



ESPECIAL

O MITO DE FAUSTO NO CINEMA

Valdir Baptista ¹

RESUMO: A análise da evolução do mito do Fausto no cinema é o objetivo deste artigo. Partindo da matriz literária do mito e utilizando como referenciais as teorias de Claude Lévi-Strauss, de Eleazar Mielietinski e de Jerusa Pires Ferreira, é traçado um panorama das principais adaptações cinematográficas de Fausto. Através da remitologização, cineastas autorais colaboram para a constante expansão desse “tecido fáustico”.

PALAVRAS-CHAVE: *Adaptação cinematográfica. Cinema. Mito do Fausto. Remitologização.*

ABSTRACT: The analysis of the evolution of the Faust myth in the cinema is the objective of this article. Starting from the literary matrix of the myth and using as reference the theories of Claude Lévi-Strauss, Eleazar Mielietinski and Jerusa Pires Ferreira, an overview of the major film adaptations of Faust is outlined. Through remitologization, authorial filmmakers collaborate for the constant expansion of this "Faustian fabric".

KEYWORDS: *Cinematographic adaptation. Cinema. Myth of the Faust. Remitologization.*

¹ Professor em Comunicação (FIAM-FAAM Centro Universitário), Mestre em Comunicação e Semiótica (PUC-SP) e Doutor em Saúde Pública (USP). E-mail: valdirbaptista@gmail.com

Introdução



Cena do *Fausto* de F. W. Murnau

A permanência dos mitos é um fato que permeia as sociedades humanas desde as épocas mais remotas. Todo povo tem seus mitos de origem, que se transformam ao longo do tempo e do espaço, como ensina Lévi-Strauss:

Sabe-se, com efeito, que os mitos se transformam. Estas transformações que se operam de uma variante a uma outra do mesmo mito, de um mito a um outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade para os mesmos mitos, ou para mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este cesse de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, ao termo do qual, de todo mito poderia sair um outro mito. (LÉVI-STRAUSS, 1977, p .91)

Este artigo procura mostrar a evolução do mito do Fausto, desde as suas primeiras versões literárias e, posteriormente, nas apropriações do tema pelo cinema.

Fausto é, ao lado de *Dom Juan* e do *Judeu Errante*, um dos mitos modernos que mais fascinaram estudiosos e artistas, deflagrando uma vasta bibliografia que não para de crescer. Exponentes de todas as áreas artísticas arriscaram suas versões de Fausto: Marlowe, Lessing, Goethe, Byron, Heine, Lenau, Klinger, Púchkin, Estanilao del Campo,

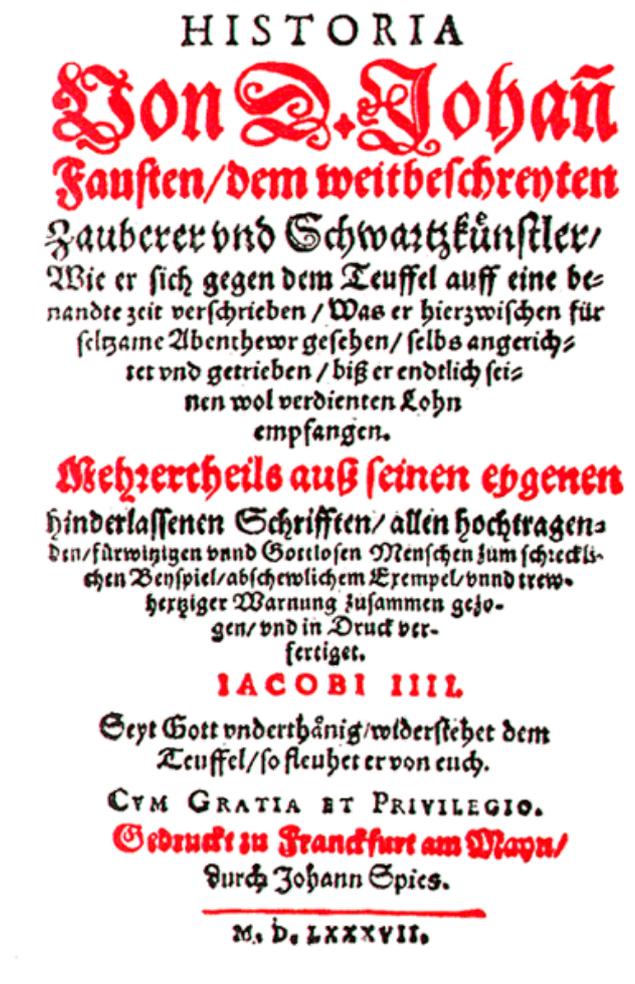
Paul Valéry, Fernando Pessoa, Thomas Mann, Klaus Mann, Gertrude Stein, Lawrence Durrell, Bulgakov, António Vieira, Richard Wagner, Berlioz, Arrigo Boito, Busoni, Schubert, Schumann, Mahler, Liszt, Gounod, Hans Eisler, Alfred Schnittke, Alberto Ginastera, Maurice Béjart, Rembrandt, Delacroix, Füssli, Max Beckmann, Bob Wilson, Georges Méliès, Marcel L’Herbier, Murnau, René Clair, Gustav Gruendgens, István Szabó, Manoel de Oliveira, Jan Svankmajer e outros tantos que não cessam de se apropriar da recorrência do mito para atualizá-lo de uma forma pessoal, acrescentando mais um detalhe ao imenso mosaico caleidoscópico que multiplica ao infinito as faces do pactário.

Há uma teoria que sustenta o conceito de um homem fáustico, de Oswald Splenger, e estudos que encontram raízes de Fausto em personagens que o antecederam historicamente, como o bíblico Simão, o Mago, Cipriano de Antioquia e Teófilo de Adana. O personagem histórico Jörg Faust, que inspirou a criação de um museu em sua homenagem em sua cidade natal, Württemberg, foi referido como um adversário por Lutero e chamado de “besta vil e penico de uma legião de demônios” (WATT, 1997, p. 30) por Melanchton, entre outras diversas referências em textos da época, embora persistam muitas dúvidas a respeito de seus dados biográficos.

Ainda que a tradição de Fausto nas artes se inaugure com o *Volksbuch*, editado em 1587 por Spies – um folheto de literatura popular antecedente direto da literatura de cordel, a lenda ganhou contornos eruditos apenas com a versão do dramaturgo inglês Christopher Marlowe, de 1601. O status de grande tema universal veio com a magistral obra de Goethe, escrita ao cabo de 60 anos pelo gênio de Weimar. De lá para cá, o tema vem ganhando versões eruditas e populares e imiscuindo-se nas mais diversas linguagens artísticas, constituindo uma trama que acrescenta e subtrai elementos, o que Jerusa Pires Ferreira chamou de *contínuo textual*, e cuja definição básica cabe aqui transcrever: “A formação de um grande texto, sem limites, e que vai sendo apropriado aqui e ali, copiado diretamente, transcrito, em adaptação e abrigando também processos criadores” (FERREIRA, 1992, p. 143). Essa concepção, em trabalho posterior da mesma autora, gerou a denominação de

tecido fáustico: um contínuo vai e vem, da transmissão oral ao universo do livro. Discuto a permanência em circulação de razões míticas muito

poderosas, que fazem com que emergja sempre um Fausto, que atende ao gosto dos mais diversos públicos (...) está em causa o entendimento de razões e processos que envolvem os personagens fáusticos, que abrigam o pacto e a pactuação dialogante. Imaginação cercada de história, este contínuo leva a um dos mais instigantes enredos da literatura e da arte em geral. (FERREIRA, 1995, pp. 18-19).



Capa original do Voksbuch

O Brasil não ficou à margem desse tecido fáustico e há aqui uma vasta produção popular, em que se multiplicam as versões em cordel, onde a figura do alquimista é substituída, por analogia, pela do ferreiro, e que chega até às histórias em quadrinhos, em versões de R. F. Luchetti. Em contraponto, também no país foram realizadas versões eruditas, como as de Haroldo de Campos no teatro, Carlos Nejar e Múcio Teixeira na poesia, Amaral Vieira na música e Carlos Reichenbach no cinema.

Mitologismo



Xilografia quinhentista do Volksbuch que representa a cena do pacto de com o diabo

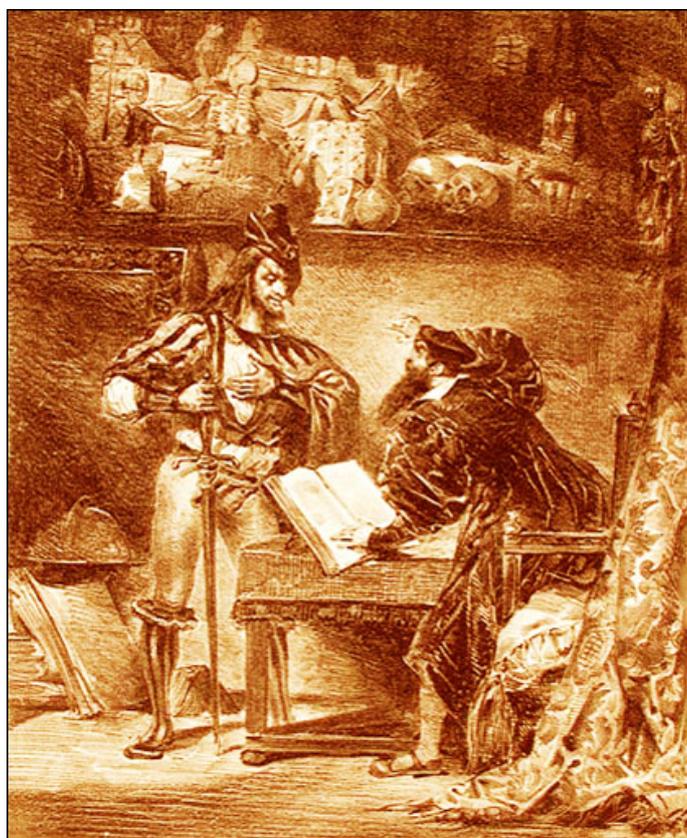
O etnólogo russo E. M. Mielietinski referiu-se ao “mitologismo” como “um fenômeno característico da literatura do século XX quer como procedimento artístico, quer como visão de mundo que dá respaldo a esse procedimento”, que “se manifestou claramente na dramaturgia, na poesia e no romance” (MIELIETINSKI, 1987, p. 350). Poderíamos acrescentar aqui também o cinema, arte do século por excelência, que, além de aproveitar-se de enredos das outras artes, criou também uma mitologia própria, desde gêneros como o western até a mitologização de atores, o *star sistem* que elevou à categoria de mito pessoas como Marylin Monroe ou James Dean.

Adaptações, especialmente da literatura, tornaram-se rotineiras. De Homero à *Bíblia*, do *Mahabarata* ao *Anel dos Nibelungos*, das lendas arturianas à literatura de cordel, o cinema apropriou-se de quantidade significativa dos mitos que já haviam passado da base oral para o suporte do texto escrito. E, obviamente, reciclou-os, dando-lhes corpos e vozes, imagens e sons. O que era imaginado, pelo ouvinte ou leitor, passou a ser ‘visto’ pelo espectador. Embora restrito pelo tempo de projeção - um filme tem, em média, 90 minutos - a curta duração é, ao menos parcialmente, compensada pela riqueza da imagem, que dispensa descrições e mostra vários detalhes ao mesmo tempo. Acessível às massas pelo baixo custo do ingresso, pois sua reprodutibilidade possibilita economia

de escala, o cinema, de certo modo, fez o caminho inverso da literatura, devolvendo ao povo a carga mítica que havia sido filtrada por ela à luz do folclore.

Muitos foram os mitos que fizeram tal percurso: o Golem, os vampiros, os mitos gregos - Hércules especialmente -, lobisomens, fantasmas, etc. Mito da modernidade por excelência, pois questiona os limites do conhecimento, a lenda de Fausto encontrou espaço na literatura, na ópera, no teatro e também no cinema.

Remitologização



Cena do pacto em gravura de Delacroix de 1824

Dada a impregnação do mito no universo da arte, foi natural a passagem de sua mera adaptação para versões mais livres e extremamente pessoais, conforme atesta Mielietinski:

A forma artística herdou do mito o modo concreto-sensorial de generalização e o próprio sincretismo. Em seu processo de evolução, a literatura utilizou os mitos com fins artísticos durante muito tempo.(...)

O termo ‘poética do mito’, ‘poética do mitologismo’ ou ‘poética da mitologização’ assume sentido específico, tendo em vista que alguns escritores do século XX (Joyce, Kafka, Lawrence, Yeats, Eliot, O’Neil e Cocteau não cabem nos limites do modernismo de Thomas Mann, Gabriel Garcia Márquez e outros) costumam recorrer à mitologia como instrumento de organização artística da matéria e meio de expressão de certos princípios psicológicos ‘eternos’ ou, ao menos, de modelos nacionais estáveis de cultura. (MIELIETINSKI, 1987, pp. 1-2)

Há, portanto, versões modernistas extremamente livres dos mitos, onde os autores se valem de sua estrutura temática para distorcê-la em seguida, moldando-a de acordo com uma visão pessoal e original: adaptando o mito ao espírito da época, reconstruindo-o, remitologizando. Este é o caso do *Primeiro Fausto*, de Fernando Pessoa, do *Doktor Faustus*, de Thomas Mann ou do *Mon Faust*, de Paul Valéry.

No contexto dessa ‘poética da mitologização’, em convergência com as visões pessoais, o sincretismo mítico também tem sido muito utilizado. Um caldeirão de mitos de diferentes procedências pode ser identificado também em novelas como *Malpertuis*, do belga Jean Ray, que misturou mitologia grega, *Alice no País das Maravilhas*, um padre e um patriarca judeu em um castelo existente na vida real, o Castelo de Maupertuis. Levado ao cinema por Harry Kumel, a novela ganhou ainda novos detalhes ‘míticos’ - da vasta utilização no cenário de quadros clássicos da pintura flamenga até a recente mitologia do cinema, personalizada na figura fabulosa, em mais de um sentido, de Orson Welles no papel principal.

Em histórias escritas originalmente para o cinema, há muita liberalidade na apropriação e subversão dos mitos: *Je Vous Salue Marie*, de Jean-Luc Godard, apropria-se e traz aos tempos atuais o mito cristão da divina concepção; *Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin)*, de Wim Wenders, vai buscar anjos na tradição cabalista judaica e, passando pelo filtro poético das *Elegias de Duino*, de Rainer Maria Rilke, os remete à Berlim Ocidental imediatamente pré-queda do muro, lhes permitindo optar pela condição de mortais; *O Filósofo (Der Philosoph)*, de Rudolf Thome, adapta o tema das Três Graças etc.

Fausto no cinema



Méliès interpretando Mefistófeles, filme não identificado

O cinema, desde os seus primórdios, aproveitou direta ou indiretamente o mito fáustico. Segundo o *Dictionnaire des Personnages Laffont-Bompiani*, a primeira versão cinematográfica de Fausto teria sido realizada provavelmente por Georges Hato, em 1897, mesmo ano em que Georges Méliès teria dirigido, posteriormente, *Le Cabinet de Méphistophélès* e *Faust et Marguerite*. Méliès realizou ainda *La Damnation de Faust* (1898), *Faust aux Enfers* (1903) e um outro *Faust et Marguerite* (1904). É importante lembrar que Méliès, misto de mágico, ator e cineasta, geralmente interpretava o papel de Mefistófeles em seus filmes. Ainda nos primórdios do cinema, há *Don Juan et Faust*, de Marcel L'Herbier, baseado no drama homônimo de Christian Dietrich Grabbe. Também Edwin S. Porter, principal cineasta a serviço de Thommas Edison e “professor” de D. W. Griffith fez, inspirado por Méliés, em 1900, seu *Faust & Marguerite*. Cabe enfatizar aqui que a produção do cinema mudo se perdeu em grande parte e que, por falta de registros confiáveis da época, muitos filmes apenas são conhecidos por fotografias avulsas ou por relatos posteriores – muitos colhidos décadas após os fatos – e, portanto, cercados de imprecisão.



Cena de Faust aux enfers, de Méliès (1903)



Faust & Marguerite (1900), de Porter

O Fausto de Murnau

Já na época do cinema mudo, o atormentado e genial Friedrich Wilhelm Murnau, um dos principais cineastas do ciclo expressionista alemão, (“O maior diretor que os alemães já tiveram”, segundo Lotte Eisner (1985, p. 72) realizou, em 1926, a primeira grande versão cinematográfica da lenda de Fausto.

Último filme dirigido por Murnau na Alemanha, *Faust* surgiu, conforme opina com uma lógica peculiar o crítico português Manuel Cintra Ferreira, porque “era inevitável que o mais germânico dos realizadores abordasse a mais germânica das tragédias: a história do Fausto como a cantaram Goethe e os anônimos bardos da Alemanha” (COSTA, 1994, p. 213).

Superprodução da UFA, *Faust* reunia, além de Murnau, um grande número de estrelas: o roteiro de Hans Kyser, com legendas do poeta e dramaturgo Gerhart Hauptmann, e o principal astro do cinema alemão da época, Emil Jannings. Sua acolhida pelo público é narrada por Siegfried Kracauer no livro *De Caligari a Hitler*:

O filme teve um sucesso considerável no exterior, mas encontrou indiferença na Alemanha. Os alemães da época não se ocupavam de problemas faustianos e, além do mais, se ressentiam de qualquer interferência em suas noções tradicionais dos clássicos. (KRACAUER, 1988, p. 175)

O cineasta católico francês Eric Rohmer escreveu uma tese de doutoramento sobre o filme (entitulada *L'Organisation de l'Espace dans le Faust de Murnau*) e, em sua abertura, conforme citação de Cintra Ferreira, afirmou que “se Fausto é o mais pictórico de seus filmes (de Murnau), é porque o seu tema é o combate da sombra e da luz” (COSTA, 1994, p. 213) Também Lotte Eisner fez apologia do uso do contraste do preto e branco na fita:

O início deste filme apresenta o que o claro-escuro alemão apresentou de mais notável, de mais arrebatador: a densidade caótica das imagens nasce das névoas, aqueles raios que cortam o ar opaco, aquela fuga orquestrada visualmente como que por órgãos que ressoam em toda a extensão do céu nos roubam o fôlego. A forma luminosa de um arcanjo perturbador se opõe ao demônio cujo contorno, a despeito das trevas, tem um relevo grandioso. (EISNER, 1985, p. 197)

Mas opiniões favoráveis não são unanimidade em relação ao “Faust” de Murnau: o próprio Kracauer, em sua obra já citada, diz que

“O conflito metafísico foi totalmente vulgarizado, e a prolongada história de amor entre Fausto e Margarida levou o crítico da National Board of Review Magazine a afirmar: ‘Nós nos vemos baixando da versão masculina de Marlowe e do conceito filosófico de Goethe para o nível do libreto que inspirou Gounod a escrever sua ópera’. Fausto não foi um monumento cultural, mas uma monumental exposição de artifícios capitalizando o prestígio da cultura nacional.

As obsoletas poses teatrais a que os atores recorreram evidenciaram a falsidade do conjunto. (KRACAUER, 1988, p. 174-175)



Fausto velho antes do pacto, na versão de Murnau (1926)

11



Mefisto, Fausto rejuvenescido após o pacto e Margarida, na versão de Murnau (1926)

O livro de Kracauer, no entanto, embora componha, ao lado da obra de Lotte Eisner, a bibliografia clássica fundamental sobre o cinema expressionista alemão, é pouco confiável tanto do ponto de vista teórico - muitas das suas afirmações são temerárias, improváveis e algumas até já foram desmontadas por outros autores - como na qualidade da informação². Há erros grosseiros que, inexplicavelmente, não foram corrigidos na tradução brasileira e, presume-se, no original: no caso de “Faust”, por exemplo, sua fotografia é atribuída a Karl Freund quando, na verdade, é de autoria de Carl Hoffmann.

Controvérsias à parte, em 1994 a Cinemateca Portuguesa, dentro das comemorações de Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura, promoveu um ciclo de 100 filmes exibidos durante 100 dias. O critério da escolha foi uma enquete respondida por 70 europeus ligados à crítica, às cinematecas ou a outros segmentos relacionados ao cinema, cada um votando em 100 títulos, visando apontar os 100 filmes europeus mais importantes produzidos até então. *Faust* foi votado 18 vezes, mesma votação obtida por *Aleksandr Niévskii (Os Cavaleiros de Ferro)*, de Eisenstein, *Belle de Jour (A Bela da Tarde)*, de Buñuel, e *Der Müde Tod (A Morte Cansada)*, de Fritz Lang. Outro filme de Murnau, *Nosferatu*, teve 56 votos e dividiu o primeiro lugar da pesquisa com *La Règle du Jeu (A Regra do Jogo)*, de Jean Renoir.³

A seguir, percorreremos rapidamente as principais representações do Fausto adaptadas para o audiovisual. Há inúmeros filmes que abordam, de uma forma ou de outra, a temática fáustica. Tão grande é a influência de Fausto no cinema que, em 1999, em Weimar, foi realizada uma mostra de 50 filmes inspirados no tema para a comemoração dos 250 anos do nascimento de Goethe.

² Para citar apenas um exemplo, transcrevo a opinião do jornalista Sérgio Augusto: “Ainda que discorde das interpretações tendenciosas de Siegfried Kracauer - que consumou na teoria o que Goebbels não conseguiu na prática (isto é, fazer de Fritz Lang o cineasta ideal para o 3º Reich) - não tenho por que duvidar que, se Hitler não tivesse existido, o criador do Dr. Mabuse o teria inventado”. Sérgio Augusto, Fritz Lang: Entrevista in *Folha Conta 100 Anos de Cinema*, Imago, Rio de Janeiro, 1995.

³ COSTA, João Bénard da, obra citada.

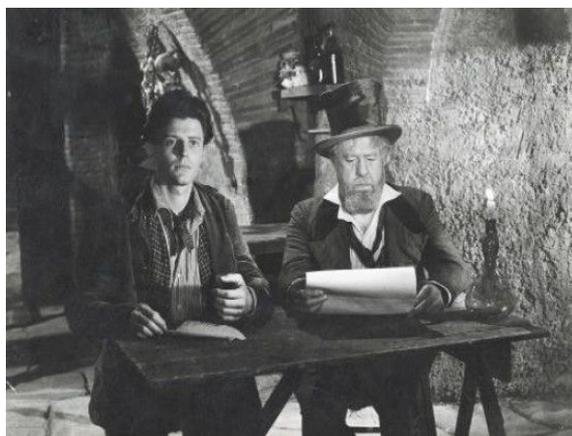
O Fausto de René Clair

Depois de Murnau, outro importante cineasta, René Clair, em 1950, fez uma adaptação livre do tema do Fausto, que estreou originalmente no Brasil como *Entre a Mulher e o Diabo (Le Beauté du Diable)* e, recentemente foi lançado em DVD no Brasil com o título, mais fiel ao original, de *A Beleza do Diabo*⁴.

Autor especialmente de comédias, Clair faz um Fausto particularmente irônico e, ao mesmo tempo, melancólico, apropriando-se do mito na chave da paródia. Primeiro Fausto realizado no segundo pós-guerra, imediatamente posterior à bomba de Hiroshima e aos campos de extermínio e contemporâneo do começo da Guerra Fria e da corrida armamentista, presta tributo à essa época atribulada, mostrando a tragédia do indivíduo diante das contradições do seu tempo. Coprodução franco-italiana, o filme se passa na Itália, em 1830, e o próprio René Clair explica sua motivação:

“Mas por que fazer um novo Fausto, dirão, e em nossa época? O personagem se esclarece de um modo estranho. (...) A grande corrente que impulsionava os alquimistas continuou até a era das descobertas atômicas. E meus contemporâneos têm o privilégio de assistir ao espetáculo de uma humanidade que, tendo vendido a alma à ciência, tenta evitar a danação do mundo, para a qual a arrastam seus próprios esforços”. (Apud SADOUL, 1993, p. 137)

13



A cena do pacto em *A Beleza do Diabo*, de René Clair

⁴ Embora fosse comum, por discutíveis questões de mercado, que o título nacional de filmes importados não tivessem uma tradução literal e fossem substituídos por outros aparentemente com mais apelo comercial, aqui vale citar o fato de que, na mesma época, foi realizado um filme no Brasil com o título *A Beleza do Diabo*, dirigido por Romain Lesage, e o título talvez tenha sido trocado também para evitar confusão.

O Fausto de Peter Gorski (1960)

Em 1960 surge uma adaptação especial do *Fausto* de Goethe, especialmente importante pela interpretação de Gustav Grundgens, considerado o principal ator de teatro de boa parte do século XX na Alemanha, inclusive nos anos do nazismo, regime ao qual preferiu servir a arriscar um exílio onde precisaria necessariamente interpretar em uma língua que não era a sua.

Nesta versão, em que boa parte dos cenários, claramente não-naturalistas e teatrais, lembram átomos e outras partículas em clara alusão à questão nuclear, registra-se o principal papel que perseguiu Grundgens por toda a sua carreira, o de Mefistófeles. Posteriormente, em 1980, foi feito o filme *Mephisto* de Istvan Szabo, Oscar de melhor filme estrangeiro de 1981, baseado no Livro homônimo de Klaus Mann, inspirado livremente na vida de Grundgens, onde fausticamente, o ator vende à alma ao regime nazista.



Margarida, Fausto e Mefistófeles, este último interpretado por Grundgens

O Fausto de Marlowe, por Richard Burton (1966)

Também teatral e com efeitos visuais que atualmente soam como kitsch, assim como o seu colorido berrante, a versão de Richard Burton para o *Fausto* de Marlowe, tem

a característica de ser a que mais destaque dá a um personagem feminino, até porque é célebre a misoginia recorrente no tema.

Elizabeth Taylor, no auge de sua popularidade e beleza, interpreta Helena de Tróia e, ainda que de forma onírica, rouba a cena do embate entre Fausto e o diabo.



Elizabeth Taylor como Helena no Fausto de Burton

O Fausto tropical de Carlos Reichenbach (1986)

Seguindo a linha da remitologização, o cineasta brasileiro Carlos Reichenbach realizou, em 1986, *Filme Demência* (anagrama de ‘filme de cinema’), o seu Fausto paulistano. No filme, a cidade de São Paulo é mais que um cenário, é quase um personagem, um labirinto onde o protagonista erra em busca de seu próprio centro.

Livrentemente inspirado na versão de Goethe, *Filme Demência* vai além: faz colagem de referências literárias, poéticas, míticas, cinematográficas, políticas etc, estabelecendo um painel de citações tanto verbais quanto imagéticas.

Se citar é um modus operandi na obra de Reichenbach, e se ele próprio define seu Fausto como “o desespero do conhecimento”⁵, nada mais natural que a sua versão do mito

⁵ Depoimento de Carlos Reichenbach no *press release* de *Filme Demência*, pág. 5.

seja inflacionada de citações: de Coleridge a Marlowe, de Murnau a Dreyer, de Gounod a Mahler, além, obviamente, de Goethe.



Mefisto e Fausto em *Filme Demência*

A própria gênese de *Filme Demência* evoluiu num percurso de referências, conforme explica Reichenbach:

16

“O argumento de *Filme Demência* narrava a história de um derrotado, um pequeno industrial falido, ao interior de si mesmo. Como todo herói moderno, é marginalizado, um outsider naufragado em sua própria ilha deserta, onde toda a felicidade, relativa ou absoluta, estava fora de cogitação. Conforme Henry Miller, o homem moderno está condenado à peste do progresso. Mas o argumento estava incompleto, havia apenas o começo e parte do meio. Cheguei ao Fausto relendo Kierkegaard e os estágios em que ele divide o processo da existência. Meu personagem passou a ter muito do Judeu Errante, do Don Juan, mas sobretudo de Fausto. Fui reler Goethe e encontrei o final do argumento”.⁶

De Kierkegaard a Haroldo de Campos, muitos foram os filtros através dos quais Reichenbach chegou a seu personagem-síntese, seu Fausto polimorfo, impregnado de outros mitos arquetípicos, dos quais se constrói como uma espécie de criatura de Frankenstein no plano anímico. Um herói feito de retalhos de outros, e que se lança numa viagem iniciática ao interior de si mesmo, ao espelho.

⁶ Idem.

O Fausto de Reichenbach é um Fausto órfico: desce aos infernos da noite e da periferia de São Paulo em busca da Mira-Celi, que é sua utopia, sua Gretchen, sua Eurídice. Também é um Fausto odisséu: faz um périplo pelas escalas perigosas do seu inconsciente, para retornar à sua Ítaca doméstica. De tantos mitos e referências, surge um ser híbrido. A combinação das metáforas gerou um ente original, a própria personificação do kierkegardiano ‘desespero do conhecimento’.

O Fausto Jan Svankmajer (1994)

Um dos cineastas experimentais mais festejados do mundo, o tcheco Jan Svankmajer fez, em 1994, uma instigante e anárquica concepção surrealista de Fausto, onde mistura atores, animação e marionetes, fazendo uma colagem de diálogos de diversas versões (Marlowe, Goethe, Grabbe e teatro popular de marionetes tcheco) no roteiro.



Marionete representando o diabo na versão de Svankmajer

O Fausto de Sokurov (2011)

Sokurov, o principal diretor russo em atividade, venceu o Leão de Ouro, principal prêmio do Festival de Veneza em 2011, com a sua versão do Fausto, que encerrou a sua

tetralogia sobre o poder. Os três filmes anteriores, *Moloch*, *Taurus* e *O Sol* biografavam respectivamente Hitler, Lênin e Hiroito, personagens históricos, e uma figura mítica permitiu uma liberdade maior ao diretor que, de certa forma, representava assim o homem comum, com aspirações grandiosas e reduzido aos limites da existência.



O Mefistófeles coxo e adoentado de Sokurov

Nesta versão, Fausto vive em um ambiente claustrofóbico e o pacto com o diabo é praticamente a única saída possível. Já Mefistófeles é coxo, tem problemas estomacais e flatulência, é literalmente um “pobre diabo”, bem adequado à época que vivemos, de crises econômicas sobrepostas, perda de direitos coletivos e dissolução de valores sociais.

Considerações Finais - Metamitologia Pessoal e Irônica

Como vimos ao examinar apenas as principais versões cinematográficas do Fausto, o mito se presta fundamentalmente aos interesses de cada artista que, partindo da forma mítica original, lhe dá um viés subjetivo, transformando-o mas mantendo intactas suas linhas principais, uma apropriação de adapta o mito a seu tempo e lugar, construindo a sua permanência, esse “tecido fáustico” que não cessa de crescer.

Este labirinto de referências, com várias citações possivelmente até involuntárias, elabora Fausto variados, que possibilitam ângulos de visão distintos e, no entanto, complementares. Faustos que espelham toda a vasta bagagem intelectual do seu autor, reciclada e transformada em algo novo, muito próximo do que E. M. Mielietinski denominou “modelo joyceano de mundo” (MIELIETINSKI, 1987, p. 386), sobre a remitologização em *Finnegans Wake*.

Falando sobre Joyce, Mielietinski formula “poética da mitologização” que se aplica especialmente às apropriações do mito do Fausto e, provavelmente a muitos outros:

(...) brinca muito à vontade com a matéria mitológica, entrelaça extravagantemente mitos de diferentes áreas culturais bem como reminiscências míticas e literárias, diversas doutrinas filosófico-religiosas e teorias científicas. Esse ‘sortimento’ de matérias heterogêneas não lhes deve apenas confirmar a identidade profunda, oculta sob diferentes camadas, não só ressalta o arbítrio subjetivo consciente do autor, que joga ironicamente com a sua matéria e a emprega na medida desejada, em tom sério ou brincalhão. Paradoxalmente, (...) reproduz de fato a maneira mitológica de interpretação da matéria, naturalmente nos limites de uma metamitologia muito pessoal (e não obrigatoriamente geral) e irônica. É como se não modelasse o ‘sistema’ mitológico mas o seu método, a maneira, o estilo do pensamento mitocriador. (MIELIETINSKI, 1987, p. 386)

Assim, como a história e o tempo, os mitos não cessam de se adaptar e revelar novas facetas de nós para nós mesmos, espelhos de hábitos ancestrais que mudam para permanecer, mantendo, para usar as belas palavras de Lévi-Strauss, “uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica” (LÉVI-STRAUSS, 1977, p.91).

Referências

- ASTRUC, Alexandre. *et al. Friedrich Wilhelm Murnau*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1989.
- AUGUSTO, Sérgio. *et al. Folha Conta 100 Anos de Cinema* Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BARRENTO, João. *et al. Fausto na Literatura Européia*. Lisboa: Apáginastantas, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- COSTA, João Bénard. *et al. 100 dias 100 filmes*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1994.
- EISNER, Lotte H. *A Tela Demoníaca*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Instituto Goethe, 1985.
- FERREIRA, Jerusa Pires. *O Livro de São Cipriano: Uma Legenda de Massas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- FERREIRA, Jerusa Pires, *Fausto no Horizonte*. São Paulo: Hucitec/Educ, 1995.
- GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. Tradução de Sílvio Meira, 2 volumes São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- KRACAUER, Siegfried. *De Caligari a Hitler* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Como eles Morrem in Atualidade do Mito Coletânea de artigos de diversos autores publicados originalmente pela revista *Esprit*, nº402, de abril de 1971. São Paulo, Duas Cidades, 1977.
- MIELIETINSKI, E. M. *A Poética do Mito*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.
- RESTREPO, Darío Henao. *O Fáustico na Nova Narrativa Latino-Americana* Rio de Janeiro: Leviatã, 1993.
- WATT, Ian, *Mitos do Individualismo Moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

Folhetos e Periódicos

- CARVALHO, Bernardo. *O Trágico Segundo Reichenbach, Folha de S. Paulo*, 19-03-1987.
- LEAL, Hermes Filho. Uma Descida ao Inferno (Entrevista com Carlos Reichenbach), in *Cisco - Revista de Cinema*, n. 4, Goiânia, 1986.
- REICHENBACH, Carlos. *et AL*. Release de Imprensa de “Filme Demência”, sem referências de data ou cidade.