

A expressão do Mal no *Fausto* de Sokurov

Alexandre Lúcio Sobrinho

Doutorando em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (USP). Docente da Universidade Braz Cubas, Campos I.
E-mail: alexandrelicio1@hotmail.com

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar como o Mal foi representado no filme de Alexander Sokurov (1951), *Fausto*, de 2011, adaptação livre do *Fausto* de Goethe (1749-1832). Queremos confrontar os elementos divinos, ou divinizados, presentes no filme, que se contrapõem aos elementos profanos e maléficos. De início, retomaremos 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, e aquelas que percebem e destacam o contrário disso. Entendendo que o cineasta russo quis destacar a segunda “leitura” do personagem de Goethe, seu filme aponta os vícios humanos (a ganância, a arrogância e a luxúria, p.e.) como geradores das grandes desgraças e mazelas da humanidade (a guerra, principalmente). Este estudo procura fazer uma triangulação entre os temas Cinema, Literatura e o Sagrado. Partindo, ainda, de outras versões do mito fáustico, como as divulgadas por Christopher Marlowe (1564-1593), Paul Valéry (1871-1945), Thomas Mann (1875-1955) e Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), esperamos compor um retrato crítico do personagem construído por Sokurov e excelentemente representado pelo ator Johannes Zeiler.

Palavras-chave: Cinema. Literatura. Sagrado. Profano. *Fausto*. Sokurov.

Abstract: The purpose of this article is to investigate how evil was represented by Alexander Sokurov (1951) in *Faust*, 2011, free adaptation of Goethe's *Faust* (1749-1832) film. We want to confront the divine or deified elements, in the film, which are opposed to the profane and malevolent elements. Initially, the areas of study which analyze *Faust* by Goethe will be resumed, following the standards of perfectibility or imperfectability, i.e., those that find in the character of *Fausto*, virtues and values to be followed, and those who realize and emphasize the opposite. Understanding the Russian filmmaker wanted to highlight the second "reading" of the character of Goethe, his film shows human vices (greed, arrogance and lust, p.e.) as generators of the great misfortunes and illnesses of humanity (war, mostly). This study seeks to make a triangulation between cinema, literature and the sacred themes. Also, from other versions of the Faustian myth, as disseminated by Christopher Marlowe (1564-1593), Paul Valéry (1871-1945), Thomas Mann (1875-1955) and Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), we hope to compose a critical portrait of the character built by Sokurov and excellently represented by the actor, Johannes Zeiler.

Keywords: Cine. Literature. Saint. Profane. *Fausto*. Sokurov.

Neste artigo, pretendo discorrer sobre a expressão do mal no *Fausto* de Sokurov, ou seja, refletir sobre o modo como a maldade e a perversidade foram representadas no filme, apontando, inclusive, sua configuração a partir dos aspectos

tos sagrados e profanos. Para tanto, analisarei alguns fotogramas que apresentam simbologias desse teor, a ética dos personagens principais e os desvios realizados em relação ao poema dramático de Goethe. Visto que não será possível lidar com todos os aspectos presentes na obra, concentrar-me-ei nas cenas iniciais e finais do filme russo. Como principais referenciais teóricos, utilizarei as obras *O Sagrado e O Profano*, de Eliade Mircea, e *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, de Haroldo de Campos; este último colaborará para uma compreensão maior do tema (Sagrado e Profano), pois ele acresce aos seus comentários um diálogo importante com Bakhtin, Benjamin, Adorno e Frye. Essa discussão pretende, acima de tudo, através de uma interpretação sobreposta, Fausto (de Sokurov) a partir de Fausto (de Goethe), compreender um personagem polêmico e ambíguo, quer seja na versão histórica, literária ou cinematográfica.

Quanto ao último comentário, sobre a versão de Goethe, a ambiguidade resulta da dificuldade em se compreender qual modelo de conduta Fausto nos 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, teríamos 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 Sokurov, entendo que ele representa a imperfeibilidade.

Parte-se do pressuposto de que Sokurov eliminou a ambiguidade de seu personagem, justificando essa ideia a partir de uma análise hermenêutica, pois, como se comentará mais adiante, o *Fausto* se integra à Tetralogia do Poder e somente com a visão do todo é que se pode chegar a essa conclusão.

Devo insistir diversas vezes, a cada nova exposição de trabalho, sobre a questão da “adaptação livre” no *Fausto* de Sokurov, pois, enquanto busco entender o processo de recriação que o diretor russo fez da obra original de Goethe, mais me dou conta de que, ao seu modo, o cineasta atingiu, a partir de seu discurso cinematográfico, a essência do *Fausto*; isto é: revelar os efeitos da modernidade. 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 vemos fundidos os dois *Faustos* (parte I e II), a referência à versão de Thomas Mann e, por fim, um decalque do filme de Murnau. Mas, ainda assim, é o *Fausto* de Goethe que reconhecemos nessa versão fílmica do diretor Alexander Sokurov.

Nesse processo de reinvenção, Sokurov eliminou, entre outras coisas, a cena de disputa entre Deus e Mefistófeles pela alma de Fausto e a aposta propriamente dita. Não haverá tampouco a invocação do Espírito do Mal e a dramática manifestação de arrependimento de Gretchen. Desse modo, um leitor mais fiel à integridade da obra de Goethe pode se ressentir, mas, por outro lado, se vasculharmos os símbolos e sinais dos quais o filme está impregnado, poderemos encontrar muitos desses elementos subliminarmente inseridos, quer seja num objeto, numa música ou sonoridade, nas texturas, cores ou frases aparentemente soltas.

O *Fausto* de Sokurov é o quarto filme da Tetralogia do Poder, que é composta pelos filmes *Taurus* (Lenin), *Moloch* (Hitler) e *O Sol* (Hiroito) – além desse que é objeto de meu estudo. Sobre o *Fausto*, alguns críticos de cinema sugerem tratar-se do único

personagem não histórico, isto é, o único personagem de ficção; mas sabemos que Fausto é um personagem real a partir do qual foi elaborado um mito. Há diversos trabalhos de pesquisa que apresentam documentos que atestam e comprovam a existência de um Doutor Fausto (vide *Mitos do Individualismo Moderno* de Ian Watt, p.e.). Por outro lado, esses mesmos críticos de cinema compreenderam o programa de Sokurov e perceberam sua coerência; isto é: extrai-se a conclusão de que o cientificismo materialista somente 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 efeitos que nomeei como “O Mal”, e que serão apresentados em oposição a “O Sagrado”.

A partir das referências pictóricas (os intertextos) de pintores como Bosch, Bruegel e Rembrandt, infere-se que o *Fausto* de Sokurov é contextualizado na Idade Média. E isso é relevante ao se levar em conta o pensamento místico e religioso dessa época; o que permitirá, também, reiterar os comentários acerca da aproximação de Margarida à Beatrice de Dante, bem como a representação do Paraíso (os círculos celestiais) e a salvação de Justina e Cipriano de Calderón de La Barca, como apontaram Benjamin, Adorno e Haroldo de Campos.

Noutra ocasião, tive a oportunidade de apresentar um estudo sobre Os Intertextos do *Fausto* de Sokurov e, agora, lançarei mão dessa experiência para me aprofundar e esclarecer melhor a importância dessas referências pictóricas.

Numa dessas referências, encontraremos, 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. Esclareço: na primeira cena do *Fausto* de Sokurov, 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. Sokurov promove diversas alterações nesse quadro, embora ele se mantenha reconhecível – quase idêntico mesmo –; nelas, 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 nos aponta o céu e o tecido se afigura como um lenço branco que é lançado a esmo e flutuará de modo inconstante, dançando no céu à mercê do vento.

Ao afirmar que esse símbolo poderia corresponder ao projeto de Goethe, levo em consideração a latente reversibilidade das personagens, bem como a da história. Ao ler o *Fausto* de Goethe, principalmente a *Parte II*, notamos que existe correspondência entre os 3.000 (três mil) anos de história que são representados na peça de Goethe, ou seja, 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 observarmos o reflexo dos erros da humanidade, tornaremos a repeti-los, apesar de estar latente a possibilidade de alterar positivamente a história. Se Sokurov eliminou os exércitos contidos na pintura, agora, poderemos substituí-los por qualquer nova batalha: I Guerra, II Guerra, Guerra Fria, Conflitos no Oriente Médio, etc. E nós, como um lenço lançado ao vento, sentimos nosso destino orientado por um sopro reverso.

Quanto à 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. Desse modo, o espelho seria metalinguístico. O *Fausto*, como último filme da tetralogia, 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). Num átimo de segundo, o mesmo espelho que reflete o céu e a terra irá virar sua face aos espectadores, de modo que entendemos que nós também fazemos parte dessa “turma que sempre faz o bem” (fala de Maurícius Müller – o Mefisto do filme). Maurícius dirá, também, que o mundo é um lenço, metáfora difícil de traduzir, mas, se levarmos em conta que, no filme, Margarida será uma lavadeira e que ela representa o contraponto da bondade no filme, poderíamos entender o mundo como um tecido que precisa ser lavado e limpo.

Finalmente, poderíamos entender a cena como uma premissa Sagrada. Ora, nossas ações e atitudes presentes irão refletir num mundo transcendente, a partir do qual Deus irá julgar nossos atos e atitudes terrenas sob um plano celestial. Neste caso, poder-se-ia compreender a representação do lenço como o símbolo do imaculado e puro, tal qual podemos perceber 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;
[...]

Após essa primeira cena, a câmera mergulha, ao movimento do lenço, na sala de estudos de Fausto, onde ele e seu ajudante Wagner examinam um cadáver. Procuram no moribundo sua alma. Precisamente, neste ponto, por uma questão de perplexidade, aponto um elemento de profanação. Eliade comenta, em seu livro *O Sagrado e o Profano*, que há os espaços sagrados, a partir e através 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. Desse modo, como mundo organizado, um templo e uma igreja representam um reflexo (ou memória) da imagem divina e, por consequência ou associação, o mesmo se aplicará à casa e ao corpo. Sob esse ponto de vista, encontraremos Fausto profanando um corpo, cujo intuito é uma justificativa científica para a existência (e a posição exata) da alma. Além disso, a título de curiosidade, de modo muito sutil, percebe-se nessa cena que o doutor irá fazer anotações sobre suas (não) descobertas num esquema matemático muito parecido ao quadrado mágico citado no *Fausto* de Thomas Mann.

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 em que ele irá percorrer toda a cidade – de baixo a acima; por dentro e por fora. Entretanto, não somente o ritmo de Fausto é acelerado e desordenado, de fato, toda a cidade en-

contra-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 Sokurov preparou ou pintou o cenário e lidou com as questões de iluminação, além de nos apresentar um ambiente claustrofóbico – como muitos notaram e aproximaram a versão do russo à de Murnau – a luz será opaca, oriunda de um único ponto, aliás, de um contraponto, que será Margarida.

A desordem e o Caos também poderão ser identificados pelas atitudes dos personagens principais e secundários que, em vários momentos, no filme, agem ou se assemelham a animais. A própria referência ao quadro de Rembrandt “boi esquartejado” 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 faz com que percamos 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 outro personagem inocente é aquele cadáver sem alma.

Margarida será o ouro divino, a inocência e a ingenuidade transposta numa personagem que lembrará (inclusive na versão de Goethe) a Beatrice de Dante e a Ofélia de Shakespeare. Sokurov ilumina o rosto da atriz e a eleva ao céu – santifica-a. Mas, também, numa das cenas mais poéticas do filme, fará com que ela mergulhe (padeça) num lago shakespeariano, profundo, negro, gélido e misterioso.

Quando li pela primeira vez *Deus e o Diabo na terra de Fausto*, de Haroldo de Campos, interpretei de modo equivocado uma passagem em que, nesse meu engano, entendi que o desejo de Fausto por Margarida se deu à semelhança de dom Quixote por Dulcineia, isto é, por encantamento – evidentemente, segundo as palavras do personagem Quixote, lembradas no título de um capítulo do Livro Mimesis de Auerbach: *A Dulcineia Encantada*. No entanto, devo insistir no erro, mas com ressalvas. Talvez fosse possível entender que esse desejo seja instigado por efeito demoníaco; contudo, à sorte desse feito, Margarida, se não possui os atrativos sociais (por se tratar de uma plebeia), ela representa a pureza que contrastará à perversão e à imoralidade dos demais personagens. Mas, neste ponto, preciso relativizar, pois, assim como no *Fausto* de Goethe, existe uma semi-permeabilidade em cada personagem ou, como nas palavras de Suzi Frankl Sperber, uma reversibilidade. Isto é, todos os personagens serão propensos a receber influências positivas ou negativas e, na mesma medida, poderão reverter ou aceitar essas influências. Margarida se deixa seduzir pelo doutor, entretanto, se arrependerá e expiará a culpa; por outro lado, Fausto não terá seus desejos saciados e insistirá numa busca infinita pelo domínio, inclusive da natureza.

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 Maurício/Mefisto, Fausto não se impressionará com as forças espirituais – sejam elas benignas (Margarida resplandecendo alto no céu) ou malignas (Mefisto); não perceberá que sua jornada ofereceu um passeio ao inferno, ao purgatório (tal qual Dante, na *Divina Comédia*) e de uma possível remissão de seus

pecados que lhe daria acesso ao paraíso. Ele ignorará tudo isso e atingirá o alto de um monte escarpado, cuja referência é o quadro “O viajante sobre o mar de névoa”, de Caspar David Friedrich, e cujo sentido original era o de que no alto de uma montanha Deus reina soberano e sentiríamos sua presença estando ali, mas, nesse cenário, ao contrário do que se poderia esperar, Fausto é que se sente soberano e acima dos demais mortais. A cena faz lembrar, também, uma passagem de *Meu Fausto*, de Valéry, mais especificamente, o quarto e último ato: “O Solitário ou As Maldições do Universo”. Ao atingir o cume de uma montanha muito alta, Fausto encontra o personagem O Solitário. Ele foi levado por Mefistófeles que se retira, pois, segundo ele, sofre do mal-das-montanhas e, nesse ambiente, perde seus poderes; entretanto, antes de partir, adverte que, naquele local, “talvez expirem todo o seu saber [de Fausto] e todo o meu poder”. Após a retirada de Mefistófeles, Fausto se constrange com o ambiente dessa montanha, pois, nela, ele 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”. 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, e, a partir dessa longa descrição da obra do francês, eu quis mostrar que dois elementos dessa obra foram inseridos na versão de Sokurov: o clima sobrenatural da montanha e o mal representado pelo personagem O Solitário. Na reconfiguração do diretor russo, Fausto incorpora o personagem de Valéry e se vale 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 Sokurov, sente-se como o ser supremo, autoridade conferida por sua racionalidade e desenvolvimento intelectual.

Como último filme da Tetralogia do Poder, homens como Lenin, Hitler e Hiroito seguirão o legado de Fausto. Oferecerão uma nova sociedade livre, não quererão trabalhar (arar) a terra, farão parte “dessa turma que só faz o bem”. Fausto será, 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. Desse modo, a versão de Sokurov 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). E, 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.

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

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

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

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

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.

VALÉRY, Paul. *Meu Fausto*. Tradução de 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.