

Sobrinho, A. L. – O *Fausto* de Sokurov

O *Fausto* de Sokurov: Movimento e Descoberta

Alexandre Lúcio Sobrinho¹

Titel: Sokurov *Faust*: Stimmung und Sehnsucht

Title: Sokurov's *Faust*: Stimmung und Sehnsucht

Subtitle

Palavras-chave: *Fausto* – Goethe – Sokurov – Nietzsche – Bruegel

Schlüsselwörter: *Faust* – Goethe – Sokurov – Nietzsche – Bruegel

Key-words: *Faust* – Goethe – Sokurov – Nietzsche – Bruegel

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; isto é, como 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.” (GOETHE, 2010: 331). Com isso, surge uma dúvida em relação à versão fílmica do *Fausto* realizada por Aleksander Sokurov (1951): Quem é o espectador de seu *Fausto*? Pois, se no poema dramático de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), o espectador poderia inferir algumas passagens entre cenas a partir do desenvolvimento dramático da peça; na versão de Sokurov, *a priori*, é necessário que o espectador conheça a peça. E mais ainda: Qual o repertório cultural exigido para a compreensão do filme? Visto que, além da peculiaridade e originalidade da adaptação da obra do alemão, Sokurov inclui a iconografia da pintura, “metáforas sonoras e

¹ Doutorando em Teoria Literária e Literatura Comparada na USP Universidade de São Paulo; Email:alexandreLucio1@hotmail.com

Sobrinho, A. L. – O *Fausto* de Sokurov

visuais”, um discurso que pode aproximar o filme a alguma vertente filosófica e uma coleção de intertextos e referências a diversos pintores. Somada a essa gama de informações implícitas ou explícitas, como seu *Fausto* está incluído numa tetralogia, é necessário ainda, embora a obra em si possa ser lida de forma autônoma, conhecer os demais filmes, que exigem, noutra medida, o conhecimento de História e, quiçá, da biografia das personagens retratadas, que são: Lenin (*Taurus*), Hitler (*Moloch*) e Hirohito (*O Sol*).

No *Fausto* de Sokurov, a cena inicial alude à pintura “Batalha de Alexandre em Isso”, de Albrecht Altdorfer (1480-1538). Mas Sokurov operou alterações no quadro; entre elas: omitiu os soldados e substituiu a indicação escrita que descreve a 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 um sentido 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* (de modo específico) estão inseridos.

O leitor do poema dramático sabe que antecede ao primeiro ato, à primeira cena (“Noite”), a Dedicatória, o Prólogo no Teatro e o Prólogo no Céu e que, nesse último, é realizada a disputa, entre o Altíssimo (Der Herr) e Mefistófeles. Acontece que, metaforicamente, há também a disputa no *Fausto* de Sokurov. Ela ocorre a partir dessas alterações realizadas na pintura de Albrecht, o que se dá da seguinte maneira: Originalmente, o quadro possui, atado às bordas dum 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 quadro 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. Além disso, ao substituir a inscrição por um espelho, altera-se também sua função e sentido. 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*, há outra opção de interpretação que não necessariamente anularia essas anteriores. Se não há batalha a ser descrita, o espelho poderia, assim como no *Fausto* de Goethe, servir como instrumento pelo qual se vislumbra o futuro ou prevê o futuro. Sob esse ponto de vista, se houve a omissão dos soldados persas, macedônicos etc, eles poderão ser substituídos por soviéticos, japoneses e alemães –

Sobrinho, A. L. – O *Fausto* de Sokurov

como no contexto da segunda guerra, por exemplo. 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. Sob esta perspectiva, portanto, a escolha do quadro supera uma intenção meramente estética ou com finalidade de construção de cenário. Além do mais, a pintura, para alguns, contém um teor religioso que aponta para as profecias do apocalipse. E, isso também, confirma o caráter de prenúncio, mal iminente e caos resultante das condutas humanas.

O lenço invade o quarto de trabalho de Dr. Fausto e, com ele, a câmera, a visão do espectador. Durante todo o filme, ter-se-á a impressão de que, assim como n’*A Arca Russa* – também de Sokurov, a objetiva da câmera substitui o olhar humano e, também de modo semelhante, parece haver um passeio, se não por um museu, por uma pinacoteca universal, já que o filme todo (o *Fausto*) fará referências mais ou menos explícitas a pinturas reconhecidas da tradição europeia.

No quarto de trabalho do Dr. Fausto, p. e., reconhece-se algo como “O boi esquartejado” de Rembrandt (1606-1669) – que será rerepresentado de modo mais explícito noutra cena; mas além desse artista, os cenários ou as paletas de cores remetem também a quadros de pintores alemães, holandeses, belgas, franceses e espanhóis.

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 a sua investigação – e que, mais uma vez, transmitindo o pessimismo de Sokurov, remete às pinturas de Rembrandt, em sequência, “Aula de anatomia do Dr. Tulp” e “O boi esquartejado”.

A visita do Lenço-Menfistófeles, caindo dos Céus, é uma espécie de investigação do pactuário em potencial. E a partir desse primeiro encontro, é possível concluir que Fausto é, segundo a perspectiva de Mircea Eliade, um profanador (tendo em vistas que o corpo é algo sagrado); além disso, ambicioso, faminto (a ponto de comer os alimentos que não foram digeridos pelo cadáver) e que, apesar de seu título de doutor, necessita de dinheiro. Mas, “onde está o dinheiro, está o diabo” – preannunciará o fâmulo Wagner. E, ao mesmo tempo, indicará a Fausto uma solução para seus problemas financeiros.

Sobrinho, A. L. – O *Fausto* de Sokurov

Antes, porém, Fausto procurará 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, 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, Sokurov retrata de modo específico as relações entre progenitores, tal como em *Pai e Filho*, *Mãe e Filho* e de um modo muito especial em *Dolce...*, Mas, 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 Sokurov, 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 filmica, portanto, Mefisto é um usurário, um ser duplo, com dupla voz, cujo nome pelo qual se apresenta é Mauricius 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 Mauricius-Mefisto. Dessa turma também faz parte o fâmulos Wagner e, como citado anteriormente, supõe-se que o pai de Fausto também hipotecou sua alma.

De modo geral, têm-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 Mauricio 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”. Mas, ainda assim, a mulher aceita as moedas.

O clima de corrupção e ganância é acentuado quando se percebe que parte da arquitetura da cidade faz lembrar as pinturas “O Manto Azul” ou “A loucura do Mundo”

Sobrinho, A. L. – O *Fausto* de Sokurov

e “Luta entre o Carnaval e a Quaresma”, de Pieter Bruegel, o Velho (1525-1569). Faz-se necessário lembrar que Bruegel, amiúde, retrata o absurdo humano, sua maldade e loucura. Especificamente em “O Manto Azul” percebe-se 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 Torre de Babel”, de Bruegel, parece também ser sugerida.

A Teoria do Eterno Retorno, ou movimento histórico em espiral, de Nietzsche talvez pudesse ser aplicada com muito proveito, nesta obra específica de Sokurov e um quadro como “A Torre de Babel”, com suas espirais, é bastante clara ao sugerir essa leitura. Nietzsche, à primeira vista, é o filósofo por trás de toda a leitura de Sokurov. 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 Sokurov supera essa divisão, atingindo a “transvaloração”; isto é: ele está “além do bem e do mal” e seria, talvez, o “além do homem”. O que se quer dizer é que, superando valores morais burgueses, o Fausto de Sokurov 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”.

A teoria do “Eterno Retorno” entraria em consideração devido à frase de Mauricius (Mefisto), ao conversar com a mãe de Margarita após a morte de Valentim e mencionar 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”, de Sokurov (*Moloch*, de 1999, *Taurus*, de 2001, *O Sol*, de 2005 e *Fausto*, de 2011), é marcada pela teoria do “Eterno Retorno” nietzschiano. Ao posicionar *Fausto* como o quarto filme da série, Sokurov 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; mas, além disso, 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”, termina com uma recriação do emblemático quadro “Caminhante

Sobrinho, A. L. – O *Fausto* de Sokurov

sobre o Mar de Névoa”, de Caspar David Friedrich (1774-1840), pintura que representa o “Wanderer”, símbolo máximo do Romantismo, e que remete ao solitário encarnado, também, por Nietzsche.

Uma entrevista de Sokurov confirma que o diretor pesquisou os quadros da época de Goethe, e desenhou o cenário a partir delas, criando uma atmosfera o mais “romântica” possível, embora a recriação de quadros do barroco flamengo tenha influído fortemente sobre a criação de cenários. Entretanto, por tudo o que foi dito aqui, o filme ultrapassa a localização temporal da narrativa, e pretende tornar universal, atemporal, a visão de mundo pessimista e interminável de Sokurov/Nietzsche.

Referências bibliográficas

- 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).
- Nietzsche, Friedrich. *Assim falou Zaratustra : um livro para todos e para ninguém*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- USTIÚGOVA, E. N. *Sobre o “além-homem” e as fronteiras de cultura*. Observatório de cultura: Review-Journal. 2013, N°3, pp. 24 – 31.