

**O MITO DE FAUSTO, DA LITERATURA AO CINEMA:  
UMA LEITURA CONTRASTIVA DE CORAÇÃO SATÂNICO E FAUSTO 5.0**  
THE FAUST MYTH, LITERATURE TO CINEMA: A CONTRASTIVE READING OF CORAÇÃO  
SATÂNICO AND FAUSTO 5.0

Vanderléia de Andrade Haiski<sup>1</sup>  
Marcelo Marinho<sup>2</sup>

**RESUMO:** Nas literaturas e culturas ocidentais, o mito de Fausto cumpre a função de representar o perpétuo embate do ser humano contra sua condição limitada e finita, em permanente confronto com seus desmedidos e inesgotáveis desejos. Este trabalho analisa as manifestações do mito de Fausto na obra homônima de Goethe e nos filmes *Coração Satânico* (1987) e *Fausto 5.0* (2001), com base na teoria da tradução intersemiótica. Dedicar-se especial atenção ao contexto e aos sistemas culturais em que se produziram essas duas versões cinematográficas do célebre clássico literário de inspiração popular.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mito de Fausto. Cinema e Literatura. Tradução intersemiótica.

## 1 Introdução

Os mitos são parte consolidada da cultura universal e exercem um papel basilar na definição do comportamento individual e coletivo, servindo de exemplo e guia para escolhas e ações dos seres humanos. Nessa perspectiva, vale notar que o mito de Fausto concretizou-se sob contornos literários já na Alemanha do século XVI e, nas mais diversas variantes (condição própria aos mitos), conserva sua plena e sólida atualidade e relevância em diferentes culturas, do Ocidente ao Oriente, das sociedades industrializadas às etnias aborígenes de todas as latitudes. Como testemunho de sua importância nas sociedades ocidentais, o mito de Fausto – de sua primeira manifestação literária aos dias de hoje – influenciou e inspirou as mais diversas formas de arte, como o teatro, a música, a pintura, o cinema e a literatura. Nas páginas a seguir, analisa-se a representação do mito de Fausto em duas de suas adaptações cinematográficas – *Coração Satânico* (Estados Unidos, 1987) e *Fausto 5.0* (Espanha, 2001) –, em suas articulações com o clássico *Fausto* (Alemanha, 1808), de Johann Wolfgang von Goethe. Para

---

<sup>1</sup> Vanderléia de Andrade Haiski é mestranda em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI – Campus Frederico Westphalen. E-mail: vanderleideandra-de@hotmail.com

<sup>2</sup> Marcelo Marinho é doutor em Literatura Comparada pela Sorbonne, docente-pesquisador do Programa de Mestrado em Letras – Literatura Comparada pela Universidade Regional Integrada do Alto Uruguai e das Missões – URI.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 110 a 123, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 25 jul. 2011.

tanto, apresentam-se inicialmente aspectos históricos e culturais relativos ao mito, passando-se em seguida à análise das obras com esteio na teoria da tradução intersemiótica.

## **2 O mito de Fausto: aspectos históricos e culturais**

Os mitos, em suas diversas formas, manifestam-se no âmbito de todas as culturas e exercem um fundamental papel de coerção sobre o comportamento humano, uma vez que educa e orienta, anuncia regras de conduta e aponta para sanções ou recompensas, assinala eventuais danos ou benefícios futuros. Sintetizando as convergentes definições de “mito” apresentadas por conceituados dicionários como *Houaiss*, *Le Petit Robert* ou *Merriam-Webster*, pode-se dizer que “mito” corresponde a um relato de fatos (imaginados ou ressignificados pela imaginação) não registrados pela história (mas coletivamente considerados como parte da história do grupo), preservados pela tradição e transmitidos de geração em geração, colocando em cena entes e seres que representam simbolicamente as forças da natureza e da alma, generalidades de ordem filosófica, metafísica ou moral, aspectos do funcionamento e da origem do grupo social. Supostamente ocorridos no passado, esses fatos conformam uma “estrutura permanente” (Lévi-Strauss) que remete simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.

Portanto, o mito é a representação que um conjunto de indivíduos – em função de suas crenças e valores – avoca coletivamente com relação a um período, um fato, uma ideia, um personagem. O mito narra e explica a origem dos fenômenos naturais e culturais, dos seres vivos, das instituições e práticas sociais, e é uma forma de se transcender à finitude humana, de se vencer a instabilidade e a descontinuidade da existência, de se alcançar a esfera do sagrado. Em razão de seu valor simbólico, o mito, assim como o texto literário, não se submete à prova de verdadeiro ou falso, certo ou errado, real ou fictício.

Numa perspectiva complementar, Mircea Eliade (2006) relembra que os mitos representam acontecimentos de tempos primordiais, em consequência dos quais o ser humano e o cosmos alcançaram seu atual estado de devir. Por tal razão, também perpassam e desvendam múltiplas irrupções do sagrado ou sobrenatural no mundo profano. Eliade salienta ainda que os mitos, em sua gênese, estão vinculados às necessidades religiosas, às aspirações morais, às pressões e imperativos de ordem social e até mesmo a exigências de ordem prática da vida cotidiana. Para esse célebre estudioso dos mitos, tais narrativas representam uma história portadora de verdades, uma história sagrada, reveladora, significativa e primordial, que explica o início da ocorrência e o modo de funcionamento dos fatos, além de fornecer modelos para o

comportamento humano, significação e valor para a vida. Nessa perspectiva, os temas plasmados pelos mitos são atemporais e suas inflexões decorrem da cultura que o veicula. Assim, o mito é “um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é ao contrário uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente [...]” (ELIADE, 2006, p. 23).

Em uma sociedade dessacralizada como a moderna sociedade industrial ocidental, a literatura representa um dos campos privilegiados por meio do qual um mito pode manifestar-se. Pierre Brunel (2005) sustenta que, no processo de criação literária, o mito pode orientar ou reger as relações recíprocas entre autor, época e público: uma obra literária reflete experiências e consolida convicções por meio de imagens simbólicas em que ressoam mitos já compartilhados pelo público, mesmerizado pelo esplendor transcendente da fascinante imagem. Nesse contexto, a obra que “retoma e reedita imagens míticas” pode ela própria ascender, sob certas condições de recepção e por tempo limitado, ao estatuto de entidade mítica em si mesma. Para Brunel, um tema literário é capaz de assumir um valor mítico quando está apto a “expressar a constelação mental em que se reconhece um grupo social”; contudo, ao esmorecer do fascínio exercido sobre o público, o tema é relegado ao limbo e ao esquecimento, apenas ocasionalmente revisitado e remanejado por força do “hábito ou tradição literária” (BRUNEL, 2005, p. 731-732).

Se, em razão das inflexões culturais que se articulam ao longo do tempo em qualquer sociedade, é válido retomar Pierre Brunel e afirmar que os mitos literários, em seu conjunto, são potencialmente inaptos a conservarem uma qualquer força perenemente expressiva no que tange à representação simbólica dos mais distintos aspectos da vida humana, pelo viés oposto, nos casos mais expressivamente representativos dessa “constelação mental”, seria fácil constatar que

eles implicam uma *referência* indispensável a uma *visão totalizante* que lhes serve de pano de fundo, sem a qual seriam inconcebíveis. Assim, o mito primitivo de Fausto foi constituído sobre um fundo de religião luterana popular (tal como o de Don Juan, sobre um fundo de catolicismo popular), onde se apresenta muito mais como uma questão de julgamento e condenação do que de perdão evangélico (BRUNEL, 2005, p. 734).

Assim, entre os diversos mitos literários que se apresentam como parâmetro comportamental para a conduta humana, destacam-se narrativas de inspiração arquetípica em torno de temas como o amor-paixão, desvairado e fatal, que induz cegamente o comportamento humano (Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Inês de Castro), ou ainda o tema do sedutor prenhe de seu irresistível poder de atração e cego às forças sociais e celestiais (Don Juan), assim como o

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 110 a 123, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 25 jul. 2011.

próprio mito do indivíduo ambicioso e insatisfeito que pactua com as forças demoníacas para alcançar desmedida sabedoria, beleza, poder ou prestígio (Fausto). Essas narrativas encontram suas origens no cadinho da cultura popular e se tornaram importantes fontes temáticas no plano da literatura e de outras artes.

O mito de Fausto narra a história do homem que vende sua alma ao diabo em troca da satisfação de seus desejos humanamente inalcançáveis. O eterno descontentamento do ser humano com os estreitos limites de sua frágil situação terrena, com sua predestinação à dor e à morte, mas também com sua inabalável sina de se consumir cegamente nas labaredas eternas dos insaciáveis desejos, leva-nos a buscar no sobre-humano ou sobrenatural uma explicação plausível para o talento e o sucesso de alguns poucos eleitos pelos favores do fado ou do acaso. Assim é que, em seu panorama histórico sobre as origens do mito de Fausto, Pierre Brunel (2005) faz referência aos primeiros e poucos documentos (notas administrativas e correspondências) que conferem (ou atribuem, sob forma acusativa) supostos dons sobrenaturais a um certo doutor Johannes George Faust, astrólogo-charlatão que teria vivido entre 1480 e 1540 (aproximadamente), um dos diversos personagens históricos que, coletivamente, deram nascimento ao mito hoje materializado em múltiplas versões artísticas. O astrólogo alemão, que por vezes surge no papel de mestre-escola, consumiu-se numa “existência errante” na Alemanha luterana de então, e teria morrido cruelmente degolado – morte de grande efeito sobre o imaginário popular, logo atribuída ao diabo.

Como resultado dessa história, em 1587 publica-se a narrativa intitulada *Historia von Dr. Johann Fausten*, livreto de autoria anônima que também ficou conhecido como *Volksbuch*. Embora nem sempre coerente do ponto de vista estrutural, essa impressionante narrativa popular consolidou a história de Fausto também no imaginário letrado. Pouco mais tarde, Christopher Marlowe propõe sua versão inglesa do *Volksbuch* e escreve um de seus melhores textos dramáticos, *The Tragical History of Dr. Faustus*, encenado em Londres logo após 1590.

Nos séculos XVII e XVIII, Fausto faz grande sucesso na Alemanha, nos palcos das feiras e no teatro de marionetes, para além das várias reedições de narrativas populares que vêm a lume, abraçando todos os gêneros literários. A história de Fausto consolidou-se no meio católico e luterano e decorre de uma religião popular que se apóia, sobretudo, no temor ao diabo e ao julgamento divino. Assim, dois séculos após a publicação do *Volksbuch*, Goethe publica a primeira parte do seu célebre poema dramático *Fausto* (1808), no qual trabalhou desde a juventude. Com base no mito faustiano, Goethe aborda o conflito do ser humano

(simbolizado pelo Dr. Fausto), fadado ao tormento e ao cruel embate entre sua vontade de se elevar espiritualmente e sua incontrolável atração pelos prazeres e bens terrenos, entre a razão e a emoção, entre a consciência humana e a natureza animalesca que subjaz em todos nós. Desde então, o mito de Fausto tem servido de inspiração para diversas artes, por cujo intermédio poetas, escritores e outros artistas propõem sua própria leitura para o pacto de Fausto e suas decorrências.

Pierre Brunel (2005) elenca algumas entre as inúmeras obras que, nas mais diversas artes, reinterpretam e atualizam o mito de Fausto: os romances *Doctor Faustus* (Alemanha, 1947), de Thomas Mann, ou *O Mestre e a Margarida* (Rússia, 1973, escrito na década de 1930), de Mikhail Bulgakov, e ainda *La femme Faust* (França, 1978), escrito em serbo-croata e traduzido para o francês por Vouk Voutcho; as óperas *A Danação de Fausto* (França, 1846), de Hector Berlioz, *Fausto e Margarida* (França, 1859), de Charles Gounod, e *Johann Faustus* (Alemanha, 1952), de Hanns Eisler; o balé *Abraxas* (Alemanha, 1948), de Werner Egk; a dramaturgia *Time runs* (França, 1950), de Orson Welles; a comédia *Faust 67* (Itália, 1967), de Tommaso Landolfi; o filme *Marguerite de la Nuit* (França, 1955), de Claude Autant-Lara; as pinturas *Faust* (Holanda, c. 1605), de Rembrandt, e *The vision of the Rabenstein* (Alemanha, 1811), de Peter Cornelius. A essa lista pode-se acrescentar uma multiplicidade de outras referências, como o romance *Grande Sertão: Veredas* (Brasil, 1956), de João Guimarães Rosa; a comédia cinematográfica *Marvada Carne* (Brasil, 1985), de André Klotzel; o filme *O Convento* (Portugal-França, 1995), de Manoel de Oliveira; ou, na Ásia, o filme *Ikiru* (Japão, 1952), de Akira Kurosawa; mas também o mangá *Faust* (Japão, 1950), de Osamu Tezuka; e mesmo o vídeo game *Faust* (França, 1999) poderia atestar do sucesso do mito em meio a públicos de todas as latitudes e faixas etárias. É extensa a lista dos artistas que têm buscado inspiração na história do homem que vendeu sua alma, na tentativa de realizar metas que seriam humanamente inalcançáveis. Essas obras inscrevem-se num dinâmico conjunto de fatores socioculturais que induzem sua produção, sua promoção e sua recepção, tal como propõe Itamar Even-Zohar (1979) em seus estudos sobre sistemas literários e culturais.

Várias versões cinematográficas reinterpretando o mito de Fausto foram produzidas ao longo da história do cinema, todas pautadas em releituras decorrentes das inflexões culturais próprias ao momento e ao lugar em que foi realizada a adaptação. Nessa perspectiva, elege-mos, para análise da relação entre sociedade, cinema e literatura, os filmes *Coração Satânico* e *Fausto 5.0*. O filme *Coração Satânico*, dirigido por Alan Parker, foi produzido nos Estados Unidos, em 1987. A história se passa inicialmente em Nova Iorque, no ano de 1955, e logo se

desloca para Nova Orleans, em Luisiana. O filme conta a história de Harry Angel, um detetive particular que se envolve em uma complicada investigação, após ser contratado por Louis Cyphre para encontrar um cantor. Quanto mais o detetive se aprofunda no caso, maior é o número de pessoas que morrem de maneira trágica. Por seu lado, o filme *Fausto 5.0*, dirigido por Alex Ollé e Isidoro Ortiz, foi produzido na Espanha, em 2001. Dr. Fausto é um médico especializado em doenças terminais, cuja vida transcorre em meio à impotência da ciência e à consequente morte de pacientes terminais. Durante uma convenção médica, Dr. Fausto passa a ser seguido por um antigo paciente que, contra qualquer lógica, permanece vivo. Santos Vella é o nome desse paciente que lhe sugere a possibilidade de realizar todos os seus desejos, momento a partir do qual a linha entre realidade e imaginário começa a desvanecer para o Doutor Fausto. Essas três obras resultam, portanto, de releituras de um mito de origem popular, recorrente na cultura de matriz judaico-cristã. E assim, nessas diferentes tramas, o mito de Fausto se atualiza e se reinterpreta, conforme analisaremos na terceira parte deste estudo.

### **3 Cinema e literatura: uma perspectiva comparatista**

Desde o início da história do cinema, os cineastas buscam inspiração em obras consagradas da literatura. O primeiro filme de ficção científica, *Le voyage dans la lune* (1902), um curta-metragem produzido na França, foi inspirado em livro de Júlio Verne. *Frankenstein* (1910), um dos primeiros filmes de terror produzido nos Estados Unidos, inspirou-se em romance de Mary Shelley, publicado em 1831. Entre inúmeros exemplos escolhidos aleatoriamente, é possível citar *E o vento levou* (1939), clássico dirigido por Victor Fleming e baseado em obra homônima de Margaret Mitchell; *Laranja Mecânica* (1971), dirigido por Stanley Kubrick e baseado em romance homônimo de Anthony Burgess; *O iluminado* (1980), de Stanley Kubrick, baseado no livro de Stephen King; *O paciente inglês* (1996), de Anthony Minghella, inspirado em livro de Michael Ondaatje.

De maneira recorrente, o cinema reaproveita a literatura como inesgotável fonte de matrizes e matizes temáticas e formais. Tal articulação intertextual resulta em transcrições que se tornam verdadeiros mosaicos multifacetados, razão pela qual é sempre produtivo refletir sobre as formas de articulação entre cinema e literatura. Anelise Corseuil (2009) é um dos pesquisadores que estudam a dimensão intertextual das artes e afirmam que a intertextualidade decorrente da adaptação cinematográfica resulta da transformação de um “hipotexto” (texto original) que, traduzido para a linguagem cinematográfica, vai incorporar uma série de va-

riações por meio de operações como seleção, atualização, amplificação, crítica, concretização, extrapolação, analogização, popularização e recontextualização. Em outros termos, ao se transformar em filme, o texto adapta-se ao público (faixa etária, gênero, estrato sócio-econômico, crenças religiosas, orientações sexuais etc.), à época, às inflexões regionais da cultura, à paisagem local – em suma, ao contexto histórico e sociocultural.

Em perspectiva convergente, vale lembrar que Seymour Chatman (1992), professor em Berkeley, crítico de cinema e literatura, sustenta a ideia de que qualquer tipo de narrativa – como a cinematográfica ou a literária, por exemplo – organiza-se em torno de uma iterativa estrutura de base, denominada “deep structure” (estrutura profunda). Comum a todas as formas narrativas, seja qual for o seu meio de expressão, essa estrutura é o veículo que possibilita a transposição de narrativas de uma arte para outra. Ora, como bem salienta Mircea Eliade em seus estudos sobre os mitos, as narrativas fundem-se com o mito por ela expressado; conclui-se que, por vezes, o próprio filme pode ascender ao estatuto de discurso mítico, sobretudo quando retoma e remaneja ideias e valores eventualmente já propagados de forma difusa pela literatura nacional ou estrangeira – pode-se aqui pensar na forma pela qual constituições nacionais e textos religiosos são importados/traduzidos e tornam-se a alma de novas sociedades, conforme relembra José Lambert (1995). Por outro lado, Corseuil (2009, p. 373) sustenta que “a análise comparativa de um filme e de um texto literário serve, nesse sentido, para que se busque definir elementos que podem ser transferidos de um meio ao outro e aqueles que oferecem resistência”, fatores que incidem sobre a linearidade ou fragmentariedade da narrativa, sobre o poder alusivo e elusivo do discurso. Portanto, nas relações existentes entre o cinema e a literatura, é importante considerar confluências e dispersões, para além da estrutura profunda de que trata Chatman.

Por um viés análogo, Corseuil (2009, p. 371) sustenta que “os filmes podem estabelecer uma relação com o texto literário que varia em grau de intensidade, expandindo, criticando e reatualizando o texto original”. Ora, é fundamental ressaltar que o cinema constrói-se sobre uma linguagem que lhe é própria, distinta da linguagem romanesca; portanto, é preciso evitar a análise fílmica pelo prisma de uma eventual fidelidade ou infidelidade à obra literária, pois inexistente tal aspecto de relação conjugal entre ambas as artes, premissa que outrora se manifestava na ideia de “belles infidèles”; a relação mutuamente incidente inscreve-se no plano da recriação ou da transcrição. Em sua análise do fenômeno da intertextualidade criativa, Corseuil (2009, p. 372) sustenta que a adaptação cinematográfica é uma obra indepen-

dente, “capaz de recriar, criticar, parodiar e atualizar os significados do texto adaptado” – obviamente, no âmbito de uma dada cultura e de uma dada época.

O termo “adaptação” pode ser aqui utilizado para definir qualquer transposição semiótica de um plano de expressão a outro, na esfera das diversas linguagens artísticas como música, dança, teatro, cinema, fotografia, escultura ou pintura. Assim, dentre as possíveis formas de interpretação e ressignificação dos signos verbais, Roman Jakobson (1999) batizou como “tradução intersemiótica” ou “transmutação” a “interpretação dos signos verbais por meio de sistema de signos não-verbais” (JAKOBSON, 1999, p. 65). Nessa perspectiva, as produções cinematográficas *Coração Satânico* e *Fausto 5.0* são consideradas reinterpretções por meio de recursos audiovisuais (não-verbais) do texto (ou mito) literário intitulado *Fausto*. Tratando-se de tradução intersemiótica, é necessário considerar as relações entre o texto original e seu paratexto (textos críticos, prefácios, posfácios, correspondências do autor, notícias de jornal, ilustrações, textos e obras derivadas etc.), assim como o contexto de produção e recepção, tanto da obra original quanto da obra resultante da adaptação-transcrição. Numa perspectiva complementar, Bernardo Espíndola (2008) sustenta que

deve-se observar o contexto que envolve a tradução, para que se observe como outros textos interferem na semiose. Isso quer dizer que um texto nunca é traduzido isoladamente, mas em relação a outros textos – muitos dos quais, frutos de outras semioses – com os quais dialoga. A adaptação de um texto para o cinema, por exemplo, incorpora leituras ou convenções interpretativas desse texto que não estão no texto, mas em seu uso (ESPÍNDOLA, 2008, p. 3).

Assim, para além dos aspectos intrínsecos do texto a ser traduzido, os fatores implicados numa tradução intersemiótica incidem sobre elementos paratextuais ou contextuais – época, cultura, público a que se destina a tradução, especificidades da linguagem e relações intertextuais próprias a cada categoria de produção artística, articulações combinatórias ou antinômicas entre linguagem fonte e linguagem alvo, entre cultura fonte e cultura alvo. Cinema e literatura são fenômenos culturais, no sentido mais amplo deste termo. No caso da tradução intersemiótica, é preciso considerar sua função e seus objetivos, numa perspectiva tanto sincrônica quanto diacrônica. Por tal viés, cabe analisar os meios pelos quais certas produções cinematográficas – inspiradas em um único mito literário – podem resultar em obras tão diferentes entre si. Julio Plaza (2008) defende a ideia de que a tradução é um veículo para o trânsito criativo de linguagem, ferramenta para a construção de novas e únicas verdades, por meio da atualização e realocização de um hipotexto a partir do qual se entrecem passado, presente e futuro, convergem o aqui e o alhures, superpõem-se o Eu e o Outro. Ora, se a tradução

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 110 a 123, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 25 jul. 2011.

atende à demanda criada por um grupo no âmbito da cultura alvo (LAMBERT, 1995), qual é o resultado desse processo no tocante ao mito de Fausto? Para buscar respostas, com base no conceito de tradução intersemiótica e de sistemas culturais, passamos agora à análise de duas adaptações cinematográficas do *Fausto* de Goethe.

#### **4 O mito de Fausto no cinema: *Coração Satânico* e *Fausto 5.0***

*Coração Satânico* é um filme norte-americano, característico produto da indústria cultural, sem prêmios de crítica e com bilheteria superior a vinte milhões de dólares apenas nos Estados Unidos, fato que testemunha de seu sucesso de público. Já *Fausto 5.0* é um filme europeu amplamente referendado pela crítica especializada, como demonstram os prêmios que lhe foram atribuídos: Méliès d'Or (Bélgica); Goya (Espanha); Raven de Prata (Bélgica); Grande Prêmio do Festival Europeu de Cinema (Finlândia); Melhor Ator e Melhor Filme no Festival Internacional de Cinema do Porto (Portugal). Tratando do mesmo tema e totalmente distintas entre si, ambas as produções tornaram-se grandes sucessos, no plano da crítica ou do grande público.

O enredo do filme *Coração Satânico* se desenrola em Nova Orleans, no ano de 1955, numa região em que se interpolam diferentes culturas, sobretudo de origem africana, francesa, espanhola, britânica e autóctone – com especial destaque, neste estudo, para as religiões de origem africana. Tal como no Brasil, dessas religiões fazem parte cultos e rituais marcados, entre outras características, por rezas incantatórias, músicas, danças simbólicas e sacrifícios de animais. É nesse contexto, entremeado de notas de jazz e outros costumes da população local, que o mito de Fausto se apresenta em *Coração Satânico*.

Já em *Fausto 5.0*, o mito faustiano se transpõe para a Espanha do início do Século XXI. A cultura espanhola resulta do amálgama de culturas de diversas origens geográficas, tais como as culturas ibérica, celta, celtibera, latina, visigótica, católica romana e islâmica. Trata-se de um país de população predominantemente branca e majoritariamente católica. Recontextualizado para a cultura espanhola, o mito de Fausto reveste-se em roupagem e adereços distintos de seu congêneres em *Coração Satânico*. Ambos os filmes reelaboram as tramas do pacto faustiano com esteio na cultura local, retomando aspectos centrais do mito de

Fausto como base (ou *deep structure*) para uma transcrição que reflita as preocupações e crenças do público a que se destina a obra.

Um primeiro aspecto compartilhado pelas três obras que nos ocupam é o motivo que leva o ser humano a buscar vãos lenitivos no universo transcendente, no mundo sobrenatural: sua insatisfação com as próprias e limitadas condições materiais e intelectuais. Assim é que, em Goethe (2004, p. 79), o Dr. Fausto pergunta-se logo ao início de sua história: “Em que pode me contentar o mundo?” Em *Fausto 5.0*, o Dr. Fausto é um médico que, desencantado com relação a suas limitações e impotência diante da morte de seus pacientes terminais, acolhe os serviços insistentemente oferecidos por um estranho personagem a quem todos devem favores. Ao início do filme, o Dr. Fausto quase comete suicídio numa estação de metrô, situação que, em Goethe (2004, p. 269), reflete a sentença dirigida por Mefistófeles a Fausto: “Que do abismo ao fundo já chegaste”. Pelo mesmo viés, Harry Angel é, em *Coração Satânico*, um músico de parques talentos que, do fundo do abismo da vaidade humana, pactua com o demônio para obter sucesso e prestígio em sua carreira artística.

Conforme o *Fausto* de Goethe (2004, p. 323), os seres humanos são “desde Adão até hoje seduzidos”. Nas três obras, o diabo oferece e satisfaz a cada um dos personagens conforme os seus desejos, seduzindo-os de forma irresistível. E nas palavras de Fausto a Mefistófeles: “Pois seja assim! Tentar quero a experiência: no teu Nada encontrar espero o Tudo” (GOETHE, 2004, p. 268), percebe-se como os personagens, na ânsia de satisfazerem seus desejos, acolhem o pacto – implícito ou explícito – sem muita relutância. Tanto no cinema quanto na literatura, manifesta-se a crença dos seres humanos no sobrenatural como forma de obter o sucesso que, por méritos próprios, seria inatingível.

Outro aspecto cultural a analisar é o nome dos personagens. Em cada obra, o demônio é apresentado por meio de nomes diferentes, ainda que confluentes no que tange às possibilidades de significação conotativa. Mefistófeles é o nome escolhido por Goethe, mas o próprio personagem afirma: “Com nomes infinitos me designam” (GOETHE, 2004, p. 304). Em *Coração Satânico*, o demônio recebe o afrancesado nome de Louis Cyphre, parônimo de “Lúci-fer” (lux-fero, “aquele que porta a luz”), célebre denominação do diabo; Fausto recebe o nome de Johnny Favorite ou Harry Angel (“Old Harry” é um dos apelidos em inglês para o próprio demônio, enquanto “harry” é gíria que designa a heroína) ou, por paronímia, “hairy angel” (anjo perigoso, temível, terrível). Em *Fausto 5.0*, o congênere de Louis Cyphre chama-se Santos Vella: ora, o dicionário da Real Academia Espanhola indica que “santo” significa “venerável por motivos religiosos”, “sagrado, inviolável”, “que traz especial proveito aos seres

humanos” ou “pertencente a ritos sagrados”; assim, o plural “santos” coloca em cena a múltipla existência (e denominação) do Anjo Caído. Por outro lado, a designação patronímica “Vella” pode sugerir que tal “santo vela” – cuida ou zela. Aliás, o personagem repete, de forma reiterada: “Santos Vella, con dos elles” – um pouco como se os dois “eles” pudessem fazer pensar nos chifres que ostenta o próprio demônio, no imaginário popular (vale lembrar que na Argentina, no Uruguai e no sul do Brasil, os chifres recebem o nome de “aspas”...). Observa-se, portanto, que os nomes atribuídos ao demônio e a Fausto inscrevem-se no contexto cultural em que as adaptações fílmicas são realizadas.

No tocante às confluências temáticas entre as três obras, vale notar que todas colocam em cena o envolvimento sexual de um Fausto quinquagenário (ou quase) com jovens mulheres praticamente impúberes (ou quase). Na obra de Goethe, o Dr. Fausto envolve-se com Margarida, descrita como uma “moçoila” que “inda [é] mui nova” (GOETHE, 2004, p. 119-170). Para a época da publicação (1808), o conceito de “moçoila” corresponde a uma adolescente muito jovem e ainda virgem, uma vez que as mulheres casavam-se em idade muito precoce. Em *Coração Satânico*, Harry Angel envolve-se com uma jovem de 17 anos chamada Epiphany (“Epifânia”), cujo nome significa “revelação” – no desenredo da trama, revela-se a Harry Angel que a jovem com quem tem relações sexuais é sua própria filha. Conduzido por Santos Vella, o médico Fausto, em *Fausto 5.0*, também incorre em intercursos sexuais com uma jovem cujo aspecto físico corresponde ao de uma adolescente de não mais que 12 anos de idade. Enfim, de formas convergentes, as obras apresentam o mito por intermédio da degenerescência moral e espiritual do pactário, que se manifesta em sua atração compulsiva por jovens cuja idade está abaixo daquela tolerada por lei para relações sexuais consentidas entre adultos e adolescentes: 13 anos na Espanha, 17 anos no estado de Louisiana, onde transcorre a ação do filme. O sistema cultural em que se produz o filme interfere nas opções quando se trata da adaptação cinematográfica de uma obra literária.

Por outro viés, vale analisar os meios de transporte usados pelos personagens no texto original e em suas traduções fílmicas. Os “velozes cavalos negros” de Goethe, nas produções cinematográficas da virada do século XX ao XXI, transformam-se em trem e automóvel para o americano Harry Angel, enquanto o Fausto espanhol utiliza sobretudo o metrô e o trem de alta velocidade da companhia espanhola Talgo, uma criativa forma de transcrição no plano espaço-temporal para um meio de transporte que seria anacrônico em sua forma original e no espaço urbano em que transcorre a ação (outra adaptação necessária para permitir a identificação dos espectadores com os personagens e a trama da história).

Na mesma perspectiva, é também relevante considerar os espaços em que transcorre a ação. Na obra literária, constrói-se um cenário sombrio e tenebroso por meio de frases que materializam espaços lúgubres como uma “galeria obscura” (GOETHE, 2004, p. 265), ou expressões como “de sangue o lago tingiram” (GOETHE, 2004, p. 322). No filme *Coração Satânico*, surgem cenários semelhantes, como as recorrentes e sombrias escadarias de um edifício, ou rituais e sacrifícios sangrentos (imagens de sangue são uma característica deste filme). Em *Fausto 5.0*, o cenário sombrio corresponde a plataformas de metrô ou de trem, a construções urbanas cujas alas e escadarias obscuras confundem o espectador quanto ao tempo e espaço.

Nessas obras, outro aspecto relevante a ser abordado é a noção de realidade e imaginário. Desde a obra de Goethe (2004, p. 331), a interpolação entre real e imaginário transparece em declarações como “Descansa! Tudo isso é imaginário”, enquanto o próprio personagem de Mefistófeles afirma que “A perfeita consciência não atinges!” (GOETHE, 2004, p. 329). Em ambas as obras cinematográficas, por vezes os personagens Harry Angel e Dr. Fausto agem como se não tivessem consciência de seus atos, como se estivessem imersos na confusão mental. Ora, segundo Roland Barthes (1980), o imaginário tem o poder de apoderar-se das imagens internalizadas pelos indivíduos, criando uma relação de alternância que permite “inventar, fingir, improvisar, estabelecer correlações entre os objetos de maneira improvável e sintetizar ou fundir essas imagens” (BARTHES, 1980, p. 27). As três obras exploram essa característica do imaginário humano: a linha entre o real e o imaginário é tênue para os personagens que se entregam ao pacto faustiano.

Por fim, em *Coração Satânico*, o desenredo da trama elimina a ambiguidade explorada ao longo do filme para criar o efeito de suspense, numa clara observância às receitas comerciais para obtenção de sucesso de público. Por seu lado, o filme *Fausto 5.0* é ambíguo ao longo de toda a trama, e mesmo o final também se mostra ambíguo, abolindo a possibilidade de se estabelecer uma única e unívoca hipótese sobre o desfecho e sobre a história. Por tal viés, o mito de Fausto reflete a complexidade do ser humano, consumindo-se nas chamas de seus pensamentos e desejos ambíguos, na fricção de seus múltiplos e conflitantes eus.

## **5 Considerações finais**

O mito literário de Fausto apresenta-se no cinema internacional por meio da tradução intersemiótica do consagrado texto de Goethe. Traduzido de forma recontextualizada em *Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 110 a 123, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 25 jul. 2011.

ção dos sistemas culturais dos países de produção do filme, o mito de Fausto traz, na “deep structure” (Chatman) que permite a transcrição artística, a motivação dos personagens para o pacto, sua conduta sexual, o cenário sombrio e a inevitável perda da alma. A adequada transposição desses e de outros elementos para a cultura alvo exige uma análise cuidadosa dos aspectos histórico-culturais locais. A equipe de produção deve planejar detalhadamente uma adaptação que seja ao mesmo tempo adequada e verossimilhante, para que o público se identifique com o mito importado de um sistema cultural estrangeiro, tal como o cinema pode lhe apresentar sob forma intertextual.

**ABSTRACT:** In the western literature and culture, the Faust myth plays the essential role of representing the everlasting struggle of the human being facing his limited and finite condition, while confronting his immeasurable and infinite desires. This work analyses the Faust myth manifestations through the homonym work written by Goethe and the movies **Angel Heart** (1987) and **Faust 5.0** (2001), based on the intersemiotic translation theory. Special attention will be paid to the movies production context, as well as the cultural systems in which were produced both film versions of this celebrated literary classic from popular inspiration.

**KEYWORDS:** Faust myth. Cinema. Intersmotic translation .

### **Filmografia**

*CORAÇÃO SATÂNICO*. Produção de Alan Marshal e Elliot Kastner e direção de Allan Parker. EUA: Canal-Image International, 1987. 1 DVD (112 min.): DVD, son., color. Legendado. Port. Ingl.

*FAUSTO 5.0*. Produção de Ramón Vidal e Eduardo Campoy e direção de Alex Ollé e Isidoro Ortiz. Espanha: Fausto P. C. y 42nd Street Production. 2001. 1 DVD (93 min.): DVD, son., color. Legendado. Esp. Ingl.

### **Referências**

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno; Pedro de Souza. 4. ed. São Paulo: Difel, 1980.

BRUNEL, Pierre (Org.). *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. 939p.

CHATMAN, Seymour. What novels can do that films can't (and vice versa). In: MAST, G.; COHEN, M.; BRAUDY, L. (Org.). *Film theory and criticism*. Oxford: OUP, 1992. p. 403-419.

*Revista Literatura em Debate*, v. 5, n. 8, p. 110 a 123, jan.-jul., 2011. Recebido em 31 maio; aceito em 25 jul. 2011.

CORSEUIL, Anelise Reich. Literatura e cinema. In: BONNICI, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (Org.). *Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas*. 3 ed. Maringá: EDUEM, 2009.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006. 179 p.

ESPÍNDOLA, Bernardo Rodrigues. Tradução, transcrição e intertextualidade: a semiose intermídia. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: Tessituras, Interações, Convergências, 11., 2008, São Paulo. Anais eletrônicos. Disponível em: <[http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO\\_ESPINDOLA.pdf](http://www.abralic.org.br/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/061/BERNARDO_ESPINDOLA.pdf)>. Acesso em: 08 mar. 2011.

EVEN-ZOHAR, Itamar. Polysystem theory. *Poetics Today*. V. 1, n. 1-2. 1979. Disponível em: <[http://tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/IEZ-Polysystem%20Theory\\_1979\\_%5BPT%5D.pdf](http://tau.ac.il/~itamarez/works/papers/papers/IEZ-Polysystem%20Theory_1979_%5BPT%5D.pdf)> Acesso em: 08 mar. 2011.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Fausto*. São Paulo: Martin Claret, 2004. 497 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999. 166 p.

LAMBERT, José. Translation, systems and research: the contribution of polysystem studies to translation studies. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*. v. 8, n. 1, 1995, p. 105-152. Disponível em: <<http://id.erudit.org/iderudit/037199ar.pdf>>. Acesso em 20 junho 2011.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.