

## FAUSTO, DE GOETHE A SOKUROV: TRADUÇÃO DE ATMOSFERAS COMO FORMA DE TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA

Dr. ALEX SANDRO MARTONI  
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF)  
Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil  
alekzmartony@hotmail.com

RESUMO: A partir do questionamento de como pensar a natureza dos processos de transposição midiática, como a tradução e a adaptação, em face da consideração das especificidades materiais de cada meio e como elas influem na construção de sentidos, este ensaio tem como objetivo pensar o rendimento da *noção de atmosfera* para os estudos intermidiais, mais particularmente no domínio das reflexões acerca dos modos de *transposição midiática*. Dentro dessa perspectiva, desenvolveremos nossa exposição em três partes: na primeira, vamos nos questionar sobre o porquê de a dimensão sensível da experiência estética ter se tornado uma questão tão relevante para nós hoje; na segunda, discorreremos sobre as noções de *atmosfera* e de *materialidades da comunicação* como instrumentos que possibilitam, justamente, a incorporação dessa dimensão sensível ao discurso analítico; ao final, na terceira e mais extensa parte, vamos nos debruçar sobre a análise de uma livre-adaptação do *Fausto* de Goethe realizada pelo cineasta russo Aleksandr Sokurov com o objetivo de testar o rendimento de uma possível noção de *tradução de atmosferas* no domínio dos estudos intermidiais.

Palavras-chave: Fausto. Sokurov. Atmosferas. Transposição midiática.

Artigo recebido em: 03 de ago. 2018.  
Aceito em: 05 set. 2018.

FAUST, FROM GOETHE TO SOKUROV:  
TRANSLATION OF ATMOSPHERES AS MEDIAL TRANSPOSITION

ABSTRACT: Starting from questioning of how to think about the nature of processes of medial transposition, such as translation and adaptation, while considering the material specificities of each medium and how they influence the construction of meanings, this essay aims at thinking on the importance of the notion of atmosphere (*Stimmung*) for intermedial studies, more precisely in the realm of reflections on modes of medial transpositions. From this perspective, we shall construct a tripartite argument: in the first, we will question ourselves on why the affective dimension of aesthetic experience has become such a relevant issue for us today; in the second, we will discuss the notions of atmosphere (*Stimmung*) and materialities of communication as instruments that allow the incorporation of this affective dimension into analytical discourse; and finally, in the third and more extensive part, we will examine the free adaptation of Goethe's *Faust* by the Russian filmmaker Aleksandr Sokurov with the goal of testing the notion of *translation of atmospheres* (*Stimmungen*) in the realm of intermedial studies.

Keywords: *Faust*. Sokurov. Atmospheres. Medial transposition.

## INTRODUÇÃO

A dissolução do paradigma epistemológico sujeito/objeto e a incorporação da dimensão sensível da experiência no processo analítico se configuram como duas das operações mais recorrentes na reflexão estética contemporânea. Seja em projetos teóricos (*Affective Turn*; *Visual Culture*; *Bildwischenschaft*; *Atmospheric Turn*) ou por meio de iniciativas isoladas (“Pensée-Paysage”, Michel Collot; “Stimmungen Lesen”, Hans Ulrich Gumbrecht), a tentativa de desenvolver modos de abordagem dos fenômenos estéticos fora do *cogito* cartesiano, isto é, avessos à noção de pensamento como substância autônoma que se põe a interpretar o *mundo exterior*, consiste em uma mudança de paradigma que nos convoca, por sua vez, à necessidade de reexame das categorias com as quais tradicionalmente operamos nos estudos intermidiais. Como pensar, por exemplo, a natureza dos processos de transposição midiática,

como a tradução e a adaptação, em face da consideração das especificidades materiais de cada meio e como elas influem na construção de sentidos?

Este ensaio tem como objetivo pensar o rendimento da *noção de atmosfera* para os estudos intermídiais, mais particularmente no domínio das reflexões acerca dos modos de *transposição midiática*. Dentro dessa perspectiva, desenvolveremos nossa exposição em três partes: na primeira, vamos refletir, a partir de uma brevíssima passagem pelas principais correntes da teoria da literatura da segunda metade do século 20, sobre o porquê de a dimensão sensível da experiência estética ter se tornado uma questão tão relevante para nós hoje; na segunda, discorreremos sobre as noções de *atmosfera* e de *materialidades da comunicação* como instrumentos que possibilitam, justamente, a incorporação dessa dimensão sensível ao discurso analítico; ao final, na terceira e mais extensa parte, vamos nos debruçar sobre a análise de uma livre-adaptação do *Fausto* de Goethe realizada pelo cineasta russo Aleksandr Sokurov com o objetivo de testar o rendimento de uma possível noção de *tradução de atmosferas* no domínio dos estudos intermídiais.

## 1. A QUESTÃO DA DIMENSÃO SENSÍVEL DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Desde os anos 1960, muita tinta vem sendo derramada em torno da questão da dimensão sensível da experiência estética. Em um ensaio seminal sobre o problema, publicado em 1964, Susan Sontag questionava a relevância de uma tendência crítica cuja ênfase no procedimento interpretativo provocava “a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial” (SONTAG, 1987, p.16). No âmbito da literatura, a emergência desse paradigma da dimensão sensível como objeto de investigação teórica motivou um especial interesse pelos fenômenos atuantes no processo de recepção do texto, o que implicou, por conseguinte, a adoção de um conjunto de novas - ou renovadas - categorias de análise na seara literária, tais como *interação*, *efeito estético* e *natureza afetiva*, para ficarmos, aqui, em alguns dos termos que tiveram ampla circulação nos trabalhos da Escola de Konstanz.

Em um texto publicado ainda em 1979, intitulado “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época”, Wolfgang Iser realizava um percurso pelas tendências críticas predominantes na teoria da literatura na segunda metade do século XX a fim de se perguntar sobre o papel desempenhado pela dimensão sensível da experiência no processo de produção de sentido. Partindo dos conceitos-chave *estrutura*, *função* e *comunicação*, Iser destacava como cada um deles criava determinações axiológicas que possibilitavam a construção de um discurso analítico sobre a discurso literário, muito embora fraquejassem quando questionadas, justamente, sobre o modo como os afetos atuavam na construção de sentidos. A noção de *estrutura*, por

exemplo, ensejava reflexões sobre a totalidade do texto, a imanência da estrutura e o relacionamento diferencial entre os seus elementos; no entanto, deixava algumas questões em aberto, como: o porquê da emergência de tal obra, que ligações possuía com a vida social e como o texto era construído na mente do leitor. O conceito de *função*, por sua vez, permitia um exame mais apurado das relações entre texto e contexto, isto é, entre a literatura e a vida social, muito embora ainda deixasse de lado a figura do leitor, em última instância, o verdadeiro produtor de sentido do texto. Nessa perspectiva, o problema da produção de sentido permanecia em aberto. O conceito de *comunicação*, por fim, contemplava, justamente, esta lacuna, ao se debruçar sobre os modos de interação entre leitor e texto, ou seja, sobre as operações realizadas pela consciência do leitor no ato da leitura, que envolviam a apreensão e conversão do texto em *objeto imaginário*.

Embora tenha contribuído decisivamente na complexificação do modo como compreendermos, hoje, o fenômeno literário, introduzindo noções como a de perspectivação do sentido de um texto dentro do horizonte histórico em que é lido, o conceito de *comunicação*, tal como proposto pela estética da recepção, encontrava, ainda, uma limitação: restringir a noção de sentido aos limites que circunscrevem a dimensão semântica do texto. É nessa perspectiva que, ao final de seu ensaio, Iser se coloca a seguinte indagação – que será, para nós, também, um ponto fulcral para o avanço de nossas investigações – “pode-se manter como hipótese inquestionável a dimensão semântica como horizonte final do texto?” (ISER, 2002, p. 948).

A pergunta formulada pelo teórico alemão parece ecoar uma antiga inquietação dos escritores do gênero fantástico, que consistia em determinar com exatidão os recursos expressivos mais eficazes para a obtenção dos efeitos estéticos pretendidos. Não por acaso, a melhor resposta para a indagação de Iser talvez seja a de um desses escritores, H.P. Lovecraft, que aponta francamente para a dimensão sensível da experiência estética como horizonte final do texto, ao afirmar que “A atmosfera é a coisa mais importante [de um texto], pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 2007, p.17). Ora, se a atmosfera de um texto emerge em função das sensações criadas pelo mesmo, podemos inferir que o escritor norte-americano desloca esta noção do senso comum. Como sabemos, os estudos de literatura, especialmente os de narratologia, nos habituaram a pensar as atmosferas como relações de natureza quase que simbióticas entre os espaços e os personagens ficcionais. São célebres, nesse sentido, as descrições que Balzac cria de Mme Vauquer e sua pensão, em *Le père Goriot* (1835). Por meio delas, personagem e espaço constituem uma espécie de unidade indissolúvel, ou, como afirma Erich Auerbach, “juntamente com descrição material, sugere-se também a atmosfera moral” (AUERBACH, 2009, p. 419). No entanto, ao situar a atmosfera na ordem

da *sensação*, Lovecraft a desloca do âmbito do enredo para o domínio do que é experimentado pelo leitor; para essa zona de indiscernibilidade entre sujeito e objeto, entre leitor e obra, como um *continuum* entre o ritmo do texto e os engajamentos afetivos dos leitores; nesse lugar que, por se situar fora da consciência representacional, impõe-nos o desafio de sua própria definição.

## 2. ATMOSFERAS E MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO

### 2.1 Atmosferas

Ao se questionar sobre a natureza do tempo, em suas *Confissões*, Santo Agostinho chega à seguinte conclusão: “Se ninguém me pergunta, eu sei; mas se quiser explicar a quem indaga, já não sei” (AGOSTINHO, 1964, p.14). A (in)definição que o teólogo dá para o tempo nos parece um bom ponto de partida para se pensar uma outra modalidade da experiência, aquela que designamos como *atmosfera*. O senso comum nos habituou a empregar esta palavra a fim de nos referirmos a experiências afetivas na ordem da inquietação com a alteridade (a atmosfera de mistério de um lugar, um grupo ou uma pessoa desconhecida), do nosso engajamento emocional com as obras de arte (atmosfera melancólica dos versos de um poema; atmosfera angustiante de um filme), da nossa confrontação com ambientes que emulam o passado (um bar que apresenta uma atmosfera dos anos 1960). Nota-se que esta palavra se enraizou de tal maneira nas práticas discursivas cotidianas que a reproduzimos de forma automatizada sem nos questionarmos sobre a natureza do objeto ao qual ela se refere. O que me traz a intuição de algo misterioso no outro? Ou a sensação de melancolia na leitura de um poema? Ou mesmo a impressão de estar imerso em um tempo diferente do meu? Seria algo que transcende o horizonte semântico, como aventou Iser? Algo que se manifesta no nível sensorial, como intuiu Lovecraft? Para além de um simples registro das condições meteorológicas, é inequívoco que a palavra *atmosfera* possui uma extensão de significado que remonta à sua própria história semântica.

A análise etimológica da palavra *atmosfera* e da sua história semântica nos levaria a um desvio demasiadamente longo neste ensaio, que exigiria tanto o exame do seu surgimento na física newtoniana como o de suas afinidades eletivas com termos como *clima*, *meio*, *ambiência*, dentre outros. No intuito de concentrar minha atenção sobre o objeto central deste trabalho, que consiste na possibilidade de pensar a tradução de atmosferas como forma de transposição intermidial, proporei uma definição de atmosfera no horizonte semântico da palavra alemã *Stimmung*. Há, pelo menos, dois argumentos bem sólidos que justificam nossa proposta: primeiro, o fato de que essa articulação também comparece na obra de teóricos de diferentes matizes linguísticas que

têm proposto modos de atenção sobre a dimensão sensível da experiência estética, como Gernot Böhme, Tonino Griffero, Jonathan Flatley e Hans Ulrich Gumbrecht; segundo, porque, como nos mostra Leo Spitzer, a própria origem semântica da palavra atmosfera remonta, sob o ponto de vista lexicológico, ao termo alemão *Stimmung*.

Lexicologicamente constituída ao longo do século XVIII, *Stimmung* é uma palavra cuja produtividade enquanto forma de circunscrição de uma determinada modalidade da experiência é, paradoxalmente, apresentar uma singularidade de sentido que dificulta a sua tradução. Segundo Spitzer,

O que falta às principais línguas europeias é um termo que possa expressar a unidade de sentimentos experimentada pelo homem diante de seu entorno (uma paisagem, natureza, outro ser humano), e compreenda e una o objetivo (fático) e o subjetivo (psicológico) em uma unidade harmoniosa. (SPITZER, 2008, p. 15)

Em outras palavras, como observa o germanista americano David Wellbery (2003), se nós a traduzimos como “atmosfera”, nos concentramos na dimensão objetiva; já se optamos por traduzi-la como “humor” ou “disposição”, atentamos à dimensão psicológica. Nota-se, portanto, como a riqueza semântica dessa palavra está no seu potencial de expressar, concomitantemente, aquilo que me afeta e o modo como eu me vejo sendo afetado, apagando, desse modo, a dicotomia epistemológica tradicional sujeito/objeto, tendo em vista que, voltando a Spitzer, “para um alemão, *Stimmung* está fundida com a paisagem, a qual, por sua vez, está animada pelo sentimento do homem: é uma unidade indissolúvel em que homem e natureza estão integrados” (SPITZER, 2008, p.15).

Recentemente, no livro *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014), o teórico da literatura e da cultura Hans Ulrich Gumbrecht propôs o desenvolvimento de um modo de leitura voltado àquilo que ele entende como “um potencial oculto da literatura” (GUMBRECHT, 2014, p.14), isto é, uma capacidade que a palavra, na sua própria materialidade, teria de despertar certas modulações afetivas no leitor. Reintroduzindo a palavra *Stimmung* no horizonte das categorias estéticas, Gumbrecht propõe um modo de leitura orientado por essa moldura: “Ler com a atenção voltada ao *Stimmung*’ sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física” (GUMBRECHT, 2014, p.14).

Ao apontar para a dimensão imanente do texto e os modos de interação física do leitor com o mesmo, a proposta de Gumbrecht acaba colocando em relevo o problema de como os meios que transportam os significados influem sobre a própria natureza da construção de sentidos. A título de exemplificação, isso significa dizer que nossa experiência de ler um poema em voz alta ou ouvir alguém fazendo-o, envolve não só a decodificação da dimensão semântica potencialmente constituída nos signos verbais, mas também a consideração de

como aspectos acústicos, como timbre, ritmo e entoação influem sobre a dimensão sensorial e afetam, desse modo, a maneira como construímos sentidos no ato da leitura de um texto. *Ler atmosferas*, portanto, na perspectiva de Gumbrecht, parece consistir em uma espécie de “fenomenologia da leitura” com atenção voltada à compreensão do papel exercido pela dimensão física do corpo neste processo. Nessa perspectiva, operar na perspectiva de uma *leitura de atmosferas* exige, como pressuposto metodológico básico, que nos perguntemos acerca da natureza material dos meios que transportam os sentidos e que atuam nas suas conformações. Mas a que fenômeno exatamente nos referimos quando utilizamos o termo materialidade?

## 2.2 Materialidades da comunicação

Como é praxis no mundo acadêmico, novos conceitos e perspectivas metodológicas provocam reações antagônicas: de um lado, atendem ao desejo sequioso dos novidadeiros, alimentando bancos de teses e projetos de pesquisa; de outro, enseja olhares enviesados dos céticos, cujos bancos de teses e projetos de pesquisa não podem ser sobrepujados. Com a palavra *materialidade* não é diferente. Os que ocupam a tribuna de acusação objetam a crença inocente na verdade de um suposto mundo material e a falta de circunscrição mais efetiva de sua definição nos quadros de uma teoria da percepção como problemas concernentes às suas bases epistemológicas.

É inequívoco que uma história semântica e conceitual da palavra *materialidade* ainda está para ser escrita. Uma história que englobe o *materialismo* de Marx, a *inervação* de Benjamin e os *aufschreibesysteme* (sistemas de notação) de Kittler, entre outros. No entanto, enquanto essa história não nos é oferecida, aos céticos, salientamos que a demonstração da tese central deste ensaio não nos exige empreender um estudo ontológico da materialidade, mas tão somente circunscrever uma determinada dimensão qualitativa da experiência agenciada pelos dispositivos técnicos, a qual nos referiremos por meio da rubrica *materialidades da comunicação*.

O contexto de emergência desse paradigma se dá no início dos anos 1980, quando, sob o influxo do desenvolvimento das tecnologias digitais, da portabilidade dos dispositivos técnicos e da proliferação dos meios de comunicação de massa, há uma profunda transformação no modo como as informações são registradas, processadas e transmitidas. Dentro dessa perspectiva, questões concernentes à tipografia (Johanna Drucker); ao ritmo (Hans Ulrich Gumbrecht); à voz (Paul Zumthor); à editoração do livro (Roger Chartier); à construção do saber (Jean-François Lyotard) e às implicações epistemológicas dos diferentes sistemas de registro de informações (Friedrich

Kittler; Vilém Flusser) são incorporadas como fenômenos a serem observados por um espectro bem amplo de disciplinas, como a Teoria da Literatura, a Estética, a Antropologia, a Sociologia, a História da Arte e os Estudos de Cinema.

Ao lado dos debates acerca da desmaterialização da experiência, seja como consequência de um determinado estágio da economia de capital (Marshall Berman), seja em virtude da condição constitutiva do signo como simulacro (Jean Baudrillard), houve a emergência do problema dos meios técnicos enquanto definidores de um horizonte de percepção e, portanto, articuladores dos próprios modos através dos quais construímos sentidos. Como Hans Ulrich Gumbrecht, organizador de um evento seminal sobre o tema, afirma,

Nosso fascínio fundamental surgiu da questão de saber como os diferentes meios – as diferentes ‘materialidades’ – de comunicação afetariam o sentido que transportavam. Já não acreditávamos que um complexo de sentido pudesse estar separado da sua materialidade, isto é, da diferença de aspecto entre uma página impressa, a tela de um computador e a mensagem eletrônica. (GUMBRECHT, 2010, p. 32)

É justamente por colocar as especificidades dos meios como um agente atuante na construção de sentidos que o paradigma das materialidades da comunicação encontra grande produtividade nos estudos de intermedialidade. Jürgen Müller ratificava, ainda nos anos 1990, que “a materialidade das mídias é, desde o início, um dos componentes centrais do conceito de intermedialidade” (MÜLLER, 2012, p.83); ideia que encontra eco, mais recentemente, nos trabalhos de Irina Rajewsky, para quem a noção de *combinação de mídias* se baseia no princípio de que “Cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto”. (RAJEWSKY, 2012, p.24).

Nossa insistência em circunscrever uma determinada modalidade da experiência (atmosferas) marcada pela *relação* entre o sistema perceptivo-cognitivo e a materialidade das obras não é ocasional. Cumpre, de fato, estabelecer as bases epistemológicas por meio das quais podemos, finalmente, formular a questão central deste ensaio: Como pensar a natureza dos processos de transposição midiática, como a tradução e a adaptação, em face da consideração das especificidades materiais de cada meio e como elas influem na construção de sentidos?



### 3. FAUSTO, DE GOETHE A SOKUROV: TRADUÇÃO DE ATMOSFERAS COMO FORMA DE TRANSPOSIÇÃO MIDIÁTICA

#### 3.1 Em torno da noção de *tradução de atmosferas*

Dentre as subcategorias que definem os diferentes modos de relacionamento entre as mídias, aquela que particularmente nos interessa discutir, neste ensaio, é a *transposição intermidiática*. Irina Rajewsky a define como um processo em que

a qualidade intermidiática tem a ver com o modo de criação de um produto, isto é, com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático. (RAJEWSKY, 2012, p. 24)

Se, por um lado, o termo *transposição midiática* contribui na complexificação do modo como compreendemos operações como a adaptação cinematográfica, na medida em que coloca em relevo a consideração das materialidades de cada meio envolvido em tal processo, por outro, deixa ainda em aberto o problema de como os sentidos inscritos em uma mídia são transportados – ou “transformados”, nos termos de Rajewsky – para outra mídia. Ao pensar, justamente, sobre o problema da adaptação em face das especificidades da experiência temporal na literatura e no cinema, o filósofo argentino Hernán Ulm afirma que

Não é possível [...] dizer que a matéria ‘encarna’ os significados. Cada materialidade produz um sentido que não se remete à ‘encarnação’: as matérias não oferecem ‘o seu corpo’ para que o significado (ideal) seja possível. Não há sentido, senão aquele que nasce das matérias. (ULM, 2014, p. 27)

Esta afirmação, de caráter notadamente antissubstancialista, nos coloca diante do seguinte problema: se dimensão semântica de uma obra não é uma *essência* que, de modo transcendente, migra de uma mídia para outra, o que exatamente ocorre nessa relação intermedial? Como pensar, voltando à nossa questão-chave, a natureza dos processos de transposição midiática, como a tradução e a adaptação, em face da consideração das especificidades materiais de cada meio e como elas influem na construção de sentidos?

Ao apontar para as especificidades materiais de uma obra como instâncias configuradoras de sentidos, Hernán Ulm abre uma vereda importante – e ainda a ser pavimentada –, a de que as equivalências de sentidos

que encontramos entre uma adaptação cinematográfica e o “texto-fonte”, por exemplo, são fruto do trabalho do realizador na conformação das especificidades do material filmico. Em certa medida, ele opera como um tradutor. Em primeiro lugar, porque o tradutor é, antes de qualquer outra coisa, um leitor – e, como observa Susana Lages, “o ato de ler é também aquele que determina [...] diferentes modos e estratégias de interpretação” (LAGES, 2007, p.51). Em segundo, porque ele busca relações de equivalência entre campos de significação distintos através do trabalho com as materialidades da língua de destino. Como é sabido, na concepção de Walter Benjamin, uma das tarefas do tradutor consistiria, justamente, no trabalho de busca pela “literalidade na transposição da sintaxe”, “por seu próprio meio”, por sua própria “tonalidade afetiva” (BENJAMIN, 2011). Como um tradutor, o realizador é um leitor do texto-fonte que busca, através das materialidades do meio cinematográfico, as tonalidades afetivas do “original”, as suas atmosferas. É dentro dessa perspectiva que investimos na possibilidade de empregar o termo *tradução de atmosferas* como forma de definir uma determinada modalidade da transposição intermediática. Um caso paradigmático, nesse sentido, é o modo como o realizador russo Aleksandr Sokurov, tal como um tradutor, lê o *Fausto* de Goethe e plasma o material filmico de modo a buscar correspondências entre as atmosferas evocadas pela tragédia do escritor alemão e aquelas suscitadas pela sua própria adaptação.

### 3.2 Tradução de atmosferas no *Fausto* de Aleksandr Sokurov

Em uma carta enviada por Goethe ao diretor da primeira montagem integral do *Primeiro Fausto*, August Friedrich Klingemann, em 1829, o escritor alemão revelava sua preocupação em como criar um espetáculo cuja a *mise-en-scène* fosse verdadeiramente inquietante para os espectadores. Na ocasião, a atenção do escritor alemão se depositava sobre a cena de abertura de sua tragédia. Como se sabe, *Fausto* é uma obra teatral composta por 12.111 versos, divididos e publicados em dois volumes (1808 e 1832, respectivamente), que, retomando uma velha lenda alemã registrada sob o nome de *Faustbuch*, conta a história de um médico que realiza um pacto com o demônio, oferecendo sua alma como pagamento dos anos em que goza de ilimitado poder e prazer. Voltando à cena de abertura, nela, ao evocar a aparição do *Erdgeist* (Espírito da Terra), Fausto se vê, subitamente, envolto por uma mudança significativa nas condições atmosféricas:

Es wölkt sich über mir –  
Der Mond verbirgt sein Licht –  
Die Lampe schwindet!  
Es dampft – Es zucken rote Strahlen  
Mir um das Haupt – es weht  
Ein Schauer vom Gewölb’ herab  
Und faßt mich an!

Nubla-se o espaço sobre mim –  
Oculto a lua o seu clarão –  
A luz se esvai!  
Sobe um vapor! – Coriscam raios rubros  
À minha volta – Um sopro frio  
Desce da abóboda e me invade!  
(GOETHE, 2004, p.69)

Para um cenógrafo de 1828, período em que os teatros, de um modo geral, ainda eram iluminados à luz de velas, desenvolver meios técnicos capazes de mostrar raios luminosos ricocheteando abruptamente pelo palco era um enorme desafio. Goethe tinha consciência disso. Tanto que, para tornar a aparição do *Erdgeist* cenograficamente assustadora, envia, junto com sua carta a Klingemann, o desenho abaixo e a observação a seguir:



Figura 1: Desenho de Goethe<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Fonte: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Faust\\_und\\_Erdgeist,\\_Illustration\\_von\\_Goethe.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Faust_und_Erdgeist,_Illustration_von_Goethe.jpg). Acesso: 20 jan. 2015.

Diese Darstellung des Erdgeistes stimmt im Ganzen mit meiner Absicht überein. Dass er durch's Fenster hereinsieht, ist gespensterhaft genug. Rembrandt hat diesen Gedanken auf einem radirten Blatte sehr schön benutzt.<sup>2</sup> (MAHL, 1998, p. 20)

Termos como “medonho o suficiente”, dentre outros empregados ao longo da carta, como a necessidade de “assustar” (erschrecken) os espectadores evidenciam a preocupação de Goethe com a dimensão sensível da experiência estética. Termos não muito distantes destes, também foram usados pela imprensa na recepção de uma das versões mais recentes de *Fausto* para o cinema, realizada por Aleksandr Sokurov em 2011. Joumane Chahine, na *Film Comment* afirmou se tratar de um filme de “abnormal beauty”<sup>3</sup>; A. O. Scott, no *New York Times*, declarou ter sido acometido por um “claustrophobic feeling”<sup>4</sup>; Steven Rose, no *The Guardian*, definiu-o como “allucinatory”<sup>5</sup>; Cyril Béghin, nos *Cahiers du Cinéma*, caracterizou-o como “[...] découplées en métaphores pleines et physiques, les sensations que l'on n'a cesse d'éprouver pendant deux heures étourdissantes”<sup>6</sup>; e Jeremi Szaniawski, especialista na obra de Sokurov, afirmou que “Faust appears not so much as an adaptation of a text as a cinematic expression of an artist's dream of a text”<sup>7</sup>.

O que nos interessa aqui, nessa articulação entre produção de efeitos estéticos e recepção dos *faustos* de Goethe e de Sokurov, é colocar em relevo a preocupação que ambos os autores apresentam no emprego da técnica – da materialidade dos meios – na construção de atmosferas assustadoras, claustrofóbicas, alucinantes, atordoantes. Estamos, no caso de Sokurov, diante de um modo bastante sofisticado de pensar a adaptação, através do qual o ato de adaptar não é somente o de estabelecer “equivalências semânticas” entre a obra-fonte e a obra de destino, mas também, o de buscar a “tonalidade afetiva”

---

<sup>2</sup> “Esta representação do Erdgeist está, em geral, de acordo com a minha intenção. O modo como ele olha pela janela é medonho o suficiente. Rembrandt usou essa ideia em uma agradável gravura”. MAHL, Bernd. *Goethes Faust auf der Bühne*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1998. p.20. Todas as traduções não referencializadas deverão ser atribuídas ao autor deste ensaio.

<sup>3</sup> “beleza anormal”. CHARINE, Joumane. “Review: Faust”. *Film Comment*. Disponível em: <http://www.filmcomment.com/article/faust-aleksandr-sokurov-review>. Jul./Ago. 2013. Acesso em: 15 jan. 2014.

<sup>4</sup> “sentimento claustrofóbico”. SCOTT, A. O. “The muse of Goethe intensified”. *The New York Times*. Nov. 2013. Disponível em: [http://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2013/11/15/movies/faust-is-last-film-in-alexander-sokurovs-men-of-power.html?_r=0). Acesso em: 15 jan. 2014.

<sup>5</sup> “alucinatório”. ROSE, Steven. “Aleksandr Sokurov: desilusions and grandeur”. *The Guardian*. Nov. 2011. Disponível em: <http://www.theguardian.com/film/2011/nov/14/aleksandr-sokurov-faust>. Acesso em: 15 jan. 2014.

<sup>6</sup> “dissociado em metáforas plenas e físicas, as sensações não param de nos afetar ao longo de duas horas atordoantes”. BÉGHIN, Cyril. “Comment Faust passa la montagne”. In *Cahiers du Cinéma*. Juin/2012. p.6.

<sup>7</sup> “Fausto aparece não como uma adaptação de um texto, mas como uma expressão cinematográfica do modo como o artista o sonhou”. SZANIAWSKI, Jeremi. *The cinema of Alexander Sokurov: figures of paradox*. New York: Columbia University Press, 2014. p.254.

da obra-fonte e as suas correspondências na obra de destino, operação que envolve a) o exercício da leitura, componente fundamental na atividade do tradutor e processo de deflagra, como nos mostrou Lovecraft, a emergência da atmosfera, da sensação; b) a ação de plasmar as materialidades do seu meio expressivo a fim de que evoquem, em alguma medida, as atmosferas constituídas no processo de leitura da obra-fonte. A fim de mostrar como essas operações são realizadas em *Fausto* – o que implica também demonstrar a tese central deste ensaio – vamos nos deter em três fenômenos visuais que atuam, de modo inequívoco, na construção das atmosferas assustadoras, claustrofóbicas, alucinantes, atordoantes do filme: ponto de vista; luz e cor; deformação.

### 3.2.1 Ponto de vista

Para um espectador, hoje, a experiência de inquietação com o *Fausto* de Sokurov se dá, já de início, na confrontação com a amplitude do olhar que nos é oferecida pela sua projeção, que ocupa um espaço bem menor da tela, se comparada ao que estamos habituados no cinema atual. Esse espaço exíguo de visão é tributário da adoção, por Sokurov, do uso da janela 1.37:1, formato comum no período do cinema clássico norte-americano, mas que caiu em desuso e perdeu espaço para outros padrões, sobretudo o 1.85:1, atualmente modelo *standard* nos estúdios de Hollywood. A adoção do formato 1.37:1 diminui o comprimento da imagem, reduzindo sua horizontalidade. Portanto, a escolha da janela a ser adotada acaba influenciando sobre as configurações do que vemos e como vemos, o que permite, ao realizador, determinar o que se deseja apontar como fundamental em um quadro, como é possível notar nos três planos recortados por diferentes tipos de janelas nos fotogramas do filme *Notre Musique* (2004), de Jean-Luc Godard, a partir dos quais percebemos a diferença entre as janelas 1.37:1, 1.66:1 e 1.85:1, respectivamente, e suas implicações nos modos de ver o rosto da atriz Sarah Adler:



Figura 2: O mesmo fotograma do filme *Notre Musique* recortado em três tipos de janelas<sup>8</sup>.

No *Fausto* de Sokurov, essa visão exígua do espaço determina uma espécie de concentração de forças sobre a imagem; isto é, em vez de essas linhas de força se distribuírem centrifugamente do objeto focal para o espaço circundante, fazendo o nosso olhar buscar o que está no entorno, ela se concentra, centripetamente, no objeto focal, nos fazendo atentar aos seus volumes, texturas e luminosidades, tal como ocorre, por exemplo, nos planos fechados no rosto de Margarida, como nos mostra a imagem a seguir:

---

<sup>8</sup> Fonte: <http://www.davidbordwell.net/blog/2007/12/14/godard-comes-in-many-shapes-and-sizes/>. Acesso em: 7 mar. 2014.



Figura 3: Fotograma do filme *Fausto* apresenta o rosto de Margarida em *close-up*.<sup>9</sup>

Como se vê, a adoção da janela 1.37:1, diminui a amplitude horizontal da imagem, provocando uma fixação de toda a energia do nosso olhar no centro da imagem, onde vemos o rosto, cabendo às zonas periféricas uma espécie de dissolução dessa face, algo que poderíamos aproximar da noção deleuziana de traços de rosticidade, que, segundo o filósofo francês, seriam “traços dispersos feitos na massa, por linhas fragmentárias e quebradas [...] e que engendram uma matéria mais ou menos rebelde ao contorno” (DELEUZE, 1983, p.138). Desse modo, além da sensação claustrofóbica que poderia ser atribuída, em alguma medida, à limitação do horizonte do olhar, as conformações visuais desse plano parecem conferir à imagem uma dimensão onírica, como uma experiência de natureza alucinatória, por se esquivarem dos modelos de visualidade com o qual estamos habituados.

### 3.2.2 Luz e Cor

Outro recurso empregado por Sokurov que confere força à construção da atmosfera inquietante do filme diz respeito à concepção da luz e da cor do filme. Nesse sentido, Sokurov realiza claramente uma abordagem pictórica da composição, impondo, ao material filmico, efeitos análogos ao pigmento, à massa de tinta - ainda que tenham natureza qualitativa distinta. Esse trabalho de criação de uma *luz atmosférica* é diretamente responsável por um dos aspectos mais estonteantes do filme de Sokurov: as cores, como os fotogramas a seguir revelam:

---

<sup>9</sup> Fonte: <http://becuo.com/isolda-dychauk-faust>. Acesso em: 8 jan. 2015.



Figura 4: Fotograma mostra Margarida no interior de uma catedral<sup>10</sup>.



Figura 5: Fotograma mostra Margarida durante a relação sexual com Fausto<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Fonte: <http://corrierino.com/forum/viewtopic.php?p=925369>. Acesso em 15 jan. 2014.

<sup>11</sup> Fonte: <http://www.jblog.com.br/leiacinema.php?itemid=30281>. Acesso em 15 jan. 2014.





Figura 6: Fotograma apresenta Fausto e Margarida durante a relação sexual<sup>12</sup>.

Os três fotogramas em destaque nos permitem perceber que, ainda que o filme de Sokurov possua uma unidade plástica, a textura da imagem e os padrões de marcação de cor oscilam bastante ao longo de sua exibição. É visível como há, nos três casos, uma tendência ao monocromatismo - azul, amarelo-dourado e verde-azulado, respectivamente. Há também, entre os três, notáveis diferenças de contrastes: forte, no primeiro e terceiro fotogramas, e tênue, no intermediário. Ao fim e ao cabo, essas variações abruptas de sistemas cromáticos, de um plano para outro, parecem ser, também, em grande medida, responsáveis pela atmosfera alucinante e atordoante do filme.

O método de *étalonnage*<sup>12</sup> do filme de Sokurov revela o trabalho meticuloso do realizador em pensar a atmosfera própria de cada cena, de cada plano, como se um único fotograma fosse uma tela, com composição e relações cromáticas próprias. A pintura compõe, a propósito, o próprio método utilizado por Sokurov para chegar ao resultado final desejado, como a imagem a seguir revela:

---

<sup>12</sup> A *étalonnage* – em português, “marcação de luz e correção de cor” – consiste em um procedimento técnico realizado após a montagem final do filme e que tem como objetivo fazer com que as cores e os contrastes das diferentes cenas filmadas em diferentes ambientes e com diferentes luzes sejam igualadas para que o espectador tenha uma percepção homogênea em termos de textura de imagem.

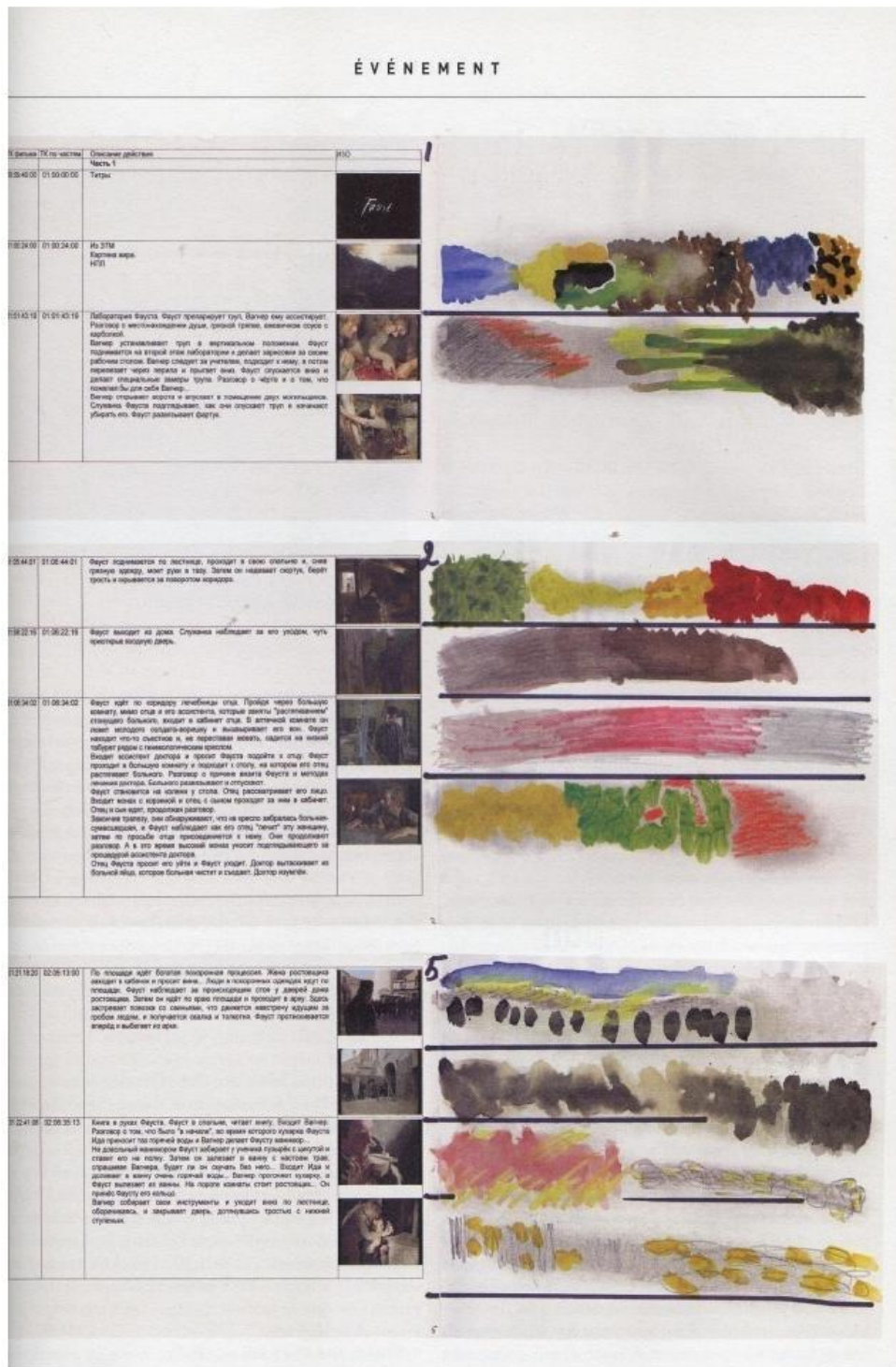


Figura 7 Storyboard com intervenções de Sokurov com tinta e lápis de cera<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Fonte: *Cahiers du Cinéma*. N. 679. Junho/2012. p.30.

MARTONI, Alex Sandro. *Fausto*, de Goethe a Sokurov: tradução de atmosferas como forma de transposição midiática. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 192-215.

Curitiba, Paraná, Brasil  
 Data de edição: 11 nov. 2018.

O *storyboard* em destaque nos dá a dimensão exata do método de trabalho do realizador russo no que diz respeito à *étalonnage*. À esquerda, encontramos a decupagem do filme plano a plano, enquanto, à direita, é possível ver as indicações de cores buscadas por Sokurov através do uso de tinta guache ou lápis de cera. A observação desse trabalho revela um esforço de Sokurov de atingir o pictural tanto no processo de pré-produção, como no de pós-produção. Aqui, também, é possível e estimulante pensar, mais uma vez, sobre o esforço do realizador em fazer a matéria filmica apresentar características análogas à matéria pictórica; em outras palavras, em fazer com que o aparato técnico possa gerar imagens cujos aspectos plásticos sugiram formas trabalhadas à mão. Para Beatriz Furtado, é justamente essa "vontade de pintura, como princípio plástico e força criadora, que imprime na imagem um plano de composição, figuras de pensamento e blocos de sensações" (FURTADO, 2013, p.16).

O trabalho de Aleksandr Sokurov com as cores revela que o diálogo do diretor russo com Goethe não se limita à poesia dramática do escritor alemão, que serviu de base para sua adaptação cinematográfica, mas abarca, também, as incursões de Goethe no campo das ciências naturais, particularmente os apontamentos feitos na obra *Doutrina das cores (Farbenlehre)*. Ao ser questionado sobre em que medida essa obra influenciou sobre o tratamento dado às cores no seu *Fausto*, Sokurov assevera que tal influência ocorreu "Sans aucune doute. C'est l'un des traités esthétiques fondamentaux qui possède, à mes yeux, une grande valeur pratique. Surtout pour moi"<sup>14</sup> (BÉGHIN, 2012, p.14). Dentro dessa perspectiva, é provável que a última seção do livro - "Efeito sensível-moral da cor" - tenha influenciado de forma mais decisiva no trabalho cromático de Sokurov em *Fausto*. Nesta seção, Goethe busca investigar as interações entre percepção e conhecimento, na medida em que, segundo o escritor alemão, "A experiência nos ensina que cores distintas proporcionam estados de ânimo específicos" (GOETHE, 2011, p.139); isto é, a cor "estimula em nosso olho a sensação de sua qualidade" (2011, p. 146).

O trabalho de Sokurov parece, ainda que de um modo não esquemático, tentar explorar o potencial das cores de criar modulações afetivas às cenas. Voltando aos três fotogramas apresentados anteriormente, é possível perceber mais claramente essa relação. No primeiro fotograma, a tonalidade azul que envolve o rosto de prazer de Margarida dentro da igreja parece reforçar o caráter celestial, de pureza que envolve a personagem. No segundo, o amarelo-ouro parece estimular o nosso olhar a percorrer o rosto da personagem. É relevante lembrar que Goethe definiu que o amarelo possui uma "impressão calorosa e agradável" (GOETHE, 2011, p. 141). Já no terceiro, o olhar lascivo de Fausto,

---

<sup>14</sup> "Sem nenhuma dúvida. Esse é um dos tratamentos estéticos fundamentais que possui, a meu ver, um grande valor prático. Sobretudo para mim". *Cahiers du Cinéma*. N. 679. Junho/2012., p.14.

ao se aproximar de Marguerite enquanto ela dorme, desejando violentá-la, se encontra envolto em uma tonalidade monocromática verde, o que reforça, de alguma forma, um certo desconforto moral do espectador com a cena, ratificando o modo como Goethe pensou o efeito sensível-moral desse tom: "a cor de enxofre, que tende ao verde, tem algo de desagradável" (GOETHE, 2011, p.141). Portanto, ainda que não se possa exatamente pensar em uma gramática das cores entre sensação e moral, como pensou Goethe, essa ideia parece ser bem produtiva para se compreender o trabalho de Sokurov com elas; um trabalho que parece ser pautado pela construção de ambiências a partir da busca de afinidades entre as sensações visuais e a construção das *Stimmungen*.

### 3.2.2 Deformação

O poder atordoante da visão agenciada pelas lentes anamórficas levou Aleksandr Sokurov a adotá-las em *Fausto*. De acordo com o realizador russo, em depoimento a Jeremi Szaniawski, "we used a unique lens - a very large one (he gestures to about the size of a large tv screen). It creates inverted perspective. It is very difficult to operate, and there is only one model of it in the world"<sup>15</sup> (SZANIAWSKI, 2014, p.304). A adoção das lentes anamórficas provoca, invariavelmente, uma perturbação na forma, como se pode perceber na reprodução dos fotogramas a seguir:



Figura 8: Fotograma mostra Mauricius Müller sob efeito das lentes anamórficas<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Nós usamos uma lente única – bem larga (ele mostra o tamanho aproximado de uma TV de tela plana. Ela cria uma perspectiva invertida. Ela é muito difícil de operar e só há um modelo no mundo”.

<sup>16</sup> Fonte: <http://moviessansfrontiers.blogspot.com.br/2012/05/128-russian-director-alexander-sokurovs.html>. Acesso em 10 fev. 2015.



Figura 9: Fotograma mostra Mauricius Müller sob efeito das lentes anamórficas<sup>17</sup>.

A torção da matéria em direção à figura pode ser considerada um aspecto inerente à própria atividade artística. O escultor torce o mármore para extrair dele uma forma; o músico tensiona as cordas do violão para produzir o som; Sokurov manda construir lentes anamórficas para conferir à imagem um poder de expressão.

Ao observarmos os dois fotogramas em destaque, percebemos que as imagens se encontram tensionadas no sentido diagonal, fenômeno que causa uma ruptura tanto com o tipo de visualidade com a qual estamos habituados em nosso dia a dia, quanto com a própria natureza plástica oferecida pela maior parte do filme. É dentro dessa perspectiva que a contemplação desses fotogramas acaba por revelar como a imagem passa a ser muito mais do que uma representação de algo para se tornar uma testemunha do modo como o tratamento dado ao material fotográfico torna a própria materialidade visível; resultado da ação de um sistema de forças sobre ela. Gilles Deleuze se perguntava, acerca da pintura de Francis Bacon, sobre como ela tornava visíveis forças invisíveis; como as cabeças agitadas do artista inglês apresentavam um movimento que era resultado de "forças de pressão, dilatação, contração, achatamento, estiramento que se exercem sobre a cabeça imóvel" (DELEUZE, 2007, p.64). De forma análoga, a distorção, uma vez que não se localiza em um ponto específico da imagem, como nas cabeças pintadas por Bacon, mas em toda sua extensão, torna visível a ação de um fenômeno ótico, de uma força; neste caso, de uma concavidade e espessura das objetivas que desviam a luz que atravessa a lente, deslocando o centro ótico da imagem.

---

<sup>17</sup> Fonte: <http://kinomusorka.ru/en/directors-director-alexander-sokurov-films-film-faust-2011.html>. Acesso em 12 jan. 2014.

Ainda que não tenha, convencionalmente, uma função narrativa dentro do filme, o emprego desses efeitos acaba por induzir o próprio espectador a tentar encontrar um porquê para tal procedimento estético; isto é, uma relação de pertinência entre forma e conteúdo. Curiosamente - ou não -, o uso das lentes anamórficas ocorre em momentos em que se suspeita da presença de forças sobrenaturais: no caso do primeiro fotograma, o encontro inicial de Fausto com Mauricius Müller (Mefistófeles); já no segundo, a condução de Fausto em direção ao inferno. Portanto, a presença de forças sobrenaturais é sugerida através do uso de forças óticas, matéria que atua sobre a nossa percepção. Em sua análise do quadro *O enterro do conde Orgaz*, de El Greco, Deleuze sugere que o modo como as figuras da metade superior do quadro do pintor maneirista espanhol aparecem, afinando-se desmesuradamente, se daria em função daqueles corpos estarem expostos a "sensações celestes, infernais ou terrestres" (DELEUZE, 2007, p.18). Em *Fausto*, as distorções na plástica da imagem atestam, mais uma vez pensando com Deleuze, que "as Figuras divinas [ou demoníacas, acrescentamos] são animadas por um livre trabalho criador, por uma fantasia que se permite qualquer coisa" (2007, p.18).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trabalho de Aleksandr Sokurov com a materialidade filmica, voltado claramente à subversão da nossa percepção habitual através da manipulação de aspectos como ponto de vista, luz, cor e forma, evidencia como o seu *Fausto* do não se apresenta como um filme que supostamente encarnaria o sentido emanado pela tragédia de Goethe, mas como uma obra resultante do próprio esforço do realizador russo em torcer o material filmico, plasmá-lo a fim de que ele provoque, no espectador, formas de experiência sensível cuja recepção evoca, não por acaso, modos descritivos pertencentes ao mesmo campo semântico daqueles empregados na obra do escritor alemão. Ambas as obras são assustadoras, claustrofóbicas, alucinantes, atordoantes. Aqui, apontamos uma possível resposta para a nossa indagação inicial.

Desde o início deste trabalho, a dissolução do paradigma epistemológico sujeito/objeto e a incorporação da dimensão sensível da experiência no processo analítico nos estimularam a um reexame de uma das categorias empregadas nos estudos de intermedialidade: a transposição intermedial. A insatisfação com os modos de explicação de processos como a adaptação cinematográfica, em geral substancialistas, nos estimulou a testar, neste ensaio, uma hipótese de caráter puramente especulativo: seria possível pensar este processo como uma espécie de *tradução de atmosferas*? A adoção desta moldura analítica se fundava: a) em uma consideração da dimensão sensível, das atmosferas, das *Stimmungen*, como horizonte final do texto; b) no exame de como as materialidades da comunicação – no caso em questão, o material filmico – influem no processo de construção de sentidos; c) em uma noção expandida de tradução, inspirada na lição de Benjamin de que uma das tarefas do tradutor seria a busca de correspondências

nas “tonalidades afetivas” entre os diferentes meios expressivos envolvidos no processo tradutório. Pelas limitações de espaço e do próprio ensaísta, faltou, ainda, friccionar esta hipótese com um campo mais amplo da teoria da tradução; ou mesmo com a filosofia da técnica, como a noção de *transdução* em Gilbert Simondon. Há que se debruçar, ainda, sobre as possíveis contradições que a palavra *transposição* enseja à defesa de nossa argumentação central. No entanto, espera-se que essas limitações não obliterem as contribuições deste ensaio, dirigido a uma das únicas e mais honrosas tarefas das Ciências da Linguagem e das Ciências Humanas hoje, que consiste na busca pela complexificação do modo como observamos os fenômenos que nos cercam.

## REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *As confissões*. Trad. Frederico Ozanam Pessoa de Barros. São Paulo: Edameris, 1964.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BÉGHIN, Cyril. “Comment Faust passa la montagne”. In *Cahiers du Cinéma*. Juin/2012.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. [tradução Susana Kampff Lages]. In BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

FURTADO, Beatriz. “A imagem-intensidade no cinema de Sokurov”. In: PARENTE, André. *Cinema/Deleuze*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

GOETHE, J.W. von. *Fausto: uma tragédia*. [tradução: Jenny Klabin Segall]. São Paulo: Ed. 34, 2004. p.69.

\_\_\_\_\_. *Doutrina das cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

\_\_\_\_\_. *Atmosfera, ambiência, Stimmung*. [tradução: Ana Isabel Soares]. Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC, 2014.

ISER, Wolfgang. “Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chave da época”. In COSTA LIMA, LUIZ (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes, vol. 2*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARTONI, Alex Sandro. *Fausto, de Goethe a Sokurov: tradução de atmosferas como forma de transposição midiática*. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 192-215.  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 11 nov. 2018.

LAGES, Susana Kampff. “Alegoria da leitura, figuras da melancolia: ‘a tarefa do tradutor’, de Walter Benjamin”. In SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *Leituras de Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2007.

LOVECRAFT, H.P. *O horror sobrenatural em literatura*. São Paulo: Iluminuras, 2007.

MAHL, Bernd. *Goethes Faust auf der Bühne*. Stuttgart; Weimar: Verlag J.B. Metzler, 1998.

MÜLLER, Jürgen. “Intermedialidade revisitada: algumas reflexões sobre os princípios básicos desse conceito”. [tradução: Anna Stegh Camati; Brunilda Reichmann]. In DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares (Orgs.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea 2*. Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFGM, 2012.

RAJEWSKY, Irina. “Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre intermedialidade”. In DINIS, Thais Flores Nogueira. *Intermedialidade e estudos interartes*. Belo Horizonte: Editora UFGM, 2012.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1989.

SZANIAWSKI, Jeremi. *The cinema of Aleksandr Sokurov: figures of paradox*. New York: Wallflower Press Books; Columbia University Press, 2014.

SPITZER, Leo. *Ideas clásica y Cristiana de la armonía del mundo*. Madrid: Abada Editores, 2008.

ULM, Hernán R. *A fenda incomensurável: Literatura e cinema*. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense. 2014.

WELLBERY, David. “Stimmung”. *Historisches Wörterbuch ästhetischer Grundbegriffe*, v.5: *Postmoderne – Synästhesie*. Ed. Karlheinz Barck et al. Stuttgart / Weimar: Metzler, 2003.

ALEX SANDRO MARTONI é professor Programa de Mestrado em Letras do Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora (CES-JF). Doutor em Estudos de Literatura pela UFF, com doutorado-sanduíche / Capes pela *Stanford University* (EUA) e pós-doutorado PNPd/Capes pela UFF, é membro da *Red Latinoamericana de Investigaciones en Prácticas y Medios de la Imagen* e do GT Anpoll *Intermedialidade: Literatura, Artes e Mídias*. É também líder do *Grupo de Pesquisas em Práticas Intermediárias na Literatura e Cultura Brasileiras: Técnica, Estética, Política* (CNPq). Músico e realizador audiovisual, é organizador do livro *Rituais da percepção* (2018) e possui artigos publicados nas áreas de Teoria da Literatura, Literatura Brasileira, Estudos de Cinema, *Sound Studies* e Intermedialidade.

MARTONI, Alex Sandro. *Fausto, de Goethe a Sokurov: tradução de atmosferas como forma de transposição midiática*. *Scripta Uniandrade*, v. 16, n. 3 (2018), p. 192-215.  
Curitiba, Paraná, Brasil  
Data de edição: 11 nov. 2018.