

O ESTILO GROTESCO NO FILME FAUSTO, DE ALEKSANDR SOKUROV



THE GROTESQUE STYLE IN THE MOVIE FAUST, BY ALEKSANDR SOKUROV

Bruno Leal Piva
UNL, Portugal

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)
RECEBIDO EM 29/12/2017 • APROVADO EM 30/06/2018

Abstract

This article relates the German classic work Faust, in the socio-historical and literary context of the author Christopher Marlowe and Johann W. Goethe, to the film Fausto by the contemporary Aleksandr Sokurov, making an approach on the use of the grotesque style throughout the film cited. The grotesque inserts itself as a literary and stylistic trait, from all the plot, characters, actions and expressions established during the plot.

Resumo

Este artigo vem relacionar a obra clássica alemã *Doutor Fausto*, no contexto sócio-histórico e literário do autor Christopher Marlowe e de Johann W. Goethe, ao filme *Fausto* do contemporâneo Aleksandr Sokurov, realizando uma abordagem sobre o uso do estilo grotesco no decorrer de toda a película citada. O grotesco insere-se como um traço literário e estilístico, a partir de todo o enredo, personagens, ações e expressões estabelecidos durante a trama.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Faust. Grotesque. Sokurov. Goethe. Renaissance and Romanticism

PALAVRAS CHAVE: Fausto. Grotesco. Sokurov. Goethe. Renascimento e Romantismo.

Texto integral

O CONTEXTO SÓCIO-HISTÓRICO E AS TENDÊNCIAS LITERÁRIAS E CULTURAIS EM *FAUSTOS*

O filme *Fausto* (2011), de Aleksandr Sokurov, aos olhos de muitos críticos de cinema, é uma adaptação da obra goethiana do século XIX. No entanto, alguns poucos, como Francisco Taunay (2012), encontra no longa-metragem uma relação mais próxima com o lendário Fausto da Alemanha dos séculos XV e XVI. Não há um consenso sobre a história da existência desse homem, supostamente chamado Johann Georg Faust, mas há uma aceitação comum de que ele fora um estudioso da alquimia e da magia, errante e marginal, que para além da cura medicinal do corpo, buscava o encontro de uma alma, ponto em que se aproxima da visão de Johann Wolfgang von Goethe, porém por meio de método científico, aproximando-se do renascentista Christopher Marlowe. A obra se expande em um entre-períodos, conforme relata Haroldo de Campos (1981, p. 89):

O romantismo grotesco encontrou na redescoberta de Shakespeare (como assinala Backhtin) uma das formas de reagir contra o estreitamento racionalista do Iluminismo. A tradição medieval e renascentista do riso teria perdido, nessa reelaboração romântica, a sua concretude corpórea, para, segundo o mesmo autor, adquirir um tom camerístico, privado, decantar-se em humor frio, ironia, sarcasmo.

O filme de Sokurov se distancia do romântico, quando o tema central do enredo se estabelece perante os aspectos históricos e as dificuldades vivenciadas pelo homem na transição entre Baixa Idade Média e Renascentismo, nomeadamente no período literário do Humanismo. O antropocentrismo, ou seja, a ideia de que o homem é o centro do universo e de que suas ações e ideias são os propulsores para

a progressão da humanidade, parte do pressuposto de que a humanidade pode evoluir apenas pelo manejo e pelo próprio encontro do homem em si.

Pode-se constatar em *Fausto*, de Fernando Pessoa, de acordo com Yvette Centeno (2008), tal subversão do mito guiado por Goethe, que parece ter conduzido à criação de Sokurov. Segundo Centeno, em Fernando Pessoa existe “apenas a ausência dolorosa e quase insuportável de acção, a negação e impossibilidade de todo e qualquer esforço, de todo e qualquer progresso.” (CENTENO, 2008, p. 104). Ao mesmo tempo em que o homem é o condutor de seu próprio caminho, também há nele, paradoxalmente, a sensação de impotência emocional para a construção de seu destino, causando assim, a estagnação de uma possível progressão como alimento de sua existência, fadado ao sofrimento. Ainda, conforme a autora, “Se no Fausto de Goethe a progressão acaba por ser luminosa, nos fragmentos de Pessoa a progressão do desespero é irrefreável, fechando-se, como um buraco negro que absorve e consome a luz.” (CENTENO, 2008, p. 105).

Paralelamente ao pensamento antropocêntrico dos Humanistas Renascentistas, há a instabilidade do ideal do Romantismo na questão da impossibilidade de progresso do homem - ainda que naquele estejam explícitas as descobertas da bússola e das grandes navegações da época -, se não pela descoberta da essência primeira, a alma, nos vieses investigativos sobre a evolução do indivíduo. Assim, não se pode cristalizar uma tendência literária e cultural a qual Sokurov se fixa em suas linhas narrativa e fotográfica. Ora mais humanista na centralidade do homem, ora mais romântica na exaltação da alma. Um trânsito pelo Barroco, bem explicitado por Haroldo de Campos (1981, p. 106):

O aparente paradoxo, segundo Benjamin, se esclarece com o auxílio da doutrina gnóstico-maniquéia, de acordo com a qual, para a purificação do mundo, teria sido necessária uma tartarização da matéria, votada à absorção do demoníaco. Ao rememorar esta sua destinação expiatória, a matéria, então, “refletindo-se no demônio, reflete sobre a sua própria natureza tartárea”; rindo de si mesma, “põe em derrisão o significado alegórico que lhe é emprestado”; ao mesmo tempo, “escarnece daqueles que pensam poder penetrar impunemente em sua profundidade.

Cristopher Malower, um jovem morto aos 29 anos, escreve por volta de 1588 “A Trágica História da Vida e Morte do Dr Fausto”, e se aproxima da personagem, como qualquer outro homem de seu tempo faria, quando a relação se realiza na prospecção de perguntas sem respostas que o homem busca incessantemente. O pecado e a culpa são motes para a construção crítica dos valores morais e religiosos da época na obra de Malorwe, em que há “um sonho melhor objectivado de poder e beleza. A tentação da magia, de que no final o herói virá a se arrepender, é bem própria da época, em que exotismo e esoterismo se proliferam.” (CENTENO, 2008, p. 103).

Na contravenção das tradições cristãs vivenciadas em seu tempo, Fausto, em Sokurov, pode ser traduzido por Marshall Berman (1989), como aquele que sustenta o “impulso que vou designar de desenvolvimento. Fausto tenta explicar esse desejo ao diabo (...) vendia sua alma em troca de determinados bens (...): dinheiro, sexo, poder sobre os outros, fama e glória.” Sokurov inicia sua obra com a suspensão de um espelho, que pode ser visto como o reflexo do homem, envolto por um pano branco, ou seja, aquilo que esconde a verdade ou o que ele não quer ver, e que se mantém preso no ar por uma corrente, simbolizando o pacto travado entre as personagens centrais ou o ser humano atrelado às convenções sociais, e um sino pendurado que pode aludir à hora da verdade ou ao momento final: o desmascaramento da humanidade ou a sua morte.

Essa abertura também poderia ser vista como a humanidade ancorada por uma máscara que não consegue se desvelar de encontro com sua verdade. Esconde de si suas fraquezas e veleidades, para manter os padrões normativos sociais. Daí surge uma figura marginal, que para além das suas necessidades sociais imediatas e previsíveis, desperta no outro a curiosidade do ser. Espanta-se pelo olhar que a humanidade expõe em suas convenções adictas de ser observada pelo ser alguém, em uma relação que se distancia pelo próprio olhar social estabelecido, causando estranheza. Quando a máscara se rompe, o outro, vê em si, um “eu” que não se encaixa nos parâmetros, direcionando à essência de um ser grotesco, animalesco, desperto dentro de e por um mundo que o cerceia e o aprisiona: um ser extraordinário que o liberta de sua condição material e angustiante existência. Um ser anormal, que provoca situações de riso e carnavalização, em que as ocorrências, nada mais são, do que a transmutação de esferas realisticamente possíveis, daquilo que o próprio homem, paradoxalmente, tenta afastar-se e não consegue atingir: um ser estranho, grotesco, acima de sua existência objetiva.

O GROTESCO JOCO-SÉRIO¹

Nas sociedades renascentista e romântica, restritas aos costumes de sua época, numa aparição quase burlesca, se não fosse grotesca, o diabo possui um aspecto misterioso e zombador. O burlesco retira da sociedade aquilo que ela esconde, num anti-heroísmo em que o burlador se sobressai por descobrir a máscara que a própria sociedade lhe impõe. Ele a revela. Ele a desvela. Assim, questiona Maria do Rosário Mariano² (2005, p. 56):

(...) por que motivo o identificamos como grotesco cômico e não como deformação caricatural própria do burlesco? Em primeiro lugar, este é um gênero cômico, diversamente do grotesco, que existe amiúde noutros universos – o fantástico, sem qualquer ligação ao cômico. Em segundo lugar, devido ao seu modo operandi, burlesco atua por contrafação ridicularizante de um determinado modelo – de acordo com o mundo às avessas – originado aquilo a

que Bakhtine chamou uma arte do contraponto. Nesse sentido, a deformação caricatural que nele opera é moderada para que o modelo referencial, o cânone integrador do desvio subversivo seja reconhecido, estabelecendo-se entre o autor e o público um cúmplice piscar de olhos. Contrariamente no grotesco, a deformação tende a ser de tal modo extrema, metamórfica, desintegrada – em variantes que podem ir do bizarro ao abjeto, do macabro ao repugnante, do bestial ao monstruoso (...)

A relação entre grotesco e a transformação cultural está ligada ao fato da ascensão de um grotesco particular no período de transição entre Renascença e Romantismo, que compreende o Barroco (cuja etimologia não é exata, mas remete à “irregular”, “grotesco”), numa transição de desarticulação, dilema, tensão, distorção e fusão entre homem e Deus, mas ele é, como indica Dieter Meindl³ (2005, p. 07, tradução nossa),

(...) uma categoria de transgressão já marcada pela interferência das formas humana ou animal, descoberta pouco após o século XV, na Itália, onde antigos lugares foram escavados. Derivado de “grotta”, palavra que vem de “cova”, mostrando a influência dos pintores renascentistas, mudando depois para o “crotisque” francês, criado em Rabelais. Mas o fenômeno do grotesco já era mais antigo: durante a antiguidade grega, inscrito em diversas catedrais, desenhado em covas paleolíticas, representando o hibridismo entre homem e animal.

O grotesco, de acordo com Meindl (2005, p. 09, tradução nossa) está aliado ao retorno, como oposição da aparição inédita. No grotesco encontramos os sonhos, a loucura, mitos, rituais ancestrais, e o inconsciente Freudiano; tudo embarca o grotesco, assim como os arquétipos de Jung, da inconsciência coletiva, da noção da vida como todo. Ainda, para Meindl (2005, p. 19)

O grotesco, um agente cultural indeterminado, referente do hibridismo, uma nova formação que emerge, e que, ao mesmo tempo, degenera o grotesco em suas diferentes esferas, de uma narrativa do essencial do modernismo: não como enfrentamento do grotesco pra tudo, mas como ele pode servir pra tudo.

No início do filme, Fausto está remexendo um corpo morto, à procura da alma. Apoiado por seu ajudante indecifrável Wagner, o diálogo entre os dois desperta certa leveza, em contraponto ao que se vê nas imagens repulsivas dos órgãos que caem do corpo aberto. Pouco antes dos 10 primeiros minutos do filme, Fausto chega ao seu local de trabalho: um estabelecimento imundo, disputado entre transeuntes esfomeados e galinhas soltas. Seu pai está a atender um paciente,

esticando seus braços para resolver algum problema de coluna. Impossível não observar com certa graça os cacarejos dos animais e os berros altos do enfermo. Em seguida, o pai faz uma refeição, que recusa em dividir com seu filho Fausto, batendo-lhe as mãos. Atende uma mulher na sequência, frequentadora assídua do lugar, que de após serem retiradas diversas camadas de sua saia, deita-se sorridente na poltrona médica e se entrega aos cuidados do médico, que encontra um ovo em sua genitália. O grotesco se instaura, então, entre a comicidade absurda da situação e a tragicidade da condição submana no recinto de saúde sujo, realisticamente possíveis. Mariano (2005, p. 57), alude que

(...) o grotesco pode ser ao mesmo tempo cômico e conter elementos bizarros, repulsivos e até intimidatórios, desde que nessa composição híbrida não entrem o horror e a extrema repugnância. Por outras palavras, o grotesco tem de ser um pouco “simpático”, um pouco “familiar” ou reconhecível o suficiente como distorção de uma imagem prévia para manter, no espectador, a descontração favorável ao riso.

Ao reconhecer, em *Fausto* de Sokurov, os elementos grotescos nas diversas cenas, assim como a de Fausto ao conhecer o espaço onde está Marguerite (37'25”), é possível destacar a presença de Mefistófeles (personagem Moneylender, um agiota a quem Fausto procura) na figura repulsante e atrativa daquele que está à margem do reconhecimento social. O grotesco nasce como contradição ambígua entre elementos atrativos e repulsivos, dos aspectos cômicos e trágicos, de feitos lúdicos e horríveis, da luz e da escuridão, diversão e seriedade, humor e horror, regozijo e treva, sagrado e profano: uma estrutura paradoxal. Aquilo que dialoga entre o animado e inanimado, como uma mistura que afeta nossos sonhos ou pesadelos. Para Ofélia Paiva Monteiro

(...) o grotesco realiza-se efetivamente através de inconveniências surpreendentes, aferidas pela representação, digamos canônica do mundo: distorções mais ou menos aberrantes, alianças semânticas e estilísticas que agridem as convenções conceituais e estéticas em vigor, contrastes violentos, extorsão das objetividades representadas ao seu contexto esperado. (...) é marca do grotesco, para traduzir a relação perturbada com o mundo – e de um modo que lhe confere uma acutilância chocante -, utilizar com exaspero o riso e o seu poder de distanciação, de negação ou erosão, o riso que provém, como o Bergson em relevo, de uma quebra do expectável, e que pode traduzir-se no humor, que tanto interessou os românticos, riso parente da ironia, nervoso e “spleenático”, que detecta as degradações, os paradoxos, as máscaras, os enganos e desenganos; por isso os adjetivos tragicômicos ou joco-sério, no hibridismo que pressupõe...” (MONTEIRO, 2005, p. 24-25)

O diabo ri de si no outro. Carnavaliza o ambiente público, desestabilizando a ordem, rompendo regras e permitindo-se a tudo, como acontece ao brincar com as mulheres do recinto (38'25"). O riso, então, é libertado pela carnavalização do diabo e é libertador para as mulheres que estão a trabalhar. "O riso e a visão carnavalesca do mundo, que estão na base do grotesco, destroem a seriedade unilateral (...) e liberam a consciência, o pensamento e a imaginação humana..." (BACKTHIN, 2008, p. 43, *apud* QUEIROZ, 2013, p. 03)

A carnavalização é um espetáculo sem palco e separação entre o público e atores, um novo modo de relações humanas, oposto às relações socio-hierárquicas todo-poderosas da vida corrente. A conduta, gesto e a palavra do homem se libertam das dominações hierárquicas (camadas sociais, graus, idades, fortunas) que as determinam internamente fora do carnaval e se tornam excêntricas, deslocadas do ponto de vista lógico da vida habitual.

No entanto, ao tirar sua roupa, o espanto das mulheres, pela forma grotesca com que Moneylender se apresenta, é reforçado na ridicularização estampada nos olhares assombrados ignorantes de uma figura desnuda e desigual a elas (39'40"). Elas, tão homens/humanas e igualmente híbridas no contexto social que as exime de um padrão patriarcal referenciado que, paradoxalmente, tanto sustentam, surpreendem-se no anormal grotesco, no bicho homem. Fausto também se admira com o corpo de seu anfitrião, mas a curiosidade pelo misterioso ser e pelas oportunidades que dele poderia desfrutar, parece falar mais alto. Apesar das personagens sentirem-se horrorizadas pela aparência disforme de Moneylender, ao espectador causa um misto de repulsa e quase riso do ridículo, despertados entre o que vemos e o seu comportamento:

o propósito de destronar a ordem estabelecida, o conformismo de valores e categorias e surge quase sempre associada ao grotesco cômico (...) O grotesco assume a função de desolcutar a estagnação, mostrando que o verdadeiro rosto dessa ordem aparente, a sua natureza, é a putrefação e o hibridismo, geradores da angústia. Se o grotesco cômico se configura no distorcido ou no hibridismo de natureza moderada, os grotescos abjeto e terrífico configuram-se num espectro que pode ir do disforme até a metamorfose teratológica (que inclui o macabro, o sado-masochismo de cariz satânico, o canibalismo), apresentando esta uma escala de graus de monstruosidade, que parecem revelar uma consciência do outro e do mundo circundante deficiente, como entidade e espaço para a diferença. (MARIANO, 2005, p. 60)

Observa-se, então, o corpo diabólico de Moneylender. Um ser obtuso, inclinado à inexactidão equilibrada do angulado homem. Nasce com ele uma curiosidade aguda do circunflexo temor de sua aparência estranha. Move e

imobiliza, na sua estranheza, uma antítese complexa, quase paradoxal, na tentativa de tornar o estranhamento uma visão do que o mundo real deveria agregar em seu cotidiano. Mikail Bakhtin, *apud* Dieter Meindl (2005), diz que o grotesco expressa a totalidade do acontecimento da vida, pois expressa um encerramento entre profundidade existencialista e psicologista, um questionamento do vigor e vitalidade, retornando à semiótica do corpo humano, observando suas protuberâncias: modo de defecar, comer, beber, comemora aniversários, relações sexuais, gravidez, numa constante transformação. A morte não é negação da vida, mas o grotesco é a inseparabilidade do todo. E que se aproxima do todo.

Moneylender então passa a explorar e ocupar diversos espaços públicos, acompanhado por seu discípulo Fausto. Os dois caminham por ruas, bosques, becos, praças etc. A figura grotesca, então, desestabiliza a ordem social, considerada natural, com seus apontamentos subversivos e peculiares. Ao mesmo tempo, o grotesco parece fazer parte da vida da comunidade, cuja indiferença é abordada pelos homens da taberna, que consideram o diabo um ancião comum. Mas ele se sobrepõe e, com sua destreza, faz jorrar da parede do bar o que seria o melhor dos vinhos, provocando em sua façanha, espanto e admiração (48'10").

O grotesco também se aproxima da suposta loucura da personagem Wagner, ao rondar e seguir Marguerite. Para Mikail Backhtin (2008, p. 35), "O motivo da loucura (...) é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente...". Ele repete por diversas vezes que se trata do "grande" Wagner, o verdadeiro Fausto, e quais ingredientes usou para criar seu homúnculo, um homenzinho disforme, grotesco, dentro de um pote (1:31'50").

O diabo em forma de homem-híbrido-grotesco, então, prevalece durante a trama "sokuroviana". Porém, o grotesco está presente não apenas na deformidade e animalidade de seu corpo, mas também em sua voz ora aguda ora mais enfadonha, em seus gemidos frágeis e em sua imponência para chamar atenção, em suas risadas e em sua seriedade, em suas palavras de baixo calão (como o termo *Culândia*, para se referir ao local de onde o vinho do proprietário da taberna provinha) e em expressões mais cultas, em seus discursos perspicazes ou aleatórios, enfim, em suas ações pretensiosamente desastrosas e seu espírito parvo, mas também em sua sobriedade fugaz, como sublinha Campos (1981, p. 79):

Na linguagem mefistofélica tudo é permitido: por trás dessa persona infernal, o ordeiro e composto dignitário ducal de Weimar, esquadrinha, escalpela, escarnece as fraquezas e veleidades humanas, sem poupar a si próprio. Seu linguajar, na corrosiva negatividade, põe tudo à bulha, dessacraliza tudo, crenças e convicções. O alto e o baixo coexistem, aproximados e convívio derrisório; a tirada filosófica e o palavrão chulo podem alternar-se; o divino e o misterioso se humanizam, familiarizados. Mefistófeles está entre o pícaro e malandro.

Além disso, está presente também nas relações desconcertantes e disparatadas do próprio homem em seu meio. Moneylender-Mefisto vê no angustiado médico sobrevivente, o homem insatisfeito pelos progressos humanos realizados até então, o ensejo para angariar mais uma alma desolada, mas também sempre inconformada e ansiosa por uma transformação, uma metamorfose de sua própria existência e de sua época. A inquietação sob o efeito da estagnação resplandece no momento crucial do pacto findado entre homem e diabo (1:44'50"), homem-diabo, o pobre diabo do homem que persegue o poder, o dinheiro, a beleza, a luxúria e o conhecimento além, como finalidade última de sua existência. Esquece, por fim, aquilo que buscava: a alma - ou melhor, a vende.

Em todo caso, *Fausto*, tanto no período de sua criação literária ou de sua adaptação ao cinema, traz uma crítica do isolamento do homem em sua sociedade, que, em sua solidão, procura saída para seu descontentamento. O grotesco, assim, aparece na obra como um respiro ao desespero humano, frisando suas vaidades e seus desejos individualistas como frívolos, débeis e frágeis, ao mesmo tempo que lança pelo estilo joco-sério um novo olhar crítico sobre o comportamento social, desmascarando suas futilidades convencionais que afundam o homem em suas angústias, possibilitando, assim, o riso e a subversão de si mesmo.

Notas

1 Adjetivo citado por Ofélia Paiva Monteiro em seu capítulo "Sobre o Grotesco: Inconveniências, Risibilidade e Patético", de "O Grotesco" (2005, p. 25). Ofélia Paiva Monteiro foi uma das conferencistas do workshop que resultou no livro "O Grotesco"..

2 Maria do Rosário Mariano foi uma das conferencistas do workshop que resultou no livro "O Grotesco"..

3 Dieter Meindl também foi um dos conferencistas do workshop que resultou no livro "O Grotesco".

Referências

BAKHTIN, Mikhail. (2008). **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. (Vieira, Yara Frateschi, Trad.). São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília.

BERMAN, Marshall. (1982). **Tudo que é Sólido se Dissolve no Ar - A Aventura da Modernidade**. Lisboa: Edições 70.

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

CENTENO, Yvette K. (2008). **Teatro e Sociedade**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas.

FAUSTO. (2011). Vídeo. Direção: Alexander Sokurov. Proline-Film San Pietreburgo. San Pietreburgo. 2h13'49".

FELIPE, Kaio. (2012). **As Origens do Mito Fáustico e a História Trágica do Doutor Fausto de Marlowe**. Disponível em <<http://www.revistatempodeconquista.com.br/documents/RTC13/KAIOFELIPE.pdf>>. Acesso em 01 de novembro de 2017.

GOETHE, J. W. **Fausto**. (1999). (João Barrento, Trad.). Lisboa: Relógio D'Água.

MARIANO, Maria do Rosário. (2005). "Algumas Reflexões sobre o Grotesco e Variações em B Maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch". In: **O Grotesco: Workshop** realizado em Março 2005. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

MARLOWE, Christopher. (2011). **A História Trágica do Doutor Fausto**. Introdução de Dirceu Villa. São Paulo: Hedra.

MEINDL, Dieter. (2005). "The Grotesque: Concepts and Illustrations". In: **O Grotesco: Workshop** realizado em Março 2005. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (2005). "Sobre o Grotesco: 'Inconveniências', Risibilidade, Patético. In: **O Grotesco: Workshop** realizado em Março 2005. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa.

MURIEL, Francisco. (2007). "**Sobre as Teoria de Bakhtin: Carnavalização e Paródia (Análise do Discurso)**". Disponível em <http://franciscomuriel.blogspot.pt/2007/10/sobre-as-teorias-de-baktincarnalizao.html> . Acesso em 03 de novembro de 2017.

QUEIROZ, Inti. A. (2013). "O Nariz de Gogól e o Riso". **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, s. 2, ano 9, n. 13.

TAUNAY, Francisco. (2012). **Fausto, de Alexander Sokurov**. Disponível em <http://opiniaoenoticia.com.br/opiniao/fausto-de-alexander-sokurov/> . Acesso em 01 de novembro de 2017.

Para citar este artigo

PIVA, Bruno Leal. O estilo grotesco no filme Fausto, de Aleksandr Sokurov. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 7., n. 1., JAN-JUN, 2018, p. 255-264.

O Autor

Bruno Leal Piva é mestrando em Artes Cênicas pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tem experiência com dramaturgia, atuação em teatro e cinema, análise teatral e literária, e colaboração em direção teatral. Possui graduação em Letras - Português/Espanhol pela Universidade de São Paulo (2004), pós-graduação lato sensu em Língua Espanhola pela Faculdade de Educação São Luís (2009), formação profissionalizante em teatro pelo ETA (2013) e como ator-criador pelo Centro de Pesquisa Teatral - CPT, sob coordenação de Antunes Filho (2016).