

Aleksandr Rodchenko, *Two figures (Dve figury)*, 1916



Peter Schlemihl: pacto fáustico em séries culturais

Adriano Carvalho Araujo e Sousa

O TECIDO FÁUSTICO

Repito aqui as outras homenagens a Jerusa Pires Ferreira das quais participei e afirmo o quão difícil é escrever sobre sua vasta produção, rica e singular, sensível ao ensaio, coisa cada vez mais rara nos dias de hoje. No caso deste artigo, há ainda um agravante, porque se trata de um tema como o Fausto.

Jerusa dispunha de materiais inéditos. Eu me lembro de várias vezes insistir para que parasse tudo e fosse se dedicar ao livro dos Faustos latino-americanos. Uma prévia nos dá em *Fausto no horizonte*, com seus comentários a Estanislao Del Campo, e *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, por exemplo. Lembro aqui os Faustos cubanos de autores tais como Reinaldo Montero ou um raro folheto do madrileno Martinez Olmedilla. Para além da

mera catalogação, seu objetivo maior é adentrar os mecanismos poéticos do que se convencionou chamar de mito fáustico em suas mais diversas manifestações do campo artístico e cultural.

Nesse sentido, observo a obra de Jerusa por um viés que é o da criação, com as várias serializações dos temas com os quais ela trabalha, que, neste caso específico, ela

Agradeço aos professores José Goldfarb, Lúcia Santella e Amálio Pinheiro a oportunidade de participar da homenagem na FLIPUC 2019, inclusive como coordenador da mesa "Jerusa: Dos Pactos Diabólicos ao Tecido Fáustico" e integrante da comissão organizadora do evento. A palestra proferida naquela mesa, em 4 de novembro de 2019, tem base em pesquisa iniciada ainda durante o doutorado, quando auxiliei Jerusa Pires Ferreira na organização de seus materiais. Retomei o projeto em 2013 na PUC-SP (Processo Fapesp 2014/50357-5) e concluí etapa junto ao LabCine do Mackenzie-SP, com supervisão da professora Jane de Almeida e bolsa PNPd/Capes. Foi apresentado sob a forma de relatório em 1º de setembro de 2016, com direcionamentos deste correlato fáustico para a animação, novas tecnologias e intermedialidade, sem esquecer a dimensão da cultura.

ADRIANO CARVALHO ARAUJO E SOUSA

é pós-doutorando em Estudos de Literatura pela Ufscar e autor de *Poética de Júlio Bressane: cinema(s) da transcrição* (Fapesp/Educ).

nomeou como “tecido fáustico”: trata-se de um contínuo ir e vir entre transmissão oral e escritura, entre popular e erudito, entre variados suportes, ousaria dizer, embaralhando o que é matriz e tradução cultural ou, como Amálio Pinheiro acertadamente falou em homenagem na ESPM: “Tudo é variante, tudo é tradução”¹. Afirmção completamente alinhada com a autora e sua proposta de uma “semiótica da cultura com suas razões antropológicas”.

Para avivar o conceito de tecido fáustico, cito artigo de Jerusa:

“Penetrando na floresta textual batizada por mim de tecido fáustico e pensando na emergência deste contínuo, que funciona à maneira de hipertexto, virtualidade sempre pronta a novas articulações de diversos tipos, muitas e diferentes espécies de textos vieram a se oferecer. Como se lê na introdução de meu livro *Fausto no horizonte*, procurei apontar para a transmissão que se apoia na vitalidade dos grandes textos fáusticos, como o de Marlowe – um Fausto de danação –, o de Goethe – da salvação. Seguir várias traduções acompanhando procedimentos verbais e visuais, verificando a composição de toda uma iconografia a ser desvendada, tão rica e múltipla quanto o tema, é apontar também para a memória de variada cena teatral. Em etapa anterior, portanto, procurei acompanhar razões mitopoéticas, narrativas ancestrais que se relacionam diretamente à construção do Fausto, prototipado na Alemanha, fortificado também na Inglaterra e em outras partes, num percurso interminável. Há um

conjunto lendário que conduz histórias do doutor pactário ou a ele associadas” (Pires Ferreira, 2010, p. 213).

Jerusa examina nessas traduções os mecanismos da máquina fáustica. Eu gostaria de resumir isso como sendo o aspecto técnico, as componentes em um trabalho de recriar, retrabalhar, reelaborar um argumento da literatura com traços de uma cultura, seja a brasileira ou a cubana, por exemplo.

UM CORRELATO FÁUSTICO

A minha pesquisa inicia-se com a abordagem de três versões audiovisuais do conto *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, escrito por Adelbert von Chamisso. Aqui, os comentários seguem um movimento que leva da literatura ao audiovisual, do legível ao visível, sendo que irei comentar apenas o filme de animação, que, por enquanto, parece a mais feliz das escolhas.

Chamisso nasceu em 1781, na França, e faleceu em 1838, em Berlim, capital da futura Alemanha. É um dos mais talentosos líricos do Romantismo berlinense e notabilizado como autor do conto fáustico *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*, publicado em 1814. Muito conhecido no campo da biologia, chegou a escrever também um diário de viagens.

Sua família escapou dos horrores da Revolução Francesa, refugiando-se em Berlim, o que levou Chamisso, à época com nove anos, ao abandono de sua língua natal e à adoção do alemão. Publicou seus primeiros trabalhos no *Berliner Musenalmanach*, que coeditou de 1804 a 1806.

1 Ver também: Pinheiro (2019).

Em 1804 fundou o *Nordsternbund*, uma sociedade de românticos berlinenses. De 1807 a 1808, Chamisso viajou pela França e Suíça, quando chegou a participar do círculo literário de Madame de Staël.

Chamisso também escreveu poemas, como *Frauen-Liebe und Leben* [A vida e o amor das mulheres], adaptado para a música por ninguém menos que Robert Schumann (o qual viria a realizar a peça para piano *Kreislarian* em homenagem a Hoffmann). Sua produção poética tardia, de tendência realista, valeu-lhe comentários elogiosos de Heinrich Heine. Chamisso também exerceu atividade de tradutor, vertendo para o alemão os poemas de Pierre-Jean de Béranger, e por causa dessas traduções ajudou a inserir a dimensão do lirismo político na poesia alemã.

Em 1814, publicou o peculiar conto sobre Peter Schlemihl, que trouxe grande reconhecimento para seu autor. Trata-se da história de um homem que vendeu a sombra ao diabo. A enciclopédia *Britannica* comenta que o conto “alegoriza o próprio destino político de Chamisso como um homem sem país”. Curiosamente, o nome do protagonista vem do iídiche e quer dizer uma pessoa desajeitada, incompetente, fracassada.

A *história maravilhosa de Peter Schlemihl*, assim como o mito fáustico, proporciona o encontro entre séries culturais recriadas em diferentes linguagens. Na trama, Schlemihl conhece um homem misterioso que retira uma série de objetos de dentro do bolso de sua roupa cinza, dentre os quais uma luneta, um tapete, uma tenda e três cavalos...

Em seguida, Schlemihl perde a sombra para o diabo, em troca da bolsa de Fortunato, uma bolsa com dinheiro inextin-

guível. Logo o protagonista descobre as desvantagens de não possuir uma sombra e, após recusar uma oferta do mesmo homem enigmático para tê-la de volta (em troca de sua alma), passa a procurar um lugar em que possa ter paz de espírito. No caminho, adquire botas de sete léguas que o levarão a todos os cantos do mundo. Reverberação de uma travessia: a lenda de Ahasverus, o Judeu Errante, citada pelo próprio Chamisso, em que o protagonista segue através dos tempos, e sobre a qual dirá Jerusa: “[...] com o peso da punição, o viés maldito, danação por toda a eternidade” (Pires Ferreira, 2000).

Elisabeth Frenzel, pesquisadora de literatura alemã, leitura indicada por Jerusa, nos lembra: “Não apenas deu ao tipo do torpe desgraçado, tão frequente em literatura, um nome de grande efeito ao designá-lo com o judaico ‘Schlemihl’, mas, acima de tudo, o inseriu em uma fábula que convertia o desgraçado em culpado” (Frenzel, 1976, p. 429).

Em *Fausto no horizonte*, Jerusa Pires Ferreira afirma que “há Faustos brotando em toda a parte”; diremos que, guardadas as proporções, semelhante ocorre com Schlemihl. Remissões ao homem que perde a sombra se encontram em um variado número de autores, como uma pesquisa simples na internet, na *Wikipédia*, por exemplo, permite constatar: o verbete “Peter Schlemihl” fornece uma série de dados fazendo-nos crer que possa ter sido escrito com ajuda de especialistas no assunto em suas versões inglesa e francesa. O texto oferece um breve resumo do conto e depois inicia com informações das adaptações para o Théâtre des Mathurins em Paris, em 1953, e para a

TV, em 1965, influenciando obras dos mais diversos tipos e suportes².

A página em inglês nos informa sobre citações presentes em outras obras, dentre as quais selecionei algumas: a mais evidente, “A sombra” (1847), de Hans-Christian Andersen, em que a sombra se liberta e passa a ter vida própria; uma alusão feita por Karl Marx em seu atualíssimo *O 18 de brumário de Luís Bonaparte* (1851), em que o aventureiro chega ao poder³. A personagem também é aludida no subversivo *A Vênus das peles* (1870), de Leopold von Sacher-Masoch; na ópera de Jacques Offenbach, *Os contos de Hoffmann* (1881), quando a personagem Peter Schlemihl desiste de sua sombra. Ludwig Wittgenstein faz menção em seu *Investigações filosóficas* (1953), seção 339; Thomas Pynchon, quando, no título do primeiro capítulo de *V.*, Benny Profane é referida como um “Schlemihl e humano yo-yo”. Por fim, “The fisherman

and his soul” [O pescador e sua alma] de Oscar Wilde apresenta um pescador que adquire uma faca mágica e corta sua sombra, libertando-a para vagar pelo mundo.

Como não podemos ficar apenas na “enciclopédia livre”, observamos que esse variado conjunto de remissões encontra-se em boa parte nos dados informados por Elisabeth Frenzel, que lhe é anterior e discorre sobre Schlemihl como um argumento da literatura. A autora também comenta os casos mais clássicos, por exemplo, o conto de Andersen e a ópera de Offenbach, e acrescenta dentre tantos exemplares e versões alemãs o roteiro escrito por H. H. Ewers, o qual viria a originar o filme mudo *O estudante de Praga* (1926). A ópera e o filme trazem nítida influência também de Hoffman e seu *Die Abenteuer der Silvesternacht* [As aventuras da Noite de São Silvestre], onde o protagonista perde a sombra (Frenzel, 1976, p. 429). Mais adiante, Frenzel (1976, p. 430) discorre sobre *The fisherman and his soul*, em que “o pescador entrega sua sombra, ou seja, sua alma por amor a uma sereia, sendo que a alma leva uma vida independente, sem coração e escravizando-o; até o momento da morte, que o une com a amada, sua alma não volta a fundir-se com o coração”.

Deve-se lembrar de que Frenzel (1976, p. 430) acrescenta ainda o livreto de Hofmannsthal, *A mulher sem sombra*, que, junto com *Anna*, de N. Lenau, e “Der verlorene Schatten” [A sombra perdida], de Hofmiller, constituem adaptações do conto escandinavo em que a sombra “simboliza [...] a descendência que a mulher do tintureiro vende para conservar sua beleza”. Claro, isso tudo sem mencionar que há um verbete “Fortunato” no seu dicionário, em que a estudiosa nos informa sobre o livro popular *Fortunatus*

2 Espero que o leitor perdoe o “crime” de citar a *Wikipédia*, o efeito pretendido seria de explicitar o quanto *Schlemihl* é um texto bastante célebre e o quanto se desconhece de Frenzel, citada a esmo por Jerusa em seu livro. Ainda com relação à “enciclopédia livre”, Michel Serres (2012) afirma: “Sabia que há pouco menos erros na *Wikipédia* do que na *Encyclopaedia Universalis*?”. Ver também: Gaudreault & Marion (2013, p. 39). Acrescento que é prática comum em editoras brasileiras e francesas redigir perfis de autores e romances, ou seja, no campo literário, a informação é sempre a mais precisa possível.

3 Vale a pena reler o velho Marx (2011, p. 57): “O conjunto da genialidade oficial da França envergonhada pela estupidez astuta de um único indivíduo; toda a vontade da nação, sempre que manifestada pelo voto universal, buscando a expressão que lhe corresponde nos ultrapasados inimigos dos interesses das massas, até encontrá-la, por fim, na renitência de um flibusteiro. Se algum trecho da história foi pintado em tom de cinza, então foi esse. Pessoas e acontecimentos aparecem como *schlemihles* invertidos, como sombras que perderam os seus corpos”. Volta e meia o autor de *O capital* também cita o *Fausto* de Goethe, por exemplo: “Tudo o que existe merece perecer” (Marx, 2011, p. 31).

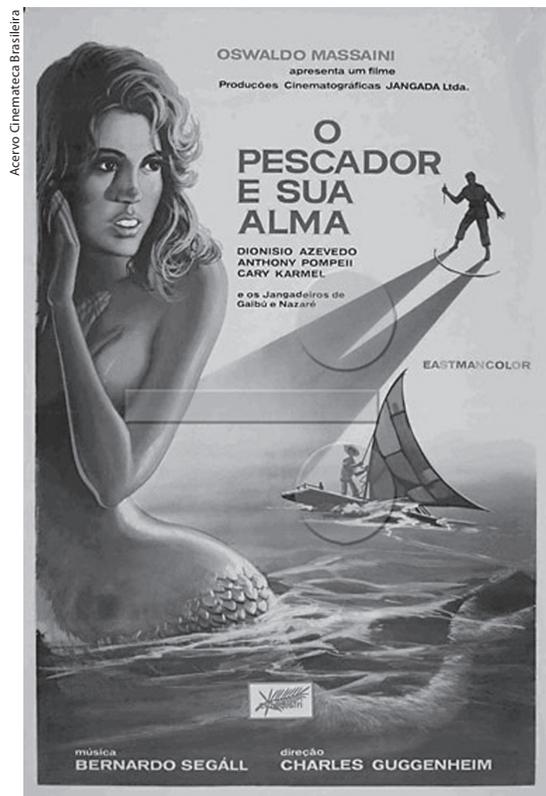
(1509), ao qual Chamisso faz alusão em seu conto usando-o para nomear a bolsa com dinheiro infundável. A bolsa de Fortunato significa bolsa da fortuna ou bolsa do afortunado, que nada mais é do que o significado de Fausto, “afortunado”.

Nesse sentido, *Fausto no horizonte* também nos permite afirmar que o parentesco de Schlemihl com o Fausto é atestado por pesquisadores alemães e de outras origens como “correlato” (*Verwandte*). A expressão inclui, segundo Jerusa, Don Juan, São Cipriano e o Judeu Errante, os dois últimos estudados por ela. Portanto, há uma reverberação para além do *Fausto* de Goethe, pois ele próprio faz parte, junto com outros (por exemplo, o de Christopher Marlowe), de uma rede textual de grande extensão e alcance.

Cabe ainda sublinhar a presença de três temas diretamente ligados ao cinema: magia, dinheiro e sombra, sem falar no aspecto mais cotidiano pela sugestão de dicotomias como luz e sombra, a Lua e o Sol, o feminino e o masculino. Ou ainda, num entendimento em intermedialidade (penso no sentido como é pesquisada no CRIalt da Universidade de Montreal), a antevisão ou projeção de tecnologias tais como os raios-x, a fotografia e o próprio cinema⁴. Veronica Voss, personagem de Fassbinder, dirá: “Cinema é luz e sombra”. O conto “antecipa” e “prefigura” a imagem fotográfica e os raios-x, que vêm surgir respectivamente em 1826 (se consideramos Nièpce) e em 1895, com o alemão Conrad Röntgen.

Há um variado número de versões audiovisuais diretas ou indiretas, algumas mais

4 Agradeço a Carlos Roberto Oliveira pela sugestão de projeções de tecnologias a partir de Chamisso.



Cartaz do filme *O pescador e sua alma*, de Charles Guggenheim, 1965

voltadas à figura do duplo, mas que remetem a Chamisso: *Noturno indiano* (Corneau, 1989), baseado em romance homônimo de Antonio Tabucchi, com um enredo dedicado a Fernando Pessoa; ou mesmo *The ghost writer* (Polanski, 2010), que tem um pacto sugerido no romance de origem e no filme; e ainda o roteiro não filmado *Hoffmaniana*, de Tarkóvski, que traz menção a Chamisso.

Para se ter uma ideia dessas recriações de recorrências culturais, o mundo digital nos oferece um *Machinima*⁵. Trata-se de uma animação feita com o motor do videogame, que usa personagens coadjuvantes do jogo

5 Para uma leitura sobre o que é o *Machinima* recomendo vivamente: Moran & Patrocínio (2011).



Imagem de divulgação de *O pescador e sua alma*

Half-Life 2 como protagonistas. Refiro-me particularmente ao episódio “The shadow of doubt”, criado por Ross Scott, quando aparece um homem que perde a sombra e Mike, um dos guardas, desconfia que se trata de um vampiro.

Diante dessa reverberação, procurei abordar a presença da sombra a partir de versões da narrativa de Chamisso, pensando-as a partir de linguagem e cultura, visto que é, inclusive, difícil o acesso a algumas realizações, caso, por exemplo, do longa-metragem *O pescador e sua alma*, de Charles Guggenheim, de 1963, realizado no Nordeste do Brasil e que contou com um elenco que incluiu, por exemplo, o ator Dionísio Azevedo. Durante a pesquisa encontrei apenas *stills* no acervo da Cinemateca Brasileira, ao que me consta não restaurados até hoje.

O longa procura aproximar um correlato de Schlemihl daquele cotidiano dos jangadeiros do Nordeste, que atende, ao menos na proposta, a anseios de um grande cineasta como é Rogério Sganzerla⁶.

L’HOMME SANS OMBRE: CURTA ANIMADO

Para fazer considerações sobre o curta animado, uma pergunta deve ser colocada de início: que procedimentos de som e imagem o realizador utiliza para traduzir a linguagem do conto? Que lugar ocupa a sombra nessa animação?

6 Sobre o comentário de Sganzerla quanto aos mitos brasileiros ver: Sousa (2020).

Considerarei inicialmente *L'Homme sans ombre* como uma tradução no sentido de tentar recriar as principais questões desse correlato fáustico que é o conto de Adelbert von Chamisso. Para traduzi-lo, Schwizgebel, diretor suíço desse curta animado, procura trazer os elementos que fazem a complexidade do texto que lhe dá origem, para além do entrecho.

O som da animação realça em vários momentos, com assobios e música melancólica, o tom de uma narrativa tenebrosa que é a do conto, marcado, nos diz Thomas Mann, na bela tradução de Marcus Mazzari, por uma “oposição brusca, quase patológica [...], uma busca verdadeira por temas violentos, até mesmo macabros” (Mann, 2003, pp. 141-2).

A animação se insere nesse “tecido fáustico [...] que funciona à maneira de hipertexto [...] criando articulações” (Pires Ferreira, 2010, p. 313). A trama não segue de modo tão literal a ordem do conto, e Schwizge-

bel nos oferece um trabalho com as cores. Permite-se também a liberdade de propor inversões, como, por exemplo, o “Homem de cinza”, aquele que oferece a bolsa de Fortunato, aparece em trajés vermelhos, e Schlemihl surge em vestes cinzas.

Na escolha do animador, cinzenta é a vida do próprio protagonista. O que significa Schlemihl de cinza? Sem cor? Sem luz? Sem personalidade?

A inversão proposta por Schwizgebel revela-se extremamente sugestiva se pensarmos no caráter de maldição aludido acima, quando se comentou o argumento do Judeu Errante. Ou ainda, se lembrarmos a definição dada por Jung em que a sombra “é uma parte viva da personalidade e por isso quer comparecer de alguma forma” (Jung, 2011). O encontro paradoxal com sua sombra passa a ser o do homem consigo mesmo. Em sua reflexão, Jung discorre ainda sobre medo e horror em uma crítica voltada à cultura moderna, comentando



Imagem da animação *L'Homme sans ombre*, de Georges Schwizgebel, 2004

a atualidade do seu caráter fáustico de destruição e engenho: “O homem conquistou coisas utilitariamente fabulosas, mas em compensação escancarou o abismo no mundo e como conseguirá parar, se ainda for possível?” (Jung, 2011).

O foco incide em uma imagem arquetípica do cinema que é a sombra, fazendo paralelos com o arquétipo literário que, para citar um expoente de Tártu-Moscou, “está à soleira da consciência e é a parte inconsciente da personalidade, podendo se apresentar como o duplo (sósia) demoníaco” (Meletínski, 2002, p. 22).

Ao colocar Schlemihl de cinza, o diretor nos permite referir a uma série de autores que, assim como Jung, tiveram alguma intuição sobre esse caráter destrutivo da vida moderna. São reverberações na cultura que nos remetem à criação do papel-moeda, à leitura de Hans Christoph Binswanger, que aborda a economia política no *Fausto*. É em Goethe também que iremos encontrar uma *Doutrina das cores* a discutir a presença de sombras coloridas, da qual se infere: sem luz não há sombra e, em determinadas condições, pode-se obter o fenômeno óptico da sombra colorida (Goethe, 2013, pp. 97-8, por exemplo). Um fato curioso é que a sombra colorida viria em nossos dias a se tornar uma técnica de captação de imagens digitais em 3D⁷.

Do ponto de vista do trabalho com a linguagem, não vemos nenhuma fala em todo o curta animado. Schwizgebel propõe a seu espectador um diálogo intenso com

a pintura. A animação procura incessantemente um traço, uma pincelada, que nos lembra de obras de impressionistas como Claude Monet e Édouard Manet, mas também poderia ser de um pós-impressionista como Paul Cézanne e talvez até Henri Matisse. Em suma, dois aspectos recriam técnicas dessas obras: de um lado, o traçado, as pinceladas; de outro, o trabalho de Schwizgebel com luz e sombra. Tudo isso poderia ser resumido numa palavra: o movimento.

O espectador está diante de uma versão bastante refinada, dirigida talvez para o público mais jovem, propondo pensar uma mobilização do olhar. A palheta do animador, seu trabalho com o traço e as sombras, procura a percepção de movimento existente na pintura.

Na trama do curta, o protagonista não tem um amor tão declarado como no conto, ele está na maior parte do tempo só, sem o ajudante Bendel, que não ocupa lugar algum no curta.

Há interações também com o cinema, quando vemos uma subjetiva, momento em que Schlemihl vaga pelo mundo com as botas mágicas (pintadas de vermelho), para nos sugerir o gosto romântico por peregrinações. O protagonista surge aí quase como um beduíno, em seu caso, à procura da paz de espírito que irá encontrar na arte, num Teatro de Sombras.

Lembrando que um texto fáustico pode ser de salvação ou de danação, Schlemihl vai encontrar sua salvação na arte das sombras. Sugestivo que o curta termine com esse tipo de teatro que pode ser visto como um protocinema ou uma protoanimação, lembrando que tanto um, o cinema, como o outro, a animação, possuem origens que

7 Agradeço a informação ao LabCine/Mackenzie e em particular aos ministrantes da oficina “Imagens Tridimensionais”, Marcos Muzi e Gavin Adams, em 25 de maio de 2017.

se confundem ao menos na leitura de historiadores mais arrojados⁸.

Gostaria assim de propor evitar falar em especificidade da animação ou ainda de um outro modo muito comum em história do cinema, que vê a animação como *cinema de animação*.

Trata-se de uma reviravolta epistemológica que passou a ficar mais evidente com a ascensão das novas mídias. Isso nos leva a acompanhar, por exemplo, o que Lev Manovich nos diz: “Nascido da animação, o cinema afastou a animação para sua periferia, apenas para, por fim [o cinema digital], tornar-se um caso particular de animação” (Manovich, 2001-2002, p. 302).

Ou ainda e anterior a Manovich, encontra-se o historiador da animação Alan Cholodenko (2017), que faz uma ampla defesa de Émile Reynaud, um inventor do fim do século XIX considerado o criador do Théâtre Optique, e também um precursor da animação com suas pantomimas luminosas. Cholodenko argumenta sobre a presença dos irmãos Lumière nos bastidores do funcionamento do Théâtre Optique de Reynaud, inclusive ancorando suas afirmações em documentos e relatos de época, revelando, ainda, que o aparelho de Reynaud não só seria capaz de reproduzir fotografias em movimento, como forneceu

o modelo de perfuração para o filme utilizado no cinematógrafo.

Por sua vez, André Gaudreault, num artigo recente, questiona a denominação de “cinema dos primeiros tempos” o assim chamado primeiro cinema, também ele fazendo menção a Émile Reynaud, numa crítica que se dirige ainda à pressuposta origem do cinema a partir dos irmãos Lumière. Encontra-se na base de sua argumentação um caráter extremamente plurívoco dos fenômenos envolvidos, como o já mencionado “empurrar a animação para a periferia do cinema” (uma arte relegada às sombras?), observando que o autor canadense também fazia esse alerta bem antes das novas mídias.

Já falamos acima sobre tecnologias projetadas no conto de Chamisso, tais como a fotografia e os raios-x. Para seguir uma reflexão dentro da ideia de intermedialidade – como aquelas propostas por autores como François Albera e Jurgen Muller, que discutem respectivamente literatura e TV –, diremos que há na sombra projetada um dispositivo projetado, um dispositivo virtual. A intermedialidade entra aqui para propor reflexões em torno de uma não especificidade da animação, para apontar interações incessantes entre cinema, animação e pintura a partir de Peter Schlemihl, um correlato fáustico.

8 Ver Cholodenko (2017) e Gaudreault (2018).

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva, 1992.
- CHAMISSO, Adelbert von. *A história maravilhosa de Peter Schlemihl*. 2ª ed. Posfácio de Thomas Mann. Trad. Marcus Mazzari. São Paulo, Estação Liberdade, 2003.
- CHAMISSO, Adelbert von. *L'Étrange histoire de Peter Schlemihl*. Paris, Folio, 1992.
- CHOLODENKO, Alan. "A animação do cinema". *Galáxia*, n. 34, jan.-abr./2017.
- FRENZEL, Elizabeth. *Diccionario de argumentos de literatura*. Madrid, Gredos, 1976.
- GAUDREAU, André. "O cinema dito dos primeiros tempos". *Galáxia*, n. 37, jan.-abr./2018.
- GAUDREAU, André; MARION, Philippe. *La fin du cinéma? Un média en crise à l'ère du numérique*. Paris, Armand Colin, 2013.
- JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 7ª ed. Petrópolis, Vozes, 2011.
- MANOVICH, L. *The language of new media*, Cambridge, The MIT Press, 2001-2002.
- MARTINEZ OLMEDILLA, A. *El despertar de Fausto*. Madrid, Prensa Moderna, 1932.
- MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo, Boitempo, 2011.
- MELETÍNSKI, Eleazar. *Arquétipos literários*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade e Arlete Cavaliere. 2ª ed. Cotia, Ateliê, 2002.
- MONTERO, Reinaldo. *Fausto*. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2003.
- MORAN, Patricia; PATROCINIO, Janaina (orgs.). *Machinima*. São Paulo, Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária da USP, 2011.
- PINHEIRO, Amálio. "Jerusa: a senhora barroca". *Galáxia*, n. 42, set.-dez./2019.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. *Fausto no horizonte*. São Paulo, Hucitec/Educ, 1996.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. "Fausto no horizonte latino-americano", in Helmut Galle; Marcus Mazzari (orgs.). *Fausto e a América Latina*. São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2010.
- PIRES FERREIRA, Jerusa. "O Judeu Errante: a materialidade da lenda". *Olhar*, a. 2, n. 3, jun./2000.
- SERRES, Michel. "Bienvenu à l'homme nouveau". *Le Point*, 14/juin/2012. Disponível em: https://www.lepoint.fr/debats/michel-serres-bienvenue-a-l-homme-nouveau-14-06-2012-1474761_2.php. Acesso em: 2/3/2020.
- SOUSA, Adriano C. A. e. "Belair, música da luz", in Isis Rost; Patricia Marcondes de Barros (orgs.). *Transas da contracultura brasileira*. São Luís, Passagens, 2020. Disponível em: <https://bit.ly/39E30M7>. Acesso em: 29/7/2020.

Filmografia

L'Homme qui a perdu son ombre, Théâtre de la Jeunesse, 1966.

O estudante de Praga, Galeen, 1926.

L'Homme sans ombre, Georges Schwizgebel, 2004.