultam em um rebaixamento dos grandes homens de Estado, apresentados, ainda, em situações constrangedoras e excêntricas, esdrúxulas e escatológicas.

Há, sim, uma modulação extravagante na representação dos estadistas. 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 Sokurov, um aspecto repugnante, bizarro, ridículo, até. Não são, pois, todos os poderosos que exercem a tirania, patéticos e ridículos?... Soberbos, arrogantes, gananciosos; mas, afinal, seres humanos, bifurcados.

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.

Conclusão

Voltando ao *Fausto*, há, em todo o filme, evidentemente, nuances de Barroco, nas contradições entre o sábio e o ignorante, o divino e o diabólico, o belo e o feio, etc., não resolvidas pela Ciência. Como vimos ao longo deste trabalho, formas e cores remetem a vários pintores barrocos, ou renascentistas tardios, como Bruegel, El Greco, Teniers, Bosch

e Rembrandt. Além desses nomes da História da Arte, é preciso dizer que Sokurov conhece a teoria das cores, de Goethe, texto que ele apelidou de “a Bíblia” e que utilizou na criação da sua versão de Fausto.

É possível, como dissemos alhures, perceber o jogo de iluminação frontal, utilizado nas tomadas em Margarida, e, principalmente, a escolha do 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, 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. Nessa hora, lembramo-nos, também, do “quadrado mágico”, que se tornou objeto de obsessão para o Adrian Leverkühn, de Thomas Mann.

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. Percebemos que há predominância das cores e dos tons verdes, marrons, azuis, dourados e amarelos. O verde irá se associar ao tema da morte ou da Natureza. O dourado, nas cenas em que Fausto dialoga com Margarida, destaca o brilho (o “ouro”) espiritual de Margarida, e percebemos um interessante jogo entre as câmeras objetiva e subjetiva, para estabelecer “diálogo” entre os personagens, em si, e entre os personagens e o espectador.

Um aspecto a ser observado é que Sokurov tomou o cuidado de não permitir que nenhuma luz direta penetrasse o ambiente das filmagens, o que nos remete aos versos de Goethe: “Em que mesmo a celeste luz/ Por vidros foscos se introduz!” (2004, p.65). Isso, se não comprova, ao menos indica uma “transcrição” dos versos de Goethe, para usar um termo caro a Haroldo de Campos. Assim, 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), podemos dizer que Sokurov criou um filme poético, o que condiz muito bem com o título da mostra que homenageou, recentemente, o diretor russo: “Alexander Sokurov: O Poeta Visual”.

Referências

ADORNO, Theodor W; HORKEHEIMER, 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?, p. 157-202.

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. P. 11-50.

ARISTÓTELES. *Poética* – tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril, (Os Pensadores), 1973.

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

DAMATTA, Roberto. *Um jogo de duplos no Fausto de Sokurov*. 2012. Disponível em: <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].

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

_____. *Fausto – Uma tragédia. Segunda parte* - tradução de J. K. Segall. São Paulo: Editora 34, 2007 (edição revisada e ampliada: 2011).

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

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

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

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

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

SOKUROV, Aleksandr. *Elegia Moscovita*. 88 min., 35 mm, p&b e cor, 1986-1988.

_____. *Salvai e Protegei*. 168 min., 35 mm, cor, 1989.

_____. *Moloch*. 107 min., Betacam SP, cor, 1999.

_____. *Taurus*. 104 min., 35 mm, cor, 2000.

_____. *Arca Russa*. 96 min., HD, cor, 2002.

_____. *O Sol*. 110 min., 35 mm, cor, 2004.

_____. *Fausto*. 137 min., 35 mm, cor, 2011.

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

VALÉRY, Paul *Meu Fausto* - tradução: Silvia Maria Azevedo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

WATT, Ian. *Os Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe* - tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1997.