

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

EDUARDA MARIANO CONCEIÇÃO

O DIABO EM CENA:
MEDIEVALISMO E DEMONOLOGIA NO FAUSTO DE MURNAU

Porto Alegre

2024

EDUARDA MARIANO CONCEIÇÃO

**O DIABO EM CENA: MEDIEVALISMO E DEMONOLOGIA NO FAUSTO DE
MURNAU**

Artigo para Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História.

Orientadora: Profa. Dra. Cybele Crossetti de Almeida

Porto Alegre

2024

EDUARDA MARIANO CONCEIÇÃO

O DIABO EM CENA: MEDIEVALISMO E DEMONOLOGIA NO FAUSTO DE MURNAU

Artigo para Conclusão de Curso de graduação, apresentado ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em História.
Orientadora: Profa. Dra. Cybele Crossetti de Almeida

Porto Alegre, 03 de setembro de 2024

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Cybele Crossetti de Almeida
(UFRGS - IFCH)

Prof. Dr. Anderson Zalewski Vargas
(UFRGS - IFCH)

Prof. Dr. Walter Günther Rodrigues Lippold
(INCT Proprietas UFF)

AGRADECIMENTOS

À professora Cybele, pela amizade e pela orientação, da iniciação à pesquisa ao término da graduação;

Ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, em seu quadro técnico, docente e terceirizado, pela prestação de serviço de qualidade e gratuito;

Aos professores Anderson e Walter, que aceitaram submeter o presente trabalho às suas respectivas leituras;

À Juliani Reis, pela gentileza da atenciosa leitura deste trabalho;

Ao professor Fabrício Deiques, pela transmissão do amor pela História;

Ao Maurício Clipes, pelo companheirismo e incentivo durante todo o curso;

Ao professor Rafael Brunhara, pelo grego com entusiasmo;

Ao professor Raphael Zillig, pelo belo em si;

Ao professor Francisco Marshall, pela palavra, com excelência;

A Sérgio, Carla, Maiara e Mathias, minha família, por todo o carinho, suporte e aprendizado;

À minha querida avó Elaine, *in memoriam*, que está em um pouco de tudo que faço, e assim sendo, a ela tudo dedico.

RESUMO

O presente artigo pretende investigar como determinadas manifestações demonológicas foram representadas no cinema expressionista alemão. Para tal, tomou-se como objeto de análise a obra "*Faust - Eine Deutsche Volkssage*" (1926), de F. W. Murnau. Mesmo antes do surgimento do cristianismo no Ocidente, esses seres sobrenaturais figuram em diversas obras literárias e pictóricas. Tais figuras, por sua vez, ao serem gradualmente incorporadas pelo imaginário cristão medieval, não estavam diretamente relacionadas a criaturas que representassem perigo ou medo, em sua estética ou na narrativa de inserção, uma vez que não eram capazes de apresentar qualquer tipo de influência sobre o mundo dos mortais. A partir do final do período medieval, uma construção imagética divergente começa a ser construída: o Mal passa por um processo de síntese na figura do demônio que, através de seus agentes, passa a ter influência sobre o mundo natural. Assim, foram produzidas diversas imagens e textos que associavam o demônio a uma figura aterrorizante, sendo um deles o mito de Fausto. Para o desenvolvimento deste trabalho, serão utilizados como referenciais teóricos e metodológicos as discussões de imaginário e representações sociais para análise das fontes literárias, levando em consideração suas concepções sobre o Diabo, o Inferno e sua recepção no imaginário moderno.

Palavras-chave: Diabo. Fausto. Memória Cultural. Demonologia. Murnau.

ABSTRACT

The present work aims to investigate how certain demonological manifestations were represented in German expressionist cinema. To this end, the work "Faust - Eine Deutsche Volkssage" (1926), by F. W. Murnau, was taken as the object of analysis. Even before the emergence of Christianity in the West, these supernatural beings appeared in several literary and pictorial works. Such figures, in turn, when gradually incorporated into medieval Christian imagery, were not directly related to creatures that represented danger or fear, in their aesthetics or in the insertion narrative, since they were not capable of presenting any type of influence on the world of mortals. From the end of the medieval period, a divergent imagery construction began to be constructed: Evil went through a process of synthesis in the figure of the devil who, through his agents, began to have influence over the natural world. Thus, several images and texts were produced that associated the devil with a terrifying figure, one of them being the myth of Faust. For the development of this work, discussions of imaginary and social representations will be used as theoretical and methodological references for the analysis of literary sources, taking into account their conceptions of the Devil, Hell and their reception in the modern imagination.

Keywords: Devil. Faust. Cultural Memory. Demonology. Murnau.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	7
2	DEMONOLOGIA E A CONSTRUÇÃO DO DIABO MEDIEVAL	8
3	MITO E TRANSMISSÃO DA MEMÓRIA	10
4	ANÁLISE DO FILME “FAUSTO - UM CONTO POPULAR ALEMÃO” (1926)	
	13	
5	CONCLUSÃO	17
	REFERÊNCIAS	20

1 INTRODUÇÃO

Diabo, do grego *διάβολος* /*diábolos*/ (acusador, aquele que engana); Lúcifer, do latim *lux* (luz), *ferre* (levar, trazer); Demônio, do grego *δαίμων* /*daimon*¹. Múltiplo de nomes em etimologias e de representações, o Diabo é associado, na contemporaneidade, ao mal, à perdição, ao pecado. Também é aquele que tenta e corrompe. Corporificado em imagens e discursos de diferentes formas, é ressignificado, conforme Le Goff, em relevância e em estética por volta do ano 1000. Para Boureau (2016), a partir da análise de documentos jurídicos e eclesiásticos, uma obsessão pelo diabo começa entre 1220 e 1330, e não constitui um traço essencial do cristianismo medieval ocidental. Para Delumeau (1989), a emergência da modernidade na Europa ocidental foi acompanhada do medo do diabo, e essa Renascença herdava seguramente conceitos e imagens demoníacos que haviam se definido e multiplicado no decorrer da Idade Média, mas conferiu-lhes coerência, relevo e difusão.

Examinaremos, através da semiótica, as reminiscências de uma memória coletiva do medieval, sobretudo a figura do Diabo nessa nova significação presente no final do período. A memória, segundo Le Goff, assim como o passado, não é história, e sim um importante objeto de análise: transmitida através de signos, através da palavra falada e escrita, de imagens, e de expressões do mito.

Friedrich Wilhelm Murnau (1888-1931), diretor alemão que dirigiu filmes como *Nosferatu* (1922), e *Fausto* (1926), um conto popular alemão, ambos inseridos no movimento expressionista alemão, surgido durante a República de Weimar (1919-1933), e durante o período entreguerras, caracterizado pela fragilidade econômica e pela atmosfera política conturbada. A atmosfera apocalíptica do expressionismo é o resultado do próprio tempo, e convém uma leitura através de expressões artísticas, uma vez que elas transmudam em imagens. A ideologia sistemática de seu *Weltanschauung*, sua cosmovisão, se prende a uma interpretação didática da arte (Eisner, 2008, p. 18). No *mise en scène*, pode-se

¹ Daimon, como ente anterior ao cristianismo, refere-se a uma espécie de espírito ou força intermediária entre os deuses e os humanos. Na Apologia de Sócrates, Platão não utiliza a expressão daimôn, mas sim daimonion, declinação do adjetivo daimonios que significa, genericamente, “entidade milagrosa” (JONES, 2017, p. 342). Na tradição platônica, é visto como uma entidade que guia ou inspira o ser humano, desempenhando um papel importante na busca pela verdade e sabedoria. Em contextos mais amplos, pode representar uma voz interior ou uma inclinação que orienta as decisões ou provoca atos impetuosos. Não possui a conotação negativa do demônio no contexto da Antiguidade.

perceber contrastes entre luz e sombra carregados de discurso, como o bem sempre mais iluminado e o mal mais escurecido, e elementos como a ampulheta manipulada pelo diabo.

2 DEMONOLOGIA E A CONSTRUÇÃO DO DIABO MEDIEVAL

Até o século XIII, para Boureau (2016), a teologia absteve-se de examinar demônios em suas narrativas, e não se colocou nenhum problema especulativo sobre a questão, uma vez que o Diabo não apresentava perigo iminente. A situação muda a partir dos anos 1270, quando o tratado *Sobre o mal*, de Tomás de Aquino, formou um novo *corpus* de doutrina, com questionamentos sobre corporalidade demoníaca, pecado no Diabo, intelecto e oralidade satânica, e poder sobre os homens. Outros teólogos participaram da exploração dessas ideias, e isso gerou uma renovação de interesse acerca da demonologia, pelo diabo e para explicar suas causas. Para Delumeau (1989), esse processo de obsessão demoníaca tem seu início com a emergência da modernidade, e está associado à ideia de tempo escatológico e de juízo final.

Para temê-lo era necessário, também, representá-lo de forma desagradável ou assustadora em imagens. Esse ser, anteriormente abstrato, passou a ser ilustrado a partir de um novo imaginário cristão, em lugares de ampla visão e sacralidade, como paredes e capitéis de igrejas, até em documentos mais específicos, como ilustrações em manuscritos, como o *Codex Gigas*, que apresenta uma ilustração do demônio esteticamente desagradável.

Figura 1 – Codex Gigas



Fonte: Codex Gigas ([12--?], p. 577²).

No que diz respeito à estética na Antiguidade, em *ἀρμονία* /*harmonia*/ (consonância, ajuste), do grego, há uma concepção antiga do que é belo. O verbo *κοσμέω* /*kosmeo*/ significa “arranjar”, é a raiz etimológica da palavra cosmético, e dá a ideia de ordem³. Para Platão, conforme as ideias desenvolvidas em *O Banquete*, o belo está presente de forma ideal em um âmbito metafísico, para além do sensível, como objeto último da dialética. Para Aristóteles, em *Poética* (2015), na mimese da tragédia, o belo está na extensão e na ordenação. No simbolismo medieval, conforme Le Goff, em *A Civilização do Ocidente Medieval* (2016, p. 324), a beleza também provém da proporção, da harmonia. Já o feio, sob a forma do terrível e do

² Manuscrito medieval do século XIII escrito em latim. A iluminura da página 577 possui cerca de 50cm de altura. A lenda conta que o códice foi criado por um monge com a ajuda do Diabo.

³ Ver Gregory Vlastos.

diabólico, em dualidade com o belo, segundo Eco, em *História da feiura* (2007, p. 73), está presente no mundo cristão através do Apocalipse de São João Evangelista, o que é transmitido a outros textos e imagens.

O Diabo não dispõe de uma identidade única e uniforme, e está representado de diferentes formas em diferentes narrativas. No Antigo Testamento, não é representado como feio, com chifres, longas garras, pata de bode ou face distorcida, é abstrato e teológico, sem caráter divino. O demônio, do grego *δαίμων*, está relacionado a seres sobre os quais se acreditava ter ações pontuais sobre o mental humano⁴, associadas ao demônio pela descoberta de saberes pagãos antigos e pelo prestígio novo de correntes neoplatônicas, como explora Boureau (2016, p. 119). O diabo está associado a outros elementos da mitologia greco-romana, em signos que indexam divindades pagãs, usando o feio como instrumento retórico na narrativa – o feio, o que se teme, e o que é ruim, são elementos associados.

De acordo com Umberto Eco (2007, p. 185), na mesma medida em que o Diabo desdramatiza seus traços, cresce, em paralelo, a demonização do inimigo, que ganha características do feio. É horrendo o judeu nas Cantigas de Santa Maria, é feio o bizantino no Relatório da embaixada à Constantinopla (séc. X) do historiador e monge Liutprando de Cremônia (920-972), sujos são os sarracenos nos relatos do teólogo dominicano Felicis Fabri, na obra *Evagatorium in Terrae Sanctae, Arabiae et Egypti peregrinationem* (séc. XV). Nessas narrativas, imputa-se a um inimigo a culpa, e associa-se o inimigo ao feio e ao mal para condená-lo. São discursos que legitimaram as violências inquisitórias, estimuladas pelo medo do diabo e suas estratégias através da síntese do inimigo, os “agentes do mal” de Delumeau (1989): a bruxa, o muçulmano e o judeu.

3 MITO E TRANSMISSÃO DA MEMÓRIA

De acordo com Assmann (2012), a memória cultural transmite, através de signos, sejam eles a palavra escrita, a palavra falada, o gesto simbólico, ou a representação visual de algo, um significado. O signo garante a permanência da memória, uma vez que preserva significação.

Conforme Blumenberg (1988), o mito não é uma narrativa estática e imutável, mas um processo contínuo de trabalho e construção a partir de um padrão básico,

⁴ cf. Os Gregos e o Irracional (Dodds, 2002).

que varia conforme o contexto e as circunstâncias para dar significado às questões humanas (*Bedeutsamkeit*). No caso do mito fáustico, como é próprio do mito, há uma pluralidade de narrativas que podem ser apropriadas conforme o que se quer dizer e para quem quer se dizer. Fausto pode ser lido como arquétipo do ser humano, enfrentando dilemas em suas escolhas acerca do que é bom, prazeroso, ou o que é certo ou errado. A cena “Noite” do Fausto de Goethe apresenta um monólogo em que o protagonista manifesta angústia no dilema de deter ambos o saber e a dúvida, onde o conhecimento não satisfaz e preocupações da modernidade exacerbadas pelo romantismo.

Ai de mim! da filosofia
 Medicina, jurisprudência,
 e mísero eu! da teologia,
 O estudo fiz, com máxima insistência.
 Pobre simplório, aqui estou
 E sábio como dantes sou!
 De doutor tenho o nome e mestre em artes,
 E levo dez anos por estas partes,
 Prá cá e lá, aqui ou acolá
 Os meus discípulos pelo nariz.
 E vejo-o, não sabemos nada!
 Deixa-me a mente amargurada.
 (Fausto I, v. 354-365)⁵

O Fausto de Murnau, de caráter menos romântico e mais moderno, manifesta essa frustração com o conhecimento através de uma cena de cólera, onde derruba e destrói parte dos livros empilhados em seu gabinete, até tentar fazer o mesmo com um livro que apresenta uma cruz na capa. Esse livro se abre no fogo e apresenta instruções de como evocar o “Príncipe das Trevas”, oferecendo ajuda através da concessão de poder e glória. Kracauer (1947) sugere que os filmes expressionistas, com suas temáticas sombrias, personagens perturbados, cenários distorcidos e uma atmosfera de medo e paranoia, expressavam as ansiedades, angústias e o pessimismo da sociedade alemã da época. A figura de Fausto, frustrada e em crise, pode ser associada à Alemanha no período entreguerras, já que apresenta uma aura do sentimento coletivo da nação, revelando um desejo latente por uma figura autoritária que pudesse trazer ordem ao caos. Essa psicologia, segundo Kracauer,

⁵ Tradução do original alemão empreendida por Jenny Klabin Segall de Fausto: uma tragédia – Primeira parte. O texto completo do Fausto I foi escrito entre 1772 e 1806 (MAZZARI in GOETHE, 2004, p.7-24).

ajudou a facilitar a aceitação de Adolf Hitler como líder, já que a população estava preparada para aceitar um regime autoritário que prometia restaurar a ordem. A conexão entre o cinema expressionista e o nazismo não é direta, mas sim uma leitura interpretativa que Kracauer faz dos temas, estilos e sentimentos expressos nesses filmes, vendo-os como um prenúncio das tendências autoritárias que culminariam no Terceiro Reich.

O mito fáustico não ficou circunscrito apenas à Alemanha, como é o caso de Goethe, Mann e Murnau, mas ecoou também no Brasil. Em *Grande Sertão: Veredas*, a jornada de Riobaldo pode ser vista como uma releitura do pacto fáustico. Riobaldo, em sua busca por poder e controle sobre seu destino, faz um pacto implícito com o diabo, um momento que é ambíguo e repleto de incertezas. Ele questiona constantemente se realmente fez o pacto, ou se tudo não passa de uma construção de sua mente. Essa ambiguidade sobre o pacto é central na obra, refletindo a complexidade da condição humana e a luta interna entre o bem e o mal. O sertão de Guimarães Rosa também pode ser interpretado como um espaço mítico, onde o tecido fáustico se entrelaça com outros mitos e símbolos. No sertão, as forças sobrenaturais, o bem e o mal, o divino e o diabólico coexistem em uma realidade que é ao mesmo tempo brutal e mágica. Esse espaço permite que Rosa explore os dilemas morais e existenciais de seus personagens de uma maneira que transcende o particular e alcança o universal.

Para Ferreira (2015), há na literatura de cordel, em folhetos e em mídias populares, o tecido fáustico, fenômeno de transmissão deste mito, que perpassa a oralidade e a palavra escrita, e que constitui a cada representação um novo Fausto, que se traduz na cultura local, onde o mito de Fausto é adaptado ao contexto cultural e social do sertão nordestino. As narrativas, muitas vezes, mantêm o cerne do pacto com o diabo, no qual o protagonista, geralmente um homem comum ou um personagem de destaque na cultura local, vende sua alma em troca de riquezas, poder, ou sabedoria, narrativas que costumam ser ambientadas em cenários nordestinos e retratadas com uma linguagem popular e acessível.

4 ANÁLISE DO FILME “FAUSTO - UM CONTO POPULAR ALEMÃO” (1926)

O Fausto de Murnau não é pensado para ser histórico, não é um filme medieval, mas trata-se de uma produção cinematográfica que apresenta medievalidade, cuja percepção, de acordo com Sturtevant (2018), consiste na compreensão popular do que é a Idade Média, e às maneiras pelas quais a Idade Média é imaginada, recriada e reinterpretada à posteriori. Sturtevant explora como elementos e símbolos associados ao período medieval são reinterpretados na cultura contemporânea, carregando significados que refletem as preocupações e contextos da época em que são resgatados, mais do que uma representação histórica precisa da Idade Média. O medievalismo não é apenas uma imitação do passado, mas uma construção que serve aos propósitos ideológicos, culturais e estéticos do presente. Isso pode incluir desde a romantização dos cavaleiros e castelos até a personificação do mal na figura do Diabo.

O filme, entendido como medieval por seus espectadores, contribui, portanto, para a construção de um imaginário e uma compreensão pública acerca do período. A partir do objeto de análise do presente trabalho, observamos diferentes temporalidades, como a do mito e dos símbolos, que pertencem a uma memória cultural, transmitida através de signos, e uma memória comunicativa, as preocupações e contextos contemporâneos, que interagem para formar uma visão complexa e multifacetada do Diabo. O filme articula essas camadas de memória para criar uma representação que é tanto uma continuação das tradições culturais quanto uma resposta aos desafios e contextos do período moderno. A proposta de análise consiste em examinar como esses elementos e seu conteúdo simbólico são integrados na narrativa do filme, que inicia com uma sequência dramática de tom sombrio e apocalíptico da narrativa. Enuncia-se a abertura dos portais da escuridão, *die Pforten der Finsternis*, e somos apresentados a três criaturas antropomórficas, esqueletizadas e parcialmente vestidas, que cavalgam pelos céus. Em seguida, sob o céu sombrio, surge uma criatura antropomórfica munida de grandes asas, chifres e longas garras, que logo tenta se proteger de um clarão resplandecente em meio à escuridão. Apresenta-se uma figura antropomórfica masculina, que ostenta asas, uma armadura e uma espada que emana luz. Essa criatura acusa a primeira de flagelar a humanidade, assolando-a com guerra, peste e fome – três dos quatro cavaleiros do apocalipse. Assim, começa a primeira cena de *Fausto* de Murnau,

múltiplo de signos comumente associados ao medieval: o cavaleiro, o anjo, o demônio; signos existentes antes da Idade Média, mas que foram assimilados e ressignificados em discursos de juízes e inquisidores, disseminados na iconografia e na literatura e presentes nas culturas popular e erudita. Esses discursos, norteados pela moral cristã, concederam poder sobre o mundo sensível ao Mal. Este mal está sintetizado na figura do diabo e de seus agentes.

Nas primeiras cenas, Mephisto é dotado de traços demoníacos exagerados, o que passa por uma atenuação em seus primeiros contatos com Fausto. Quando evocado, o demoníaco se apresenta de forma mais sutil e com cortes em fisionomia e em gesto. Enquanto espera que o contrato seja assinado e o pacto firmado, em vestes simples e em forma antropomórfica, Mephisto esboça um sorriso malicioso, que o desfigura o rosto e configura o demoníaco na expressão facial.

Figura 2 – Faust (1926)



Fonte: Youtube (2022). (Trecho aos 21 minutos e 45 segundos).

Para explorar as plurais significações do riso, consideramos fundamental a análise de José Rivair Macedo, que afirma o riso como produto cultural e sujeito a condicionamentos (Macedo, 2000, p. 22). Na Antiguidade, o riso está presente no mito e no rito sagrado, como símbolo de diferentes aspectos e de motivações múltiplas. Na Idade Média, apresenta-se em representações como aquilo que foge à ordem do autocontrole cristão e, numa inversão da tradição pagã, é dissociado do

divino e reduzido ao profano. Melancólico, contemplativo da perfeição do divino, o *pathosformel* na iconografia sacra se opõe ao cômico. A imagem é dotada de caráter pedagógico. Jesus não ri, mas o diabo sim. Conforme Le Goff, o corpo é instrumento do demônio ou da salvação:

De fato, o bem e o mal possuem duas fontes. De um lado, há uma fonte exterior, que é a graça divina no caso do bem, e o diabo e a sua tentação, no do mal. De outro, há duas fontes interiores, ambas provenientes do coração, que são os pensamentos ora ruins, ora bons. Nas duas direções, de fora para dentro ou de dentro para fora, o corpo humano emprega filtros: os orifícios do rosto. Olhos, orelhas e boca são os filtros do bem e do mal e devem ser usados para permitir que o bem entre ou se expresse, e bloquear o caminho do mal. A Regula Magistri fala da “passagem da boca”, a “barreira dos dentes” etc. Quando o riso está começando, ele deve, a todo custo, ser impedido de se expressar. Assim vemos como o riso é a pior de todas as formas de expressão do mal que vêm de dentro: a pior poluição da boca. (Le Goff, 2000, pg. 73-74)

A questão contratual é também um elemento que podemos relacionar ao medieval. Le Goff define, como uma das principais características do feudalismo, o conjunto de vínculos pessoais que estratificam uma hierarquia, e esses vínculos dependem do benefício que o senhor feudal outorga ao vassalo, em troca de serviços e um juramento de fidelidade (Le Goff, 2016, p. 79). Mefistófeles oferece a Fausto a realização de seus desejos durante o período contratual, concedendo-lhe a juventude, a beleza e a possibilidade do amor. Em troca, Fausto deverá ceder sua alma. Há uma relação de fidelidade e prestação de serviços no contrato com o demônio, sem implicar em uma simetria entre as partes, criando uma estrutura similar à de relação feudal de suserania e vassalagem.

O Fausto apresentado no filme é um ancião detentor do conhecimento das ciências, que é procurado pela população em um momento em que a peste assola a cidade, e que se frustra por não ser capaz de oferecer ajuda, apesar de seus estudos. Essa figura do estudioso que vive cercado por livros e dispõe de um conhecimento transdisciplinar que almeja conversão em práxis está presente na tradição hermética, e que no filme busca a conversão de metal em ouro: o alquimista. No filme, a alquimia simboliza a busca pelo conhecimento e pela transformação.

Mephisto maneja uma ampulheta, podendo, além de significação semelhante ao poder sobre a mortalidade, simbolizar o controle sobre a passagem do tempo. No mito fáustico, o demônio oferece ao mortal uma maior liberdade em relação às

amarras do tempo e do espaço, onde Fausto pode ser conduzido a transitar mais livremente – o alquimista volta a apresentar um corpo jovem e belo e, enquanto durar sua relação contratual, escapa da finitude própria da natureza humana. No entanto, a ampulheta também opera como um símbolo *memento mori*⁶, que atribui materialidade à finitude de Fausto, e o lembra de que seu tempo de vida está limitado ao contrato. A ampulheta é um elemento que reforça o aspecto temporal na narrativa, e pode contribuir para reflexões ontológicas, além de representar as consequências do pacto satânico e pesar nas decisões de Fausto. Na obra de Albrecht Dürer (1471-1528), “Ritter, Tod und Teufel” (1513), uma das figuras antropomórficas cadavéricas, representação da morte, ostenta uma ampulheta, o que pode ser interpretado como uma representação do poder da morte sobre a vida humana – também já foi visto como símbolo *memento mori* (Ruehl, 2009, p 64). Essa mesma imagem foi reapropriada pela propaganda nazista, inserindo a figura de Hitler na do cavaleiro, em uma forma discursiva que faz alusão ao passado nacionalista alemão, difundida por movimentos *völkisch* do século XIX, cujos defensores buscavam um retorno às tradições de um mítico passado medieval alemão.

⁶ Do latim “lembre-se da morte”, expressão utilizada para rememorar a finitude no pensamento filosófico estoico.

Figura 3 – Ritter, Tod und Teufel



Fonte: The Met (1513).

5 CONCLUSÃO

Na bibliografia utilizada, é consensual a ideia de que a emergência do Ocidente moderno, através de seus antecedentes no final da Idade Média, foi acompanhada pelo pavor ao demoníaco, e que esse processo tem como componente a figura do Diabo, que adquire uma nova e maior importância onde é

representada. O Diabo é múltiplo, pode ser aquele que dá medo, aquele que seduz, aquele que ri, aquele que perverte, e isso pode indicar uma multiplicidade de usos do mito. A análise da figura do Diabo, suas representações e significados ao longo da história revela um complexo entrelaçamento de mitos, memórias e narrativas que se manifestam tanto na literatura quanto no cinema, especialmente na obra do diretor F. W. Murnau, *Fausto: um conto popular alemão*. A transição da percepção do Diabo, de uma abstração teológica a uma figura demoníaca mais concreta e visual, reflete não apenas mudanças na teologia cristã, mas a influência de contextos sociais e políticos que moldaram a cultura ocidental. A demonologia, como discutido, emergiu em um período marcado por ansiedades escatológicas e pela busca de explicações para o mal, levando a uma representação do Diabo como o agente de corrupção e tentação.

Através do mito fáustico, Murnau captura a essência da dualidade humana e do individualismo moderno, onde o conhecimento e a ambição enfrentam as consequências da moralidade e do desejo. A figura de Fausto, frustrada por sua incapacidade de salvar a humanidade, espelha as angústias da modernidade e a luta interna entre o bem e o mal, reforçada pelos elementos simbólicos, como a ampulheta, que aludem à finitude e à transitoriedade da vida. Assim, o filme não apenas ressignifica a figura do Diabo, mas convida o espectador a refletir sobre as escolhas que moldam o destino humano. Em suma, a representação do Diabo e a construção de sua imagem ao longo do tempo são indissociáveis da experiência humana, refletindo medos, desejos e dilemas existenciais. O estudo das suas manifestações na arte e na cultura continua a ser um campo fértil para a compreensão das complexas relações entre sociedade, religião e a eterna busca por significado em um mundo repleto de incertezas.

No filme, são criadas imagens sob jogos de luzes em tons que veiculam medievalismo em elementos simbólicos, elementos que são popularmente associados à Idade Média, como o alquimista, a peste, o temor do fim coletivo, e o demônio – significações entre diferentes obras e suas narrativas, legados através da palavra, seja ela escrita ou falada. Essa atmosfera sombria remete a uma evocação das inquietações sociais e políticas da época, especialmente no contexto da República de Weimar, onde a fragilidade da ordem social e a busca por um novo significado em tempos de crise eram palpáveis e, ao mesmo tempo, evoca o medieval. O Diabo no filme carrega a aura do mal, mas é reinterpretado para refletir

os medos e tensões de sua própria era. Murnau, portanto, utiliza a figura do Diabo para conectar o passado medieval com o presente moderno, transformando a imagem do Diabo em um símbolo que fala tanto sobre a história medieval quanto sobre as ansiedades contemporâneas da década de 1920. Através dessa interseção de memória cultural e estética modernista, o filme oferece uma visão rica e complexa do Diabo, que ressoa às preocupações de seu tempo enquanto dialoga com o passado histórico. Não é uma recriação histórica, mas um meio de explorar temas relacionando o passado e o presente, refletindo complexidades ontológicas, de condição humana e dualismo moral, que continuam a ecoar no contemporâneo.

REFERÊNCIAS

- ALMOND, Philip C. **O Diabo**: uma biografia. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2021.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Ed. bilíngue; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- ASSMANN, Jan. **Cultural memory and early civilization**: Writing, Remembrance, and Political Imagination. Cambridge University Press, 2012
- BARRENTO, João (Org.). **Fausto na literatura européia**. Lisboa: Apáginastantas, 1984.
- BASCHET, Jérôme. **Verbetes 'Diabo'**; In: **LE GOFF, Jacques; SCHMITT, Jean Claude (Org.). Dicionário Temático do Ocidente Medieval, vol. 1**. São Paulo: EDUSC, 2002, p. 319-331.
- BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BLUMENBERG, Hans. **Work on myth**. Cambridge: MIT Press, 1988.
- BOUREAU, Alain. **Satã Herético**: o nascimento da demonologia na Europa Medieval (1280-1330). Campinas: Ed. da Unicamp, 2016.
- DELUMEAU, J. **História do Medo no Ocidente**: 1300-1800, uma cidade sitiada. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DODDS, Eric Robertson. **Os Gregos e o Irracional**. São Paulo: Editora Escuta, 2002.
- DÜRER, Albrecht. **Knight, Death and the Devil**. Met Museum, Nova Iorque, 1513. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336223>. Acesso em: 22 out. 2024.
- ECO, Umberto. **História da feiúra**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- EISNER, Lotte E. **Murnau**. University of California Press, 1992.
- EISNER, Lotte E. **The Haunted Screen**: Expressionism in the German Cinema and the Influence of Max Reinhardt. University of California Press, 2008.
- FAUST (1926) [4K HD Restored] **German Horror Fantasy Silent Film**. Youtube, 24 jan. 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b4zuBC2XRA0>. Acesso em: 22 ago. 2024.
- FERREIRA, Jerusa Pires. **Fausto no Horizonte**: razões míticas, texto oral, edições populares. São Paulo: EDUC, 1990.
- FERRO, Marc. **Cinema e História**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Fausto**: uma tragédia – Primeira parte. São Paulo: Edições. 34, 2004.

GIGAS, Codex. **Image 577**. [12--?]. Disponível em: https://www.loc.gov/resource/gdcwdl.wdl_03042/?sp=577&r=-0.292,-0.261,1.428,1.005,0. Acesso em: 26 set. 2024.

JONES, C. P. General introduction and notes. *In*: APULEIUS. **Apologia**. Florida. De Deo Socratis. London: Loeb Classical Library, 2017.

KRACAUER, Siegfried. **From Caligari to Hitler**: A Psychological History of the German Film. Princeton University Press, 2004.

LE GOFF, Jacques. **A Civilização Oriental Medieval**. Editora Vozes, 2016.

LE GOFF, Jacques. O riso na Idade Média. *In*: BREMMER, Jan; ROODENBURG, Herman (org.). **Uma história cultural do humor**. Cynthia Azevedo e Paulo Soares (trad.). Rio de Janeiro: Record, 2000.

LE GOFF (Org.). Diabo. *In*: Dicionário do Ocidente Medieval, vol. 1, 2017.

MACEDO, José Rivair. **Riso, Cultura e Sociedade na Idade Média**. Porto Alegre/São Paulo: UFRGS/UNESP, 2000.

MINOIS, G. **História do Inferno**. São Paulo: Editora Unesp, 2023.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O Diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Editora Ática, 1986.

PANOFSKY, Erwin. **The Life and Art of Albrecht Dürer**. Princeton: Princeton University Press, 1955.

PETERS, F. E. **Termos Filosóficos Gregos**: Um Léxico Histórico. Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian, 1983.

RUEHL, Martin. A Master from Germany: Thomas Mann, Albrecht Dürer, and the Making of a National Icon. **Oxford German Studies**, v. 38, n. 1, 2009.

RUSSELL, Jeffrey Burton. **Mephistopheles**: The Devil in the Modern World. Ithaca: Cornell University Press, 1986.

SCHRECK, Nikolas. **The Satanic Screen**: An Illustrated History of the Devil in Cinema 1896-1999. Creation Books, 2000.

STANLEY, J. **Como funciona o fascismo**: a política do “nós” e “eles”. Porto Alegre: L&PM, 2018.

STURTEVANT, Paul. **The Middle Ages in Popular Imagination**: Memory, Film and Medievalism. Bloomsbury Academic, 2018.

TAVARES, Jaíne Beatriz de Almeida; OLIVEIRA, Mayara Landim de; BOTTON, Alexandre Mariotto. Um olhar sobre o pacto fáustico na literatura: Goethe, Mann, Machado de Assis e Guimarães Rosa. **Revista Moinhos**, Tangará da Serra, v. 8, p. 15-29, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/moinhos/article/view/4504>. Acesso em: 20 de agosto de 2024.