

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

GEOVANE SOUZA MELO JUNIOR

PROFANAR O ARQUIVO:  
*ZWEIG – A MORTE EM CENA*, DE SYLVIO BACK

Uberlândia

2022

GEOVANE SOUZA MELO JUNIOR

PROFANAR O ARQUIVO:  
*ZWEIG – A MORTE EM CENA*, DE SYLVIO BACK

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kênia Maria de Almeida Pereira

Uberlândia

2022



### ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	em Estudos Literários - Cursos de Mestrado e Doutorado				
Defesa de:	Tese de Doutorado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	14 de fevereiro de 2022	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:30
Matrícula do Discente:	11813TLT006				
Nome do Discente:	Geovane Souza Melo Junior				
Título do Trabalho:	Profanar o arquivo: Zweig – a morte em cena, de Sylvia Beck				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	3 : Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	As temáticas do Holocausto e do antissemitismo na Literatura Brasileira				

Aos catorze dias do mês de fevereiro do ano de dois mil e vinte e dois, às 14h, reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, composta pelos (as) Professores (as) Doutores (as): Kenia Maria de Almeida Pereira / ILEEL-UFU, orientadora do candidato (Presidente); Juliana Muylaert Mager / UFF; João Paulo Ayub UNICAMP; Leonardo Francisco Soares / ILEEL - UFU; Ivan Marcos Ribeiro / ILEEL - UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Prof.ª Dr.ª Kenia Maria de Almeida Pereira, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por Juliana Muylaert Mager, Usuário Externo, em 14/02/2022, às 20:01, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 68, § 1º, do [Decreto nº 8.739, de 8 de outubro de 2013](#).



Documento assinado eletronicamente por Leonardo Francisco Soares, Professor(a) do Magistério Superior, em 14/02/2022, às 21:19, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 68, § 1º, do [Decreto nº 8.739, de 8 de outubro de 2013](#).



Documento assinado eletronicamente por Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior, em 14/02/2022, às 22:17, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 68, § 1º, do [Decreto nº 8.739, de 8 de outubro de 2013](#).



Documento assinado eletronicamente por Geovane Souza Melo Junior, Usuário Externo, em 15/02/2022, às 10:08, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 68, § 1º, do [Decreto nº 8.739, de 8 de outubro de 2013](#).



Documento assinado eletronicamente por Ivan Marcos Ribeiro, Professor(a) do Magistério Superior, em 15/02/2022, às 14:41, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 68, § 1º, do [Decreto nº 8.739, de 8 de outubro de 2013](#).



Documento assinado eletronicamente por Joao Paulo Ayub da Fonseca, Usuário Externo, em 17/02/2022, às 14:36, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 68, § 1º, do [Decreto nº 8.739, de 8 de outubro de 2013](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://www.sei.ufu.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador 3374858 e o código CRC 051F2434.

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU  
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

M528 2022	<p>Melo Júnior, Geovane Souza, 1989- Profanar o arquivo: [recurso eletrônico] : Zweig - a morte em cena, de Sylvio Back / Geovane Souza Melo Júnior. - 2022.</p> <p>Orientadora: Kenia Maria de Almeida Pereira. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários. Modo de acesso: Internet. Disponível em: <a href="http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.124">http://doi.org/10.14393/ufu.te.2022.124</a> Inclui bibliografia. Inclui ilustrações.</p> <p>1. Literatura. I. Pereira, Kenia Maria de Almeida, 1962-, (Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III. Título.</p>
--------------	--

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091

---

À minha família, esposa e “filhas”.

## AGRADECIMENTOS

Embora agradecer seja estar sempre no limiar de uma injustiça, visto que nos expomos aos riscos inerentes à memória, tenho a convicção de que não o fazer seria incorrer em uma impropriedade ainda maior. Em vista disso, atrevo-me nas linhas abaixo.

Agradeço ao senhor Sylvio Back, sempre solícito e paciente com um estudante curioso e afoito.

Agradeço à minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Kênia Maria de Almeida Pereira, pelas contribuições e, sobretudo, pela amizade erigida ao longo dessa jornada acadêmica.

Agradeço ao Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares e à Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Muylaert Mager, pelo zelo na leitura do texto ainda em construção, na qualificação, portanto, pleno de desejo, mas também de lacunas.

Agradeço ao Prof. Dr. João Paulo Ayub e ao Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro, pela pronta disponibilidade em participarem da defesa desta investigação.

Agradeço aos idealizadores e aos responsáveis pela Ação de Extensão Movimento Cinematográfico: cultura midiática e representação (MOVCINE), realizada pela Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS).

Agradeço aos idealizadores e aos responsáveis pelo Ciclo de Debates em Mitologia greco-romana no cinema, ação de extensão resultante da parceria entre a Universidade Federal de Uberlândia (UFU), a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e a Universidade Federal de Viçosa (UFV).

Agradeço aos membros do Laboratório de Estudos Judaicos (LEJ) e do Grupo de Estudos Stefan Zweig (GESZ) pela acolhida e por propiciarem, rotineiramente, profícuas discussões.

Agradeço aos meus amigos do curso de Licenciatura em Letras-Inglês pelo companheirismo durante essa outra aventura.

Agradeço aos meus amigos e às amigas do trabalho, especialmente ao Prof. Dr. Kleber Del Claro, ao Murilo Vieira da Silva, a Ana Carolina Alcântara, a Maria da Graça Fialho Koboldt Gomes e ao Marcelo José Pereira.

Agradeço aos meus amigos de longa data, Caio César Quintiliano Ferreira, Marcos Vinício de Paula e Vinícius Batista Gonçalves, por se fazerem presenças reconfortantes.

Agradeço aos meus pais, Margarete Angélica Melo e Geovane Souza Melo, e irmãs, Daniele Angélica Melo e Mariana Angélica Melo, por todo o carinho e compreensão durante essa extensa caminhada.

Agradeço, em especial, à minha esposa Lília Maria Guimarães e às nossas “filhas”: Pietra, Tarsila, Carlota, Melaine e Clarice. Sem vocês, não tenho o menor resquício de dúvida, nada disso seria sequer imaginável.

À Chérie (*in memoriam*).



“Cabe ao analista fazer os sentidos se agitarem, correndo o risco de neles se perder”.

(VANOYE, 1994, p. 67).

## RESUMO

Esta tese de doutoramento tem por objetivo principal analisar o documentário *Zweig: a morte em cena* (1995), do cineasta, jornalista e escritor brasileiro Sylvio Back. Isso, com vistas a problematizar em que medida esse retorno cinematográfico (des)atualiza o arquivo desse escritor judeu que, na tentativa de fugir do nazifascismo, se viu, tragicamente, às voltas com o Estado Novo brasileiro em plena Era Vargas. Embora ao somarmos as visitas e o tempo de residência de Stefan Zweig no Brasil obtemos, aproximadamente, apenas um ano de sua vida, é digno de nota que os entrelaçamentos entre esse autor e esse país sul-americano são deveras potentes, basta ver, a título de exemplo, que foi aqui e nesse exíguo espaço-temporal, que ele revisou a sua *Autobiografia: o mundo de ontem – memórias de um europeu* (1941), escreveu a novela *Uma partida de Xadrez* (1943), bem como, de maneira inédita em sua carreira literária, tomou esta nação como personagem principal de um livro seu, *Brasil um país do futuro* (1941), forjando, então, esse epíteto intempestivo que ainda nos assombra mesmo após quase oitenta anos de seu enigmático suicídio, em conjunto com sua segunda esposa, Charlotte Altmann, na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro. Conjuntura, inicialmente, explorada em meados de 1980, década do centenário de nascimento de Stefan Zweig, pelo jornalista e escritor brasileiro Alberto Dines, em sua biografia *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (1981). Não à toa, esse texto é um dos grandes responsáveis não apenas por influenciar Sylvio Back, mas por (re)trazer à tona esse intelectual nesse quinhão de mundo. No tocante ao método, lançamos mãos da análise fílmica, bem como, não raro, recorreremos a alguns críticos literários, filósofos e psicanalistas, como Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Sigmund Freud e Walter Benjamin, a fim de engendrar a exegese de alguns dos elementos constitutivos do média-metragem que nos chamaram a atenção durante o debruçamento em tela, como a voz *off*, a trilha sonora, as imagens de arquivo, o enquadramento e a montagem. Assim, a partir do encontro de nossa leitura dessa película em confronto com esses interlocutores teóricos, e sem perder de vista outras obras fílmicas, defendemos, em suma, a tese de que Sylvio Back, em *Zweig: a morte em cena*, profana excertos da vida e da obra zweiguiana, na medida em que o filme agencia a *mise-en-scène* documental não de modo a fixar sentidos, mas sim, em coerência com suas demais produções cinematográficas, com o escopo de jogar luz, justamente, nas movências, no diverso, que é próprio do homem e que, por conseguinte, não poderiam passar ao largo de qualquer empreendimento representativo no contemporâneo. Por fim, justificamos esta investigação, uma vez que, ainda que haja fortuna crítica – intertextual e intermidial – acerca de ambos os artistas, os estudos precedentes, ao que nos parece, ainda não se detiveram no exame dessa película em específico e, não suficiente, também em razão da atualidade a toda prova desse intelectual humanista que em meio à tanatopolítica nazifascista ainda reuniu forças hercúleas, a fim de defender em seus livros e palestras uma sociedade mais fraterna.

**Palavras-chave:** Arquivo. Documentário. Profanação. Stefan Zweig. Sylvio Back.

## ABSTRACT

The main goal of this doctorate thesis is to analyze the documentary *Zweig: a morte em cena* (1995), by the Brazilian filmmaker, journalist and writer Sylvio Back. This, aiming to problematize in which degree this cinematographic return (out)dates the files on this Jewish writer which, in the attempt to escape Nazi-fascism, turned out to move to the New Brazilian State during the Vargas Era. Although when we sum up the visits and residency time of Stefan Zweig in Brazil, we obtain, approximately, one year of living, it is worth noting that the connections between the author and this South American country are quite potent, when considering, for example, that it was here in this time-space exiguous, where he revised his autobiography: *o mundo de ontem – memórias de um europeu* (1941), wrote the novel *Uma partida de xadrez* (1943) as well, as unseen in his literary career, he took this nation as the main character of one of his books, *Brasil, um país do futuro* (1941), forging, thus, this untimely epithet which still haunts us even nearly eighty years after his enigmatic suicide, along with his second wife, Charlotte Altmann, in the city of Petropolis, Rio de Janeiro. Situation initially explored in the mid-1980s, decade of the centenary of Stefan Zweig birth, by the Brazilian journalist and writer Alberto Dines, in your bioprany *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (1981). No wonder, this text is one of the great responsible not only for influencing Sylvio Back, but for (re)bringing this intellectual to the surface in this part of the world. Regarding the methodology, we used the film analysis, and also, often, we utilized the works of some literary critics, philosophers and psychoanalysts, as Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Sigmund Freud and Walter Benjamin, in order to engender the exegesis of some of the constitutive elements of the medium-length film which drew our attention during the leaning over the screen, such as the off-voice, soundtrack, archive images, framing and montage. Thus, from the gathering of our reading about this film in contrast with all these theoretical interlocutors, without losing sight from other film works, we defend, in short, that the thesis which states that Sylvio Back, in *Zweig: a morte em cena*, desecrates excerpts of the Zweigian life and work as the film agencies the document mise-en-scène not in order to fix senses, but actually to stay coherent to its other cinematographic productions, with the purpose of, fairly, shed light in the movements, in the diversity, which is proper to man and, therefore, couldn't go further away than any representative enterprise in the contemporary. Lastly, we justify this investigation, since, although there's plenty of intertext and intermedia – critics regarding both artists, the preceding studies, as it seems to us, still weren't contained in the examination of this particular film, and also due to the actuality in face of all evidence about this humanist intellectual who, amidst the Nazi-fascist thanatopolitics still garnered Herculean forces in order to defend, in his books and lectures, a more fraternal society.

**Keywords:** Archive. Documentary. Desecration. Stefan Zweig. Sylvio Back.

## ABSTRAKT

Das Hauptziel dieser Doktorarbeit ist die Analyse des Dokumentarfilms *Zweig: a morte em cena* (1995) des brasilianischen Filmemachers, Journalisten und Schriftstellers Sylvio Back. Dabei soll problematisiert werden, inwieweit diese kinematografische Rückkehr das Archiv dieses jüdischen Schriftstellers (de)aktualisiert, der auf der Flucht vor dem Nazifaschismus auf tragische Weise in den Griff des brasilianischen Estado Novo während der Vargas-Ära geriet. Obwohl die Gesamtzahl der Besuche und die Zeit, die Stefan Zweig in Brasilien verbrachte, nur ein Jahr seines Lebens ausmachten, ist es bemerkenswert, dass die Verbindungen zwischen diesem Autor und diesem südamerikanischen Land sehr stark sind. Wir können zum Beispiel sehen, dass er hier, in dieser kurzen Zeit, seine Autobiographie überarbeitet hat: Die Welt von Gestern - Erinnerungen eines Europäers (1941), er schrieb die Schachnovelle (1943) und machte diese Nation zur Hauptfigur seines Buches Brasilien Ein Land der Zukunft (1941), womit er jenen unzeitgemäßen Beinamen prägte, der uns auch fast achtzig Jahre nach seinem rätselhaften Selbstmord zusammen mit seiner zweiten Frau Charlotte Altmann in der Stadt Petrópolis in Rio de Janeiro noch verfolgt. Situation, erstmals Mitte der 1980er Jahre erforscht, hundertjähriges Jahrzehnt der Geburt von Stefan Zweig, des brasilianischen Journalisten und Schriftstellers Alberto Dines, in deiner Biografie *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (1981). Nicht umsonst ist dieser Text einer der Großen Verantwortlicher nicht nur für die Beeinflussung Sylvio Back, sondern dafür, diesen Intellektuellen in diesem Teil der Welt (wieder) großzuziehen. Methodisch haben wir uns auf die Filmanalyse sowie auf Literaturkritiker, Philosophen und Psychoanalytiker wie Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, Jacques Derrida, Sigmund Freud und Walter Benjamin gestützt, um eine Exegese einiger konstitutiver Elemente dieses mittellangen Films zu erstellen, die uns beim Betrachten aufgefallen sind, wie zum Beispiel: die Off-Kommentar, die Tonspur, die Archivbilder, die Kadrierung und der Schnitt. Auf der Grundlage unserer Lektüre dieses Films in Konfrontation mit diesen theoretischen Gesprächspartnern und ohne andere filmische Werke aus den Augen zu verlieren, vertreten wir die These, dass Sylvio Back in *Zweig: a morte em cena*, Ausschnitte aus Zweigs Leben und Werk profaniert, insofern sein Film die dokumentarische Inszenierung nicht zur Fixierung von Bedeutungen, sondern im Einklang mit seinen anderen kinematografischen Produktionen dazu nutzt, gerade die Bewegungen und das Vielfältige, das dem Menschen eigen ist, zu beleuchten, und folglich in keinem repräsentativen Unternehmen der Zeitgeschichte fehlen darf. Schließlich rechtfertigen wir diese Untersuchung, da, obwohl es ein kritisches Vermögen - intertextuell und intermedial - über beide Künstler gibt, die bisherigen Studien, so scheint es, nicht bei der Untersuchung dieses Films sorgfältig ausgearbeitet haben; Nicht genug, auch wegen der Aktualität dieses humanistischen Intellektuellen, der inmitten der nazifaschistischen Thanatopolitik noch herkulische Kräfte sammelte, um in seinen Büchern und Vorträgen eine brüderlichere Gesellschaft zu verteidigen.

**Stichwörter:** Archiv. Dokumentarfilm. Profanierung. Stefan Zweig. Sylvio Back.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – CARTAZ OFICIAL DE <i>ZWEIG: A MORTE EM CENA</i> (1995) .....	90
FIGURA 2 – PETRÓPOLIS EM MOMENTOS DE LAZER .....	95
FIGURA 3 – FILMAGENS DE <i>IT'S ALL TRUE</i> , DE ORSON WELLES.....	96
FIGURA 4 – LÁPIDE DO CASAL ZWEIG .....	97
FIGURA 5 – ALBERTO DINES EM PRIMEIRÍSSIMO PLANO FRONTAL.....	100
FIGURA 6 – ABRAHÃO KOOGAN EM PRIMEIRÍSSIMO PLANO DE PERFIL.....	101
FIGURA 7 – MÁSCARA MORTUÁRIA EM PRIMEIRÍSSIMO PLANO DE PERFIL.....	102
FIGURA 8 – ELIAS DAVIDOVICH EM PRIMEIRO PLANO DE PERFIL .....	107

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO, OU DAQUELE QUE RETORNA.....</b>	<b>15</b>
<b>2 STEFAN ZWEIG .....</b>	<b>30</b>
2.1 ENTRE O MUNDO DE ONTEM E O DO AMANHÃ.....	30
2.2 LUTO, MELANCOLIA E REVOLTA .....	34
2.3 DA EXCEÇÃO ÀS AVESSAS .....	38
2.4 O EXÍLIO (IM)POSSÍVEL .....	45
2.5 XEQUE-MATE .....	52
<b>3 SYLVIO BACK.....</b>	<b>58</b>
3.1 ENTRE A POESIA E O CINEMA .....	58
3.2 A HISTÓRIA É TEIMOSA .....	64
3.3 O AMBÍGUO NO DOCUMENTAL .....	74
<b>4 STEFAN ZWEIG POR SYLVIO BACK .....</b>	<b>85</b>
4.1 (RE)VISITANDO O ARQUIVO .....	85
4.2 SONS, IMAGENS E VICE-VERSA .....	92
4.3 “THE TIMES IS OUT OF JOINT” .....	98
4.4 CULTO E PROFANAÇÃO .....	107
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS, E NADA BASTA TOTALMENTE .....</b>	<b>123</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>129</b>
LIVROS, CAPÍTULOS, ARTIGOS, DISSERTAÇÕES E TESES:.....	129
DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS .....	140
CRÍTICAS E MATÉRIAS PUBLICADAS EM JORNAIS E REVISTAS.....	140
<b>APÊNDICE A – FILMES CITADOS .....</b>	<b>143</b>
<b>APÊNDICE B – FILMOGRAFIA DE SYLVIO BACK.....</b>	<b>147</b>
A) LONGAS-METRAGENS .....	147
B) MÉDIAS-METRAGENS .....	152
C) CURTAS-METRAGENS.....	153

## 1 INTRODUÇÃO, OU DAQUELE QUE RETORNA...<sup>1</sup>

“E este estar-com os espectros seria também, não somente, mas também, uma *política* da memória, da herança e das gerações” (DERRIDA, 1994, p. 11).

Inicialmente, no intuito de situar minimamente o contexto de produção da presente tese de doutoramento e seus múltiplos atravessamentos explorados ao longo das próximas páginas, talvez seja válido, e também interessante, jogar luz, ainda que brevemente, em alguns elementos preambulares. Afinal, justamente por tal atributo propedêutico, julgamos essas referências também como essenciais em relação a este percurso. Com isso em mente, propomos, aqui, um texto introdutório expandido que se inicie pelo trajeto deste pesquisador em direção ao atual objeto de estudo, passe por questões estruturais tais como a apresentação, a justificativa, a fortuna crítica, o método e, por fim, desemboque na organização dos capítulos subsequentes. *In nuce*, transitando de proposições mais gerais até aquelas mais específicas, ainda que seus imbricamentos sejam patentes.

Em linhas gerais, cumpre dizer que nosso primeiro contato com o escritor austríaco, de origem judaica, Stefan Zweig, aconteceu mediante participação, em meados de 2014, no Laboratório de Estudos Judaicos (LEJ)<sup>2</sup> da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Grupo de pesquisa esse que vem se debruçando, há quase uma década, sobre as temáticas da Shoah, da Inquisição, do antissemitismo, dentre outras adjacentes, e é liderado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Kenia Maria de Almeida Pereira, desde então, minha orientadora nessa trajetória do mestrado ao doutorado em tela.

Atual a toda prova, Stefan Zweig vivenciou momentos tão díspares quanto à *Belle Époque* e as abjetas Primeira e Segunda Guerras Mundiais, experiência que o moldou pacifista resoluto. Esse cenário nos remete a Friedrich Nietzsche e sua discussão sobre o conceito de gênio, em *Crepúsculo dos ídolos* [*Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, 1889], uma vez que ele sustenta que, grosso modo, o gênio é forte, transborda, mas sua época é fraca, testando-lhe (NIETZSCHE, 2017).

A despeito de seu relativo ostracismo na contemporaneidade, Stefan Zweig figurou, em meados do século XX, entre os escritores mais publicados do século passado. Amigo de

<sup>1</sup> A introdução expandida em tela foi publicada, com algumas modificações, sob o título “Os retratos de Stefan Zweig no cinema de Sylvio Back”, e encontra-se no *e-book Comparativismo e Traduções Intersemióticas* lançado pela Criação Editora em 2021.

<sup>2</sup> Para mais detalhes, ver: <http://www.pplet.ileel.ufu.br/grupos-de-pesquisa/laboratorio-dos-estudos-judaicos-lej>.

Sigmund Freud<sup>3</sup>, Thomas Mann, Theodor Herzl, Salvador Dalí, Gustav Mahler, H.G. Wells, Richard Strauss, e “peripatético” por natureza, pois conhecia algumas dezenas de países. Todavia, somente um desses povos e territórios afetou-o a ponto de gerar uma obra literária própria, *Brasil, um país do futuro* [*Brasilien: Ein Land der Zukunft*, 1941], e, não suficiente, servir-lhe a terra de guarida, bem como de sepulcro. Em 22 de fevereiro de 1942, durante o carnaval, Stefan Zweig<sup>4</sup> e sua segunda esposa, Charlotte Elizabeth Zweig, suicidaram-se na cidade de Petrópolis, Rio de Janeiro. Aliás, segundo Maurice Blanchot, no ensaio *O espaço literário* [*L’espace Littéraire*, 1987], em uma sociedade bizarramente destinada a ser imortal, o suicídio pode ser a única linha de fuga para se permanecer humano (BLANCHOT, 2011a). A comoção nacional diante do ocorrido foi um dos ingredientes do complexo jogo político-econômico que, em agosto do mesmo ano, colocou o Brasil na Segunda Guerra Mundial contra a Alemanha Nazista e a Itália Fascista, embora o efetivo envio de tropas à Europa só viesse a ocorrer dois anos mais tarde, em 1944.

Assim, capturado pelo aspecto ainda atual e enigmático dessa tragédia, bem como pelos elementos psicanalíticos que perpassam a vida e a obra desse escritor, elaboramos um dos primeiros frutos<sup>5</sup> desses potentes encontros relacionados ao grupo de pesquisa já citado, qual seja, a dissertação: *Conversações entre Stefan Zweig e Sigmund Freud: um olhar sobre suas correspondências*, defendida no ano de 2016. Já em meados de 2019, o texto foi publicado, gratuitamente, no formato *e-book*, sob o título *Stefan Zweig e Sigmund Freud: trajetória de*

<sup>3</sup> Não é mero acaso, portanto, que Stefan Zweig se faz presente em um longo verbete no *Dicionário de Psicanálise*, de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon.

<sup>4</sup> Mais precisamente, Stefan Zweig e sua segunda esposa fizeram três viagens ao Brasil (1936, 1940 e 1941), na terceira e última fixaram residência na Rua Gonçalves Dias, nº 34, Bairro Valparaíso, na cidade de Petrópolis-RJ. O casal residiu nesse endereço de agosto de 1941 a fevereiro de 1942. Entre idas e vindas, esse judeu errante residiu no Brasil por onze meses.

<sup>5</sup> De maneira mais detalhada, durante essa jornada acadêmica, em razão das diversas leituras empreendidas, elucubrações suscitadas, diálogos potentes e, por consequência, questões e novos caminhos iluminados, também foram elaborados os respectivos artigos ou capítulos de livros: *A história por um poeta*, publicado em livro, edição comemorativa aos 10 anos da Casa Stefan Zweig; *Stefan Zweig: os pescadores à margem do Sena*, pela Passaredo Edições em 2021; *Os retratos de Stefan Zweig no cinema de Sylvio Back*, publicado no *e-book Comparativismo e Traduções Intersemióticas*, pela Criação Editora também em 2021; *Cartas em tempos de guerras: a correspondência entre Stefan Zweig e Sigmund Freud*, publicado na Revista Letras & Letras da Universidade Federal de Uberlândia em 2020 (<http://www.seer.ufu.br/index.php/letraseletras/article/view/49937/30901>); *Intertextos: Sylvio Back entre os retratos de Stefan Zweig*, publicado na Revista de Estudos Literários da Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul em 2019 (<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3706/pdf>); *Mimesis: do simulacro à verossimilhança*, publicado na Revista Eletrônica Espaço Acadêmico da Universidade Estadual de Maringá em 2018 (<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/43020>); *Em busca do objeto perdido: ensaio sobre literatura e psicanálise*, publicado nessa mesma revista em 2017 (<http://old.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/34419>); e *O cientificismo e suas relações com o poder no conto “O alienista”: uma análise foucaultiana*, publicado na Revista Alpha do Centro Universitário de Patos de Minas em 2016 (<https://revistas.unipam.edu.br/index.php/revistaalpha/issue/view/128/Revista%20Alpha%20vol%2017%20n.%201%20janjul%202016>).



*uma amizade*<sup>6</sup>, e contou com o prefácio do Prof. Dr. João Paulo Ayub, do qual nos sentimos impelidos a trazer um breve excerto de conclusão, em virtude de sua acuidade e concisão:

As cartas trocadas, os afetos que transbordam as palavras, o mergulho sobre a trama aberta pela “amizade epistolar”, fazem deste trabalho uma verdadeira experimentação no espaço limiar que constitui o “ouvido do analista e o olho do crítico”; espaço limiar entre os campos da psicanálise e da literatura (AYUB, 2019, p. 11).

A partir dessa abreviada retomada, acreditamos que se torna mais claro não apenas a adequação desse tema com a proposta do grupo de pesquisa supracitado, mas também o vínculo de continuidade entre o atual trabalho e aquele inicial, uma vez que, se em uma primeira mirada o âmbito missivo provocou desassossego, dado o eminente laço amistoso que ocorria, concomitantemente, em meio aos dois maiores conflitos armados e suas nefastas vicissitudes (MELO JUNIOR, 2016), agora, a inquietação ainda permanece em volta do multifacetado Stefan Zweig. No entanto, desta feita, diz respeito a investigar o olhar do diretor Sylvio Back que tensiona novos sentidos ao apresentar como principais elementos diegéticos de seu média-metragem documental *Zweig: a morte em cena* (1995) depoimentos, inéditos e polifônicos, de brasileiros estudiosos e/ou próximos ao escritor austríaco em seus períodos de exílio no Brasil. Em poucas palavras, o amálgama entre a pulsão escopofílica<sup>7</sup> e a epistemofílica, deste pesquisador, em relação ao autor austríaco tem sido uma variável constante nos últimos anos; cambiáveis foram apenas os recortes elegidos.

Quanto ao laureado cineasta, escritor e poeta brasileiro Sylvio Back, cumpre enfatizar que é precisamente sua inquietação com o dispositivo historiográfico, mediante as lentes das câmeras, e sua capacidade de subverter uma concepção de história sem movências, cheirando a eternidade<sup>8</sup>, trazendo à tona, assim, ruínas de um tempo pleno de significações, que reverberam em sua obra fílmica. Haja vista suas películas que problematizam, por exemplo, diferentes episódios bélicos e suas narrativas consideradas oficiais, isto é, sem qualquer tipo de espa-

<sup>6</sup> Para mais detalhes, ver: <http://graficaedibras.com.br/assets/stefan.pdf>.

<sup>7</sup> Sigmund Freud nomeia como pulsão [*Trieb*] o conceito fronteiro entre o anímico e o somático que, diferentemente do instinto [*Instinkt*], exerce força constante em nossa atividade psíquica e tem origem endógena, bem como está ligado às noções de pressão, meta, objeto e fonte. Sendo, então, uma espécie de “medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (FREUD, 2014, p. 25). No caso específico da pulsão escópica, podemos dizer que ela tem como base o *voyerism*, que, por sua vez, “está no centro do dispositivo cinematográfico. Ele repousa na ausência do objeto percebido, daí o caráter ‘imaginário’ de seu significante” (AUMONT, 2003, p. 247-248).

<sup>8</sup> Referimo-nos ao modelo clássico de história que, assim como em seu correspondente cinematográfico, busca a transparência, o mimetismo. Nesse modelo, podemos dizer que a história “apresenta-se, então, como um discurso paradoxal, que não é feito por ninguém, e ‘em que os acontecimentos parecem se contar por si sós’. [...] Claro, tal supressão dos traços de enunciação é sempre ilusória. A dissimulação do dispositivo enunciativo não designa uma ausência de enunciação, e sim uma maneira particular que esta tem de se manifestar para induzir o espectador a uma adesão maior à ficção” (AUMONT, 2003, p. 151).

ço para torções, cisões, logo, para reflexão, a saber: a Guerra do Contestado (1912-16), em *A Guerra dos Pelados* (1971); a Guerra do Paraguai (1864-70), em *Guerra do Brasil* (1987); e a Segunda Guerra Mundial (1939-945), em *Aleluia, Gretchen* (1976) e *Rádio Auriverde* (1991). De origem sulista, nascido em Blumenau, Santa Catarina, e descendente de judeus europeus, ele dirigiu, nessa mesma esteira, o díptico *Zweig: a morte em cena* (1995) e *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil* (2003), – afinal “certas teorias do cinema procuram ampliar os sentidos, enquanto outras buscam discipliná-los, contê-los” (STAM, 2013, p. 22) – agenciando, assim, na potente fronteira entre cinema<sup>9</sup>, literatura e história, uma espécie de desmistificação iconoclasta que não se furta a (re)abrir os dossiês históricos, com vistas a (re)interpretá-los, (des)atualizá-los.

Em suma, a partir dessa aparente concepção de história aberta encontrada ao longo de toda a sua obra, Sylvio Back (re)toma o pretérito em suas filmagens, obviamente, não por saudosismo, mas sim com o escopo de desmontá-lo, para então aventar aquilo que ainda o faz urgir no presente. Ora, segundo Walter Benjamin, em *Sobre o conceito da história* [*Über den Begriff der Geschichte*, 1942], “é irrecuperável toda a imagem do passado que ameaça desaparecer com todo o presente que não se reconheceu como presente intencionado nela” (BENJAMIN, 2013c, p. 11). Desse modo, efetivamente, o passado cintila em suas obras apenas na medida em que interroga o hodierno. Não é mero acaso que figuram entre os motes de suas películas temáticas *toujours hors du temps*, no sentido de sua atemporalidade, as populações indígenas, o racismo estrutural, bem como a figura inquiridora do exilado e do suicida.

Assim, sentimo-nos impelidos a eleger essa abordagem de aproximação com Stefan Zweig, isto é, mediada por um cineasta envolto com uma noção de história aberta<sup>10</sup>, pois verificamos que em face da labiríntica existência desse escritor que resiste diuturnamente ao predicado de outrora, diversos pesquisadores retornaram a sua vida e obra, todavia, nem sempre

---

<sup>9</sup> Atualmente, Stefan Zweig conta com 56 versões cinematográficas de suas obras literárias. A título de exemplo: *Segredo ardente*, adaptada pela primeira vez em 1923; *Amok*, em 1927; *O medo*, em 1928; *Carta de uma desconhecida*, em 1929; *Vinte e quatro horas da vida de uma mulher*, em 1931. Em razão do sucesso desses filmes, vários foram readaptados, como é o caso de *Amok* e suas cinco versões e *Vinte quatro horas da vida de uma mulher*, *Carta de uma desconhecida* e *Uma partida de xadrez* que foram para as telas do cinema seis vezes. Além do mais, a adaptação filmica de *Carta de uma desconhecida* figura na lista dos cem melhores filmes de todos os tempos elencados pela Editora Zahar em seu *Guia Ilustrado Zahar Cinema*: “no lançamento nos EUA a crítica considerou-o muito sentimental, mas depois foi aclamado como um dos filmes mais europeus já feitos em Hollywood” (BERGAN, 2007, p. 431).

<sup>10</sup> Com o objetivo de clarificar mais essa concepção de história que compartilhamos e trataremos mais detidamente no decorrer deste trabalho, evocamos, rapidamente, o texto *Nota sobre o “Bloco Mágico”* [*Notiz über den Wunderblock*, 1925] de Sigmund Freud. Nesse artigo, ao comparar a estrutura do aparelho psíquico perceptual com esse brinquedo, que é capaz de receber e apagar traços, o psicanalista diz: “mas facilmente se constata que o traço duradouro do que foi escrito permanece na tabuinha de cera e pode ser lido com uma iluminação adequada” (FREUD, 2011b, p. 272). Isto é, os fragmentos do passado, em convergência com o presente, sempre podem ser lidos, desde que com a devida técnica e perspicácia.

o período de exílio de Stefan Zweig no Brasil, mesmo na América do Sul, recebeu a devida atenção. Por óbvio, não se trata, aqui, de defesa de uma arte nacional, como a literatura e o cinema já foram agenciados largamente no século XIX e seus Estados-nações, no sentido de que ela traduziria caracteres de um povo em sua produção cultural<sup>11</sup>, mas, antes, e sobretudo, do exercício de perscrutar os arquivos com o objetivo de que eles não tenham seus significados fixados em razão de jogos de poder. Conforme Chimamanda Ngozi Adichie: “o poder é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (ADICHIE, 2019, p. 19).

A propósito, ao que parece, a despeito da fortuna crítica acerca de ambos os intelectuais, ainda não há, ao menos em língua portuguesa e disponibilizadas eletronicamente, dissertações ou teses que versam sobre o documentário<sup>12</sup> *Zweig: a morte em cena* (1995) especificamente. Nesse sentido, inclusive, almejamos que o atual trabalho possa, a partir de seus questionamentos e apontamentos, fomentar novos estudos sobre as potentes interseções litero-cinematográficas que circundam Stefan Zweig e Sylvio Back.

Além do mais, é digno de nota que esses retornos a Stefan Zweig, a princípio fomentados por estrangeiros, apesar do exílio e suicídio desse autor no Brasil, a partir do momento em que encontraram acolhida em um escritor brasileiro, paulatinamente, ecoaram em uma miríade de produções mais atentas ao seu, por vezes, menoscabado período de refúgio nesse país sul-americano. Não olvidemos que foi em terras brasileiras que Stefan Zweig revisou a sua *Autobiografia: o mundo de ontem – memórias de um europeu* [*Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, 1941], escreveu a novela *Uma partida de Xadrez* [*Schachnovelle*, 1943] e esboçou um romance austríaco que foi retomado posteriormente por Knut Beck com o título de *Clarissa* [*Clarissa: Ein Romanentwurf*, 1981]. Em tempo, quanto ao livro *Brasil, um país do futuro*, apesar de seu título, em razão da carência de material bibliográfico em língua inglesa e francesa nas bibliotecas brasileiras, Stefan Zweig coletou informações

---

<sup>11</sup> Cumpre dizer que é no cenário nomeado moderno, ou seja, meados do século XVIII, que surgiram as disciplinas História e Literatura, ambas ligadas a uma concepção de nação e língua viabilizada por meio de um projeto de formação dos Estados modernos. Em outros termos, “a noção que temos ainda hoje de literatura data, em suas linhas gerais, do fim do século XVIII. Antes disso, a palavra literatura designava o conjunto de produções escritas em qualquer gênero. Desde então, ela passou a designar um tipo de discurso, uma instituição e uma disciplina escolar, e chegou, no século XIX, ao auge de seu reconhecimento social. Os poetas foram então considerados demiurgos e profetas, e as nações (recém-criadas) os assumiram como portas vozes (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 8-9).

<sup>12</sup> O termo documentário foi utilizado pela primeira vez pelo cineasta John Grierson ao analisar a película *Nanook, o esquimó* [*Nanook of the North*, 1922] de Robert Flaherty para o jornal New York Sun, em 8 de fevereiro de 1926. Inspirando no vocábulo francês para os filmes de viagens, *documentaire*, ele forjou o conceito de *documentar films* (LUCENA, 2018).

durantes suas viagens por nosso país, porém, se viu obrigado a se mudar para a cidade norte-americana de New Haven, Connecticut, a fim de lançar mão da biblioteca da Yale University.

Logo, embora a possível primeira biografia publicada sobre Stefan Zweig tenha sido *Stefan Zweig, Biografia* [*European of Yesterday: A Biography of Stefan Zweig*, 1972], do inglês Donald Arthur Prater<sup>13</sup>, parece-nos lícito afirmar que *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (1981<sup>14</sup>), do brasileiro Alberto Dines<sup>15</sup>, é a primeira narrativa pormenorizada sobre os breves, mas frutíferos, momentos desse escritor no Brasil. Esse texto é também o responsável maior por (re)trazer a lume esse intelectual nesse quinhão do mundo. Nas palavras do próprio biógrafo: “mais do que gênero literário, a biografia é um desacato. Insubordinação contra a morte, fixação na vida, exercício de suscitação, ressuscitação dos finados e esquecidos” (DINES, 2012, p. 11).

De fato, o calhamaço biográfico não foi o único livro de Alberto Dines sobre Stefan Zweig, pois, em 2014, ele publicou *A rede de amigos de Stefan Zweig: sua última agenda* (1940-1942). Como o título já sugere, o texto apresenta e discute o *Telephone Book* utilizado pelo escritor em seus três últimos anos de vida. Material que, ao ser oferecido por Abrahão Koogan ao biógrafo Donald Prater, foi por este menosprezado e não utilizado. Nesse texto, somos apresentados a 158 personagens participantes de seu período de exílio, “o mesmo bando de apátridas, expatriados, desterrados, refugiados, exilados e desnorreados – como ele” (DINES, 2014, p. 10). Assim como sua autobiografia, a agenda foi sendo edificada nos anos de 1940, figurando entre os contatos os seguintes sul-americanos: Alfredo Cahn, Alberto zum Felde, Santiago Gastaldi – argentinos – Abrahão Koogan, Guilherme de Almeida, Luiz Edmundo, João Luiz de Guimarães Gomes, Múcio Leão, Afonso Arinos de Mello Franco, Antenor Nascentes, Raul Gomes Pedrosa, Afrânio Peixoto, Roberto Simonsen, Cláudio de Sousa – brasileiros – Caio de Mello Franco – uruguaio – e Gabriela Mistral – chilena. A maioria escritores, jornalistas e diplomatas. Por óbvio, não se encontram nessa agenda seus amigos mortos antes de 1940, como, por exemplo, Sigmund Freud, Emile Verhaeren, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, Joseph Roth, James Joyce e Erwin Rieger.

---

<sup>13</sup> Aliás, curiosamente, ele também publicou, em 1995, a biografia *Thomas Mann: a life* pela mesma editora inglesa. Outro gigante de língua alemã, muito próximo de Stefan Zweig em público, mas que no âmbito particular de seu diário destilava ofensas contra este último. Talvez, “o apoio e a amizade que Zweig ofereceu a Klaus Mann podem ter enciumado o pai. Donald Prater, biógrafo de ambos, nota que Mann na intimidade invejava a capacidade de trabalho de Zweig e seu sucesso como autor. Admirava seu compromisso humanista, mas não seus dotes de escritor. Prater flagrou em Mann uma persistente insinceridade quando elogiava um autor em cartas e, simultaneamente, o desancava nos diários” (DINES, 2014, p. 135).

<sup>14</sup> Ano do centenário de nascimento de Stefan Zweig.

<sup>15</sup> Autor de 15 livros, entre ficção, reportagem e técnicas jornalísticas, conquistou as lãureas: Prêmio Maria Moors Cabot (1970), pela Universidade Columbia, e Prêmio Jabuti (1993). Além de ter sido o idealizador do Observatório da Imprensa.

Por esse prisma, entendemos que Alberto Dines, ao estabelecer uma perspectiva “abrasileirada”, transversal a toda biografia, indo na contramão de circunscrever essa temática em breves passagens ou no máximo uma seção, mais do que enriquecer esse personagem, mediante a aposta fundamentada na pluralidade, incita as inúmeras próximas incursões que pulularam desde então. A propósito, acresce-se a esse cenário em ebulição, para além das posteriores edições ampliadas da biografia supracitada, o fato de que a obra zweiguiana vinha sendo<sup>16</sup> republicada pela Editora Zahar desde 2013 com organização e textos adicionais de Alberto Dines e tradução de Kristina Michahelles<sup>17</sup>. Não nos parece um acaso, portanto, que, ao realizar uma busca no Catálogo de Teses e Dissertações da Plataforma da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) com a palavra-chave “Stefan Zweig”, deparamo-nos com nove dissertações e uma tese que versam diretamente sobre o escritor austríaco e que, a maior parte delas, compartilhe esse legado de debruçamento sobre o seu exílio no Brasil com diferentes abordagens e aproximações, como, por exemplo, o foco em seu livro brasileiro, ou em suas cartas no exílio, ou mesmo na própria experiência de refugiado. Mais especificamente, podemos citar as seguintes pesquisas acadêmicas: *Xeque-Mate no país do futuro: Stefan Zweig e o exílio no Brasil* (2001) e *O espaço brasileiro e as (im)possibilidades utópicas nas obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher* (2009), ambas de autoria de Adelaide Maristela Herberthz; *Kunst des Briefes – Arte da carta: um estudo sobre cartas de Stefan Zweig no exílio* (2013), de Patrícia Cristina Biazão Manzato Moises; *Literatura alemã de exílio: o Brasil de Stefan Zweig* (2016), de Larissa Elisabete Fumis e *Stefan Zweig entre a literatura e o cinema: representações do exílio* (2017), de Isabela Almeida de Oliveira.

Em acréscimo, é interessante notar, ainda, que a aproximação entre a literatura e a psicanálise, efetuada ao longo da vida do escritor, também tem deixado seus rastros nas pesquisas atuais, uma vez que algumas dessas investigações dialogam, em alguma medida, com a

---

<sup>16</sup> Alberto Dines faleceu, aos 86 anos, no dia 22 de maio de 2018, em decorrência de problemas respiratórios advindos de uma pneumonia, e até o momento já foram republicados: *Maria Antonieta: retrato de uma mulher comum* (2013); *O mundo insone e outros ensaios* (2013); *Três novelas Femininas: Medo, Carta de uma desconhecida e 24 horas na vida de uma mulher* (2014); *Autobiografia: o mundo de ontem* (2014); *Joseph Fouché: retrato de um homem político* (2015); *Novelas insólitas: Segredo ardente, Confusão de sentimentos, A coleção invisível, Júpiter, Foi ele? e Xadrez, uma novela* (2015); *A cura pelo espírito: em perfis de Franz Mesmer, Mary Baker Eddy e Sigmund Freud* (2017).

<sup>17</sup> Atual Diretora Executiva da Casa Stefan Zweig, museu esse inaugurado, em meados de 2006, na mesma residência petropolitana na qual o casal Zweig viveu e suicidou-se. Além do acervo constituído de materiais audiovisuais e pertences pessoais do escritor, como livros e seu tabuleiro de xadrez, há, ali, também, o Memorial do Exílio, isto é, coleção que tem como finalidade lembrar e homenagear tantos outros exilados e emigrados que contribuíram com as artes e/ou ciência brasileira. Segundo Alberto Dines, “Naquele cantinho de Petrópolis escolhido pelo próprio Zweig, na rua que leva o nome do autor da ‘Canção do exílio’, um museu-monumento destinado a lembrar como os expatriados inventam paraísos” (DINES, 2012, p. 651).

área psicanalítica. À guisa de exemplo: *Conversações entre Stefan Zweig e Sigmund Freud: um olhar sobre suas correspondências* (2016), como já mencionado, de minha própria autoria, e *(As)pirações femininas: sobre a literatura de Stefan Zweig e as incidências do gozo no amor* (2018), de Mariana Salles Kehl.

Parece-nos lícito afirmar, então, que essa herança, a princípio *mal-dita*, conforme visto o costumeiro menosprezo para com parte significativa de sua história, tem mobilizado diversos intelectuais e artistas brasileiros no intuito de descortinar novas perspectivas. A começar por Alberto Dines, passando por Sylvio Back e chegando a certo número de investigações acadêmicas e retomadas poéticas que têm surgido nas últimas décadas. A propósito, ainda no que diz respeito à recepção brasileira, mas agora no que tange ao âmbito poético, vale lembrar que foi Manuel Bandeira quem traduziu o último poema de Stefan Zweig, *O sexagenário agradece* [*Der Schezigjährige Sankt*]:

O último poema de Stefan Zweig

Suaves as horas bailam sobre  
O cabelo branco e raro  
A áurea taça a borra cobre;  
Sorvida, eis o fundo, claro!

Pressentimento da morte  
Não turva, é alívio profundo.  
O gozo mais puro e forte  
Da contemplação do Mundo.

Só o tem quem nada cobice,  
Nem lamente o que já não teve,  
Quem já ao partir na velhice  
Sinta um partir mais de leve.  
O olhar despede mais chama  
No instante de despedida.  
E é na renúncia que se ama  
Mais intensamente a vida.  
(BANDEIRA, 1958, p. 397).

Esse poema foi musicado por Henry Jolles e utilizado como trilha sonora nos minutos finais, mais exatamente na apresentação dos créditos, do documentário *Zweig: a morte em cena*. Escrito cerca de dois anos antes do suicídio de Stefan Zweig e de sua esposa, o poema joga luz, de maneira explícita, à temática do desamparo estrutural do homem diante de sua finitude. Não surpreende, com efeito, que segundo Kenia Maria de Almeida Pereira, “nessa poesia, observamos a cadência da redondilha maior a emprestar um ritmo triste e melancólico ao compasso dos quartetos, Zweig se despede para sempre de seus tormentos” (PEREIRA, 2011a, p. 154). Carlos Drummond de Andrade, por sua vez, em seu poema *Homenagem*, res-

gata essa herança, essa memória não apenas de Stefan Zweig, mas de vários pensadores que compartilharam entre si uma espécie de desconfiança acerca “de uma afirmação unívoca da vida, de uma vida que pretendesse se demarcar radicalmente da morte e acabar com ela, e não fosse finalmente mais que uma presença pura sem *différance*, quer dizer, um outro nome da morte” (ROGOZINSKI, 2015, p. 56). Esses, então, que com um único gesto atreveram-se a “escolher” o dia e a hora e, com isso, uma (im)possível “dis-solução”:

#### Homenagem

Jack London	Vachel Lindsay	Hart Crane
René Crevel	Walter Benjamin	Cesare Pavese
Stefan Zweig	Virgínia Woolf	Raul Pompéia
	Sá Carneiro	

e disse apenas alguns  
de tantos que escolheram  
o dia a hora o gesto  
o meio  
a dis-  
solução

(ANDRADE, 2012, p. 87).

Também Gilberto Gil, no álbum *Banda Larga Cordel* (2008), na faixa intitulada *Outros viram*, faz menção a várias personalidades importantes que, de alguma maneira, saudaram as terras brasileiras com seu entusiasmo no porvir, caso do escritor estadunidense Walt Withman, em seu texto *Uma saudação de Natal*; do poeta russo Vladimir Maiakovski, em sua famosa anedota “dizem que em algum lugar, parece que no Brasil, existe um homem feliz”; do escritor Stefan Zweig e sua tragédia labiríntica; e tantos outros:

Outros viram

O que Walt Withman viu  
Maiakovski viu  
Outros viram também  
Que a humanidade vem  
Renascer no Brasil!

Teddy Roosevelt sentiu  
Rabindranath Tagore  
Stefan Zweig viu também  
Todos disseram amém  
A essa luz que surgiu!

Roosevelt que celebrou nossa miscigenação  
Até a considerou como sendo a solução  
Pro seu próprio país  
Pra se amalgamar  
Misturar melting pot feliz

Não consegui, pois seu Congresso não quis!

Rabindranath Tagore também profetizou  
 Ousou dizer que aqui surgiria o ser do amor  
 Um ser superior, civilização da emoção, da paixão, da canção  
 Terra do samba sim e do eterno perdão!

Maiakovski ouviu  
 A sereia do mar  
 Lhe falar de um gentil  
 De um povo mais feliz  
 Que habita esse lugar!

Esta terra do sol  
 Esta serra do mar  
 Esta terra Brasil  
 Sob este céu de anil  
 Sob a luz do luar!  
 (GIL, 2008).

Desse modo, ao refletirmos sobre as nuances dessa intrincada costura do estado da arte de Stefan Zweig, tendo como enfoque seus comentadores brasileiros, a tese desta investigação foi, paulatinamente, emergindo de seu estado de latência. Tornava-se claro, pois, que nosso *desideratum* gravitava em torno do esforço de problematizar em que medida o documentário retromencionado (des)atualiza excertos do arquivo de Stefan Zweig que, conforme visto, nunca deixou de receber novas incursões durante e após sua vida. Afinal, segundo o próprio escritor, “a vida é sempre mais rica do que qualquer romance” (ZWEIG, 2017, p. 73).

No tocante ao gênero<sup>18</sup> documental, a despeito do óbvio atravessamento subjetivo de qualquer empreendimento lingüístico, abundantemente discutido no contemporâneo, os filmes documentários tendem a sustentar *effet de réel* ao lançarem mão de elementos estéticos tradicionalmente ligados à noção comum de historicidade, documento, como: entrevistas, depoimentos, imagens de arquivo, voz *off*, cenários naturais, atores não profissionais, roteiros “abertos” etc. Nas palavras de Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*, esta última é justamente quando o dispositivo cinematográfico é ocultado, favorecendo, assim, maior ilusionismo e, por consequência, o mecanismo da identificação e deflagrado. De outro lado, a opacidade se dá quando o dispositivo é revelado ao espectador, o que, por sua vez, fomenta maior distanciamento e crítica (XAVIER, 2019). Por conseguinte, “a tentativa idealista de reprodução absolutamente neutra e objetiva da percepção ocular normal não pode suprimir esta subjetividade inelutável, mas pode mascarar-la por trás de convenções estilísticas naturalistas” (DA-RIN, 2004, p. 145). O oposto também é verdadeiro, ou seja,

---

<sup>18</sup> De origem latina, o termo diz respeito às noções de categoria, agrupamento. Já no que se refere a sua aplicação às artes, sobretudo à cinematográfica em razão de seus altos custos, não raro, o gênero “está fortemente ligado à estrutura econômica e institucional da produção” (AUMONT, 2003, p. 142).



se certos filmes documentais, por um lado, vão recorrer a esses mecanismos caros ao gênero, por outro, ao romperem com esse paradigma, adentramos no território dos experimentos<sup>19</sup> estéticos que agenciam maior criticidade e criatividade em razão da abertura aos conflitos inerentes ao campo da linguagem, do inconsciente e, portanto, do homem, como nos parece ser o caso do cinema de Sylvio Back.

Com relação ao método, isto é, o caminho<sup>20</sup> que optamos por percorrer, por vezes perambulando, a fim de nos aproximarmos desse propósito investigativo, trata-se de pesquisa qualitativa, posto termos lançado mão de operadores teóricos da análise fílmica e outros teóricos. Isso com o objetivo de realizar uma exegese do média-metragem de Sylvio Back, centrada em alguns elementos constitutivos que nos chamaram a atenção ao longo de nosso debruçamento sobre a obra, como: a voz *off*, o enquadramento e a montagem dos depoimentos e imagens de arquivo. Segundo Francis Vanoye, em *Ensaio sobre a Análise Fílmica [Précis d'analyse filmique, 1992]*, este tipo de crítica consiste, justamente, na decomposição da película, isto é, em seu despedaçamento em partes distintivas, bem como, em um segundo momento, em um esforço em torno do estabelecimento de “elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significativo” (VANOYE, 1994, p. 15). Entretanto, ressaltamos, não com vistas a reconstituir pretensos significados, ao menos essa não é nossa proposta, mas sim tentar “quebrar seu mecanismo, criar contrastes, mudar a ordem dos elementos” (AUMONT, 2003, p. 75).

Não suficiente, toda a escrita foi tomando forma a partir dos (des)encontros entre as nossas leituras de Stefan Zweig e Sylvio Back em acareação com alguns intelectuais que, em alguma medida, contribuem com a tarefa de problematizar a concepção do sujeito cartesiano<sup>21</sup> e suas implicações no campo da linguagem, por consequência também no cinema e na psicologia, visto que “a consciência nada mais é que o sujeito da linguagem” (AGAMBEN, 2005, p. 58). Em outros termos, em meio à responsabilidade deste processo analítico complexo, não raro, nos vimos atraídos a transitar por determinadas concepções capitais, às quais comparti-

---

<sup>19</sup> Embora esse termo seja frequentemente utilizado, geralmente na forma cinema experimental, quase sempre seu uso está relacionado a filmes que se pretendem artísticos e não experimentos propriamente ditos. Não nos surpreende que há toda uma cadeia sinonímica a ele dedicada: cinema puro, cinema integral, cinema absoluto, cinema abstrato, marginal, filme maldito, filme-poema, cinema independente e *underground*. Essas duas últimas, juntamente com o experimental, ainda continuam em voga (AUMONT, 2003).

<sup>20</sup> Na poética descrição de Cássio Eduardo Viana Hissa (2013, p. 26): “os textos de pesquisa, também, são feitos desse fazer rotas ou desse construir cartografias enquanto se fazem caminhos”.

<sup>21</sup> Afinal, partimos do princípio que “só empiricamente o sujeito é uno – tem um nome pelo qual atende; na verdade, em sua concretização, mostra-se dividido, fragmentado, dando lugar a peças dissonantes ou até cacofônicas” (LIMA, 2006, p. 75). Não por acaso, “o método cartesiano (a busca do claro e distinto) é um método para resolver problemas tidos como dados, não um método de invenção, próprio para a constituição dos problemas e a compreensão das questões” (DELEUZE, 2020, p. 217).

lhamos<sup>22</sup> com alguns críticos que, a despeito de suas divergências, são unissonantes em criticar o sujeito entendido como uno, a história compreendida como progressiva e a linguagem como mero instrumento. Ademais, assumimos também nossa *philia* em relação à psicanálise e, em virtude desse posicionamento, em alguma medida, essa *Weltanschauung* permeia toda essa pesquisa. Afinal, a metodologia está ligada às “concepções teóricas de abordagem, o conjunto de técnicas que possibilitam a construção da realidade e o sopro divino do potencial criativo do investigador” (DESLANDES, 1994, p. 16).

Assim, com a finalidade de refletirmos sobre o documentário *Zweig: a morte em cena*, de Sylvio Back, desmembramos este trabalho maior de modo que ele orbitasse em volta das seguintes questões mais pontuais que lhe são imanentes e circundantes: a) em que medida Stefan Zweig ainda nos é contemporâneo?; b) de que modo(s) o cinema de Sylvio Back é atravessado pelas esferas literárias e históricas e como elas se (des)articulam em sua obra?; c) em que medida o documentário de Sylvio Back (des)atualiza o personagem Stefan Zweig?

Em vista dessa ordenação elegida, no que se refere ao primeiro capítulo, nosso foco foi discutir a atualidade intempestiva<sup>23</sup> de Stefan Zweig, na medida em que sua vida se imbrica com as guerras mundiais, o nazismo, o antisemitismo e, como consequência, com os primeiros traços de uma possível melancolia, ainda durante o primeiro conflito, que, por sua vez, teve como desfecho, já na Segunda Guerra Mundial, o seu exílio e suicídio em terras brasileiras. Esse é o umbigo desta seção, tanto no sentido do senso comum, ou seja, ponto central, quanto mais na acepção psicanalítica de Sigmund Freud, em *A interpretação dos sonhos* [*Die Traumdeutung*, 1899], que diz respeito àquele montante que resiste à interpretação, isto é, o resto opaco (FREUD, 2001). Afinal, como bem colocou Alberto Dines: “num suicídio tudo conta, pesa tudo: amor demais ou de menos, exposição excessiva ou reconhecimento nenhum, chuva na vidraça, céu azul, frio na alma, suor no rosto, dor de dentes. Ou o arfar asmático da companheira” (DINES, 2012, p. 20).

Assim, a fim de sondar sobre essa existência tortuosa e suas vicissitudes, lançamos mão, principalmente, dos operadores teóricos da *vida sacra* e da *hospitalidade*, dos filósofos

---

<sup>22</sup> Conforme argumenta Francis Vanoye, partimos da premissa de que todo objeto de estudo suscita uma profusão de impressões, emoções e até mesmo intuições no sujeito investigador, ou seja, é natural do processo sujeito-objeto, espectador-filme etc. Por conseguinte, não podemos olvidar que alguns desses afetos “podem evidentemente dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações)” (VANOYE, 1994, p. 13). Não é mero acaso, então, que tomamos por mais coerente sustentarmos toda esta escrita na primeira pessoa do plural, e não na terceira pessoa do singular e sua pretensa neutralidade.

<sup>23</sup> De maneira geral, nesta escrita, tomamos o conceito de intempestivo da potente interpretação de Gilles Deleuze, em *Diferença e repetição* [*Différence et Répétition*, 1968], qual seja: “a partir de Nietzsche, descobrimos o intempestivo como sendo mais profundo que o tempo e a eternidade: a filosofia não é filosofia da história nem filosofia do eterno, mas intempestiva, sempre e somente intempestiva, isto é, ‘*contra este tempo, a favor, espero, de um tempo por vir*’” (DELEUZE, 2020, p. 15, grifo nosso).

Giorgio Agamben e Jacques Derrida. O primeiro desses conceitos, com a finalidade de explorarmos como a vida humana, aqui particularizada na figura do judeu e do exilado, pode e vem sendo capturada por discursos que a tornam insignificante a ponto de seu assassinato não acarretar em crime, tampouco em sacrifício. Ao passo que jogamos luz, no segundo termo, em virtude do desnudamento da linha tênue que separa a hospitalidade e a hostilidade, esferas essas bem conhecidas por qualquer refugiado, bem como suas profícuas ligações com uma noção de linguagem na lógica do *Unheimliche*.

No que concerne ao segundo capítulo, a ênfase recaiu sobre a influência literária na vida e na obra de Sylvio Back, na problematização da forma recorrente que o cineasta brasileiro faz uso dos elementos literários e históricos em alguns de seus filmes ficcionais, bem como nos debruçamos sobre várias de suas películas documentais durante o período de 1980 a 1995, ano de exibição de *Zweig: a morte em cena*, com vistas a comparar e contrastar sua estética documental, naquele momento em plena (des)construção. Já de início percebemos que independentemente de pretensão formato, fictício ou documental, seus filmes buscam subverter uma noção de tempo reificado, dado que em suas produções o passado está sempre em convergência com o presente, instando-o. Nessa esteira, o índio, o negro ou o exilado, não estão ali para ilustrarem o pretérito, em vez disso, são retomados com vistas a acender o extemporâneo constitutivo do presente.

Isto posto, a partir de nossa leitura de alguns de seus longas-metragens, assim como de alguns de seus livros e de sua fortuna crítica, propomos, aqui, uma chave interpretativa de sua obra filmica fundamentada nas discussões acerca do tempo, da história, proposta por Walter Benjamin<sup>24</sup> e retomadas por Giorgio Agamben. Em síntese, a nosso ver, Sylvio Back ocupa o lugar de uma espécie de analista que, em seu divã cinematográfico, propõe-se a escutar uma história histórica e exibicionista que, ao ser submetida ao dispositivo analítico, revela seu passado reprimido.

No terceiro e último capítulo, analisamos o documentário *Zweig: a morte em cena* a partir das discussões já levantadas e também de novas incursões teóricas. Em princípio, cumpre ressaltar que o contato maior de Sylvio Back com Stefan Zweig, conforme tratado aqui anteriormente, seu deu mediante a obra biográfica de Alberto Dines e também a partir de con-

---

<sup>24</sup> A título de curiosidade, por pouco, Walter Benjamin não compartilhou o exílio no Brasil, ao fugir do Nazifascismo, com Stefan Zweig. Quiçá, tal companhia espiritual não pudesse ter alterado o desfecho trágico de ambos. Isso porque o pesquisador Karlheinz Barck, há alguns anos, descobriu nos arquivos do próprio Walter Benjamin, na Academia de Artes da República Democrática Alemã, uma carta de Erich Auerbach ao filósofo, datada de 23 de setembro de 1935, que versava sobre a indicação do amigo, às instâncias competentes, para o cargo de professor de literatura alemã da Universidade de São Paulo. Melhor dizendo, “por culpa de alguma instância incompetente, a USP perdeu a oportunidade de incluir Benjamin no seu corpo docente...” (LÖWY, 2005, p. 9).

gressos sobre o autor, ou seja, essa leitura e encontros o cativaram na medida em que tratavam, principalmente, de um Stefan Zweig menos distante, europeu e, por consequência, mais próximo, brasileiro. Assim, no ano de 1995, o documentário média-metragem *Zweig: a morte em cena* ganha vida tendo como principais elementos narrativos as imagens de arquivo, a trilha sonora, a voz *off* e os depoimentos de amigos e estudiosos brasileiros do escritor austríaco. Ora, elementos esses já consagrados, e um tanto quanto desgastados, na estética documental (BERNARDET, 2003). No entanto, de fato, o cineasta desconstrói essa tradição ao empreender uma jornada profana nesse arquivo polifônico.

Chama-nos a atenção que sua montagem privilegia não a edificação de um personagem mítico e uníssono, como não raro acontece nesse tipo de empreendimento que tem a memória como lastro estrutural, mas sim suas fissuras e contradições, metodologia que parece se evidenciar ainda mais pela eleição dos primeiros e primeiríssimos planos das faces dos protagonistas e suas falas plurais. Aliás, é justamente nesse sentido que lançamos mão dos conceitos de arquivo e profanação dos autores Jacques Derrida e Giorgio Agamben, na medida em que profanar diz respeito a devolver à esfera humana aquilo que lhe foi tomado pela sacralização, e, por sua vez, o conceito de arquivo propõe refletirmos sobre os recalques e os velamentos inerentes à memória. Dois conceitos que, a nosso ver, dizem muito sobre a aposta metodológica de Sylvio Back no documentário em questão, haja vista que seu filme parece ter como escopo aproximar o personagem Stefan Zweig do público brasileiro, dessacralizando esse intelectual europeu longínquo, assim como, apesar de ter como elemento fundante da narrativa filmica a memória, efetivamente, não se trata de um empreendimento hagiográfico, trata-se sim de implodi-la, denunciá-la mediante a demonstração de suas fissuras. Cenário que auxilia na composição de um personagem mais complexo, denso e aberto a novas incursões.

Por fim, com o objetivo de complexificarmos os retornos a um escritor prestes a completar oitenta anos de sua morte, evocamos o conceito de espectro de Jacques Derrida, discutido em *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional* [*Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, 1993], que, grosso modo, faz referência a uma noção de herança imaterial<sup>25</sup> intempestiva que, por sua vez, fomenta uma espécie de responsabilidade política e ética da memória. Nessa esteira, defendemos que, de maneira semelhante às cenas espectrais em *Hamlet* e no *Manifesto Comunista*, os retornos em direção a Stefan Zweig demonstram seu pulsante legado que continua

---

<sup>25</sup> “Se insistimos tanto, desde o começo, na lógica do fantasma, é porque esta acena para um pensamento do acontecimento que excede, necessariamente, uma lógica binária ou dialética, a que distingue ou opõe *efetividade* (presença, atual, empírica, viva – ou não) e *idealidade* (não presença reguladora ou absoluta). Essa lógica da efetividade parece de uma pertinência limitada” (DERRIDA, 1994, p. 90).

incessantemente a nos interpelar: “um espectro é sempre um retornante. Não se tem meios de controlar suas idas e vindas porque ele começa por retornar. [...]. Após ter expirado, ele retorna” (DERRIDA, 1994, p. 27).

A propósito, basta nos lembrarmos da imortalizada alcunha, infelizmente mal traduzida em um primeiro momento, atribuída ao nosso país: “Brasil, um país do futuro”. Com efeito, é a partir das lentes dessa *hauntologia*<sup>26</sup> que alcançamos essas constantes revisitações que parecem confirmar que somos todos herdeiros do legado trágico que nos precede e nos interroga. Caso contrário, por quais razões ainda continuaríamos a perscrutar a vida e a obra de Stefan Zweig?

---

<sup>26</sup> Neologismo criado a partir dos termos *haunt* e *ontology*, ou seja, seria uma espécie de fantasmagologia ou espectrologia.

## 2 STEFAN ZWEIG

### 2.1 Entre o mundo de ontem e o do amanhã

“O traumatismo é produzido pelo *futuro*, pelo *porvir*, pela ameaça do pior que está *por vir*, mais do que por uma agressão que ‘acabou e já se foi’”. (DERRIDA, 2004, p. 107).

O interesse não apenas pela obra de um escritor, mas também por sua vida não é um fato novo nas Humanidades, haja vista, por exemplo, as diversas incursões intimistas dos burgueses em direção ao *eu* no século XIX delineadas por Peter Gay em seu livro *O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud* [*The Naked heart: The Bourgeois Experience Victoria to Freud*, 1984] (GAY, 1999). Com efeito, o nascimento da Psicanálise<sup>27</sup>, bem como a ascensão do gênero de memórias, precisamente nessa época, não se deu por mero acaso. No entanto, o autor austríaco, de origem judaica, Stefan Zweig (1881-1942), um dos escritores mais traduzidos do século passado<sup>28</sup>, amplifica essa vontade de saber à medida que sua existência e sua produção literária foram atravessadas por eventos que esculpiram a aporética história moderna como a suportamos atualmente. Segundo suas próprias palavras: “paulatinamente começou a se formar em mim o projeto de uma obra em que eu pudesse manifestar não só coisas isoladas, mas toda a minha atitude em relação à *época*, ao *povo*, à *catástrofe* e à *guerra*” (ZWEIG, 2014, p. 223, grifo nosso). Ao ponto de, por vezes, ser uma tarefa árdua a de apartar sua vida e sua obra da *Belle Époque* europeia e da Primeira e Segunda Guerras Mundiais. Nesse sentido, biografia e história parecem se entrelaçar de maneira trágica:

Nunca atribuí tanta importância a mim mesmo a ponto de ficar tentado a contar a outros as histórias da minha vida. Foi preciso acontecer muita coisa, infinitamente mais do que costuma ocorrer numa única geração em termos de eventos, catástrofes, e provações, para que eu encontrasse a coragem para começar um livro cujo protagonista – ou melhor, centro – sou eu mesmo (ZWEIG, 2014, p. 13).

Não nos causa surpresa, portanto, que uma de suas obras mais vendidas atualmente seja justamente seu livro de memórias, intitulado *Autobiografia: o mundo de ontem: memórias*

<sup>27</sup> De acordo com Alberto Dines: “Um vulcão: indignações amansadas, tolerância fingida, paixões sufocadas, instintos reprimidos, aristocratas deprimidos, pais tirânicos, mulheres frígidas, jovens histéricas, maridos impotentes, meninos fascinados por mães dominadoras, meninas fascinadas por pais sedutores, controles disfarçados, sexualidades escondidas – Viena precisava da psicanálise” (DINES, 2012, p. 102).

<sup>28</sup> A fim de fornecer maiores contornos quanto à fama que Stefan Zweig alcançou ainda em vida, em um recente documentário transmitido por uma rede de televisão austríaca, ele foi considerado, juntamente com a Imperatriz Leopoldina de Habsburgo, um dos mais famosos austríacos exilados no Brasil (BOHUNOVSKY, 2015).

de um europeu [*Die Welt von Gestern: Erinnerungen eines Europäers*, 1942]. Conforme afirma Leonardo Francisco Soares, em *Na literatura, as guerras*, a temática da guerra, em suas mais diversas nuances e provocações, prova-se, cotidianamente, uma inexaurível fonte do saber literário<sup>29</sup>, histórico, dentre outros, sempre atualizando-se polimorficamente e, desse modo, fazendo-se presente nos discursos contemporâneos atravessados, principalmente, pelas esferas estética, ética e política (SOARES, 2021). Situação que deveria, em alguma medida, provocar-nos certo alento, pois, de acordo com Sigmund Freud, no artigo sobre técnica *Recordar, repetir e elaborar* [*Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, 1914], conteúdos não elaborados vêm à luz do dia não como lembranças, mas sim na forma de repetições, *acting out*<sup>30</sup> (FREUD, 2010c). Jacques Derrida, por sua vez, não é menos enfático: “sabemos agora que a repressão, tanto no seu sentido psicanalítico quanto no político – seja através da polícia, dos militares ou da economia –, acaba produzindo, reproduzindo e regenerando justamente a coisa que pretende desarmar” (DERRIDA, 2004, p. 109). Entretanto, a atualidade do legado de Stefan Zweig encontra-se, infausta e precisamente, em sua capacidade de permanecer nos obsedando em razão da intempestividade de suas angústias e instigações que resistem em se reduzirem a um tempo longínquo, *chronos*-lógico. Assim, certas reflexões parecem nunca caducarem

Por estarem enredados em segurança e em suas posses e no conforto, quão pouco souberam que a vida pode ser excesso e tensão, um contínuo surpreender-se e estar fora de qualquer parâmetro; quão pouco, em seu liberalismo e otimismo comoventes, imaginaram que cada dia seguinte que amanhece diante da janela pode destroçar as nossas vidas (ZWEIG, 2014, p. 41).

Conjuntura que nos remete ao conceito de contemporâneo de Giorgio Agamben, aliás, o responsável pela edição italiana da obra de Walter Benjamin<sup>31</sup>, em seu ensaio *O que é o*

---

<sup>29</sup> A propósito, “se a guerra parece tão antiga quanto a própria humanidade, fazendo parte, portanto, da trajetória do homem desde os tempos mais remotos, também a sua relação com a literatura é tão antiga quanto. O texto tomado como um dos fundadores da literatura ocidental é um relato de uma guerra: a *Ilíada*, de Homero, que nos dá uma visão parcial da guerra de Troia, já que o núcleo da ação se relaciona aos efeitos da cólera de Aquiles” (SOARES, 2021, p. 7-8).

<sup>30</sup> Segundo o Dicionário de Psicanálise de Elisabeth Roudinesco e Michel Plon: “Noção criada pelos psicanalistas de língua inglesa e depois retomada tal e qual em francês, para traduzir o que Sigmund Freud denomina de colocação em prática ou em ato, segundo o verbo alemão *agieren*. O termo remete à técnica psicanalista e designa a maneira como um sujeito passa inconscientemente ao ato, fora ou dentro do tratamento psicanalítico, ao mesmo tempo para evitar a verbalização da lembrança recalçada e para se furtar à transferência. No Brasil, também se usa ‘atuação’” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 5).

<sup>31</sup> A título de exemplo, podemos visualizar a influência de Walter Benjamin no pensamento de Giorgio Agamben, na medida em que algumas de suas obras parecem ser, precisamente, respostas a provocações, pegadas do primeiro. Vejamos um exemplo: “Talvez valesse a pena investigar as origens do dogma do caráter sagrado da vida. Talvez esse dogma seja recente, é mesmo muito provável que assim seja. [...]. Por fim, dá que pensar o fato de aquilo que aí se proclama como sagrado ser, de acordo com o antigo pensamento mítico, o suporte estigmati-

*contemporâneo?* [*Che cos'è il contemporaneo?*, 2007], dado que, para esse autor, a contemporaneidade se constitui nesse entrelugar de pertencer ao próprio momento, mas, concomitantemente, distanciar-se a fim de escrutiná-lo, uma vez que “pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009a, p. 63-64). Curiosamente, ao que parece, tal noção de tempo não era de todo estranha a Stefan Zweig, como podemos inferir do excerto a seguir: “é uma lei inelutável da história a de que ela interdita justamente aos contemporâneos identificar logo os grandes movimentos que determinam sua época” (ZWEIG, 2014, p. 318).

Em vista disso, a contemporaneidade seria um tipo *sui generis* de relação sustentada pelo sujeito em face do próprio tempo, posto que, embora cômico de seu pertencimento implacável a sua época, essa conexão estabelecer-se-ia não pela chave da identificação, adaptação, tampouco nostálgica, mas sim atravessada pelo anacronismo, pelo estranhamento<sup>32</sup>. É significativo que essa concepção de tempo “aberto” seja tão cara para Walter Benjamin e seus leitores, basta ver a famigerada anedota dos insurgentes que atiraram nos relógios em julho de 1830<sup>33</sup>, já que, pelas suas lentes, as classes dominantes assim se configuram não apenas em razão de sua pujança econômica, mas também, e visceralmente, devido ao seu longo e contínuo processo de triunfo discursivo histórico (LÖWY, 2005). Não é de se surpreender que, a partir dessa tradição, Giorgio Agamben, em *Infância e história: destruição da experiência e origem da história* [*Infanzia e storia: distruzione dell'esperienza e origine della storia*, 1978], a título de exemplo, assevera que todo evento sob o signo da revolução, para além de buscar transformações econômicas, históricas, *a fortiori*, deve fomentar novas interações mais autên-

---

zado da culpa: a vida nua” (BENJAMIN, 2013b, p. 81). Ora, é justamente esse rastro que Agamben irá seguir em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*.

<sup>32</sup> Ora, é interessante pensar que, se o contemporâneo é engendrado a partir da relação de estranhamento do sujeito para com o seu próprio tempo, por outro lado, há cerca de três milênios, o estranhamento do sujeito para com a natureza, o cosmos, descortinou a filosofia, bem como as inovações e contribuições helênicas que ainda nos são tão contemporâneas, dentre elas a democracia, o teatro e a história. Segundo, Julián Marías, em *História da Filosofia* [*História de la Filosofía*, 1941], “Em vez de se movimentar entre as coisas, fazer uso delas, desfrutar ou temê-las, coloca-se de fora, *estranhado* delas, e se pergunta, com assombro, sobre essas coisas próximas e de todos os dias que agora, pela primeira vez, aparecem *diant*e dele, portanto, sozinhas, isoladas em si mesmas pela pergunta: Que é isto? [...]. O novo método humano surge um dia na Grécia, pela primeira vez na história, e desde então há algo a mais, radicalmente novo no mundo, que torna possível a filosofia” (MARÍAS, 2015, p. 6).

<sup>33</sup> Na tese de número XV, que se inicia diferenciando os dispositivos do calendário e dos relógios com relação à contagem do tempo histórico, Walter Benjamin narra que durante a “Revolução de julho aconteceu ainda um incidente em que essa consciência ganhou expressão. Chegada a noite do primeiro dia de luta, aconteceu que, em vários locais de Paris, várias pessoas, independentemente uma das outras e ao mesmo tempo, começaram a disparar contra os relógios das torres. Uma testemunha ocular, que talvez deva o seu poder divinatório à força da rima, escreveu nessa altura: [...]. Incrível! Irritados com a hora, dir-se-ia, os novos Josués, aos pés de cada torre, alvejaram os relógios, para suspender o dia” (BENJAMIN, 2013c, p. 18-19).



ticas para com o tempo<sup>34</sup>, porque “a contradição fundamental do homem contemporâneo é precisamente a de não haver ainda uma experiência do tempo adequada à sua ideia da história” (AGAMBEN, 2005, p. 121).

Sendo assim, a nosso ver, é lícito aventar que é justamente em virtude dessa paradoxal<sup>35</sup> relação com o seu tempo, trazendo-o do particular para o universal, ao fomentar novas perspectivas heterogêneas e, portanto, nunca terminando de dizer aquilo que tinha para dizer (CALVINO, 1993), que permanecemos (re)lendo Stefan Zweig, mesmo passados setenta anos de sua morte. Por esse prisma, pesquisar sobre este escritor, e sobre tantos outros, está muito além do esquadramento de um passado amorfo e inócuo, caracterizando-se, efetivamente, sob o signo de um movimento ético-crítico, portanto político, deveras necessário, de reflexão sobre a nossa própria época e suas fissuras, recalques e movências. Em consonância com essa nossa leitura, citamos a advertência de Giorgio Agamben (2008, p. 19):

Graças a uma série de investigações cada vez mais amplas e rigorosas [...], o problema das circunstâncias históricas (materiais, técnicas, burocráticas, jurídicas...) nas quais ocorreu o extermínio dos judeus foi suficientemente esclarecido. Investigações futuras poderão lançar novas luzes sobre cada um dos seus aspectos, mas o quadro geral já se pode considerar estabelecido. Bem diferente é a situação relativa ao significado ético e político do extermínio, ou mesmo à simples compreensão humana do que aconteceu, a saber, em última análise, à sua atualidade.

Nessa esteira, podemos mencionar, ainda, o curador da exposição *Precisamos de uma coragem bem diferente! – Stefan Zweig – despedida da Europa*<sup>36</sup>, Klemens Renoldner, que, em entrevista, salienta a premência de percebermos que a literatura, de modo geral, apesar de seu atrelamento temporal imanente, alastra-se alhures, sempre tendo algo a dizer sobre nós e clamando por retornos (BOHUNOVSKY, 2015). Em outros termos, malgrado o literário constituir-se como esse eterno regresso aos mortos, trata-se, em verdade, sempre de uma projeção, um endereçamento a “*la comunità che viene*”<sup>37</sup>. Lançando mão da figura de linguagem sinédoque, basta recordarmos que a “tragédia de Stefan Zweig”, em alguma medida, segue

<sup>34</sup> Não é fortuito, com efeito, que no filme *República Guarani* (1981), de Sylvio Back, um dos historiadores, em seu depoimento, assevera que uma das principais estratégias dos jesuítas para capturar e domesticar os índios era o controle do tempo mediante o sino das recém-construídas igrejas. Assim, o tempo antes qualitativo, subjetivo e particular das tarefas da aldeia, a partir de então, transformava-se em um tempo quantitativo, objetivo e, sobretudo, universal. Uma verdadeira estratégia de genocídio cultural.

<sup>35</sup> Aliás, a filosofia está mais para o paradoxo do que para o bom senso, de fato, podemos dizer que “o paradoxo é o *páthos* ou a paixão da filosofia (DELEUZE, 2020, p. 303)

<sup>36</sup> A exposição *Precisamos de uma coragem bem diferente! Stefan Zweig – despedida da Europa* foi inaugurada no Museu do Teatro, em Viena, em 2014.

<sup>37</sup> É importante destacar que a expressão “a comunidade que vem”, título de um dos livros de Giorgio Agamben, não se vincula a uma ideia de futuro, propriamente dito, mas sim, a partir da influência de Walter Benjamin, a uma noção “de uma tarefa, de uma exigência, de uma urgente reivindicação que o momento presente coloca ao pensamento” (SALVETTI, 2014, p. 58).

viva e deveras legível, apesar de suas metamorfoses e roupagens modernas, por exemplo, nas hordas de refugiados africanos e sul-americanos, nas operações policiais nas periferias de nossas cidades, na ascensão da extrema direita e seus discursos embebidos de ódio, bem como nos contínuos ataques às democracias ocidentais, dentre tantos outros traumas, apesar de já ordinários. *In nuce*, sempre que há uma paulatina e sub-reptícia transmutação da cena política, da *ágora* helênica, em cena de polícia, no *jus politiae*<sup>38</sup> da Idade Moderna, mesmo porque “um olhar atento para as práticas de extermínio exige interrogar a respeito do papel da violência a serviço das ações políticas, institucionais, econômicas e sociais” (GINZBURG, 2012, p. 9). Consequentemente, torna-se cada vez mais claro que:

O nome “Auschwitz” não é simplesmente o símbolo do horror e da crueldade inéditos que marcaram a História contemporânea com uma mancha indelével; “Auschwitz” também é a prova, por assim dizer, sempre viva de que o *nomos* (a lei, a norma) do espaço político contemporâneo – portanto, *não só do espaço político específico do regime nazista* – não é mais a bela (e idealizada) construção da cidade comum (*pólis*), mas sim o campo de concentração. (GAGNEBIN, 2008, p. 9, grifos nossos).

Recordemos o emblemático judeu grego Mordo Nahum, narrado no livro *A trégua*<sup>39</sup>, de Primo Levi<sup>40</sup>, que o adverte, em mais de uma ocasião, a ser cauteloso em suas ações, pois, a despeito da dita trégua após a Segunda Guerra Mundial, a rigor “Guerra é sempre [*La tregua*, 1963]” (LEVI, 1997).

## 2.2 Luto, melancolia e revolta

“Em última análise, o lar e o rendimento são as rédeas com as quais o poeta relutante é mantido sob controle

<sup>38</sup> O conceito de *jus politiae*, grosso modo, pode ser entendido como “o direito e dever do príncipe de alcançar a prosperidade do reino, o bem-estar dos seus súbditos e a manutenção da ordem pública (fins a atingir), exercendo, sobre o território, todos os poderes necessários (meios para atingir os fins)” (AFONSO, 2018, p. 221-222).

<sup>39</sup> Em 1977, esse livro foi adaptado para o cinema, com o mesmo título, pelo diretor italiano Francesco Rosi e nomeado para a Palma de Ouro no Festival de Cinema de Cannes do mesmo ano.

<sup>40</sup> O judeu italiano Primo Levi foi detido pela milícia fascista no dia 13 de dezembro de 1943, contava a época apenas vinte quatro anos, em razão de seu envolvimento com os *partisans* do grupo, recém-criado e sem o menor treinamento militar, conhecido como *Giustizia e Libertà*. Ao ser descoberto judeu, ele foi, imediatamente, enviado ao *Campo di Fossoli*, um Campo de Concentração no norte da Itália e, pouco tempo depois, em 11 de fevereiro de 1944, ele e outros prisioneiros foram transportados para Auschwitz, na Polônia: “Quando lá cheguei, em fins de janeiro de 1944, os judeus italianos no campo eram uns cento e cinquenta. Poucas semanas depois, já passavam de seiscentos. Eram, em geral, famílias inteiras, detidas pelos fascistas ou pelos nazistas porque lhes faltara prudência ou porque alguém as delatara. Havia também uns poucos que se tinham apresentado espontaneamente, devido ao desespero de continuarem vivendo errantes e fugidios, ou por terem ficado sem recurso algum, ou por não quererem separar-se de um parente já detido, ou ainda, absurdamente, para ‘ficarem dentro da lei’. Havia também uma centena de militares iugoslavos, além de outros estrangeiros considerados politicamente suspeitos” (LEVI, 1988, p. 12). Primo Levi foi um dos poucos sobreviventes dos *Lager* e tornou-se uma das maiores referências na chamada Literatura de Testemunho ou de Teor Testemunhal.

por uma classe mais abastada. Esse poeta é insatisfeito, mesmo melancólico. Sua melancolia, porém, é rotineira. Pois estar sujeito à rotina significa sacrificar suas idiossincrasias, abrir mão da capacidade de se enojar. E isso torna as pessoas melancólicas” (BENJAMIN, 2012a, p. 78).

É importante sublinhar que Stefan Zweig adivinha de uma família judia abastada que havia se assimilado bem à cultura da *Mitteleuropa*, e, portanto, identificava-se com o modo de vida burguês-liberal. De modo que, antes da ascensão do nazismo, ele não se via como um judeu; considerava-se um vienense, um europeu que apreciava conhecer os mais diversos países. Cercava-se de algumas das mentes mais brilhantes de seu tempo, bem como era amigo do bom vinho, da boa música, da boa literatura e colecionador de manuscritos raros e caríssimos (PEREIRA, 2011b). Todavia, com a eclosão da Primeira Guerra Mundial, esse *bon-vivant* se viu obrigado a se reinventar como sujeito e escritor. Influenciado pela sua primeira esposa, Friderike Maria Zweig, e pelo amigo-mentor, Romain Rolland<sup>41</sup> (GIL, 2019), tornou-se, a despeito de um breve desvairo belicista a favor da causa germânica, um pacifista resoluto e desviou o seu trajeto poético em direção ao humanismo:

Foi sempre a mesma, a eterna corja que, através dos tempos, chamou os precavidos de covardes e os humanitários de fracos, para depois ficarem desnordeados na hora da catástrofe que eles próprios levanamente conjuraram. Foi sempre a mesma corja, a mesma que ridicularizou Cassandra em Troia, Jeremias em Jerusalém, e nunca antes eu tinha compreendido tanto a tragédia e a grandeza dessas figuras quanto naqueles momentos tão semelhantes a esses. *Desde o início, nunca acreditei na “vitória” e só tinha uma certeza: a de que, mesmo que pudesse ser conquistada à custa de sacrifícios desmedidos, não justificaria esses sacrifícios.* (ZWEIG, 2014, p. 228, grifo nosso).

Assim, como resultado desse primeiro encontro com o abjeto da guerra – essa máquina de pobreza de experiência<sup>42</sup> e “vencidos” – tem início uma espécie de revolta interna contra o

<sup>41</sup> Romain Rolland foi um de seus grandes amigos e mentor. Em sua autobiografia, Stefan Zweig associa-o muito a ideia de uma Europa espiritualmente unida, fraterna, como podemos ver no trecho a seguir “por fim achara a obra que não servia a uma única nação europeia, e sim a todas e à sua confraternização; achara o homem, o poeta que punha em jogo todas as forças morais: conhecimento com amor e desejo sincero de conhecimento, uma justiça refletida e apurada e uma crença entusiasmada na missão unificadora da arte” (ZWEIG, 2014, p. 185).

<sup>42</sup> Giorgio Agamben, ao explorar os desdobramentos do legado de Walter Benjamin no que se refere à expropriação da experiência na modernidade, afirma que, para além de seus efeitos mais visíveis nos grandes conflitos mundiais, haja vista o emudecimento dos combatentes, suas raízes podem ser buscadas no próprio projeto da ciência moderna, pois “contrariamente ao que se repetiu com frequência, a ciência moderna nasce de uma desconfiança sem precedentes em relação à experiência como era tradicionalmente entendida (Bacon define-a uma “selva” e um “labirinto”, a qual se propõe a colocar ordem). Do olhar lançado ao *perspicillum* de Galileu, não saíram segurança e confiança na experiência, mas a dúvida de Descartes e a sua célebre hipótese de um demônio, cuja única função é a de enganar os nossos sentidos” (AGAMBEN, 2005, p. 25-26). Por conseguinte, ainda segundo o filósofo italiano, o alastramento da noção de inconsciente no século XIX, de Schelling a Freud, pode ser

*status quo*: “só naquele momento senti o verdadeiro impulso: era preciso combater a guerra!” (ZWEIG, 2014, p. 227). Não é de se espantar que, a partir desse momento, iniciaram-se suas crises de ansiedade e melancolia, seu fígado negro [*schwarze Leber*]<sup>43</sup>, como costumava dizer a seus amigos mais próximos. Conforme aventa Michael Löwy, em *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história [Walter Benjamin: avertissement d’incendie: une lecture des thèses “Sur le concept d’histoire”, 2001]*, sobre Walter Benjamin e outros intelectuais, em nosso entendimento plenamente estendível à Stefan Zweig, há uma espécie de “melancolia revolucionária”, que traduz o sentimento da reiteração do desastre, o medo de uma eterna volta das derrotas” (LÖWY, 2005, p. 25).

Em outras palavras, trata-se de uma melancolia que está para além do sentido contemplativo clássico, mais passivo, dado que, efetivamente, tende a pôr o sujeito em movimento. Recordemos que o conceito de melancolia, em uma chave de entendimento pré-freudiana, estava intimamente relacionado a um descontentamento em relação à cultura, à sociedade: “a palavra melancolia, no Ocidente, designa uma estrutura de sensibilidade que caracteriza o sujeito que se vê em posição excêntrica frente à norma de sua época” (KEHL, 2010, p. 2). Logo, tanto o intelectual quanto o artista, em virtude de seus habituais posicionamentos críticos, não raro são capturados por essa resistência, essa revolta, sentindo as dores do mundo [*Weltschmerz*]. Com isso, em certo sentido, podemos dizer que “a arte é, em primeiro lugar, a consciência da infelicidade” (BLANCHOT, 2011a, p. 74). Aliás, em *Origem do drama trágico alemão [Ursprung des Deutschen Trauerspiels, 1928]*, Walter Benjamin é categórico:

*A meditação profunda (Tiefsinn) é sobretudo própria de quem é triste. No caminho para o objeto – melhor: na via interior ao próprio objeto – esta intenção progride tão lenta e solenemente como os cortejos dos poderosos. O interesse veemente pela ostentação nos dramas políticos de pompa e circunstância, que por um lado representa uma evasão do espaço da pacatez devota, resultou, por outro lado, daquela tendência que leva a meditação profunda a sentir-se atraída pelo pensamento grave. Neste, ela reconhece o ritmo que lhe é próprio (BENJAMIN, 2016, p. 145, grifo nosso).*

Ora, Michael Löwy, em *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade [Révolte et mélancolie: romantisme à contre-courant de la modernité, 1992]*, retoma e ressignifica o conceito de melancolia ao propor que a articulação entre o capitalismo e a modernidade, completamente atravessada por questões ligadas à alienação, à mecanização

---

lido, justamente, como o sintoma máximo desse mal-estar da noção de experiência na modernidade e seus fundamentos no sujeito cartesiano.

<sup>43</sup> Referência à medicina humoral de Hipócrates que versava sobre os quatro humores, dentre a eles a bile negra, que se acreditava estar diretamente ligada à melancolia. Essa abordagem influenciou vários campos da medicina até meados do século XIX, perdendo espaço, posteriormente, em razão do surgimento da Psiquiatria clássica (MARTINS, 2010).

e, portanto, à reificação do sujeito, suscitam, *per se*, uma nostalgia melancólica. Não suficiente, também contribui com essa atmosfera pessimista o fato de que não há nenhuma garantia de superarmos esse cenário perverso, existe apenas uma aposta, talvez improvável, da “tradição dos oprimidos” subverter esse sistema (LÖWY, 2015). Desse modo, por essas perspectivas mais sociais, talvez seja lícito aventar que a melancolia de Stefan Zweig funda-se, na medida em que o primeiro grande conflito armado moderno escancara que “aqueles que, até hoje, sempre saíram vitoriosos integram o cortejo triunfal que leva os senhores de hoje a passar por cima daqueles que hoje mordem o pó” (BENJAMIN, 2013c, p. 12).

Por seu turno, Freud rompe com essa tradição ao utilizar o termo melancolia para se referir à psicose maníaco-depressiva dos tratados de Psiquiatria, deslocando-o, assim, de um discurso social, estético, para um terreno mais psicopatológico, privado. Entretanto, essa releitura também se prova vantajosa a fim de auxiliar-nos na intrincada tarefa de cercarmos a multifacetada tragédia de Stefan Zweig. Vejamos, por exemplo, o seguinte trecho de uma de suas biógrafas acerca de seu crescente padecimento: “não sabe bem de que se trata, mas sofre. A incerteza pesa sobre ele, obscurece os momentos felizes. Ele falará com frequência do ‘peso que o oprime’” (BONA, 1999, p. 65). Em outras palavras, o que parece estar em jogo nessa citação é que o sofrimento de Stefan Zweig se instala sem ter qualquer objeto específico, ao contrário, é algo obscuro e difuso para ele. Com isso em mente, voltemo-nos para o artigo *Luto e Melancolia* [*Trauer und Melancholie*, 1917], no qual Freud realizou um estudo minucioso acerca do luto em comparação com a melancolia e que, conforme o próprio título indica e, em linhas gerais, assevera que a melancolia seria uma espécie de luto, porém patológico, uma vez que,

[...] não podemos discernir claramente o que se perdeu, e é lícito supor que tampouco o doente pode ver conscientemente o que perdeu [...]. Isso nos inclinaria a relacionar a melancolia, de algum modo, a uma perda de objeto subtraída à consciência; diferentemente do luto, em que nada é inconsciente na perda. [...]. No luto, é o mundo que se torna pobre e vazio; na melancolia, é o próprio Eu. (FREUD, 2010a, p. 175-176).

Acresce-se a isso que, como no caso da melancolia, não é o mundo externo que passa por esse processo de depauperamento, mas sim o interno. Uma de suas conclusões é que a articulação, frequentemente adjacente, entre a melancolia e o suicídio dá-se pela objetificação do *eu* [*Ich*]. Com efeito, se o luto, então, configura-se em um trabalho natural de perda, pois tem como função retirar as ligações entre o *eu* e os objetos perdidos, a fim de posteriormente fazer novas ligações objetais, na melancolia o que vislumbramos é uma intensa identificação

entre o *eu* e o objeto perdido, tornando-os indiscerníveis e inseparáveis, ao ponto de poder-se afirmar que “a sombra do objeto caiu sobre o Eu” (FREUD, 2010a, p. 181). Logo, o *eu* apenas é capaz de direcionar tamanha hostilidade contra si mesmo, uma vez que esteja tratando a si próprio como um objeto e, conseqüentemente, manifesta-se a apatia em relação ao mundo, bem como a culpa consigo mesmo, podendo vir a acontecer o autoaniquilamento.

Acresce-se a isso que, posteriormente, no texto *O eu e o id* [*Das Ich und das Es*, 1923], Sigmund Freud retoma essa discussão e demonstra como o *eu*, na melancolia, presta-se à vilania do *supereu* [*Über-Ich*] na tentativa de resguardar o laço com o objeto que agora é tomado como ele próprio. Assim, o *supereu* separa-se do *eu* e o ataca como se fosse o objeto, incitando a pulsão de morte contra o próprio sujeito:

Voltando-nos primeiro para a melancolia, vemos que o Super-eu extremamente forte, que arrebatou a consciência, arremete implacavelmente contra o Eu, como se tivesse se apoderado de todo o sadismo disponível na pessoa. Seguindo nossa concepção do sadismo, diríamos que o componente destrutivo instalou-se no Super-eu e voltou-se contra o Eu. O que então vigora no Super-eu é como que pura cultura do instinto de morte, e de fato este consegue frequentemente impelir o Eu à morte, quando o Eu não se defende a tempo de seu tirano, através da conversão em mania (FREUD, 2011a, p. 66-67).

Portanto, se por um lado, o conceito mais remoto de melancolia ampara-nos no sentido de problematizarmos a habitual cercania entre artistas, intelectuais e um pessimismo exacerbado – cenário esse potencializado, ainda, em razão da Primeira Guerra Mundial e seu maquinário bélico moderno que dilacerava bem mais do que o real da carne humana –, por outro, a interpretação freudiana, a despeito da perda de sua “aura” sensível<sup>44</sup>, torna-se um potente operador para refletirmos acerca das possíveis e labirínticas intersecções entre a melancolia e o suicídio. Destino do qual Stefan Zweig, sem perceber, se aproximava.

### 2.3 Da exceção às avessas

“Um dia, a humanidade brincarà com o direito, como as crianças brincam com os objetos fora de uso, não para devolvê-los a seu uso canônico e, sim, para libertá-los definitivamente dele. O que se encontra depois do direito não é um valor de uso mais próprio e original e que precederia o direito, mas um novo uso, que só nasce depois dele. Também o uso, que se contami-

<sup>44</sup> Fazemos coro à noção segundo a qual “embora a melancolia ocupe um lugar importante no dispositivo freudiano, os mais belos estudos sobre essa questão não foram produzidos pelo discurso psiquiátrico ou psicanalítico, mas pelos poetas, filósofos, pintores e historiadores, que souberam garantir-lhe um estatuto teórico, social, médico e subjetivo” (ROUDINESCO; PLON, 1998, p. 505).

nou com o direito, deve ser libertado de seu próprio valor. Essa libertação é a tarefa do estudo, ou do jogo. E esse jogo estudioso é a passagem que permite ter acesso àquela justiça que um fragmento póstumo de Benjamin define como um estado do mundo em que este aparece como um bem absolutamente não passível de ser apropriado ou submetido à ordem jurídica”. (AGAMBEN, 2004, p. 98).

Em face do pressentimento de que todo o horror recém-passado foi apenas um ensaio em relação à barbárie que estaria por vir, as conferências e livros de Stefan Zweig, no período entreguerras, professam sua fé em uma Europa fraterna (HERBERTZ, 2001), aliás, em alguma medida, temos aí o embrião da atual pujante União Europeia. Em suas próprias palavras: “pude agir com mais ênfase e influência mais ampla em prol da ideia que havia muitos anos se tornara a verdadeira ideia da minha vida: a união espiritual da Europa” (ZWEIG, 2014, p. 291). Entretanto, de certo modo, à semelhança do que acontecerá mais tarde com o Brasil, os seus sonhos dizem respeito a um presente futuro, por vir, não a um presente corrente, portanto, infaustamente, o Velho Continente persistirá no caminho do ódio e do rancor, afinal,

Quando o curso normal das coisas é interrompido de forma traumática, abre-se campo para uma competição ideológica “discursiva” - como aconteceu, por exemplo, na Alemanha no início da década de 1930, quando, invocando a conspiração judaica, Hitler triunfou na competição de qual narrativa melhor explicava as causas da crise da República de Weimar e oferecia a melhor saída para escapar da crise (ŽIŽEK, 2011, p. 27).

Então, se o partido nazista já contava com as humilhações do Tratado de Versalhes, a hiperinflação e o bode expiatório dos judeus como álibis, em 1929, a Grande Depressão e sua onda de desempregados juntam-se ao discurso populista contra o regime democrático ineficiente, sendo que:

O populismo, em última análise, é sempre sustentado pela exasperação frustrada de pessoas comuns, pelo grito de ‘não sei o que está acontecendo, só sei que para mim chega! Isso não pode continuar! Isso tem de acabar!’. Essas explosões de impaciência traem a recusa a entender ou se envolver com a complexidade da situação e dão origem à convicção de que tem de haver algum responsável pela bagunça - e é por isso que, invariavelmente, é necessário que haja um agente escondido nos bastidores. Aí, nessa recusa de saber, reside a dimensão propriamente *fetichista* do populismo. Ou seja, embora em nível puramente formal o fetichismo envolva um gesto de transferência (para o fetiche-objeto), ele funciona como inversão exata da fórmula padrão da transferência (com o ‘sujeito suposto saber’): aquilo a que o fetichismo dá corpo é precisamente minha desautorização do conhecimento, minha recusa a assumir subjetivamente o que sei. É por isso que, em termos nietzschianos bastante adequados aqui, a suprema diferença entre a verdadeira política emancipatória radical e a política populista é que a primeira é ativa, impõe sua visão e a faz cumprir-se, enquanto o populismo é fundamentalmente reativo, uma reação ao intruso perturbador. Em outras palavras, o populismo continua a ser uma versão da política do me-

do: mobiliza a multidão acumulando o medo do agente externo corrupto (ŽIŽEK, 2011, p. 59-60).

Essa narrativa simplista, mas com apelo emocional, juntamente com o fantasmagórico medo de uma revolução comunista, levou o *Nationalsozialismus* de uma dezena de cadeiras no *Reichstag* em 1930 para, em 1932, ocuparem mais de duas centenas, transformando-se no maior partido alemão. Lembremos que a violência é suscitada na medida em que toca à sensibilidade, pois “essencialmente a violência humana é o efeito, não de um cálculo, mas de estados sensíveis: a cólera, o medo, o desejo” (BATAILLE, 1987, p. 60). Com isso, por vias constitucionais, o ignóbil Adolf Hitler<sup>45</sup> se tornou Chanceler do *Reich* nomeado pelo Presidente Paul von Hindenburg, em 1933, e um de seus primeiros atos, como resposta ao controverso incêndio do *Reichstag*, foi expedir o *Decreto do Presidente do Reich para a proteção do povo e do Estado* [*Verordnung des Reichspräsidenten zum Schutz von Volk und Staat*]. Portanto, em menos de um mês no poder, os nazistas esfacelaram a frágil democracia alemã mediante esse ato normativo, que suspendia, até nova ordem, os artigos da Constituição que diziam respeito às liberdades pessoais, por exemplo, a liberdade de expressão, reunião e imprensa<sup>46</sup>. De acordo com Stefan Zweig: “Horrorizados, ouvimos que havia campos de concentração em plena paz e que nas casernas tinham sido construídos compartimentos secretos em que pessoas inocentes eram eliminadas sem tribunal ou formalidades” (ZWEIG, 2014, p. 323).

Cenário que nos dirige, por sua vez, a Walter Benjamin, em *Sobre a crítica do poder como violência* [*Zur Kritik der Gewalt*, 1921], e a seus apontamentos cirúrgicos sobre os en-

---

<sup>45</sup> Stefan Zweig faz um apontamento perspicaz a esse respeito: “talvez no estrangeiro nunca se tenha compreendido a verdadeira razão pela qual a Alemanha subestimou de tal forma a pessoa e o crescente poder de Hitler em todos esses anos. A Alemanha não apenas sempre foi uma sociedade de classes, como era dominada também, dentro desse ideal, por uma inabalável superestima e idolatria da ‘erudição’. Com exceção de alguns generais, os altos cargos no Estado eram reservados aos ‘acadêmicos eruditos’. Enquanto um Lloyd George na Inglaterra, um Garibaldi e um Mussolini na Itália, um Briand na França realmente ascenderam do povo aos cargos mais elevados de um estadista, para um alemão era impensável que um homem, que nem mesmo terminara a escola, muito menos fizera uma faculdade, que alguém que pernoitara em albergues masculinos e levava uma vida misteriosa até hoje nunca esclarecida pudesse sequer chegar perto de um posto que fora ocupado por um barão Von Stein, um Bismarck, um príncipe Bülow” (ZWEIG, 2014, p. 321).

<sup>46</sup> Toda essa movimentação foi possível e amparada em razão do art. 48 da Constituição de Weimar que estabelecia: “Se, no Reich alemão, a segurança e a ordem pública estiverem seriamente [*erheblich*] conturbadas ou ameaçadas, o presidente do Reich pode tomar as medidas necessárias para o restabelecimento da segurança e da ordem pública, eventualmente com a ajuda das forças armadas. Para esse fim, ele pode suspender total ou parcialmente os direitos fundamentais [*Grundrechte*], estabelecidos nos artigos 114, 115, 117, 118, 123, 124 e 153” (AGAMBEN, 2004, p. 28). Não surpreende, assim, que Giorgio Agamben afirme que, para se compreender a ascensão de Adolf Hitler ao poder, é imperioso que se vislumbre os usos e abusos desse dispositivo jurídico entre 1919 e 1933.



laçamentos entre as instâncias do Direito, do Poder e da Violência<sup>47</sup>, de modo que é imperioso que reflitamos sobre

[...] a surpreendente possibilidade de o interesse do Direito pela monopolização do poder em face da pessoa individual não se explicar pela intenção de garantir os fins de Direito, mas antes o próprio Direito. Trata-se da possibilidade de o poder, quando não cai sob a alçada do respectivo Direito, o ameaçar, não pelos fins que possa ter em vista, mas pela sua simples existência fora do âmbito do Direito (BENJAMIN, 2013b, p. 63).

Por consequência, evidentemente, não há como continuarmos insistindo em certo colamento, na justaposição *naïve* entre os conceitos de direito e justiça, diversamente, conforme defende Jacques Derrida, em *Força de lei: o fundamento místico da autoridade* [*Force du loi: le fondement mystique de l'autorité*, 1994]: “a justiça do direito, a justiça como direito não é a justiça. As leis não são justas como leis. Não obedecemos a elas porque são justas, mas porque têm autoridade” (DERRIDA, 2007, p. 21). De fato, se o direito se funda e se conserva cotidianamente na própria instância mítica da autoridade engendrada mediante o poder/a violência, a justiça desliza sempre rumo a um horizonte de impossibilidade.

Desse modo, conforme elucida Giorgio Agamben, em *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I* [*Homo Sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995], a perversa aporia nazista tem início já nesse primeiro momento, na medida em que a ordenação do estado de exceção<sup>48</sup>, que vigorou durante todo o regime nazista, evidencia não o desejo de originar uma nova normalização, de maneira avessa, buscava-se a mais completa anomia. O filósofo, em *Estado de*

---

<sup>47</sup> O termo alemão *Gewalt* pode referir-se tanto à “violência” como ao “poder”, assim, nesse hermético ensaio, Walter Benjamin está jogando, justamente, com essa ambiguidade inerente a esse vocábulo, na medida em que ele aventa a possibilidade de haver uma violência/poder que ainda não fora capturada pelo direito, logo que poderia subvertê-lo, ao invés de fundá-lo ou conservá-lo. Essa outra violência/poder, então, que depõe o direito, seria aquela nomeada de pura (*reine Gewalt*) ou divina, ao passo que a profana, portanto da esfera humana, é a revolucionária. Inclusive, ao que parece, é justamente com isso em mente que Giorgio Agamben diz que: “mostrar o direito em sua não-relação com a vida e a vida em sua não-relação com o direito significa abrir entre eles um espaço para a ação humana que, há algum tempo, reivindicava para si o nome ‘política’. A política sofreu um eclipse duradouro porque foi contaminada pelo direito, concebendo-se a si mesma, no melhor dos casos, como poder constituinte (isto é, violência que põe o direito), quando não se reduz simplesmente o poder de negociar com o direito. Ao contrário, *verdadeiramente política é apenas aquela ação que corta o nexo entre violência e direito*” (AGAMBEN, 2004, p. 133, grifo nosso).

<sup>48</sup> Tendo em vista a íntima proximidade entre o estado de exceção e as formas de governos autoritários, bem como o eco entre os tempos passados e o corrente, não nos causa espanto que o atual (des)governo brasileiro, bem como seu séquito de apoiadores, em meio à crise da pandemia de Covid-19, tenha aventado, subrepticamente, a possibilidade de utilizar tal instrumento jurídico para além de outros incontáveis ataques às instituições democráticas duramente conquistadas e mantidas, sobretudo na América Latina. Afinal, “diante do incessante avanço do que foi definido como uma ‘guerra civil mundial’, o estado de exceção tende cada vez mais a se apresentar como o paradigma de governo dominante na política contemporânea. Esse deslocamento de uma medida provisória e excepcional para uma técnica de governo ameaça transformar radicalmente – e, de fato, já transformou de modo muito perceptível – a estrutura e o sentido da distinção tradicional entre os diversos tipos de constituição. O estado de exceção apresenta-se, nessa perspectiva, como um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo” (AGAMBEN, 2004, p. 13).

*Exceção* [*Stato di eccezione*, 2003], texto posterior e com foco justamente na temática da exceção como regra, ilustra com ainda mais clareza: “O estado de exceção é um espaço anômico onde o que está em jogo é uma força-de-lei sem lei (que deveria, portanto, ser escrita: força-de-lei)” (AGAMBEN, 2004, p. 61). Basta lembrarmos a cena kafkiana do desembarque metodicamente rigoroso, mas concomitantemente aleatório, dos trens nos campos de concentração, narrada por Primo Levi em *É isto um homem?* [*Se questo è un uomo*, 1947]:

[...] sabemos que nem sempre foi seguido esse critério, ainda que tênue, de discriminação entre hábeis e inábeis e que, mais tarde, frequentemente, adotou-se o sistema de abrir simultaneamente as portas dos dois lados dos vagões, sem aviso algum, nem instruções, aos recém-chegados. Entravam no campo os que, casualmente, tinha decidido por um lado “certo”; os do outro lado iam para a câmara de gás (LEVI, 1988, p. 18).

Isso porque, ao tornar opaco o véu entre a forma da lei e a sua própria inobservância, os nazistas ansiavam, exatamente, por esse espaço aberto – em que tudo é permitido – que a informulabilidade da lei traz consigo, uma vez que deflagra a soberania do Estado-nação e a vida nua [zoè] do cidadão, sobretudo, neste caso, da comunidade judaica, os *homines sacri*. Sendo que “soberana é a esfera na qual se pode matar sem cometer homicídio e sem celebrar um sacrifício, e sacra, isto é, matável e insacrificável, é a vida que foi capturada nesta esfera” (AGAMBEN, 2010, p. 85). Biopolítica que, a partir de uma chave eugênica<sup>49</sup>, produzirá os *Lager* e o real da tanatopolítica<sup>50</sup>, cujo maior paradigma é o *Muselmann*, vocábulo utilizado para designar aqueles que, segundo a metáfora de Primo Levi, submergiram, levando consigo o verdadeiro arquivo, bem como tornaram, desde então, opaco o limiar entre o homem e o não homem:

Repito, não somos nós, os sobreviventes, as autênticas testemunhas. Esta é uma noção incômoda, da qual tomei consciência pouco a pouco, lendo as memórias dos outros e relendo as minhas muitos anos depois. Nós, sobreviventes, somos uma minoria anômala, além de exígua: somos aqueles que, por prevaricação, habilidade ou sorte, não tocamos o fundo. Quem o fez, quem fitou a górgona, não voltou para contar, ou voltou mudo; mas são eles, os ‘muçulmanos’, os que submergiram – são eles as testemunhas integrais, cujo depoimento teria significado geral. Eles são a regra, nós, a exceção (LEVI, 1990, p. 47).

<sup>49</sup> De acordo com Giorgio Agamben, se ser soberano é decidir sobre a vida e a morte alheia, na modernidade essa linha tem se ampliado cada vez mais, pulverizando-se, ao ponto dessa figura de autoridade abarcar discursos não apenas jurídicos, mas também médicos, científicos, peritos e sacerdotais (AGAMBEN, 2010).

<sup>50</sup> Dialogando com Michel Foucault, no que se refere à relação da soberania com o seu axioma *fazer morrer e deixar viver* – que com a biopolítica moderna transmuta-se em *fazer viver e deixar morrer* – Giorgio Agamben afirma que, a partir dos Estados totalitários do século XX, especialmente o nazista, há uma absolutização radical do biopoder de *fazer viver*, não obstante, em face de uma não menos absoluta generalização do poder soberano de *fazer morrer*. Consequentemente, é nesse espaço de cruzamento axiomático paradoxal e extremo que podemos dizer de uma tanatopolítica (AGAMBEN, 2004).

Diante dessa vida nua, absolutamente exposta à morte, diversos amigos, escritores judeus, de Stefan Zweig deixaram imediatamente as terras germânicas com destino à Inglaterra ou à França. Ele, por sua vez, compreenderá o que está em jogo, inclusive o havia intuído, mas andará em círculos e tomará decisões apressadas: “À deriva, norteia-se apenas por um vago senso trágico. Nas cartas alterna perspicácia e cegueira, pessimismo e otimismo, lucidez e perturbação” (DINES, 2012, p. 223). Apesar de pressentir o pior, em razão de sua melancolia, que se agravava a passos largos, Stefan Zweig não foi capaz de agir assertivamente.

Com a anábase do *Führer* e o estado de exceção como regra, várias cidades universitárias alemãs promoveram os autos-de-fé. Nessa releitura da Santa Inquisição, orquestrada pelo Ministro da Propaganda, Joseph Goebbels<sup>51</sup>, personalidades tidas por degeneradas tiveram seus livros queimados em plena praça pública. Centenas de milhares de obras foram carbonizadas e proscritas, dentre os autores *mal-ditos* estavam: Stefan Zweig, Thomas Mann, Sigmund Freud, Albert Einstein, Heinrich Heine, Arthur Schnitzler, H. G. Wells, Marcel Proust e Émile Zola. Doravante, nenhum desses escritores banidos poderia vender seus livros nas bibliotecas e livrarias alemãs, bem como estava terminantemente proibido de fazer qualquer tipo de publicidade dessas obras na Alemanha nazista. Como se não fosse suficiente, paulatinamente, o pouco que sobrara da outrora familiar Áustria se esvaia mediante as contínuas perdas humanas inestimáveis, como: Moritz Zweig, seu pai, e Rainer Maria Rilke, em 1926; Hugo von Hofmannsthal, em 1929; Ida Brettauer Zweig, sua mãe, em 1938; e em 1939, juntaram-se a esse fúnebre grupo: Joseph Roth, Ernst Toller e Sigmund Freud. De fato, a própria *Österreich* lhe é tolhida, em 1938, devido à anexação [*Anschluss*] por parte da Alemanha e, com isso, todas as proibições retromencionadas também se aplicavam em sua própria terra natal:

Das centenas de milhares e até milhões de exemplares de meus livros, que tinham seu lugar seguro nas livrarias e em inúmeros lares, não se encontra mais um único à venda na Alemanha hoje; quem ainda possui um exemplar mantém-no cuidadosamente escondido, e nas bibliotecas públicas eles se encontram ocultos em armários especiais, para os poucos que os querem utilizar ‘cientificamente’ com autorização especial das autoridades, em geral para fins de difamação. Entre os leitores, entre os amigos que me escreviam, há muito tempo nenhum ousa pôr o meu nome proscrito em um envelope. Mais ainda: também na França, na Itália, em todos os países hoje escravizados, os meus livros antes entre os mais lidos hoje também são proibidos por ordem de Hitler. Como disse Grillparzer, como escritor sou hoje alguém ‘que segue vivo atrás do próprio cadáver’; tudo, ou quase tudo, que eu construí internaci-

---

<sup>51</sup> Em um dos incontáveis episódios obscurantistas, para dizer o mínimo, do atual (des)governo brasileiro, o então Secretário Nacional de Cultura, Roberto Alvim, divulgou um vídeo no qual parafraseou trechos do discurso do Ministro da Propaganda de Hitler, Joseph Goebbels, de 8 de maio de 1933. Elóquio esse que precedeu os autos-de-fé em apenas alguns dias.

onalmente em quarente anos foi destruído por essa mão impiedosa (ZWEIG, 2014, p. 283-284).

Resta evidente que os nazistas perceberam que os direitos atribuídos recentemente ao homem, mediante as declarações que pululavam na Europa, efetivamente, estão sempre conectados a um Estado-nação, logo, dizem respeito realmente ao cidadão, não ao homem *per se*<sup>52</sup>. Em vista disso, não demoraram em publicar novas leis, essas sim válidas, distinguindo os cidadãos alemães plenos daqueles de segundo escalão, ou seja, deslocando-se a continuidade entre nascimento e nacionalidade, deixando, assim, a cidadania no terreno nebuloso da dignidade, da honra e, dessa forma, abrindo brechas para qualquer tipo de manobra contra a comunidade judaica e outros preteridos. Mesmo porque,

[...] as cesuras biopolíticas são, pois, essencialmente móveis e isolam, de cada vez, no *continuum* da vida, uma zona ulterior, que corresponde a um processo de *Entwürdigung* [aviltamento] e de degradação cada vez mais acentuado. Dessa forma, o não-ariano transmuta-se em judeu, o judeu em deportado (*umgesiedelt, ausgesiedelt*), o deportado em internado (*Häftling*), até que, no campo, as cesuras biopolíticas alcancem o seu limite último. O limite é o muçulmano (AGAMBEN, 2004, p. 90).

Nesse sentido, podemos dizer que o exilado e o *homo sacer* compartilham entre si essa zona obscura e absolutamente fragilizada da política originária, na qual nem todas as vidas são dignas de serem vividas, pois sequer os direitos mínimos lhe são resguardados. Consequentemente, parece-nos claro que “a relação originária da lei com a vida não é a aplicação, mas o abandono” (AGAMBEN, 2010, p. 35). Condição oxímora, a qual Stefan Zweig ficará cada vez mais submetido, e que nos remete, prontamente, ao conto *Diante da lei* [*Vor dem Gesetz*, 1915], de Franz Kafka. Nessa narrativa, um homem do campo solicita acesso ao distinto porteiro, que guarda a porta da lei, no entanto sua entrada é interdita por ora. Ante essa negativa, o homem decide sentar-se ao lado da porta a fim de esperar a autorização e, aos poucos, vê a inexorável passagem do tempo, até que sua morte parece estar no horizonte, eis que ele tem um lampejo:

---

<sup>52</sup> Jacques Derrida ao aventar uma democracia por vir tem em mente, precisamente, romper com essa soberania dos Estados-nações, como podemos perceber neste excerto: “quando falo de democracia futura – essa coisa que pode parecer um pouco maluca ou impossível –, penso numa democracia que não estaria mais ligada de maneira essencial à cidadania. Nisso também, retorno à mesma contradição aparente: não sou contra a cidadania, ela é necessária e é preciso até lutar para que certos seres humanos, que dela são privados, possam enfim adquiri-la. Mas os direitos do homem devem igualmente ser estendidos para além da cidadania. Este é o ‘espírito’ das Declarações dos direitos do homem (para além das declarações dos direitos do homem e *do cidadão*), mesmo este ‘espírito’ permanecendo, em sua inspiração, entravado pelo estado da letra ou pela letra do Estado” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 120).

Antes de morrer, todas as experiências daquele tempo convergem na sua cabeça para uma pergunta que até então não havia feito ao porteiro. Faz-lhe um aceno para que se aproxime, pois não pode mais endireitar o corpo enrijecido. O porteiro precisa curvar-se profundamente até ele, já que a diferença de altura mudou muito em detrimento do homem:

— O que é que você ainda quer saber? — pergunta o porteiro. — Você é insaciável. — Todos aspiram à lei — diz o homem. — Como se explica que em tantos anos ninguém além de mim pediu para entrar?

O porteiro percebe que o homem já está no fim e para ainda alcançar sua audição em declínio ele berra:

— Aqui ninguém mais podia ser admitido, pois esta entrada estava destinada só a você. Agora eu vou embora e fecho-a (KAFKA, 2011, p. 106).

## 2.4 O exílio (im)possível

“No dia em que perdi o meu passaporte, descobri, aos 58 anos, que ao perder a pátria perde-se mais do que uma área delimitada de terra” (ZWEIG, 2014, p. 364).

Vexado na Alemanha nazista, degredado de sua língua materna e psiquicamente em cacos, Stefan Zweig exila-se em fevereiro de 1934 na Inglaterra. Nesse país, ele residirá pelos próximos seis anos e meio, alternando, em alguns momentos, entre a capital e o interior. Realmente, não lhe foram dadas muitas opções, visto que,

[...] quem não ia embora era jogado num campo de concentração, onde a disciplina alemã acabava mesmo com o mais orgulhoso, e depois, saqueado de todos os seus bens, era expulso do país, com a roupa do corpo e uma nota de dez marcos, sem perguntar para onde ia (ZWEIG, 2014, p. 376).

Então, se a Primeira Guerra Mundial estava sendo elaborada a duras penas, legando-lhe a melancolia como consorte, a Segunda o obriga a vagar sobrevivendo, no sentido derridiano de que “a sobrevivida seria mais uma subvida, a existência quase-espectral de um vivo já quase morto, de um morto-vivo” (ROGOZINSKI, 2015, p. 55). Portanto, nem vivo, nem morto, um *homo sacer*. Aquele intelectual cosmopolita, que anteriormente perambulava livremente, deste momento em diante, isto é, nos últimos oito anos de sua vida, *sub-viverá* errando em busca de um *oikos* que não mais existe nesses tempos sombrios, conforme podemos observar no trecho biográfico a seguir: “não pertencço a lugar algum, em toda parte sou estrangeiro ou, na melhor das hipóteses, hóspede” (ZWEIG, 2014, p. 14). Dito de outra forma, doravante e cada vez mais, sua presença incômoda será apenas tolerada por outros Estados, soberanos, não mais desejada como outrora. É significativo marcar, ainda, que o conceito de tolerância tem raízes profundamente religiosas. Para ser mais exato, “mais frequentemente é usado do lado dos que detêm o poder, sempre como uma espécie de concessão condescendente...”

(DERRIDA, 2004, p. 137). Com efeito, seria uma espécie de caridade do soberano, ou seja, é como se o *paterfamilias* sustentasse publicamente: “estou deixando que você exista, você não é inaceitável, estou lhe deixando um lugar em meu lar, mas não se esqueça de que este é o meu lar...” (DERRIDA, 2004, p. 137). Portanto, configurando-se em um tipo de hospitalidade, porém mais restrita, menos aberta à alteridade.

Conjuntura essa que, irremediavelmente, lança-nos a Jacques Derrida – a propósito outro autor de ascendência judaica e em muitos sentidos também um forasteiro<sup>53</sup> –, em seu livro *Da hospitalidade* [*De l'hospitalité: Anne Dufourmantelle invite Jacques Derrida à répondre*, 1997]. Nesse texto, o filósofo revisita a cultura greco-latina com o desígnio de desconstruir<sup>54</sup> o conceito clássico da hospitalidade. Desnuda a inscrição ético-política da hospitalidade incondicional que se encontra sempre no horizonte de ser pervertida, inclusive no e pelo âmbito legal, transformando-se em um tipo de hospitalidade condicional ou mesmo em hostilidade, haja vista a própria etimologia latina do termo *hostis* que transita entre hóspede e hostil. Nesse sentido, “entre uma lei incondicional ou um desejo absoluto de hospitalidade, de um lado, e, de outro, um direito, uma política, uma ética condicionais, existe distinção, heterogeneidade radical, mas também indissociabilidade. Uma requer, implica ou prescreve a outra” (DERRIDA, 2003, p. 129). Aliás, em 1936, Stefan Zweig recebe e aceita um convite oficial do governo brasileiro para ser seu hóspede antes de se direcionar à Buenos Aires para o congresso de escritores PEN [Poets, Essayists and Novelists] Club Internacional<sup>55</sup>, em tempo, mesmo ano no qual esse anfitrião deportaria a judia Olga Benário, grávida, para a Alemanha nazista. Ora, recorramos a Jacques Derrida novamente:

Não há hospitalidade, no sentido clássico, sem soberania de si para consigo, mas, como também não há hospitalidade sem finitude, a soberania só pode ser exercida filtrando-se, escolhendo-se, portanto excluindo e praticando-se violência. A injustiça, uma certa injustiça, e mesmo um certo perjúrio logo começam a partir do limiar do direito à hospitalidade. Esse conluio entre a violência do poder ou a força da lei

---

<sup>53</sup> A filósofa Giovanna Borradori sintetiza com maestria esse *entrelugar* que, desde jovem, Jacques Derrida teve que se haver: “os antecedentes de Derrida destacam o desafio de existir nas fronteiras de múltiplos territórios: judaísmo e cristianismo, judaísmo e islamismo, Europa e África, França continental e suas colônias, o mar e o deserto. Este é o mesmo desafio que ele apresenta à filosofia” (BORRADORI, 2004, p. 22).

<sup>54</sup> A desconstrução derridiana, proposta pela primeira vez na *Gramatologia*, não deve ser confundida com uma intervenção destrutiva, ao contrário, trata-se, justamente, de um retorno em direção aos conceitos com o objetivo de vivificar uma tradição já aprisionada pela tirania do logocentrismo ocidental e sua abordagem limitada a pares de oposições hierarquizados, tais como: espírito e matéria, significante e significado, fala e escrita, presença e ausência, identidade e diferença etc. Em poucas palavras, a desconstrução desestabiliza o sistema por dentro, implodindo-o de modo que fomenta novos horizontes. Segundo as palavras do próprio filósofo: “ela tenta pensar o limite do conceito, chega a resistir à experiência desse excesso, deixa-se amorosamente exceder. É como um êxtase do conceito: goza-se dele transbordantemente” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 14).

<sup>55</sup> Em 2012, Sylvio Back foi eleito membro do PEN Clube, tornando-se, assim, o primeiro cineasta brasileiro a integrar esse prestigioso organismo internacional (BACK, 2021).

(*Gewalt*), de um lado, e a hospitalidade, de outro, parece dever-se, de maneira radical, à inscrição da hospitalidade num direito (DERRIDA, 2003, p. 49).

Em face desse impossível da hospitalidade incondicional<sup>56</sup>, o hóspede encontra-se sempre desamparado mediante o julgo da autoridade que lhe acolhe. Não por acaso, o estrangeiro<sup>57</sup>, o exilado [*Ksénos*], tende a buscar guarida em sua tradição, naquilo que mais lhe é íntimo:

As “pessoas deslocadas”, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades, têm em comum dois suspiros, duas nostalgias: seus mortos e sua língua. *De uma parte*, eles gostariam de voltar, pelo menos em peregrinação, aos alugares em que seus mortos inumados têm sua última morada (a última morada dos seus situa, aqui, o *ethos*, a habitação de referência para o definir o lar, a cidade ou o país onde os pais, o pai, a mãe, os avós, repousam num repouso que é o lugar de imobilidade a partir do qual se mede todas as viagens e todos os distanciamentos). *De outra parte*, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os apátridas, os nômades anômicos, os estrangeiros absolutos, continuam muitas vezes a reconhecer a língua, a língua dita materna, como sua última pátria, mesmo a sua última morada (DERRIDA, 2003, p. 79).

Com relação aos mortos, lembremos que, na Grécia Antiga, malgrado houvesse a pena de morte, haja vista a famigerada cena socrática, essa penalidade era endereçada aos cidadãos dignos de respeito. De fato, a punição mais severa e, por conseguinte, desonrosa, tratava-se, exatamente, da perda do direito à sepultura, por extensão, ao luto. Para os helênicos, portanto, não apenas os mortos fazem jus ao enterro próprio e ao lamento, como é dever dos vivos garantir esse ritual fúnebre, caso contrário, tal situação poderia configurar-se como *hybris* ou barbárie, abrindo espaço para a família responsável ser processada pela própria *polis* (LESSA; SILVA, 2020). Mas a perversa máquina de guerra alemã não se contentará com o desnudamento da vida levada a cabo ao separar os judeus de sua língua e de seus mortos, também será preciso que eles não encontrem um *heimat* na Europa. Com a derrota da Polônia, Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda, Luxemburgo e, por fim, da França pela *Blitzkrieg* nazista, Stefan Zweig esforça-se para salvar o maior número possível de vidas, seja com dinheiro, trabalho,

---

<sup>56</sup> Para ser mais exato, ou menos turvo, “eu bem reconheço que o conceito de hospitalidade pura não pode ter qualquer status legal ou político. Estado algum pode redigi-lo em suas leis. Mas sem ao menos a ideia dessa hospitalidade pura e incondicional, da hospitalidade *em si*, não teríamos conceito algum de hospitalidade em geral, e sequer seríamos capazes de determinar qualquer regra para a hospitalidade condicional (com rituais, status legal, normas, convenções nacionais ou internacionais). Sem essa ideia de hospitalidade pura (uma ideia que é também à sua própria maneira uma experiência), não teríamos sequer a ideia do outro, a alteridade do outro, ou seja, de alguém que entra em nossas vidas sem ter sido convidado” (DERRIDA, 2004, p. 139).

<sup>57</sup> Analisando alguns escritos de Platão sobre Sócrates, Jacques Derrida percebe que, diferentemente do bárbaro, aquele absolutamente outro do mundo grego, o estrangeiro, faz jus a direitos mínimos, sobretudo na medida em que evoca questões familiares, de linhagem, contratuais (DERRIDA, 2003).

prefácios, vistos, ainda que ele mesmo seja completamente incapaz de se desviar do precipício que já o fita, haja vista as

Três precisas alusões ao suicídio figuram no diário de 1940, entre amargas e desiludidas declarações. A primeira data de 26 de maio e exprime o desejo de comprar um frasco de morfina: “Pode ser necessário”, escreve. A segunda, de dois dias depois, relata o desejo cumprido: “Já estou com um frasquinho”. A terceira, de 12 de junho, renova a promessa de dele se servir: “Meu único conforto é pensar que se pode acabar com tudo a qualquer momento” (BONA, 1999, p. 315).

Com as tropas nazistas desfilando pela outrora pomposa avenida *Champ-Élysées*, já não parece minimamente possível a Stefan Zweig pensar em um velho continente seguro, nem mesmo na Grã-Bretanha:

E agora tudo já aconteceu: a bandeira com a suástica tremula na Torre Eiffel, as tropas de choque negras marcham em desafio pelos Champs-Élysées de Napoleão, e, à distância, eu sinto como nos lares os corações se contraem, como estão humilhados os olhares burgueses antes tão benevolentes, quando os coturnos marcham pelos seus queridos bistrôs e cafês. Raras vezes uma desventura pessoal me atingiu tanto, deixando-me tão abalado e desesperado quanto o aviltamento dessa cidade, que tem como nenhuma outra a graça de tornar feliz qualquer pessoa que dela se aproxime (ZWEIG, 2014, p. 123).

Morto, sem morte, e vivo, sem vida, em 1941, Stefan Zweig e sua segunda esposa, Charlotte Elizabeth Zweig (Lotte), viajam da Inglaterra para o Brasil. O objetivo primeiro era ir para os Estados Unidos da América, entretanto, diante da frustração do recebimento de um visto de trânsito pela embaixada norte-americana em Londres e, por outro lado, o recebimento de um visto permanente para o país sul-americano, o casal decide-se pelo segundo. Ademais, ajudou na escolha o fato de ele já estar trabalhando no seu livro sobre o Brasil. De toda forma, ao que tudo indica, o país sul-americano seria mais um *intermezzo* do que um ponto final para o casal, pois, em seu âmago, ansiava pela Europa de outrora (BOHUNOVSKY, 2015).

Cada vez mais afetado pela perseguição antissemita, sua errância deixa claro o desamparo estruturante do sujeito aventado por Sigmund Freud, em *O futuro de uma ilusão* [*Die Zukunft einer Illusion*, 1927], pois “no que concerne à distribuição dos destinos, persiste a desagradável suspeita de que a perplexidade e o desamparo humanos não podem ser remediados” (FREUD, 2014, p. 201-202). Logo, o desamparo do homem não se circunscreve as primeiras experiências de sua vida em razão da incompletude do organismo biológico e, por conseguinte, de sua dependência do outro, mas sim atravessa toda sua existência como uma condição estrutural. Em contraste com uma Europa que se afunda em teorias pseudocientíficas e



revanchismo, Stefan Zweig idealiza<sup>58</sup> os povos dos trópicos em meio a várias viagens aos estados brasileiros, a propósito, conhecendo pessoalmente, mesmo que de maneira breve, Bahia<sup>59</sup>, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro, Amazonas e Rio Grande do Sul. Com o “passado destroçado, presente incômodo, a solução é um Eldorado planando no porvir” (DINES, 2012, p. 92). Então, desiludido com o completo terror nos países mais desenvolvidos científica e economicamente, em verdade, seu raciocínio é singelo, a esperança deve ser buscada junto a questões do espírito, não materiais, como podemos inferir neste trecho:

[...] vimos que um grau mais elevado de organização não impediu os povos de usar essa organização apenas em nome da bestialidade no lugar da humanidade, e que a nossa civilização europeia está em perigo pela segunda vez no período de apenas um quarto de século. *Assim, não estamos mais dispostos a reconhecer um ranking de acordo com o poder industrial, financeiro ou militar de um povo, e sim usar como medida da superioridade de um povo o espírito pacifista e humanitário* (ZWEIG, 2013a, p. 22, grifo nosso).

Em acréscimo, é provável que, em alguma medida, o Brasil e sua miscigenação tenham evocado no escritor lembranças sobre a época áurea do Império dos Habsburgo e seus vários povos diferentes em convívio (DINES, 2012). Soma-se a isso que a cidade de Petrópolis, antiga residência de veraneio do Imperador, tem ares europeus: “foi para ali que, há algumas décadas, o imperador mandou vir colonos alemães, e eles construíram suas casinhas à moda da sua pátria, dando-lhes nomes alemães e plantando gerânios em seus pequenos e belos jardinzinhos” (ZWEIG, 2013a, p. 191). Dessa forma, esse país continental alimentou sua esperança de uma nova Canaã para a comunidade judaica:

Se eu dera a Europa por perdida desde aquele último olhar para a guerra que chegava, comeci novamente a esperar e ter fé sob o cruzeiro do Sul. [...] o Brasil, esse pa-

<sup>58</sup> À guisa de exemplo, de acordo com Gerhard Metsch, um dos entrevistados do documentário *Zweig: a morte em cena*, Stefan Zweig cogitou, em conversa com amigos, comprar uma casa na favela do Morro da Babilônia na cidade do Rio de Janeiro. Em outras palavras, um milionário europeu vivendo em um local no qual sequer havia saneamento básico.

<sup>59</sup> A propósito, é interessante mencionar que o filme *A coleção Invisível* (2012), adaptação do conto homônimo de Stefan Zweig, dirigido pelo diretor franco-baiano Sérgio Machado, foi filmado na capital, Salvador, e no sul da Bahia. A narrativa fílmica gira em torno da família de Beto, interpretado pelo ator Wladimir Brichta, que é proprietária de uma loja de antiguidades e está vivenciando uma crise financeira. Na tentativa de resolver essa situação econômica, o personagem se lança em uma viagem ao sul cacaueteiro baiano, a fim de adquirir uma coleção raríssima de gravuras do pintor modernista Cícero Dias que está em mãos de um antigo cliente de seu pai, o colecionador Samir, interpretado pelo ator Walmor Chagas. Inclusive, esse foi o último trabalho de Walmor Chagas que, à semelhança do personagem que interpretava, estava adoentado e cego, provavelmente, razão pela qual ele se suicidou alguns meses antes do lançamento comercial do filme. Entretanto, o que mais nos chamou a atenção nessa trama foi o movimento criativo do diretor que reinterpretou o texto zweiguiano, que ambientava a história na hiperinflação da república de Weimar no período da Primeira Guerra Mundial, para outro infortúnio histórico, brasileiro, entretanto, menos conhecido mesmo por nós, a saber, a crise da região cacaueteira no sul baiano, no final do século XX. Crise esta causada, especialmente, pela infestação da praga popularmente conhecida como vassoura-de-bruxa que destruiu a principal atividade econômica da região.

ís prodigamente presenteado pela natureza com a mais linda cidade do mundo, esse país cujo imenso espaço ainda hoje não pode ser inteiramente percorrido por trens, por estradas e nem mesmo pelos aviões. Ali o passado fora mais cuidadosamente preservado do que na própria Europa, ali o embrutecimento trazido pela Primeira Guerra Mundial ainda não penetrara nos costumes, no espírito das nações. As pessoas conviviam mais em paz, com mais cortesia, a relação mesmo entre as mais diversas raças não era tão hostil como entre nós. Ali o homem não era apartado do homem por teorias absurdas de sangue e origem, ali ainda se podia – e isso eu percebi com um estranho pressentimento – viver em paz, ali havia espaço para o futuro em uma abundância incomensurável, enquanto na Europa as nações lutavam e os políticos disputavam os pedaços mais miseráveis. Ali o solo ainda esperava que o homem o aproveitasse e o preenchesse com sua presença. O que a Europa criou em termos de civilização podia continuar a se desenvolver grandiosamente em novas e diferentes formas. Com os olhos deleitados pela beleza multifacetada dessa nova natureza, eu lançara um olhar para o futuro (ZWEIG, 2014, p. 353).

No entanto, o livro que virou epíteto para o país, *Brasil, um país do futuro*<sup>60</sup>, de quem transformou-se em mais uma peça do seu pesadelo. Publicado simultaneamente em oito edições, o texto transbordava sua concepção do país pelas lentes do mito do bom selvagem, uma vez que Stefan Zweig, basicamente, parte da premissa que os “povos jovens”, isto é, aqueles que ainda guardam em suas vidas diárias resquícios do estado natural e sua inocência, não haviam sido corrompidos pela sociedade, tal como as sociedades mais antigas e industrializadas que, naquele exato momento, guerreavam, novamente, entre si:

O brasileiro se caracteriza tanto física quanto psicologicamente por ser de complexão mais delicada do que o europeu ou o norte-americano. O tipo humano corpulento, massivo, alto ossudo quase não existe por aqui. Da mesma forma, falta à alma brasileira qualquer traço de brutalidade, violência, veemência, tudo o que é grosseiro, presunçoso e arrogante. [...] Até no trato social as maneiras são visivelmente moderadas. Quase não se ouve alguém falar alto ou gritar com raiva com outra pessoa, e quando multidões se reúnem se percebe mais nitidamente a surdina. [...]. O brasileiro sempre conserva sua suavidade natural e sua boa índole (ZWEIG, 2013a, p. 129-130).

De modo que a idealização era hiperbólica, ao passo que as críticas ao governo autoritário de Getúlio Vargas, que naquele momento flertava com as potências do Eixo, eram elipsadas. Por vezes, há, inclusive, certo tom de enaltecimento, ou ao menos de escusa, com relação ao presidente e aos governantes de modo geral, conforme podemos ver abaixo:

Que essas condições de vida das classes baixas, principalmente no norte do país, não correspondem mais ao nosso tempo, e que a pobreza endêmica enfraquece a população de faixas inteiras do território nacional por causa da desnutrição, isso os dirigen-

---

<sup>60</sup> De fato, Stefan Zweig escreveu três textos que têm como mote o Brasil especificamente. O primeiro foi *Agradecimento ao Brasil [Dank na Brasilien]*, conferência realizada no Rio de Janeiro, no ano de 1936, e publicada em Estocolmo em 1946. O segundo foi o artigo *Pequena viagem ao Brasil [Kleine Reise nach Brasilien]*, publicado em Budapeste no mesmo ano da conferência supramencionada. E, por fim, *Brasil, um país do futuro*, publicado em 1941 (MOISES, 2013).

tes sabem há muito tempo, e discutem-se e ordenam-se medidas incessantemente para combater essa pobreza extrema. Mas os salários mínimos decretados por Getúlio Vargas não têm como penetrar até o interior distante de linhas férreas e estradas, até as florestas do Mato Grosso e do Acre (ZWEIG, 2013a, p. 138-139).

Há de se tomar nota que a situação brasileira naquele momento, grosso modo, não chamava a atenção por aspectos democráticos, antes, poderia ser delineada da seguinte maneira: “Congresso fechado, partidos dissolvidos, opositores no exílio, nova Constituição promulgada (a ‘Polaca’, inspirada na carta adotada pelo marechal Josef Pilsudski), autocensura convertida em censura formal” (DINES, 2012, p. 359). Então, diante desse descompasso de posicionamento de uma das personalidades mais conhecida à época, a recepção da imprensa brasileira passou do amor ao ódio em passo acelerado<sup>61</sup>:

[...] se durante a primeira visita a maior parte dos registros exaltava principalmente os talentos e a humanidade daquele intelectual mundialmente conhecido, ao retornar ao Brasil em 1940, em plena ditadura do *Estado Novo* e com o mundo em guerra, as alusões a Stefan Zweig na imprensa já não eram tão unanimemente favoráveis. Certamente os admiradores eram ainda numerosos, mas haviam também aumentado tanto o volume do coro de detratores da obra e do homem – alguns portadores de visões antissemitas – quanto o número de críticos à postura de distanciamento que Zweig havia assumido como intelectual em relação à Alemanha e seu regime (COLFFIELD, 2019, p. 90).

Em face da manutenção dessa atitude em direção a uma convicção de neutralidade, ainda que o nazifascismo, entretantes, demonstrava mais claramente a que viera, as críticas à obra e até mesmo os ataques à pessoa de Stefan Zweig cresciam dantesicamente (DINES, 2012), geralmente tomando-o como alguém mesquinho, preocupado apenas com fama e fortuna. De fato, em um mundo em que foi possível a existência de Hitler e seu séquito, parece razoável que “os valores universalistas, tão caros a Stefan Zweig, pareciam não ter mais lugar e já não gozavam do mesmo prestígio do período pós-Primeira Guerra” (COLFFIELD, 2019, p. 96). Porém, embora o Brasil, conforme visto acima, tenha sido efetivamente idealizado em alguns momentos – mesmo porque diante de um território em que se constroem campos de concentração qualquer ditadura latino-americana tende a parecer menos ultrajante –, podemos

---

<sup>61</sup> Quiçá, não perceberam que seu olhar mirava em direção a um tempo vindouro. Julgaram o profeta como apóstolo, ledô engano, a palavra do profeta sempre anuncia um tempo por vir, diferentemente do apóstolo, conforme elucida Giorgio Agamben, em *O tempo que resta: comentário à Carta aos Romanos [Il tempo che resta. Un commento alla lettera ai romani]*, 2000]: “todas as vezes que os profetas anunciam o advento do messias, o anúncio concerne sempre a um tempo por vir, ainda não presente. Nisso consiste a diferença entre o profeta e o apóstolo. O apóstolo fala a partir da vinda do messias. Nesse momento, a profecia deve silenciar: ela está, agora, realmente realizada (esse é o sentido da sua tensão íntima voltada para um fechamento)” (AGAMBEN, 2016, p. 79). Nesse sentido, compartilhamos da indagação inquietante que Alberto Dines nos legou em seu prefácio do *Brasilienbuch*: “Zweig errou ou foi o Brasil que escolheu o modelo errado?” (DINES, 2013, p. 9).

verificar um germe crítico no texto, pois ainda que tenham se passado várias décadas do lançamento do livro, definitivamente, o futuro pintado por Stefan Zweig não nos parece estar sequer no horizonte (STOOS, 2009). O problema do futuro é que ele sempre está por vir, sempre fugido, quase uma terra do nunca, conforme o próprio escritor confessa neste excerto: “lançar um olhar para o futuro a partir do presente é sempre arriscado” (ZWEIG, 2013a, p. 117).

Com esse olhar a um tempo outro, por vir, *mutatis mutandis*, à semelhança da maiêutica socrática na Grécia Antiga<sup>62</sup>, Stefan Zweig incomoda seus interlocutores com um livro que endereça aos brasileiros uma questão sobre seu próprio país, ora, a rigor, o estrangeiro é exatamente esse que interpela a autoridade que o acolhe (DERRIDA, 2003).

## 2.5 Xeque-mate

“Propriamente insalvável é, de fato, a vida na qual não há nada a salvar e contra ela naufraga a poderosa máquina teológica da oikonomia cristã” (AGAMBEN, 2017, p. 14).

Angustiado pela confusão em que se percebeu, Stefan Zweig, quando não se reduzia ao silêncio e à esquiwa – situação bem representada no filme *Stefan Zweig: Adeus, Europa* (2016), da cineasta alemã Maria Schrader, principalmente durante a passagem do escritor pela cidade de Buenos Aires em razão do Congresso PEN Club –, via-se no arriscado tabuleiro de ser acusado e ter que se justificar perante o direito e os juízes de uma língua duplamente outra:

[...] estrangeiro que, desajeitado ao falar a língua, sempre se arrisca a ficar sem defesa diante do direito do país que o acolhe ou que o expulsa; o estrangeiro é, antes de tudo, estranho à língua do direito na qual está formulado o dever de hospitalidade, o direito ao asilo, seus limites, suas normas, sua polícia, etc. Ele deve pedir a hospitalidade numa língua que, por definição, não é a sua, aquela imposta pelo dono da casa, o hospedeiro, o rei, o senhor, o poder, a nação, o Estado, o pai, etc. (DERRIDA, 2003, p. 15).

Considerado internacionalmente como um *enemy alien*, Stefan Zweig deve comparecer em órgãos burocráticos do governo a fim de justificar qualquer movimentação fora do habitual. Acresce-se a esse contexto despótico o fato de ele estar exilado em um país distante física e culturalmente do eixo anglo-saxão que lhe era familiar, bem como não ser versado na

<sup>62</sup> De acordo com Jacques Derrida, “o próprio Sócrates tem as feições do estrangeiro, ele representa, ele figura o estrangeiro, ele *desempenha o papel* do estrangeiro que não é” (DERRIDA, 2003, p. 13).

língua desse país. Assim, ao contrário do tempo passado na Inglaterra ou Estados Unidos da América, no Brasil o escritor estava ilhado fisicamente e intelectualmente, tanto no sentido humano quanto literário. Conjectura que nos conduz à condição paradoxal da língua<sup>63</sup>, de modo que, embora o sujeito sempre se encontre expropriado, dado que mesmo sua língua materna advém no e pelo outro, esse é também seu lugar de pertencimento *par excellence*:

No sentido amplo, a língua, aquela com a qual se dirige ao estrangeiro ou com a qual se ouve-o, se o ouve, é o conjunto da cultura, são os valores, as normas, as significações que habitam a língua. Falar a mesma língua é não apenas uma operação linguística – existe aí algo do *Ethos* em geral (DERRIDA, 2003, p. 115).

Logo, a despeito da cisão constituinte do sujeito em relação à linguagem, uma vez que “os paradoxos definem, de fato, o lugar do ser linguístico” (AGAMBEN, 2017, p. 17), haja vista os chistes, atos falhos, sonhos e sintomas que tomam de assalto o sujeito, ter acesso à língua, mais do que partilhar do universo simbólico de um povo, é fazê-la de morada, abrigo. Nessa esteira, a relação humana com a linguagem não é natural, não está dada, ao contrário, é sempre um embate com um estranho-familiar, *Unheimliche*.

Com efeito, na tentativa de exilar-se em um país de “bons selvagens”, em virtude dos mal-entendidos inerentes ao ser falante, Stefan Zweig transformou-se de hóspede com honras de Estado em um “parasita” e duplamente excluído da língua, primeiramente como sujeito e, em segundo lugar, como exilado de fato. Sem laços com a maior parte da *intelligentsia* brasileira, sua rede de amigos era quase que circunscrita ao seu editor brasileiro Abrahão Koogan e o seu advogado Samuel Malamud, ambos presentes no documentário *Zweig: a morte em cena*. Assim, a parca correspondência, a falta de contatos e a biblioteca pública<sup>64</sup> escassa, sobretudo em títulos franceses e ingleses, faziam parte constante de suas queixas:

Nos Estados Unidos, ele havia pensado que não poderia suportar a companhia das pessoas; agora estava verdadeiramente sozinho [...]. Sentia dolorosamente a falta dos

<sup>63</sup> Segundo Giorgio Agamben, em consonância com uma concepção psicanalítica da linguagem, diferentemente dos animais, que não entram na língua, visto que coincidem perfeitamente com ela do nascimento a morte, o homem tem uma in-fância, não no sentido ordinário desenvolvimentista, mas sim numa acepção lógico-etimológica de não falante. Com efeito, há uma cisão estrutural do sujeito, na medida em que sua relação com a língua não é natural, mas sim descontínua. Assim, “contrariando as afirmações de uma antiga tradição, o homem não é, deste ponto de vista, o animal que possui linguagem, mas sim o animal que dela é desprovido e que deve, portanto, recebê-la de fora” (AGAMBEN, 2005, p. 73). A rigor, é precisamente em virtude dessa fratura constitucional que o homem é um ser histórico, pois ser uno com a língua seria encerrar-se no domínio absoluto da natureza.

<sup>64</sup> Cabe sublinhar que, ao longo de sua vida, Stefan Zweig colecionava não apenas obras literárias, cerca de 10 mil livros, mas também toda sorte de obra de arte, a título de exemplo, podemos citar um desenho de Blake, rascunhos de cantatas de Mozart, Bach e Beethoven, manuscrito de Freud, dentre tantos outros. Todavia, evidentemente, “com a ascensão do Terceiro Reich, todas essas preciosidades culturais se estilçaram. Zweig teve de abandonar sua casa na Áustria, deixando pra trás seu inestimável tesouro” (PEREIRA, 2021, p. 52).

amigos e do estímulo intelectual que lhe proporcionavam. Durante toda a sua vida, Zweig estivera dividido pelo conflito entre sua aspiração à solidão e sua necessidade de contatos humanos, conflito suportável e até mesmo fecundo enquanto pôde fazer uma coisa ou outra, de acordo com sua vontade (PRATER, 1991, p. 319).

Toda essa via-crúcis de exilado, suportada não por dias, semanas ou meses, mas por anos, reflete-se no já frágil estado de saúde de sua esposa Lotte, que enfrentava mais frequentemente crises de asma. O escritor apostou em um país e em uma esposa jovens, na tentativa de afastar a pulsão de morte que o consumia, minorando, assim, sua melancolia, mas o primeiro proscreeu o já proscrito e a segunda tornou-se um fardo a mais a ter que lidar em seu dia a dia: “a piedade tinha uma grande parte na sua afeição por ela; levá-la a acompanhá-lo na sua morte, [...], pareceu-lhe um ato de compaixão” (PRATER, 1991, p. 351).

Em fevereiro de 1942, Stefan Zweig e Lotte assistiram e participaram de seu primeiro e último carnaval. Por algumas horas eles se deixaram levar pela folia, pularam e gritaram, porém a manchete nos jornais escancarou a catástrofe europeia que parecia não ter fim. Cingapura havia caído, logo, os ingleses estavam enfraquecidos; seu último bastião, a Inglaterra, não parecia dar mostras de qualquer chance de vitória.

Há um trecho de um ensaio que parece retratar, de maneira muito aproximativa, a frágil e ambígua situação psicológica do casal Zweig na festança brasileira em meio à barbárie mundial:

Sob essa imensa mortalha tecida de mentiras, percebo os estertores desesperados daqueles que não querem ser enterrados vivos; por trás desse silêncio eu intuo e sinto a humilhação e a indignação desses milhões de vozes amordaçadas e sufocadas. Seu silêncio perfura meus ouvidos, cria feridas, atormenta minha alma dia e noite. Às vezes, eu me esqueço dele. Estou com amigos, conversando, rindo. Mas de repente, como se eu despertasse assustado, escuto, por cima da conversa amigável, a terrível voz desse silêncio, e o riso morre nos meus lábios, eu paro e emudeço. Falar, enquanto esses milhões de seres arquejam sob a mordação, é para mim uma vergonha, e eu me esforço para escutá-los. Lembro então daqueles que, quem sabe?, naquela mesma hora clamam por mim em pensamento, e evoco suas almas distantes... (ZWEIG, 2013b, p. 276).

Aterrorizados com a guerra sem fim, eles deixam, rapidamente, o carnaval carioca e regressam à cidade de Petrópolis. Nos dias seguintes, outro golpe: as manchetes dos jornais reportaram o afundamento do submarino brasileiro *Buarque* por torpedos do submarino nazista U-432. A guerra o alcançara mais uma vez. Com esse ato, o Brasil deixou sua neutralidade e se aliou aos Estados Unidos da América. A gota d'água para esse gênio atormentado. Seu derradeiro ato social foi um jantar com o casal Feder, cena retratada no longa-metragem de Sylvio Back, *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*. Eles conversam sobre o

passado deveras presente em suas memórias, e, por fim, jogam uma partida de xadrez. Nos últimos dias de suas vidas, o casal Zweig coloca algumas documentações em ordem, e ele, Stefan Zweig, escreve sua carta de despedida. Dentre o seleto grupo que recebeu uma última correspondência do escritor, estão Friderike e Abraão Koogan. A este último lhe é solicitado que seja seu testamenteiro no Brasil. Era tarde demais, para o escritor, sua geração já havia vivido o que lhe era cabido nesse mundo de terror.

No dia seguinte, não apenas o quarto foi arrumado de maneira teatral, com tudo no seu devido lugar, sem qualquer espaço para confusão ou improviso, como ele próprio estava meticulosamente vestido, inclusive com gravata. Talvez, seja esse o sentido do título em alemão do documentário de Sylvio Back: *Der inszenierte Tod*, ou seja, a morte encenada. Afinal, de certo modo, o suicida transforma o impossível de sua finitude em uma última cena social, endereçando ao outro por vir seu próprio enigma. Fato é que, na noite de 22 para 23 de fevereiro, foi consumado com Lotte o pacto de morte. Stefan Zweig tomou dose(s) de Veronal ou de Morfina, não se sabe ao certo, e Lotte suicidou-se algumas horas depois, tomando algo mais forte, imediato: “crê-se que, perturbada pela constatação da morte do marido e temendo sobreviver a ele, Lotte teria bebido, além do Veronal, o conteúdo de uma garrafinha de veneno, encontrada ao lado da cama do casal” (BONA, 1999, p. 363).

Ao que parece, a ex-secretária auxiliou-o até mesmo nos últimos momentos ou, quem sabe, hesitou por alguns instantes ao vê-lo diante de si já sem vida. Em contrapartida, cabe nos ressaltar que alguns pesquisadores, dentre eles o psicanalista Jacob Pinheiro Goldberg, não descartam a possibilidade de o casal ter sido assassinado pela Gestapo<sup>65</sup>, uma vez que um dos objetivos do nazismo era a destruição dos intelectuais judeus no mundo como um todo. Nessa esteira, o escritor brasileiro Deonísio da Silva<sup>66</sup> não só faz coro a essa hipótese como lançou, em 2020, o livro *Stefan Zweig deve morrer*, romance no qual problematiza, mediante as liberdades ficcionais<sup>67</sup>, o suicídio do casal por meio da exploração de algumas questões que

<sup>65</sup> Ao passo que, para Alberto Dines, tal hipótese é encarada como “mais do que tolice, verdadeira charlatanice foi a tese, acolhida por parte da imprensa brasileira no fim dos anos 1990, de que Zweig teria sido morto por agentes da Gestapo. Desprovida de provas, contraditada pela *Declaração* manuscrita, além das 21 cartas de despedida, a doídice chegou a ser acolhida em círculos acadêmicos de São Paulo apenas para produzir ruído” (DINES, 2012, p. 19).

<sup>66</sup> Para além de sua carreira de professor universitário e escritor, Deonísio da Silva trabalhou com Sylvio Back, no que concerne à pesquisa e ao roteiro, na película *República Guarani* (1982).

<sup>67</sup> Considerando as lacunas e os problemas a respeito da autorização da autópsia, o veredicto acerca do veneno ingerido, o descompasso entre o enterro no cemitério judaico ou municipal, bem como a ausência de qualquer menção a sua esposa na “Declaração” (haja vista o pacto de morte entre o casal), Deonísio da Silva narra, em seu romance, o assassinato do casal por um comando nazista vindo da Argentina. Segue um pequeno trecho da trama que versa sobre os últimos momentos dos consortes: “– Tome papel e caneta – ordena em alemão Joseph. Obediente, Stefan dirige-se à sala ao lado, o segundo dormitório, sob a estreita vigilância de Frida. – Sente-se! – diz, seco, Joseph, mas por enquanto sem nenhuma violência maior do que essa de entrar na casa alheia no meio da

seguem sem resposta, como por exemplo, qual a razão da proibição da autópsia do casal pelo Presidente Getúlio Vargas? A propósito, indagação que não passou despercebida por Sylvio Back, pois em seu filme ficcional há uma cena na qual o personagem Alberto D'Avila diz: “ditaduras não gostam de autópsias”. Enfim, enigma da Esfinge para o qual somente nos resta a alternativa de sermos devorados por nossas elocubrações, ou, em outros termos, deste labirinto “não se sai, como não se sai da caverna” (COMOLLI, 2008, p. 18).

De todo modo, o suicídio, que já houvera sido profetizado em seu diário, era uma espécie de herança maldita na Viena *fin de siècle* (DINES, 2012), bem como já fazia parte de seu universo literário desde há muito. Com isso, o flerte com a morte chegou às últimas consequências, da herança à letra e ao factual:

O suicídio é uma de suas soluções novelescas preferidas. O médico de *Amok*, o jovem jogador de *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*, a heroína de *Carta de uma desconhecida*, a jovem paralítica de *A piedade perigosa*, quantas e quantas personagens, desde sua primeira narrativa. *Na neve*, em que uma tribo judaica inteira se deixa morrer para escapar às hordas assassinas de flageladores (BONA, 1999, p. 367).

A despeito de seu pedido contrário para Koogan, na carta que este ainda não recebera, o governo brasileiro enterrou-o com grande pompa, pois “o objetivo dos ritos fúnebres é assegurar a transformação deste ser incômodo e incerto em um antepassado amigo e potente, que pertence estavelmente ao mundo dos mortos e com o qual se mantém relações ritualmente definidas” (AGAMBEN, 2010, p. 98). Isto é, ritual que pode ser entendido como um ponto final nesse estrangeiro que suscita desordem no lar de outrem, marcação de silêncio definitivo, a menos que suas reverberações por vir sejam do interesse do hospedeiro, evidentemente. A propósito, conjuntura similar a da tragédia posterior da cantora luso-brasileira Carmem Miranda, visto que ela também foi vilipendiada pela imprensa nacional, exilou-se, se viu às voltas como o nacionalismo de Getúlio Vargas, e teve um enterro com honras de Estado. Conforme a diretora brasileira Helena Solberg joga luz em seu documentário *Carmen Miranda: Banana is my business*<sup>68</sup> (1995), *déjà vu* histórico. Ora, tal movimento de domesticação do morto, do espectro, só se justifica se o anfitrião já receia pelo seu retorno, apenas não sabe

---

noite e dar estranhas ordens a seu morador. Vendo que o escritor não oferece resistência, Joseph concede: – Viemos fazer um trabalho. Ele será feito de qualquer maneira, o senhor querendo ou não. Se colaborar, escrevendo o que lhe ditar, tudo terminará rapidamente. Para que sofrer mais do que o necessário?” (SILVA, 2020, p. 102).

<sup>68</sup> Assim como, ao revistar o espectro de Stefan Zweig, Sylvio Back traz à tona uma pletora de temáticas que incomodam, sobretudo a nós brasileiros, afinal nos implicam de algum modo, Helena Solberg faz uma escavação análoga que, não por acaso, ultrapassa o mito de Carmem Miranda e desemboca na Política da Boa Vizinhança entre o Brasil e os Estados Unidos da América durante a Segunda Guerra Mundial (TAVARES; CUNHA, 2016).



quando e como ainda. E não sem razão, pois não tardará em reaparecer incursões poéticas e artísticas em seu espólio, apesar de morto, seja pelo suicídio ou por uma emboscada nazista, é indiscutível que “Zweig não acaba” (DINES, 2012, p. 656).

### 3 SYLVIO BACK

#### 3.1 Entre a poesia e o cinema

“álbum d’alma

ideograma  
hieróglifo  
ícone  
iluminura  
ementa

o poema  
antevê  
o cinema”

(BACK, 2021, p. 170).

De origem sulista, nascido em Blumenau, Santa Catarina, o octogenário Sylvio Carlos Back (1937-) é filho de imigrantes judeus, mãe alemã e pai húngaro, que, assim como Stefan Zweig, vieram para o Brasil fugindo das perseguições nazifascistas e sua tanatopolítica. Entretanto, ainda aos seus três anos de idade, sua família se mudou para Curitiba, Paraná, justamente em um período no qual esta cidade iniciava seu processo de modernização, em consonância com outras capitais do país à época (KAMINSKI, 2012).

Apesar de concluir seus estudos formais em Economia pela Universidade Federal do Paraná, em um primeiro momento, trabalhou como professor de Língua Portuguesa e jornalista. Posteriormente, à semelhança de Eduardo Coutinho, também escreveu e dirigiu alguns documentários para a televisão brasileira, quais sejam: *A Gaiola de Ouro* (1973) para a série Globo-Shell; *Mulheres Guerreiras* (1977); *1930, a Revolução que Mudou o Brasil* (1980); e *Jânio – 20 anos Depois* (1981) para o *Globo Repórter*<sup>69</sup>, sucessor espiritual da série retro-mencionada, e *A Araucária: memória da extinção* (1981) para o Globo Rural (KAMINSKI, 2017). Adentrando-se, assim, gradativamente, no universo crítico cinematográfico, inclusive fazendo parte da equipe do jornal *Diário do Paraná* que, naqueles tempos, era um dos principais canais de discussão filosófico-artística no cenário dessa cidade que buscava o seu espaço

<sup>69</sup> Conforme elucida Ana Cláudia de Freitas Resende, em dissertação intitulada *Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão*, defendida no ano de 2005, na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, ao longo de sua história, o programa lançou mão de equipes heterogêneas, indo de jornalistas a técnicos da área televisiva e cineastas, entretanto, a partir dos anos 1980, com a transmissão via satélite, passa a ser gravado em videotape, assim, gradativamente, a transformação tecnológica conduziu também a uma mudança de mão-de-obra, homogeneizando a equipe antes diversificada, conseqüentemente, os cineastas perderam espaço para os repórteres (RESENDE, 2005).

fora do tradicional eixo Rio-São Paulo<sup>70</sup> (SOARES, 2017). Seu acesso à Sétima Arte, com efeito, desde o princípio foi atravessado pelo seu tenro enamoramento e envolvimento com o mundo das letras e suas vicissitudes. Segundo seus próprios termos, “desde adolescente, leitor veraz e voraz do cânone da poesia e da literatura brasileiras e mundiais (desde então, não passa um dia sem que eu leia um poema!), o azimute inventivo mirava para a escrita: eu queria ser romancista (BACK, 2018, on-line).

Ora, é notório que a relação entre literatura e cinema, para se circunscrever nessas duas artes em específico, e que aqui nos interessam mais, é, desde o nascimento deste último, frutíferas, ainda que problemáticas, se tomadas, por exemplo, pelo critério da pureza e/ou fidelidade, haja vista que ambas têm, a despeito de especificidades que engendram suas potencialidades e lacunas, uma função narrativa<sup>71</sup>. Não à toa, em entrevista para a Escola de Formação dos Profissionais da Educação Paulo Renato Costa Souza (EFAPE), Sylvio Back parece complementar e arrematar a passagem anterior: “Na verdade, como anunciavam os diretores-inventores da *Nouvelle Vague* (Jean-Luc Godard, Louis Malle, Claude Chabrol, François Truffaut), ao longo dos anos 1950, cineasta seria alguém que ‘escreve com a câmera’ (*caméra-stylo* (caneta))” (BACK, [20--], on-line). Expressão essa forjada pelo diretor e crítico francês Alexandre Astruc, em 1948, em seu artigo intitulado *Nascimento de uma nova vanguarda, a câmera-caneta* que foi publicado na revista *L'Écran français*. Aliás, essa afirmação não apenas evidencia mais uma das várias assimilações entre essas duas áreas em meados do século XX, como foi ponto nevrálgico para engendrar a concepção do cineasta como artista, consequentemente, do filme como sua expressão pessoal. Afinal, lembremos que a noção de autor também no cinema sempre foi problemática, uma vez que essa arte é coletiva por excelência, logo, a criação estritamente individual é rara. A noção de autor de filme, assim, demorou a aparecer historicamente e ainda causa agitações (AUMONT, 2003). De todo modo, resta evidente que Sylvio Back vai ao encontro da tradição de um seleto grupo de cineastas que tam-

---

<sup>70</sup> Apesar da constante concentração desse eixo geográfico-político na história cinematográfica nacional, evidentemente, os surtos de produção fora desses estados também foram/são uma constante, fato por vezes elipsado devido à sobrepujança econômica e, por conseguinte, o prestígio desses estados, bem como em razão do “caráter nacionalista dessa história. Expressa também a força do mito, que se veria diminuída se restrita a proporções regionais (por mais que a região fosse a capital) e não alcançasse um âmbito nacional” (BERNARDET, 2008, p. 40-41).

<sup>71</sup> Conforme Thais Flores Nogueira Diniz, “o romancista dispõe de um único meio de expressão, que é a linguagem verbal. Esta relaciona-se com o pensamento, mas pode também sugerir efeitos sensoriais, impressões de espaço, aparência visual, cor e luz. Já o cineasta, além da linguagem verbal, escrita, como em títulos e legendas, ou oral, como nos diálogos, dispõe de outros meios de expressão, tais como música e imagem visual. Porém o pensamento, mais facilmente associável à linguagem verbal, mostra-se menos acessível aos recursos típicos do cinema. Por outro lado, aspectos que, na literatura, mal podem ser sugeridos pela linguagem verbal – espaço, aparência visual, cor e luz – emergem de forma concreta e precisa no discurso cinematográfico” (DINIZ, 2005, p. 21-22).

bém foram artífices da letra<sup>72</sup>. Melhor dizendo, *kinopoetas*, em alusão ao seu próprio livro *Kinopoems: o cinema vai ao poema*, neologismo que deixa claro o imbricamento entre as artes, mediante a fusão dos termos Kino (cinema em alemão) e põem (poema em inglês), expondo sua concepção de que “todos os códigos se imbricam, e são tão simultâneos e permeáveis quanto interdependentes. Ou seja, se bastam. E ponto final” (BACK, 2014, p. 13).

Portanto, se por um lado Sylvio Back é o cineasta brasileiro com maior número de argumentos/roteiros publicados no formato de livros – a saber: *Sete Quedas* (1980), *República Guarani* (1982), *Vida e Sangue de Polaco* e *O Auto-Retrato de Bakun* (1982/1985), *Rádio Auriverde* (1991), *Zweig: A Morte em Cena* (1995), *Cruz e Sousa – O Poeta do Desterro* (2000), *Aleluia, Gretchen* (2005), *Lance Maior* (2008) e *Lost Zweig* (2007) e *A Guerra dos Pelados* (2008) (BACK, 2019) –, por outro, é visível o espólio do cinema no próprio léxico de sua poesia que, não raro, é composta pelos vocábulos: *plongée*, *take*, *screen*, *zoom*, *movie*, *fade out*, *close up* etc., agenciando um singular espaço de “*puzzle* multimídia: poemas sem filme ou cenas de poemas? Versos entreouvados ou fotogramas autofalantes? Poesia audiovisual ou cinema de papel?” (BACK, 2021, p. 273).

Ademais, Sylvio Back transita no campo contista<sup>73</sup> e poético<sup>74</sup>, inclusive com incursões na literatura erótica<sup>75</sup> desde 1986 e com farta crítica a respeito. A título de exemplo, podemos citar alguns de seus comentadores: Manoel de Barros, Paulo Leminski e Moacyr Scliar. Inclusive, atento a constantes interlocuções e torções entre mídias, suscitadas pelo autor-diretor ou vice-versa, ao prefaciá-lo o livro *Quermesse: poesia erótica reunida*, o crítico Felipe Fortuna atribuiu ao uso recorrente da repetição nos poemas eróticos backianos uma herança do processo de montagem cinematográfico com vistas ao elemento narrativo. Isso, para além de mimetizar a própria estética do ato sexual (FORTUNA, 2013). Transgressão poética que nos remete à psicanálise de Sigmund Freud em razão da íntima ligação entre a curiosidade intelectual e a sexual, visto que as investigações sexuais da criança acerca da diferença sexual, bem como a pulsão escopofílica, seriam o motor primeiro da pulsão de conhecimento ou epistemofílica (FREUD, 2016). Nessa esteira, assim como os genitais, os olhos também são uma

<sup>72</sup> O mais conhecido talvez seja Pier Paolo Pasolini<sup>72</sup>. Também vale lembrar Jean Cocteau, Alejandro Jorowsky e Jonas Mekas, sem esquecer os nossos Glauber Rocha, com *Poemas eskolhydos*, e, lá atrás, Mário Peixoto, com *Mundéu*, que teve prefácio do poeta Mário de Andrade (ESPÍNOLA, 2021, p. 8).

<sup>73</sup> *7 de Amor e Violência* (1965) e reedição (1986), e *Guerra do Brasil* (2010) (BACK, 2019).

<sup>74</sup> *Moedas de Luz* (1988), *Yndio do Brasil* (1995), *Traduzir é poetar às avessas* (2005), *Eurus bilingue* (português-inglês) (2006), *Kinopoems* (2006) e o recém-lançado *Silenciário: obra reunida* (2021).

<sup>75</sup> *O Caderno Erótico de Sylvio Back* (1986), *A Vinha do Desejo* (1994), *boudoir* (1999), *As mulheres gozam pelo ouvido* (2007), *Quermesse: obra erótica reunida* (2013) *Antologia da Poesia Erótica Brasileira* (2015) e *Musas de carne e osso* (2017).

fonte erógena, haja vista o *voyeurismo*, ou seja, os elementos visuais tendem a fascinar o observador, bem como engendram sutis mecanismos de poder entre os atos de ver e ser visto:

A violência do quadro sobre o campo visual do espectador – assim coagido – evidencia as operações ligadas às potências do olho, foco ao mesmo tempo pulsional e fantasmagórico, órgão preponderante, organizador central... Benéfico ou maléfico, em cada um de nós subsiste o antigo sonho de exercitar esses poderes. Se eu te vejo, te mato, se você me vê, estarei morto... Jogos de criança, sem dúvida, mas vida e morte, angústia, medo, vertigem, mal-estar, cegueira, tudo isso participa de uma história do olho, tudo isso é conhecido (COMOLLI, 2008, p. 141).

Com efeito, seja com uma câmera ou uma caneta em mãos, Sylvio Back segue jogando com esse inconsciente ótico [*Optisch-Unbewußten*], conforme termo utilizado por Walter Benjamin em seu ensaio *Pequena história da fotografia* [*Kleine Geschichte der Photographie*, 1931]. Nas palavras do próprio *metteur-en-scène*:

Depois, adoro mexer na História. Pressinto algo *erótico* nessa investigação não científica sobre personagens e ocorrências que a historiografia oficial ou aquela guindada a interesses partidários e ideológicos, procura eleger como definitivo, indiscutível, intocável, como dogma: um simulacro da verdade que se vai reproduzindo impune como tal pelos tempos e espaços, precisamente, por se calcar no consenso dos chamados “bem-pensantes”. Essa recusa em aceitar qualquer palavra final é que me move rumo ao desconhecido (BACK, 1987, p. 6, grifo nosso).

A propósito, embora a atividade reprodutiva seja comum a todos os animais sexuados, o gênero humano suplanta esse elo biológico ao fazer “de sua atividade sexual uma atividade erótica, e o que diferencia o erotismo da atividade sexual simples é uma procura psicológica independente do fim natural encontrado na reprodução e na preocupação das crianças” (BATAILLE, 1987, p. 11). Dessa maneira, à medida que o homem limita sua sexualidade por interditos, as transgressões imanentes a essas normatizações fundam o erotismo. Em outras palavras, a esfera erótica da vida, a despeito de sua rotineira e malfadada captura pelos dispositivos sacros, efetivamente, trata-se de um domínio humano por excelência. Aliás, demasiado humano, posto que ela sempre joga luz à vida interior, colocando-a como questão, conforme articula Georges Bataille em seu texto *O erotismo* [*L'érotisme*, 1957].

A esta linha de raciocínio sobre as interseções entre o literário e o cinematográfico, acresce-se o fato de que Sylvio Back tenha como mote de alguns de seus filmes os literatos João da Cruz e Sousa, em *Cruz e Sousa – O Poeta do Desterro* (1999)<sup>76</sup>; Graciliano Ramos,

<sup>76</sup> Premiação: “Glauber Rocha” (Melhor filme dos três continentes, Ásia, África e América Latina) e “Menção Honrosa” (pesquisa de linguagem) da crítica internacional no 29º Festival Internacional de Cinema da Figueira da Foz (Portugal); selecionado pra os festivais de Brasília e de Recife (Brasil), Montevideo (Uruguai) e Cabo Verde (África) (KAMINSKI, 2017).

em *O Universo Graciliano* (2013); e, evidentemente, o próprio Stefan Zweig, em *Zweig: a morte em cena* (1995) e *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil* (2003)<sup>77</sup>. Com relação ao primeiro, acerca do poeta negro Cruz e Sousa (1861-1898), temos o ator Kadu Carneiro, interpretando o escritor, e a atriz Maria Ceíça, interpretando Gavita Rosa Gonçalves, mulher do poeta, em uma espécie de filme poetado, ou, quiçá, poemas filmados, trazendo a lume, não apenas mais um contato com a área literária, como de hábito, mas também focando em outra história trágica atemporal, aliás, a nosso ver, outra característica marcante de seu estilo: “Mesmo que se queira desideologizar o poeta, desenraizá-lo d’África ou despaisá-lo do Sul do Brasil, aproximar-se dele através de sua órfica e lunar poesia será sempre uma metáfora sobre a tragédia que é ser preto no Brasil – em todos os tempos” (BACK, 2014, p. 27).

No que se refere ao filme sobre Graciliano Ramos (1892-1953), embora quase vinte anos o separe do média-metragem sobre Stefan Zweig, vemos, claramente, uma estética documental semelhante, haja vista a utilização do recurso dos depoimentos, de pessoas próximas e estudiosos, a partir de primeiros planos, suscitando, assim, uma tonalidade mais afetiva e (a)temporal em seus documentários (DELEUZE, 2018a). Vê-se, ainda, o uso da bricolagem de imagens de arquivo, entretanto, não com um mero viés de ilustração de um discurso, mas sim complexificando as vozes em cena, na contramão de um cinema que

[...] caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é ‘parecer verdadeiro’; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação (XAVIER, 2019, p. 41).

Por fim, dado que o documentário será analisado, pormenorizadamente, no próximo capítulo, a respeito do filme ficcional que aborda Stefan Zweig, com o casal judeu sendo interpretado pelo ator Rüdiger Vogler e pela atriz Ruth Rieser, Sylvio Back, em parceria com o diretor irlandês Nicholas O’Neill, parece jogar com a costura de aspectos históricos e ficcionais, de modo a chegar em uma narrativa potente, plena de possibilidades outras: “o mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois pólos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro”

<sup>77</sup> Premiação: “Melhor Atriz” (Ruth Rieser), “Melhor Roteiro” (Sylvio Back e Nicholas O’Neill) e “Melhor Direção de Arte” (Bárbara Quadros) no 36º Festival de Brasília/2003; “Melhor Fotografia” (Antonio Luiz Mendes) no 11º Festival de Cuiabá (MT)/2004; “Melhor Filme”, “Melhor Diretor” (Sylvio Back), “Melhor Fotografia” (Antonio Luiz Mendes) e “Melhor Trilha Sonora” (Raul de Souza e Guilherme Vergueiro) no 14º Cine Ceará (CE)/2004; “Melhor Diretor” (Sylvio Back) no 14º Festival de Cinema e Vídeo de Natal (RN)/2004; selecionado para o XXII Festival Internacional de Cinema do Uruguai/2004; Festival do Rio 2004; e 28º Mostra Internacional de São Paulo/2004; eleito entre os “50 melhores filmes da década” pelo jornal O Globo (2009) (KAMINSKI, 2017).

(COMOLLI, 2008, p. 90-91). Nessa obra filmica, para além de retomar algumas das temáticas que surgiram nos depoimentos do documentário de 1995 – sexualidade, melancolia, visto brasileiro etc. –, o cineasta faz novas incursões fronteiriças ao se aproveitar da liberdade poética. Como exemplo, podemos citar a cena do encontro entre o escritor austríaco e o cineasta estadunidense Orson Welles<sup>78</sup>, que, apesar de estar de fato no Rio de Janeiro à época, infaustamente não chegou a encontrar Stefan Zweig. Descuido histórico que o cinema backiano, à luz da *Poética* aristotélica, não poderia consentir, mesmo porque,

[...] a tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança ou a necessidade. Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa (poder-se-iam apresentar os relatos de Heródoto em versos, pois não deixariam de ser relatos históricos por se servirem ou não dos recursos da metrificacão), mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido. Eis por que a poesia é mais filosófica e mais nobre do que a história: a poesia se refere, de preferência, ao universal; a história, ao particular (ARISTÓTELES, 2017, p. 95-97).

Tendo isso em mente, como já defendemos em nosso ensaio *Intertextos: Sylvio Back entre os retratos de Stefan Zweig*, a retomada do escritor austríaco em seu cinema após quase uma década, ou seja, após o média-metragem documental, não é *naïve* ou mesmo por acaso. Caracteriza mais um impulso do diretor no sentido de manter viva a obra multifacetada de Stefan Zweig, por meio da passagem de “um gênero ao outro, tecer na mesma trama o fio do documentário e o da ficção, escapar das referências, perder os saberes – são tantos os meios para prologar o jogo” (COMOLLI, 2008, p. 95). Parece-nos que, ao antever as fronteiras, bem como as lacunas e as potências das esferas históricas e literárias, mediadas pelo jogo imagético-cinematográfico, Sylvio Back opera, exatamente, no sentido de jogar luz em episódios de um universo sempre atual, brincando com os engessamentos inerentes a uma história casualista e uníssona, pois “o dispositivo narrativo, suas imposições, suas possibilidades, determinam em parte o peso, o impacto, o valor de certos elementos de conteúdo que podem, portanto, variar de um meio para outro” (VANOYE, 1994, p. 144). Dito de outra forma, a revisitação a Stefan Zweig, com a alteração de estética, com efeito de técnicas, métodos, leva-nos a crer

---

<sup>78</sup> Com a recém-entrada dos Estados Unidos da América na Segunda Guerra Mundial, o governo estadunidense mantinha uma diplomacia com o escopo de preservar a América Latina como aliada no combate ao fascismo. Inserido nesse plano maior de diplomacia, o cineasta veio para as terras brasileiras, em 1942, para filmar o Carnaval a fim de produzir um longa-metragem sobre a América Latina, em especial, o Brasil, para o governo norteamericano. No entanto, após seis meses de muita farra e com o orçamento estourado – de fato, o filme já custava mais do que o magistral *Cidadão Kane* –, foi cancelado pelo próprio estúdio RKO. Mais detalhes sobre o episódio podem ser encontrados em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/02/as-filmagens-e-a-farra-de-orson-welles-no-carnaval-de-1942.shtml>.

que algo escapou, quiçá teve que escapar, ao primeiro projeto, a despeito de sua montagem instigando sempre a cisão, o plural, nos depoimentos e imagens de arquivo.

### 3.2 A história é teimosa<sup>79</sup>

“A história é histórica: ela só se constitui se a olharmos” (BARTHES, 2017, p. 64).

Apesar de já ter produzido e dirigido 38 filmes, entre curtas, médias e longas-metragens, ter escrito 25 livros entre poesias, contos, ensaios e roteiros, e agraciado com 77 laúreas<sup>80</sup> nacionais e internacionais, sendo, conseqüentemente, um dos mais premiados e loquazes intelectuais brasileiros, é importante problematizar que, a despeito dessa extensa carreira e premiações, Sylvio Back ainda ocupa um lugar um tanto quanto marginal na cena cinematográfica brasileira. Apesar de alguns autores o citarem e o elogiarem em suas obras, por exemplo, Hélio Nascimento e Orlando Fassoni, não há qualquer menção a seus filmes em:

*Cinema brasileiro: 8 estudos*. Rio de Janeiro: Mec/ Embrafilme/ Funarte, 1980; RAMOS, Fernão. Os novos rumos do cinema brasileiro. In: *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1988; BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. São Paulo: Annablume, 1995; PUPPO, Eugênio e HADDAD, Vera (Orgs). *Cinema Marginal e suas fronteiras – Filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. São Paulo, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001; Costa, Luiz Cláudio da. *Cinema brasileiro (anos 60-70) – Dissimetria, oscilação e simulacro*. Rio de Janeiro, 7Letras, 200 (KAMINSKI, 2008, p. 10).

Côncio dessa conjuntura particular, Sylvio Back, talvez um tanto quanto hiperbólico, indica que esse descompasso pode ser decorrência direta da manutenção de sua escolha por um trajeto mais autoral, mantendo distância, portanto, de outras vinculações e modismos. Conforme o cineasta, “Em quantas vezes meu cinema foi omitido, esquecido, desqualificado, ridicularizado, vítima de incompreensões, ou surdamente, patrulhado à direita e à esquerda, só porque caminho com os próprios pés e não alimento espírito de horda” (BACK, 2017, n.p).

De todo modo, apaixonado pela experiência cinematográfica desde sua infância, quando viu o clássico *Bambi*, de Walt Disney, Sylvio Back estreou nas telonas em 1968 e já com

<sup>79</sup> Aqui, faço alusão a um dos novos projetos cinematográficos de Sylvio Back, mas ainda não lançado (BACK, 2020).

<sup>80</sup> A título de curiosidade, citamos, aqui, apenas algumas mais recentes: Medalha do Mérito Cultural Cruz e Sousa do Governo de Santa Catarina (2007); Insígnia de Oficial da Ordem do Rio Branco, concedida pelo Ministério das Relações Exteriores, pelo conjunto de sua obra cinematográfica e de roteirista (2011); Comenda de Cavaleiro da Ordem do Mérito Palmares, do Estado de Alagoas, como reconhecimento pelos relevantes serviços prestados à sociedade brasileira no campo cultural (2013); e título de Doutor *Honoris Causa*, concedido pela Universidade Federal de Santa Catarina, pelo conjunto de sua obra literária e cinematográfica dedicada à arte e à cultura catarinenses e brasileiras (BACK, 2021).



um longa-metragem: *Lance Maior*<sup>81</sup> (1968). Aliás, lembremos que maio daquele ano, ao menos no que se refere ao Brasil, ficou marcado pelo Ato Institucional número 5 e, por consequência, o auge da repressão militar que havia iniciado em meados de 1964 com um golpe de Estado agenciado pelas Forças Armadas em conjunto com uma direita ultraconversadora (SCHWARZ, 2014). Voltando à película, em cena temos o ator Reginaldo Farias no papel de Mário, um jovem estudante de Direito e bancário, de classe média, que não mede esforços para ascender socialmente por meio da patricinha Cristina, interpretada por Regina Duarte e, em paralelo, satisfazer seus desejos sexuais com a simplória comerciária Neusa, interpretada por Irene Stefânia. Embora compartilhem a mesma cidade em vias de modernização, apenas um desses personagens realmente desfruta de toda essa modernidade, aos outros dois o que restam são o subúrbio e os sonhos.

Em uma camada, o filme pode parecer tratar de mais um romance genérico que explora um triângulo amoroso em uma metrópole brasileira qualquer. Entretanto, há de se observar que “a maioria dos filmes, senão todos são constituídos como palimpsestos, camadas de formas e de sentidos superpostos e cruzados” (COMOLLI, 2008, p. 312). Assim, com um olhar mais atento, sobretudo no que se refere à circularidade temporal da obra fílmica, percebe-se o convite à reflexão acerca do tão almejado progresso, que, de fato, destina-se a poucos eleitos, bem como a ilusória e ególatra mobilidade social romanceada em vários discursos, dado que “o fim em *Lance Maior* vem como um abismo negro, pois nada há depois da derrota. Não há mais chances para Mário nos limites temporais do filme” (KAMINSKI, 2008, p. 230).

Continuando com esse olhar crítico, Sylvio Back lança-se de vez a explorar temáticas que tenham sido alijadas da cena do debate público, como a Guerra do Contestado (1912-16), em *A Guerra dos Pelados*<sup>82</sup> (1970). Essa segunda película, a propósito, outro diálogo com a esfera literária, é uma adaptação do romance histórico *Geração do Deserto* (1964) do escritor catarinense Guido Wilmar Sassi, bem como resultado de pesquisa documental e entrevistas realizadas pelo diretor. Entre os principais nomes da trama, há Atila Iorio, interpretando Adeodato, o líder militar do grupo; Jofre Soares como Pai Velho, o líder religioso, e a atriz Dorothee-Marie Bouvier como Ana, a virgem mediúnica, ao menos durante parte do filme, já que,

<sup>81</sup> Premiações: “Melhor Atriz” (Irene Stefânia) e “Melhor Cartaz” (Manoel Coelho) no II Festival de Brasília de 1968 (BACK, 1992).

<sup>82</sup> Premiações: “Prêmio de Qualidade”, pelo Instituto Nacional do Cinema – INC, em 1971; “Melhor Filme Brasileiro”, pela Folha de São Paulo, em 1971; Prêmio “Governador de São Paulo” em 1971; Três Prêmios para o elenco no I Festival de Cinema de Guarujá – SP em 1971; Menção Especial na II Semana Internacional do Filme de Autor, em Málaga (Espanha), em 1971; e Seleção Oficial no XX Festival de Cinema de Berlim (Alemanha Ocidental) em 1972 (BACK, 1992).

De início, ela é uma jovem virgem considerada santa pela comunidade messiânica. Mas a partir da sua tomada de posição, ao assumir-se como mulher, Ana adquire nova função dentro do grupo: empunha uma arma, monta um cavalo e passa a figurar entre os guerrilheiros que lutam contra o poder opressor (KAMINSKI, 2014, p. 17).

Ocorrido no centro-oeste catarinense, esse conflito envolveu a concessão de terras a uma companhia estrangeira para construção de uma estrada de ferro que ligaria São Paulo ao Rio Grande do Sul e, por consequência, exigiu a expropriação dos camponeses, em um raio de 15 quilômetros, que ali viviam. Situação essa que já nos é apresentada no início do filme por uma voz radiofônica que alerta sobre a propriedade das terras pertencerem à Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande. Mediante o messianismo e a militarização precária, os camponeses<sup>83</sup> locais tentam resistir, mas são dizimados pelos jagunços e forças militares da região. Novamente, há um rompimento com uma concepção clássica de final cinematográfico entendido na chave do fechamento de uma jornada dramática de um herói. Em tempo, é interessante perceber que a chave interpretativa social do messianismo diante da miséria brasileira também foi largamente utilizada por Glauber Rocha<sup>84</sup> em seus filmes, como vislumbramos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964) e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). De modo que ele “propõe um messianismo coletivo em que o transcendente é o povo com todas as suas mazelas, misérias, bondades e maldades” (CARVALHO, 2002, p. 12).

Em seguida, mas ainda jogando luz nos recalques<sup>85</sup> historiográficos, Sylvio Back explora a alarmante atualidade ainda pulsante do nazifascismo em terras tropicais no filme *Aleluia Gretchen*<sup>86</sup>. Na trama, acompanhamos por algumas décadas (1930-1970) a saga da famí-

<sup>83</sup> Situação que nos remete a Gilles Deleuze, pois, segundo o filósofo, “apreender um acontecimento é ligá-lo às camadas mudas da terra que constituem sua verdadeira continuidade, ou que o inscrevem na luta de classes. Há algo camponês na história” (DELEUZE, 2018b, p. 368).

<sup>84</sup> Para mais detalhes sobre Glauber Rocha e o Cinema Novo, ver o longa-metragem: *Glauber o filme, labirinto do Brasil* (2003), dirigido por Silvio Tendler. A partir de imagens de arquivos e depoimentos (Carlos Diegues, João Ubaldo Ribeiro, Arnaldo Jabor, Jards Macalé, Norma Bengell etc.), o filme retrata trechos da vida e da obra desse *enfant terrible* do cinema brasileiro, tendo sido, inclusive, premiado nos Festivais de Cannes em 2004, Brasília em 2003 e Cuiabá em 2004. E também: *Cinema Novo* (2016), dirigido por Eryk Rocha, filho de Glauber Rocha. O filme, com uma montagem poética e fluida, lança mão de cenas de diversas produções fílmicas do período em questão, bem como conta com depoimentos de vários cineastas-chaves desse período histórico, dentre eles: Cacá Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Paulo César Saraceni, Ruy Guerra etc. Foi premiado, em 2016, como Melhor Documentário (*L'Œil d'or*) no Festival de Cannes.

<sup>85</sup> É interessante mencionar que Walter Benjamin vislumbra reverberações do culto capitalista moderno nas próprias teorizações psicanalíticas, pois “o recalçado, a ideia pecaminosa, é, numa analogia profunda e ainda por iluminar, o capital que cobra juros ao inferno do inconsciente” (BENJAMIN, 2013a, p. 36). Aliás, consideração que parece encontrar vestígios na própria semântica da palavra alemã *Schuld* que pode significar tanto “culpa” quanto “dívida”.

<sup>86</sup> Premiações: “Melhor Diretor” (Sylvio Back) e “Melhor Atriz” (Miriam Pires) no Prêmio Air France (1977); “Melhor Diretor” (Sylvio Back) no Prêmio Golfinho de Ouro (1977); “Melhor Argumento” (Sylvio Back), “Melhor Fotografia” (José Medeiros) e “Melhor Cenografia” (Ronaldo Leão Rego e Marcos Carrilho), no Prêmio Governador de São Paulo (1977); “Melhor Roteiro” (Sylvio Back, Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini), “Melhor Ator” (Sérgio Hingst) e “Melhor Cenografia” (Ronaldo Rego e Marcos Carrilho) pela Associação

lia Kranz que, ao fugir da Alemanha nazista em razão das divergências do personagem professor Ross com o regime, desembarca na região sul do Brasil e adquire o Hotel Florida (anagrama de Adolf Hitler). No elenco, temos Miriam Pires, interpretando Frau Lotte; Sergio Hingst como professor Ross; Carlos Vereza no papel de Eurico; Elizabeth Destefanis como Inge; e Narciso Assumpção como Repo. Nesse microcosmo, paulatinamente, testemunhamos a nefasta mistura tropical entre o nazismo, o integralismo e o racismo, que nunca deixou de existir em nossa sociedade, mediante o uso perverso do poder. Tal amálgama fica evidenciado na própria trilha sonora da película que sobrepõe *Cavalgada das Valquírias* ao rock e ao samba. Novamente não há um final clássico, efetivamente o filme contém várias elipses temporais e, por fim, o que vemos em tela é quase uma interrupção, não uma conclusão propriamente dita. Como de hábito do diretor, o filme joga luz nesse passado, à medida que converge com o presente ditatorial brasileiro e sua realidade da tortura, da censura e tantas outras barbáries:

No *Aleluia, Gretchen*, em especial, as referências ao Brasil são mais irônicas do que celebrativas, e referem-se alegoricamente ao seu presente imediato, antes mesmo do que às minúcias históricas do passado representado. Através da moldagem de personagens que esquematizam posturas políticas as mais variadas, todas coexistindo e, ao final, conformando-se mutuamente (KAMINSKI, 2008, p. 194-195).

Tendo em conta que esses três primeiros filmes se passam todos no sul do país, a saber, nos estados do Paraná e Santa Catarina, criou-se o *slogan* que essa seria uma trilogia do cinema sulino. Metáfora que, por vezes, contou com o auxílio não apenas da crítica, mas também com depoimentos do próprio diretor a seu favor:

Mas, sempre me chamou a atenção o fato de o cinema brasileiro raras vezes ter voltado suas câmaras em direção ao Extremo-Sul. Isso fez nascer em mim um projeto não premeditado de esquadrihar cinematograficamente os Estados com os quais estabeleci laços culturais e existenciais de uma vida [...]. Depois, estou convicto de que o Brasil não termina em São Paulo, nem que a Argentina começa abaixo do rio Paranapanema... (BACK, 1987, p. 5).

Circunstância sustentada, talvez, porque esse tipo de identificação particularizava sua obra em contraposição ao mote do sertão nordestino e o urbano carioca típicos do Cinema Novo<sup>87</sup>. Todavia, embora houvesse essa ambientação da região sul, o cinema de Sylvio Back

---

Paulista dos Críticos de Arte – APCA (1977); “Melhor Atriz” (Miriam Pires), “Melhor Fotografia” (José Medeiros) e “Melhor Figurino” (Luis Afonso Burigo) no Prêmio Coruja de Ouro (1977); “Melhor Fotografia” (José Medeiros) e “Melhor Ator Coadjuvante” (José Maria Santos) no Festival de Gramado (1977); Prêmio Qualidade da Embrafilme; Seleção Oficial no XXV Festival de Berlim (Alemanha Ocidental) em 1976 (BACK, 1992).

<sup>87</sup> De maneira similar, mas não menos inovadora e provocante, se a Semana de Arte Moderna (1922), capitaneada por Oswald de Andrade e seu posterior *Manifesto Antropófago* (1928), no âmbito literário, foi o bastião de uma revolução das *Belles-lettres*, na esfera cinematográfica, o Cinema Novo, encabeçado por Glauber Rocha e

sempre aspirou a temáticas caras ao povo brasileiro como um todo (KAMINSKI, 2008). Dito de outra forma, a nosso ver, quando parte do particular, sua obra é apenas para alcançar o geral, não se aprisionando em qualquer tipo de regionalismo reducionista, condição que, apesar de ser paradoxal ao ser colocada em perspectiva com a primeira, não raro, também foi defendida pelo próprio cineasta em alguns momentos. Se, por um lado, ao longo de sua carreira Sylvio Back oscila entre momentos mais dedicados à estética documental ou ficcional, produzindo curtas, médias e longas-metragens, por outro, como visto acima, nunca vacilou no que tange à tarefa de revisitar criticamente o passado que não cessa de se (re)inscrever. Ocupando o lugar de uma espécie de analista, mas que se propõe a escutar ruídos da própria história em seu divã cinematográfico, posto não haver o que nomeamos de vida sem algum tipo de inscrição temporal (DELEUZE, 2018a). Assim, parece-nos lícito afirmar também que Sylvio Back carrega consigo a herança de seu próprio tempo, mesmo porque o cinema não é produzido em um vácuo espaço-temporal. Nesse sentido, lembremos que:

O que caracteriza o início dos anos 60 é a emergência de um novo cinema em diferentes países, um novo cinema muito particular, que nega e, ao mesmo tempo, dialoga com o cinema clássico, construindo sua narrativa de modo heterogêneo e explicitando múltiplas referências para seus procedimentos, entre elas o próprio cinema clássico das décadas anteriores. Filmes realizados por cinéfilos, longas-metragens produzidos para ocupar um espaço no mercado, nacional e internacional, esses trabalhos têm significação particular, dependendo do contexto. Como denominador comum, há a defesa do cinema de autor, por oposição às amarras da indústria nos seus aspectos econômicos, políticos e estéticos. Cinema de autor significa, ao mesmo tempo, independência frente aos mecanismos burocráticos da produção, independência frente às convenções do filme narrativo usual e independência ideológica frente à censura temática da indústria. O autor rebela-se contra o capital, reivindica a expressão pessoal contra a comunicabilidade-rentabilidade a todo custo. Monta seus próprios esquemas de financiamento, via de regra, torna-se produtor e, na base dos baixos orçamentos, tenta dar viabilidade ao projeto, dentro de condições em geral adversas, por diferentes motivos (XAVIER, 2007, p. 76).

Entretanto, cumpre enfatizar, Sylvio Back, como vários outros diretores, senão todos, não deve ser resumido a esse ou aquele movimento, o que seria demasiado simplista e apagaria seu fazer multifacetado. Ao contrário, seu trânsito consiste em suscitar novas leituras, renovando a tradição com críticas e discordâncias para além dos diálogos e incorporações. Des-

---

seu manifesto *Uma Estética da Fome* (1965), foi a conflagração no que diz respeito à sétima arte. Afinal, grosso modo, em ambos os movimentos artísticos, o que estava em questão era o fomento de uma produção artístico-intelectual brasileira balizada pela assunção de nossas particularidades e, portanto, uma ruptura com os modelos alienantes baseados na lógica colonizador-colonizado, senhor-escravo. Ademais, não apenas o cinema brasileiro, mas o latino-americano como um todo, apostou em um “cinema feito por e para latino-americanos, que fosse um porta-voz mais adequado da experiência e das perspectivas latino-americanas” (STAM, 2013, p. 114). Não por acaso, nesse ínterim, surgiu uma série de ensaios-manifestos militantes, como *Estética da Fome*, do brasileiro Glauber Rocha (1965); *Towards a Third Cinema*, dos argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino (1969); e *For an Imperfect Cinema de Julio*, do cubano Garcia Espinosa (1969).

se modo, ele se vê no compromisso simbólico de não compactuar com uma noção, seja do cinema, da literatura ou da história, esvaziada e fechada, pois um autor-diretor

[...] não pode deixar de estar envolvido, interessado, inquieto com relação ao passado, seja o da literatura, da história ou da filosofia, da cultura em geral. Ele não pode deixar de levar isso em consideração de alguma forma, nem tampouco deixar de se sentir um herdeiro responsável, inscrito numa genealogia, quaisquer que sejam as rupturas ou as denegações a esse respeito. E quanto mais severa for a ruptura, mais vital é a responsabilidade genealógica (DERRIDA, 2014, p. 83-84).

Não é mero acaso que, de maneira geral, seus filmes retornam a um passado inconcluso e pedregoso com o escopo de tensionar uma noção de história reificada, em alguns casos, em pleno período de Ditadura Militar e seus mecanismos de censura e perseguição paranoica. Não surpreende que, nesse ínterim ele já tenha sido tomado por comunista, sem nunca ter-se filiado ao partido, bem como fichado no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de Curitiba por “subverter a ordem política do país com auxílio de potência estrangeira” (KAMINSKI, 2008, p. 106). Logo, assumimos que o cinema pode ser instrumentalizado com o intuito de capturar nossa subjetividade, mediante chaves patrióticas, por exemplo, mas também de resistir e reexistir. Esse deslocamento se dá a partir da relação estabelecida pelos sujeitos, não é inerente ao dispositivo *per se*. Recordemos que Giorgio Agamben, no ensaio *O que é um dispositivo* [*Che cos'è un dispositivo?*, 2006], retorna a este operador teórico que atravessa a obra de Michel Foucault, mas expande-o com o objetivo de torná-lo central para a compreensão hodierna do mecanismo político. Nessa releitura, o conceito de dispositivo é tomado como:

[...] qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares, e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiram – teve a inconsistência de se deixar capturar (AGAMBEN, 2009b, p. 40-41).

A premência de Sylvio Back em pensar e produzir um cinema que agencie uma volta a um presente passado a fim de iluminar frestas que seguem nos assombrando em razão de seus ecos, subvertendo, assim, a noção de uma historiografia progressista e causalista, conduz-nos

às discussões acerca do tempo<sup>88</sup>, da história, propostas por Walter Benjamin e retomadas por Giorgio Agamben. Tendo isso em mente, de início, é importante frisar que Rosane Kaminski<sup>89</sup>, uma referência<sup>90</sup> nos estudos sobre o cinema de Sylvio Back, em sua tese *Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back – anos 1960 e 70*, verificou também esse recorrente mote histórico e seus desfechos – ou a falta deles – no cinema backiano. Todavia, interpreta-os a partir da filosofia existencialista ao constatar que o próprio Sylvio Back, no caderno cultural dominical *Letras & Artes*, do jornal *Diário do Paraná*, em meados de 1960, flertava com as ideias de Jean-Paul Sartre. Além do mais, ainda a favor de sua tese, cabe mencionar que Sylvio Back foi aluno, durante o curso de economia, do professor Ernani Reichmann: “não só um dedicado leitor de Soren Kierkegaard, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, Karl Jaspers e outros da chamada filosofia Existencialista, Reichmann foi também o primeiro biógrafo do existencialista dinamarquês no Brasil (SOARES, 2017, n.p).

Ainda assim, defendemos que essa outra leitura, aqui proposta e que não desqualifica a primeira, torna-se possível considerando alguns rastros encontrados na própria tese em questão, bem como em razão de indícios do fazer cinematográfico do diretor discutidos *en passant* e retomados nas próximas páginas. A propósito, é interessante mencionar que Michael Löwy, em uma nota de rodapé de seu livro *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*, sugere uma possível interlocução entre o filósofo judeu e o filósofo existencialista: “Sartre jamais conheceu os escritos de Walter Benjamin, mas seria interessante comparar suas concepções – certamente muito diferentes – da “história aberta”. É evidente que o existencialismo do primeiro está em muitos lugares do messianismo judaico do segundo” (LÖWY, 2005, p. 151).

---

<sup>88</sup> Cabe destacar que as interseções entre o conceito de tempo e o âmbito cinematográfico não datam de hoje, haja vista os trabalhos dos cineastas Andrei Tarkovski e Jean Epstein, os quais, cada qual a sua maneira, teorizaram sobre o cinema pela perspectiva de uma máquina de modelar o tempo (AUMONT, 2004).

<sup>89</sup> Efetivamente, Paulo Acácio Amarante Vasconcelos Soares, em sua dissertação intitulada *Quem tem medo de poeta? Sylvio Back e as Margens*, defendida no Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas da Universidade Federal da Fronteira Sul em 2017, também compartilha desse entendimento: “Foi também sob influência do pensamento existencialista que Back iniciaria a forja da relação que estabeleceria entre Arte e Política, coisa que já dava indícios desde sua atuação como crítico de cinema e agitador cultural nos anos 1960. [...] A postura existencialista talvez tenha sido uma catalisadora da necessidade de explorar a linguagem cinematográfica nos seus filmes” (SOARES, 2017, n.p.).

<sup>90</sup> Para além da tese mencionada, a pesquisadora também publicou os seguintes artigos acerca do cinema de Sylvio Back: *Memórias de um massacre: violência em A Guerra dos Pelados (Sylvio Back, 1971)*, publicado na Revista Tempo e Argumento (2017); *Sylvio Back nas tensões entre cinema e estado: anos 1960-70*, publicado na Revista Antíteses (2015); *Imagem e alegoria no cinema de Sylvio Back: o caso de Ana*, publicado na Domínios da Imagem (2014); *Vida e morte de Stefan Zweig no cinema de Sylvio Back (1995-2003): identidades, ressentimentos e suicídio como protesto*, publicado na Revista Scripta Uniandrade (2013); *O Brasil urbano no cinema dos anos 1960: Curitiba melancólica em Lance Maior, de Sylvio Back (1968)*, publicado na Revista Estudos Históricos (2012); *Da narração literária às telas do cinema: camadas de sentido alegórico em A guerra dos pelados (Sylvio Back, 1971)*, publicado na Revista História: Questões & Debates (2006), dentre outros.

Dito isso, no que se refere às pistas distribuídas ao longo da investigação supracitada, destacamos que, ao analisar a trilogia inicial do cineasta, Rosane Kaminski constata um desejo de urgência de, por meio da história, interferir no momento presente. Vejamos, dentre outros, alguns exemplos interessantes: “Back era capaz de se referir à sua realidade imediata, ainda que de modo indireto, lançando suas ironias à amplitude quase impalpável do trans-histórico” (KAMINSKI, 2008, p. 430) e “ele escolheu tratar de temas históricos por meio da arte, afirmando que estava falando ‘do seu tempo’ mesmo quando fazia um filme histórico” (KAMINSKI, 2008, p. 438). Portanto, ambos os excertos deixam claro que o objetivo desse diretor não era apenas um retorno, mas uma volta com vistas aos entrecruzamentos com o tempo corrente e suas demandas intempestivas, uma vez que “o cinema rasga o tempo” (COMOLLI, 2008, p. 282). Comparemos essas considerações com uma passagem do próprio Walter Benjamin: “A história é objeto de uma construção cujo lugar é constituído não por um tempo vazio e homogêneo, mas por um tempo preenchido pelo Agora (*Jetztzeit*). Assim, para Robespierre, a Roma antiga era um passado carregado de Agora, que ele arrancou ao contínuo da história” (BENJAMIN, 2013c, p. 18).

Em outros termos, em cotejo, ambas parecem indicar que Sylvio Back, em seus filmes, apreende uma fagulha do passado ao reconhecer sua convergência no agora. Já no tocante aos sinais encontrados na própria obra do cineasta, destacamos suas narrativas que abrem mão da estrutura temporal clássica de início, meio e fim, isto é, aquelas em que há uma desconstrução do elemento teleológico, dado esse também apontado por Rosane Kaminski: “a estrutura temporal de cada um dos filmes, conexa aos assuntos representados, conduz à ideia de inexistência de *telos*” (KAMINSKI, 2008, p. 227). Porém, enquanto a pesquisadora associa essa característica à noção de incompletude, de fracasso em relação à corrente existencialista, nos propomos tomá-la como indicativo de uma história inacabada, não por expressão de uma angústia filosófica do ser, mas sim porque o tempo está sempre por vir:

Mas, o principal é que o passado esconde brechas e revela facetas mais sedutoras do que as legadas monoliticamente aos nossos dias [...]. O pretérito evoca uma dinâmica similar à do presente. Só a compulsão que se sente a toda a hora em recorrer a ele para tentar perceber o que se faz e planeja, já o torna sítio de uma dialética em permanente mutação. Preciso desse planeta estranho, como já alguém o definiu, para cinematograficamente interpretar, recapturar – a meu modo – o mundo que nos toca (BACK, 1987, p. 6).

Nessa esteira, a estrutura déspota e excludente do consumismo capitalista em *Lance Maior*, a cercania perversa entre a violência, o poder e o Estado em *A Guerra dos Pelados*, a atemporalidade latente do nazifascismo e a condição errante do exílio em *Aleluia, Gretchen*

ou no próprio *Zweig: a morte em cena* não têm um final, propriamente dito, porque em sua materialidade fantasmagórica, de fato não encontraram um fim, estão sempre assustadoramente presentes, daí a recorrência ao movimento tautegórico em seus filmes. Além dessa forma de narrar que, geralmente, soma-se a personagens em crise, momentos de vazios, amálgama de elementos visuais e sonoros que colocam em xeque as fronteiras objetivas e subjetivas. Nessa esteira, lembremos que, na acepção deleuziana, a bifurcação conceitual entre cinema clássico e moderno encontra-se para além de questões temporais, ainda que sua emergência tenha sido instada no pós-guerra e o cenário desalentador resultante. Desse modo, o filme moderno caracteriza-se, antes, por trazer à tona inovações narratológicas<sup>91</sup>, tais como: “a situação dispersiva, as ligações deliberadamente frágeis, a forma-errância, a tomada de consciência dos clichês, a denúncia da conspiração. É a crise, a uma só vez, da imagem-ação e do sonho americano” (DELEUZE, 2018a, p. 311). Com isso em mente, defendemos que o cinema de Sylvio Back proporciona, justamente ao lançar mão de tais procedimentos narratológicos tipicamente modernos<sup>92</sup>, uma espécie de suspensão da passagem de um tempo vazio, carregando-o de tensões com o propósito de suscitar uma “paragem messiânica do acontecer, ou, por outras palavras, o sinal de uma oportunidade revolucionária na luta pelo passado reprimido. E aproveita essa oportunidade para forçar uma determinada época a sair do fluxo homogêneo da história” (BENJAMIN, 2013c, p. 19).

Com relação a *Aleluia Gretchen!*, tal argumentação ainda pode encontrar sustentação na decisão metodológica de Sylvio Back de, apesar da narrativa contemplar um arco temporal de quase quatro décadas, os personagens não envelhecerem, sendo sempre atuais independentemente do tempo em tela. Basta ver o diálogo, durante a última cena do piquenique no qual Frau Lotte interpela o Dr. Aurélio diante de sua juventude a despeito do tempo transcorrido e obtém a seguinte resposta: “quando as ideias não envelhecem, Sra. Kranz, o corpo resiste”. Por esse prisma, concordamos com a afirmação geral de Rosane Kaminski acerca das películas de Sylvio Back que “sempre levantaram polêmicas antes éticas do que estéticas” (KAMINSKI, 2008, p. 428).

---

<sup>91</sup> Evidentemente, tais invenções não deixaram de ter seu lastro com os seus predecessores, por vezes, inclusive, tratando-se de novas leituras ou mesmo retomadas de certos procedimentos tidos como clássicos. Aliás, nesse sentido, “seria tolice dizer que uma dessas práticas teóricas é melhor que a outra, ou representa um progresso (os progressos técnicos se deram em cada uma dessas direções e as supõem, em vez de as determinar)” (DELEUZE, 2018a, p. 92).

<sup>92</sup> A modernidade, ou pós-modernidade, a depender da armadura teórica de cada pensador, tem como uma de suas características basais uma ausência de centro, seja ele ético ou estético, posto que, diferentemente dos séculos passados nos quais a religião fornecia todas as respostas, atualmente “a impossibilidade de compreender o mundo como uma totalidade tem feito com que as pessoas se concentrem em seu cotidiano e apreciem, na literatura [ou mesmo no cinema] atual, a representação da vida corrente, dos pormenores banais, dos sentimentos comuns” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 261-262).



Em tempo, é importante destacar que Walter Benjamin não elaborou um tratado filosófico, propriamente dito, sobre o tempo ou a história, mas sim ensaios fragmentares<sup>93</sup> que nos convocam a refletir sobre essas categorias que incidem sobre nossa experiência a todo momento (LÖWY, 2005). Segundo o filósofo, a historiográfica clássica, imbuída de logocentrismo, tende a compreender o tempo como uma sucessão vazia e homogênea de eventos, isto é, como se fosse uma flecha retilínea e progressiva *ad infinitum*. Por essa perspectiva, passado, presente e futuro são entendidos como fenômenos encerrados em si mesmos, ou seja, os tempos idos repousam na noite dos tempos, inertes, e não portam qualquer vinculação com o atual. Com efeito, como buscamos evidenciar nas páginas anteriores, *tópos* difícil para pensarmos o cinema de Sylvio Back, em virtude de seu impulso em conectar essas noções temporais, a fim de trazer à tona as fissuras e os velamentos inerentes a todo processo histórico.

O materialista histórico não pode prescindir de um conceito de presente que não é passagem, mas no qual o tempo se fixou e parou. Porque esse conceito é precisamente aquele que define o presente no qual ele escreve a história para si. O historicismo propõe a imagem “eterna” do passado; o materialista histórico faz desse passado uma experiência única. Deixa aos outros o papel de se entregarem, no bordel do historicismo, à prostituta chamada “Era uma vez”. Ele permanece senhor das suas forças, suficientemente forte para destruir o contínuo da história (BENJAMIN, 2013c, p. 19).

Escovação a contrapelo da história que Giorgio Agamben retoma e identifica a possível influência de Walter Benjamin na *Carta aos Romanos de Paulo*, pois essa missiva já aventava acerca de uma concepção de tempo-de-agora [*Jetztzeit*], em grego, *Ho nyn kairós*, isto é, “onde o passado (o acabado) reencontra atualidade e se torna inacabado e o presente (o inacabado) adquire uma espécie de completude” (AGAMBEN, 2016, p. 92). A cultura helênica se referia ao tempo por meio de dois termos: *Chrónos* e *Kairós*. Enquanto o primeiro indicava uma passagem do tempo contínua, objetiva e inexorável, o segundo dizia respeito a um tempo subjetivo, efêmero e pleno de oportunidades. Em outros termos, o tempo kairológico dos gregos seria o tempo messiânico aludido por Walter Benjamin como aquele momento no qual o perspicaz historiador reconhece estilhaços do passado no presente e atualiza-o mediante a interrupção da locomotiva da história vazia e homogênea:

Estamos habituados a nos ouvir repetindo que no momento da salvação é para o futuro e para o eterno que precisamos olhar. Recapitulação, *anakephalaíosis*, significa para Paulo, ao contrário, que *ho nyn kairós* é uma contração de passado e presente, que, na instância decisiva, é antes de tudo com o passado que devemos acertar as

<sup>93</sup> É interessante problematizarmos que, para Jacques Derrida, o fragmento não se trata de um estilo ou de um fracasso com relação à escrita, mas sim de sua própria forma constitutiva (DERRIDA, 2014b).

contas. Isso não significa, obviamente, apego ou nostalgia: ao contrário, a recapitulação do passado é também um julgamento sumário pronunciado sobre ele (AGAMBEN, 2016, p. 95).

Diante desse percurso, podemos afirmar que, se no cinema de Sylvio Back poesia e história são preocupações de primeira ordem, não menos frequente e importante é o seu amíu-de método de escovar tais esferas a contrapelo, trazendo à luz, assim, inquietações que reverberam e atravessam da letra à imagem. Por fim, cumpre ressaltar que em momento algum partimos do princípio que esta leitura conceitual, aqui proposta, esteja presente no próprio projeto do cineasta. Fazemos coro à noção de que todo processo analítico é “uma ‘criação’<sup>94</sup> totalmente assumida pelo analista, é uma espécie de ficção, enquanto a realização continua sendo uma realidade” (VANOYE, 1994, p. 15). Mesmo porque, efetivamente, não há qualquer referência que ligue o diretor aos textos de Walter Benjamin – ao contrário de Eduardo Coutinho, por exemplo. Além do mais, acreditamos, ainda, que “os grandes autores de cinema nos pareceram confrontáveis não apenas com pintores, arquitetos, músicos, mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos” (DELEUZE, 2018a, p. 11).

### 3.3 O ambíguo no documental

“Por mais fluida e variável que possa parecer, a categoria batizada ‘documentário’ está no centro da experiência e da história do cinema, desde os irmãos Lumière e Dziga Vertov até Buñuel, Rossellini, Antonioni, Resnais ou Kiarostami, passando, para citar apenas estes, por Flaherty, Franju e Wiseman. O cinema começou por ser documentário e o documentário por ser cinematográfico” (COMOLLI, 2008, p. 143).

Ao considerarmos que a tradição documentarista está intimamente conectada ao desejo de transmitir uma impressão de autenticidade (NICHOLS, 2016), haja vista a farta nomeação sinonímica de seus movimentos: Cinema Direto, Cinema Verdade, Cinema do Vivido, Cinema de Realidade, Documentário e Cinema de Não Ficção, torna-se claro que, ao longo de mais de um século de sua existência, com diferentes fundamentos e finalidades, o cinema documental tem ansiado e se balizado por certa noção de apreensão ou tratamento da realida-

<sup>94</sup> Por óbvio, tal invenção crítica é contornada por certos limites teórico-argumentativos, posto dever estar, minimamente, amparada nos próprios elementos fílmicos. “Em outras palavras, não se deveria sucumbir à tentação de superar o filme. Os limites da ‘criatividade analítica’ são os do próprio objeto da análise. O filme é, portanto, o ponto de partida e o ponto de chegada da análise” (VANOYE, 1994, p. 15).

de. Por consequência, “a relação com a vida foi uma obsessão maior dos documentaristas” (GAUTHIER, 2011, p. 22), enquanto que, em contrapartida, o modelo ficcional teria como *modus operandi*:

[...] procedimentos como *montagem paralela*, *planos ponto-de-vista*, estrutura de *campo/contracampo*, *raccords* de tempo e espaço motivados pela ação, o cinema ficcional aprendeu a narrar, compondo a ação ficcional em cenas ou sequências. Aprendeu a levar o espectador pela mão, através da trama, sem que um meganarrador com sua voz em *over* (ou incorporada através de letreiros) tivesse de enunciar monologicamente a informação ficcional (ação da trama e personalidade dos personagens) (RAMOS, 2013, p. 25).

No entanto, as fronteiras, e não limites<sup>95</sup>, entre esses gêneros são muito mais a nível didático<sup>96</sup> do que propriamente empírico, isto é, refletem convenções socio-históricas móveis, não certezas estanques, conforme a própria história do cinema ratifica *ad nauseam*:

Criou-se o hábito de distinguir um cinema documentário de um cinema de ficção, de opô-los, de fixá-los em gêneros determinados. Logo fica evidente, para quem percorre essa sequência de lutas e de batalhas chamadas “história do cinema”, que essa distinção é frequentemente contradita no sistema das obras, bem como na prática dos cineastas – ia dizer nos seus desejos (COMOLLI, 2008, p. 90).

Em certo sentido, inclusive, arriscamo-nos a dizer que há um resto documental em toda ficção e vice-versa. A título de exemplo tomemos os corpos dos atores que, comumente, são filmados sob certo véu de realidade ainda que se trate de um filme sob a égide da ficção (COMOLLI, 2008). Portanto, embora no contemporâneo o documentário ainda mantenha a característica de ser índice de uma noção atrelada ao mundo real, histórico (SALLES, 2015), graças à “tecnologia digital e a hibridização dos meios cinema, vídeo e televisão, as fronteiras dissolvem-se ainda mais e as esferas de gênero e estilo se misturam” (CAMPOS, 2000, p. 2). Não à toa, vislumbramos, nessas primeiras décadas do século XXI, certo hibridismo no cinema ficcional nacional que vem flertando com a estética documental em suas produções com vistas a realizar uma espécie de ficção realista (CALIL, 2005). Seja no âmbito do conteúdo, por intermédio de pesquisas de campo e da exploração de temáticas tipicamente privilegiadas pelos documentários, ou na própria forma, por meio do uso da câmera de mão e da composi-

<sup>95</sup> Na contramão do conceito de fronteira, que supõe contato, relação, “o limite é algo que se insinua entre dois ou mais mundos, buscando a sua divisão, procurando anunciar a diferença e apartar o que não pode permanecer ligado. O limite insinua a presença da *diferença* e sugere a necessidade da *separação* [...]. Em outros termos, divide-se algo em partes, para que seu todo, de que se tem ciência, possa ser melhor avaliado” (HISSA, 2002, p. 19).

<sup>96</sup> O próprio nascimento da linguagem cinematográfica confunde-se com o que, atualmente, nomeamos de elementos documentais. A título de exemplo, podemos citar a apresentação pública dos irmãos Lumière que versava sobre pequenas cenas do cotidiano (LUCENA, 2018).

ção do cenário e atores, a título de exemplo podemos citar: *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund; *Quanto vale ou é por quilo* (2005), de Sérgio Bianchi; e *Branco sai, preto fica* (2015), de Adirley Queiroz. Esse último, inclusive, trabalha em certos momentos com uma interseção entre as esferas documental e de ficção científica bastante original e orgânica. Ao mesmo tempo, também é visível que a *mise en scène* documental tem se contaminado com a estética ficcional, mediante a “a presença de expedientes teatrais na composição da cena filmada; a encenação de eventos e experiências vividas [...]; a inclusão de relatos fictícios decalcados de situações reais [...]; a associação de relatos ficcionais a imagens documentais” (GUIMARÃES, 2011, p. 68), por exemplo, em *Iracema – uma transa amazônica* (1975), de Jorge Bodanzky e Orlando Senna; em *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho; e no curta-metragem *Ilha das Flores* (1989), de Jorge Furtado. Nas palavras do próprio diretor desse curta:

Não acho que Ilha das Flores seja exatamente um documentário. Parte é documentário e parte não é. Parte é evidentemente não-documentário, como a cena de uma atriz vendendo perfumes. Existem coisas que certamente são documentário e outras que não sabemos exatamente se são ou não (COUTINHO, XAVIER e FURTADO, 2005, p. 135).

De tal modo que, não obstante os gêneros compartilhem entre si determinadas características, afinal é por esse lastro de semelhança que artificialmente construímos seus contornos e alcances, como a história não cessa de nos mostrar, os elementos dessemelhantes, as exceções, as inovações estão sempre presentes em razão da pluralidade imanente a todo fenômeno humano. Provavelmente partindo dessa premissa, Silvio Da-Rin propõe desconstruir o imaginário clássico acerca da conceitualização homogênea que envolve em torno de si todos os significados, não dando margem para rupturas e inovações:

O que é um documentário? Para alguns, é o filme que aborda a realidade. Para outros, é o que lida com a verdade. Ou que é filmado em locações autênticas. Ou que não tem roteiro. Ou que não é encenado. Ou ainda, que não usa atores profissionais. Estas e outras tentativas simplistas de balizar o terreno vão sendo sucessivamente negadas pelos exemplos de filmes que não se enquadram nelas, mostrando que os limites são arbitrários e criando um labirinto interminável de exceções que acabam por nos levar de volta ao ponto de partida. Se o documentário coubesse dentro de fronteiras fáceis de estabelecer, certamente não seria tão rico e fascinante em suas múltiplas manifestações (DA-RIN, 2004, p. 15).

Rompendo com um conceito de documentário que parece nos remeter ao mito grego de Procusto – o ferreiro que esticava ou decepava as pernas dos viajantes que passavam a noite em sua casa, de modo que seu tamanho coincidissem, exatamente, com o da sua cama –,

acreditamos que mais potente do que discursar sobre conceitos e seus limites fora de um contexto maior seria aventar sobre o filme documentário como produto de um complexo processo de tratamento da realidade que engloba alternativas metodológicas, técnicas, estéticas, políticas e que, como consequência imediata, transita entre elementos ficcionais e documentais, configurando-se, então, em um tipo específico de retórica fílmica. Cômico desse trânsito entre gêneros, cada qual com suas forças e fraquezas, Sylvio Back também joga com essas fronteiras ao longo de sua cinematografia, por exemplo, mediante o amálgama de uma série de elementos visuais e sonoros que concatenados colocam em xeque essas fronteiras objetivas e subjetivas, suscitando, assim, um espaço inventivo no qual já não se distingue muito bem o que seria história e estória:

Documentário só tem o nome, é uma farsa, uma ficção. Nos meus filmes misturo tudo, exatamente, porque documentário e ficção acabam sempre se imbricando [...] dou às imagens de época, de arquivo e às ficcionais ou entrevistas, a mesma valoração estética. [...] Não há para mim uma escala ética ou estética onde algo seja mais importante ou a verdade mais explícita. A verdade, aliás, está muito mais próxima da ficção do que da história, porque a ficção joga com o imaginário das pessoas, dos tempos idos, com o inconsciente coletivo, com a poesia, com a liberdade. Enquanto que o real é sempre uma coisa conservadora. E a história uma visão sempre comprometida (BACK, 1992, p. 140).

Nessa esteira, ainda que tais convenções sejam mais ou menos implodidas desde George Méliès, grosso modo, concordamos com a divisão didática, logo comportando alguma perda em função da homogeneização, proposta por Rosane Kaminski acerca das fases do cinema de longa-metragem de Sylvio Back: 1. Primeira fase ficcional, compreendendo de *Lance Maior* (1968) até *Aleluia Gretchen* (1976); 2. Primeira fase documental, contemplando de *Revolução de 30* (1980) até *Yndio do Brasil* (1995); 3. Segunda fase ficcional, abarcando *Cruz e Souza – O Poeta do Desterro* (1999) e *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil* (2003); e 4. Segunda fase documental, envolvendo *O Contestado – Restos Mortais* (2010) e *O Universo Graciliano* (2013) (KAMINSKI, 2017).

Considerando, portanto, que todos os filmes da primeira fase ficcional (1968-1976) e quase todos no que toca à segunda fase ficcional (1999-2003) e documental (2010-2013) já foram discutidos até aqui, ainda que com diferentes intensidades de exegese a depender da proposta em curso, e levando em conta que a fase que ainda não tratamos de qualquer película diz respeito, precisamente, ao documentário *Zweig: a morte em cena* (1995), isto é, a primeira fase documental (1980-1995), nesta seção, nos debruçaremos neste período e formato em específico. O intuito é, paulatinamente, nos aproximar do nosso objeto de estudo. Afinal, se, como já mencionado, a estética documental trabalhada por Sylvio Back nos documentários

*Zweig: a morte em cena* e *O universo Graciliano* são análogas e não idênticas, indo muito mais na direção de um refinamento, uma elaboração do que de uma ruptura, posto que seu fio narrativo condutor se encontra primordialmente em um tipo particular de montagem de depoimentos e/ou imagens de arquivo e ficcionais, podemos dizer que tal método de linguagem filmica foi iniciado com a película *Revolução de 30* (1980), passando por *República Guarani* (1981), *Guerra do Brasil* (1987), *Rádio Auriverde* (1991), *Yndio do Brasil* e *Zweig: a morte em cena*, ambos de 1995. Assim sendo, destacamos que esses dois últimos, um longa e um média-metragem, encerram a dita primeira fase documental do diretor, retomada mais de uma década depois.

Dito isso, adiantamos que, se em seus filmes ficcionais, em linhas gerais, passado, presente e futuro são friccionados mediante uma subversão do elemento narrativo teleológico, conforme defendido no capítulo antecedente, no que concerne às películas documentais essa torção ganha um novo artifício que é a bricolagem irônica<sup>97</sup>, crítica de depoimentos, imagens de arquivo e ficcionais, trilhas sonoras, charges, pinturas, fotografias etc. Ora, recordemos que Linda Hutcheon, em seu texto *Teoria e Política da Ironia* [*Irony's Edge: the Theory and Politics of Irony*, 1994], cerceia o conceito de ironia como um processo semanticamente complexo que expõe o ambíguo, o duplo inerente à linguagem, por meio do jogo entre o dito e o não dito:

Nos dias de hoje, dado o impacto das teorias pós-estruturalistas da impossibilidade de significado unívoco e estável, a ironia adquiriu uma condição um tanto privilegiada para algumas pessoas: sua produção manifesta de significados por meio de *deferred* e diferença parece apontar para a natureza problemática de toda linguagem [...] de um ponto de vista puramente semântico, a “solução” irônica de significados plurais e separados – o dito junto com o não dito – mantidos em suspensão (como óleo e água) pode desafiar a noção de que a linguagem tem uma relação referencial de um para um com uma realidade externa a ela (HUTCHEON, 2000, p. 89).

É importante frisar, contudo, que tal figura de linguagem não se confunde com uma antífrase ou inversão semântica, dado que não se trata do mero uso de uma palavra ou locução para transmitir um significado exatamente oposto. Assim, a nosso ver, Sylvio Back, em seus

---

<sup>97</sup> Ressaltamos que os exemplos de trechos irônicos que lançamos mão neste capítulo, por óbvio não devem ser tomados como fatos que se encontram estampados nas próprias películas, mas sim como interpretações engendradas a partir da complexa interação entre as comunidades discursivas das quais nos inserimos, o texto e o seu autor. Posto que “os interpretadores, também, não são consumidores ou ‘receptores’ passivos de ironia: eles fazem a ironia acontecer” (HUTCHEON, 2000, p. 172). Nessa esteira, os textos, fílmicos ou não, são considerados como “escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino” (BARTHES, 2004, p. 64).

documentários, põe em jogo a atualidade intempestiva de certas temáticas – guerras, preconceito estrutural contra índios e negros, exílio etc. – ao expor a fragilidade de qualquer dispositivo que lide com o histórico pelo viés cartesiano, logocêntrico. Não é mero acaso, que “o jogo multivocal do dito e do não dito pode ser usado para ironizar a univocidade do discurso autoritário – não importa qual seja a política desse discurso” (HUTCHEON, 2000, p. 284). Desse modo, resta evidente que para esse diretor:

[...] fazer cinema sempre foi forma de comprometimento com a defesa constante de um cinema que “faça pensar”, que “tensione verdades prontas” e tire o espectador de seu conforto estético e ideológico. Privilegiando as relações entre cinema e história, a cada novo filme que realiza, Back parte de pesquisas documentais e do ensejo de promover novas formas de abordagem sobre os assuntos em questão. Fazer filmes, para ele, é uma forma de se inserir nas discussões políticas e estéticas da sociedade da qual faz parte (KAMINSKI, 2013, p. 215).

Tendo isso em mente, faremos uma breve análise de suas películas documentais, iniciado pela primeira cronologicamente falando, ou seja, *Revolução de 30* (1980). Nesta obra filmica, a narrativa é desenvolvida por intermédio de depoimentos *in off* dos historiadores Edgard Carone, Bóris Fausto e Paulo Sergio Pinheiro, montados com uma pletera de imagens de arquivo e ficcionais<sup>98</sup>, intertítulos e trilha sonora. Entretanto, chama-nos a atenção que esses retalhos abdicam do óbvio, do centro, e buscam indefinição, posto que o que vemos não são especialistas dissertando sobre uma verdade inequivocadamente ilustrada por imagens que lhes são subordinadas, dando corpo ao conteúdo histórico já sacramentado; ao contrário disso, a certa altura do filme, vemos:

[...] os rebeldes manobrando em Itararé enquanto se ouve Francisco Alves cantando “Broadway Melody”. Depois, entra a trilha sonora original do filme e, quando os recrutas filmados experimentam rajadas de metralhadora, escutamos o som até semelhante de um número de sapateado. À primeira vista, nada a ver uma coisa com outra. Acontece que o cerco de Itararé passou para a história como uma batalha de mentirinha. Pura encenação ou coisa de cinema – um superespectáculo hollywoodiano (RAMOS, 1992, p. 69).

Portanto, trata-se de uma “superposição de imagens que remetem, deliberadamente, a sentidos duplos, triplos, múltiplos” (SANDES; BERGEROT, 2011, p. 5). Não suficiente, os próprios comentários dos historiadores também não convergem entre si, como é o caso “das

<sup>98</sup> Os filmes e fotografias utilizados foram cedidos e/ou adquiridos dos seguintes acervos: Fundação Cinemateca Brasileira (SP); Cinemateca do Museu de Arte Moderna (RJ); Cinemateca do Museu Guido Viaro (PR); Arquivo “Edgard Leuenroth” (SP); Fundação José Augusto (RN); Primo Carbonari (SP); Coleção “Estevão Rainer Harbach” (PR); CPDOC – Fundação Getúlio Vargas (RJ); Museu da Imagem e do Som (RJ); Museu Paranaense (PR); Departamento do Filme Cultural da EMBRAFILME (RJ); Edgard Carone (SP) e Arquivo de Aécio de Andrade (RJ) (BACK, 1992).

visões de Bóris Fausto e Paulo Sérgio Pinheiro quanto às relações entre o Estado e a classe operária antes e depois de 30” (RAMOS, 1992, p. 69). Situação que nos remete ao fato de que a ironia engendra o pensar por intermédio do dessemelhante, da fratura, pois ela “está na diferença; a ironia faz a diferença” (HUTCHEON, 2000, p. 155). Assim, graças a esta montagem dialética tem-se a vívida impressão que o filme “foge da pretensão realista e ironiza a verdade histórica, advertindo para a multiplicidade de leitura dos signos” (SANDES; BERGEROT, 2011, p. 7).

Conjuntura estética e ética semelhante ao que vemos em *República Guarani*<sup>99</sup> (1981), posto que o filme também se utiliza de técnicas de voz *off*, imagens de arquivo e ficção, trilhas sonoras<sup>100</sup>, pinturas. Ressalta-se, inicia-se neste momento da cinematografia de Sylvio Back, os depoimentos em primeiros planos que serão a espinha dorsal do média-metragem sobre Stefan Zweig. Aqui, a ironia entra em cena amiúde, na medida em que a bricolagem irônica da narrativa evidencia as ações catequéticas autoritárias e tutelares dos jesuítas em relação aos povos indígenas no Brasil, Paraguai, Argentina e Uruguai, entre os séculos XVII e XVIII, isso, enquanto obras de arte e música sacra vêm à luz, fomentando, então, uma atitude de suspeita em relação a “qualquer tipo de ocupação ideológica ou mítica do indígena, no passado e na atualidade” (BACK, 1987, p. 13). Sendo mais específico, um exemplo emblemático é a montagem que contrasta um depoimento sobre a repulsa ocidental, civilizada, ao antropofagismo dos índios, enquanto a banda da imagem mostra cristãos comungando. Ora, recordemos que a ironia é “simultaneamente disfarce e comunicação” (HUTCHEON, 2000, p. 141).

Já em *Guerra do Brasil*<sup>101</sup> (1987), ainda que o filme também faça uso de muitas das técnicas supracitadas, inclusive o tensionamento de depoimentos, efetivamente, aqui, a ironia tem como seu móbil maior o uso de imagens de arquivo de charges sobre o maior evento bélico ocorrido na América Latina, qual seja, a guerra entre o Paraguai e a Tríplice Aliança. Por vezes, essas charges contam, inclusive, com voz *off* sarcástica. À guisa de exemplo, podemos citar o momento no qual se zomba abertamente da falta de interesse dos soldados brasileiros em se alistarem para combater nesta guerra sul-americana, indo na contramão de uma versão maniqueísta da história que apenas credita todo o complexo episódio aos desvairos do ditador

<sup>99</sup> Premiações: “Melhor roteiro” e “Melhor trilha sonora” no XI Festival de Brasília (1982); Prêmio “São Saruê” pela Federação de Cineclubes do Rio de Janeiro (1982); “Melhor Documentário” pela Associação de Críticos Cinematográficos de Minas Gerais (1984) e “Menção Honrosa” no II Festival Latinoamericano de Cinema dos Povos Indígenas (1987) (BACK, 1992).

<sup>100</sup> Vide o canto-lamento indígena durante o *travelling* de abertura (MATTOS, 1992).

<sup>101</sup> Premiações: “Prêmio Especial do Júri” no III Rio-Cine Festival (1987); “Melhor Roteiro” no I Festival de Cinema de Natal (1987); e “Melhor Cartaz” no IX Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano de Havana (1987).



paraguaio Solano López, não por acaso seu título não leva o nome do país vizinho. A propósito, é interessante observar que a crítica backiana, na verdade, vai de encontro ao entendimento de Stefan Zweig, ao menos no que se refere ao posicionamento defendido publicamente em seu *brasilianbuch*, dado que, na ânsia de edificar uma imagem do brasileiro como cidadão passivo e pacífico, ele escreveu os seguintes trechos:

Nesse sentido – a meu ver, o mais importante – o Brasil parece-me ser um dos países mais exemplares e amáveis do mundo. É um país que odeia a guerra, e mais: que praticamente a desconhece. *Com exceção do episódio do Paraguai, insensatamente provocado por um ditador enlouquecido*, há mais de um século o Brasil tem resolvido todos os seus conflitos limítrofes com seus vizinhos por meio de acordos amigáveis e apelos a cortes internacionais (ZWEIG, 2013a, p. 22, grifo nosso).

Dom Pedro II é de uma natureza contemplativa, é mais um erudito ou bibliófilo no trono do que um político ou um militar. [...] Ele é conciliador por natureza, de acordo com o espírito de seu país, e *a única guerra que foi forçado a conduzir durante seu longo governo – a luta contra López, o agressivo ditador do Paraguai* – termina depois da vitória brasileira com uma total reconciliação com o país vizinho (ZWEIG, 2013a, p. 72, grifo nosso).

Seguindo, então, em sua releitura, operada pelas lentes cinematográficas, de qualquer discurso com “pés de barro”, neste caso específico, as Forças Armadas, o nacionalismo e seus soldados mitológicos fabricados, Sylvio Back opera uma desconstrução desses sentidos fixados por uma história anódina, a fim de (re)capturá-los, mas “em carne-e-osso, portanto antes que contemporâneos e pósteros os manipulassem à sua imagem e semelhança” (BACK, 1992, p. 100). Não nos surpreende que:

Canções populares, marchas militares e arranjos jazzísticos dos hinos nacionais do Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai tecem um comentário irônico que se ajusta perfeitamente ao tom de deboche com que o cineasta fustiga as fraudes da historiografia estabelecida sobre a chamada Guerra do Paraguai (MATTOS, 1992, p. 14).

Temática, técnicas e tom atravessam também a obra filmica *Rádio Auriverde* (1991), película que aborda a participação brasileira na Segunda Guerra mundial, por meio da Força Expedicionária Brasileira (FEB), em solo italiano. Aqui, o efeito crítico, irônico entra em cena, sobretudo, mediante a montagem de imagens de arquivo e ficcionais<sup>102</sup> desses soldados, geralmente em momentos de descontração, em paralelo à narração *off* da fictícia Rádio Auriverde que dá nome ao filme. Por exemplo, a ocasião em que a rádio assevera que doenças venéreas fazem mais estragos na tropa brasileira do que o bombardeio nazista ou mesmo o trecho que afirma que a FEB recebe dos norte-americanos uniformes furados a bala de fuzis

<sup>102</sup> Pesquisadas nos acervos da National Archives de Washington e na BBC de Londres (BACK, 1992).

da Primeira Guerra Mundial. Em tempo, cumpre dizer que essa estação de rádio foi inspirada na Hora Auriverde que pertenceu ao Ministério da Propaganda alemão e que, diariamente, em meados de 1945, desmoralizava os combatentes brasileiros, a fim de incitá-los a desertar: “o programa insistia num ponto: os brasileiros estariam sendo usados como ‘carne de canhão’ pelos norte-americanos” (ORICCHIO, 1992, p. 121).

É interessante pontuar que, em nosso entendimento, o recurso à ironia não somente mostra-se uma constante nas produções documentais de Sylvio Back, como vem em uma crescente que chega ao ápice nesse último filme citado. No sentido em que o cineasta parece trabalhar de maneira menos sutil com o intrincado processo irônico, posto que o espaço para inferências de uma comunidade discursiva<sup>103</sup> vai diminuindo em razão de uma abordagem mais direta, menos ambígua, acercando-se, talvez, até mesmo de uma tonalidade mais burlesca, em razão da utilização em larga medida de piadas e farsas.

Finalmente, em *Yndio do Brasil* (1995), exibido no mesmo ano de *Zweig: a morte em cena*, Sylvio Back novamente subverte a estética etnográfica de meados do século XIX. Torção essa levada a cabo mediante a bricolagem das imagens de arquivo e ficcionais com a dramatização de poemas e trilha sonora que evidenciam, justamente, um esforço de desconstrução deste indígena como outro exótico ou romantizado. À guisa de exemplo, em um dado momento, vemos o presidente da república visitar uma tribo indígena e a voz *off* afirmar ironicamente que a partir desse encontro, os índios civilizar-se-iam rapidamente. Lembremos que, graças as influências do positivismo e do imperialismo<sup>104</sup>, que jogaram luz a um *outro* não ocidentalizado, surgiu o documentário etnográfico que tinha como escopo maior coletar “materiais de pesquisa para os museus e coleções etnográficas europeias do século XIX, viajantes, exploradores e pesquisadores passavam a registrar também hábitos e costumes, gestos e expressões dos diferentes povos (MONTE-MÓR, 2004, p. 97). Como representantes desse formato, podemos citar o Major Luiz Thomas Reis e o seu longa-metragem *Os sertões de*

---

<sup>103</sup> Concordamos com Linda Hutcheon no que diz respeito à noção de que a comunidade discursiva torna possível a ironia, haja vista o inescapável caráter social de todo discurso. Logo, grosso modo, não há de se falar em competências interpretativas que nos levam em direção a um discurso hierarquizante e excludente, mas sim em suposições, contextos compartilhados em comunidades discursivas que estão sempre em transformação (HUTCHEON, 2000).

<sup>104</sup> Cumpre evidenciar que os primórdios do cinema coincidiram com o apogeu do Imperialismo e, dessa forma, o primeiro foi, largamente, instrumentalizado a favor do segundo: “As primeiras projeções de filmes realizadas por Lumière e Edison na década de 1890 ocorreram imediatamente após a ‘disputa pela África’ iniciada no final dos anos 70, a ocupação britânica do Egito em 1882, o massacre dos *sioux* em Wounded Knee em 1890, e outras incontáveis desventuras imperiais. Os países produtores cinematográficos mais prolíficos do período mudo – Grã-Bretanha, França, Estados Unidos e Alemanha – também ‘aconteciam’ de estar entre os países de maior poder imperial, tendo claro interesse em enaltecer o empreendimento colonial” (STAM, 2013, p. 34).

*Mato Grosso* (1912-13), bem como o imigrante de português Silvino Santos e o seu longa-metragem *No paiz das Amazonas* (1922).

Portanto, ante a discussão elaborada até aqui, resta evidente que a estética documental edificada por Sylvio Back, no início dos anos 1980, e lapidada ao longo das próximas décadas, diz respeito, essencialmente, à montagem de depoimentos, imagens de arquivo e ficcionais, bem como voz *off* e trilha sonora, de modo a salientar o diferente, o plural em todo processo histórico. Efeito esse buscado tanto por intermédio da pluralidade de vozes em jogo, em uma espécie de “dramaturgia da entrevista<sup>105</sup>”, em que prevalece o confronto das versões” (MATTOS, 1992, p. 13), quanto mediante a colagem de inúmeros fragmentos imagéticos e sonoros que, encadeados, instam-nos em face das múltiplas possibilidades de sentido. E, com isso, demonstrar os lençóis desse passado intempestivo que ainda podem ser encontrados na tessitura do presente, afinal “um cinema para além da vontade de verdade, pode como a filosofia, produzir novos conceitos e pensamentos” (CAMPOS, 2000, p. 10). Em uma espécie de efeito Kulechov à exaustão, podemos dizer de uma obsessão de desmontar para remontar, à esteira dos soviéticos Dziga Vertov ou Sergei Eisenstein, por exemplo, a seus modos fizeram “do mundo um quebra-cabeça de imagens apenas para reconstituí-lo em um novo conjunto mais inspirador” (COMOLLI, 2008, p. 252).

Nesse sentido, estamos diante de um verdadeiro traficante de fotogramas, conforme sua própria acepção na poesia intitulada *movie-junkie*: “sou um reles traficante de fotogramas” (BACK, 2021, p. 329). Afirmção ratificada por Rosane Kaminski:

A pesquisa documental, visual e bibliográfica feita por Sylvio Back sobre cada temática tratada em seus filmes esteve presente, também, desde os primeiros trabalhos. No entanto, foi na sua primeira fase documental (a partir de 1980) que ele passou a inserir no corpo dos próprios filmes os materiais de arquivo levantados por meio das minuciosas pesquisas em acervos audiovisuais (KAMINSKI, 2017, p. n.p.).

Circunstâncias essas que, em razão deste enlace criativo, crítico e intertextual diante de um conjunto finito de elementos sendo torcidos a fim de gerar infinitas outras interpretações, no remetem ao conceito de bricolagem de Jacques Derrida aventado no ensaio *A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas* [*La Structure, le Signe et le Jeu dans le Discours des Sciences Humaines*, 1967], pois, como já foi argumentado:

---

<sup>105</sup> Segundo as palavras do próprio cineasta, esse conceito está ancorado na premissa que “cada depoente, por não ser, obviamente, contemporâneo ao assunto em debate, é o próprio intérprete de suas convicções políticas, religiosas, ideológicas e éticas, assumindo o inequívoco papel de ‘ator’ privilegiado dos acontecimentos” (BACK, 1987, p. 13).

Back realiza uma montagem – no sentido que o cineasta e teórico Sergei Eisenstein atribuía a essa palavra. Não devia ser confundida, segundo ele, com o simples ato de colar uma cena à outra, de modo que a sequência resulte compreensível pela ordem lógica ou cronológica em que os pedaços do filme vão sendo exibidos. *A verdadeira montagem ocorre quando o conflito entre duas partes do filme produz um significado que não se confunde com a soma das duas e constitui uma terceira entidade* (RAMOS, 1992, p. 69, grifo nosso).

Com efeito, levando em conta essa estética de bricolagem artesanal que ecoa ao longo dos documentários de Sylvio Back, torna-se possível tecer um diálogo com a releitura derridiana da dicotomia *bricoleur*/engenheiro forjada por Lévi-Strauss em *O pensamento selvagem* [*La pensée sauvage*, 1962]. Para o antropólogo francês, esses conceitos seriam antagônicos, uma vez que o primeiro trabalha com a esfera mito-poética, com a improvisação a partir dos instrumentos que encontra à sua disposição, confrontando-os, ao passo que o segundo engessa-se em um rígido método ordenado logocentricamente. Não à toa, para o filósofo francês, o *bricoleur* seria uma atitude humana mais potente em face do mundo, na medida em que ela instiga o “abandono declarado de toda referência a um *centro*, a um *sujeito*, a uma *referência* privilegiada, a uma origem ou a uma arquia absoluta” (DERRIDA, 2014, p. 417).

Dita de outra forma, a bricolagem seria uma espécie de atitude que insta o diferente por meio dos iguais, partindo-se de identidades isoladas com vistas a torcê-las mediante um jogo de concatenação em que a soma de partes engendra sempre um domínio outro. Leitura semelhante, ainda que a partir de conceitos e premissas com suas particularidades, a de outro filósofo da diferença, Gilles Deleuze, já que em seu entendimento, uma montagem potente deve atingir agenciamentos, sendo que “um agenciamento é precisamente este crescimento das dimensões numa multiplicidade que muda necessariamente de natureza à medida que ela aumenta suas conexões” (DELEUZE, 2018b, p. 20).

Enfim, esse *modus faciendi* foi sendo sustentado e aprimorado ao longo de seus documentários em longa-metragem durante as décadas de 1980 e 1990 e que, como veremos no próximo capítulo, também reverberou em seu média-metragem *Zweig: a morte em cena*, fazendo coro com a instigante afirmação deleuziana de que a essência de algo deve ser pensada não somente em seu possível ou pretense início, mas, também “no seu decorrer, no curso de seu desenvolvimento, quando suas forças se consolidaram” (DELEUZE, 2018a, p. 15).

## 4 STEFAN ZWEIG POR SYLVIO BACK<sup>106</sup>

### 4.1 (Re)visitando o arquivo

“A verdade do original só pode se dar a ver no afastamento do original, nas diversas transformações e traduções históricas que ele percorre, não na sua imediatez inicial” (GAGNEBIN, 1994, p. 24).

Em meados de 1980, década do centenário de nascimento de Stefan Zweig, Sylvio Back teve acesso às provas do livro *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*, de Alberto Dines. Biografia que, como já visto na introdução desta tese, foi uma das heranças responsáveis pelo retorno brasileiro ao escritor. Já em 1992, ano do quinquagenário da morte do autor, Sylvio Back participou de uma apresentação na biblioteca do Goethe-Institut do Rio de Janeiro, na qual estavam presentes várias pessoas que haviam sido próximas ao austríaco, inclusive Klemens Renoldner, curador da exposição sobre Stefan Zweig citada no primeiro capítulo desta investigação. Desse modo, retomando a tese de nossa introdução, em linhas gerais, podemos dizer que:

Zweig voltou às livrarias brasileiras na década de 80, após a publicação de *Morte no paraíso* de Alberto Dines com novas edições de algumas de suas obras, desta vez pela editora Nova Fronteira. A década de 90 foi marcada por vários eventos em homenagem ao autor aos 50 anos de sua morte. Em fevereiro de 1992, ano que a novela *Xadrez* passou na Alemanha a marca de um milhão de exemplares vendidos, realizou-se na cidade de Salzburgo, na Áustria, o ‘Primeiro Congresso Internacional Stefan Zweig’. No mesmo mês, a Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em conjunto com o Instituto Goethe, promoveu a “Semana Stefan Zweig” com várias exposições. Em 1993, o leitor tem acesso a um novo volume, desta vez contendo as novelas *Amok* e *Xadrez*, esta última sob novo título, e fragmentos do diário do autor editado pela Nova Fronteira (STOOSS-HERBERTZ, 2007, p. 12).

A partir do contato com esse arquivo nacional sobre Stefan Zweig, Sylvio Back ficou fascinado com o precioso material, quase inédito, que abrigava narrativas tão detalhadas sobre o menoscabado exílio do autor no Brasil. Afinal, até aquele momento, à exceção da biografia de Alberto Dines, Stefan Zweig havia sido retratado, em grande medida, por europeus e para europeus:

---

<sup>106</sup> O presente capítulo foi publicado, em 2019, com algumas modificações, sob o título: *Sylvio Back entre os retratos de Stefan Zweig*, na Revista de Estudos Literários da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS).

As biografias, ensaios e documentários europeus sobre a vida-e-obra de Stefan Zweig dão exígua relevância aos meses de seu exílio voluntário no Brasil, que culminou com o suicídio dele e da mulher Elizabeth Charlotte Altmann (Lotte), em Petrópolis, a 67 km do Rio de Janeiro – em plena II Guerra Mundial. A exceção é crédito do jornalista e escritor Alberto Dines ao publicar *Morte no Paraíso* em 1981. Nele há uma detida investigação e naturais fabulações sobre as horas precedentes, o epílogo premeditado e o dia seguinte à morte do casal Zweig. Um apaixonado olhar brasileiro que atualiza a tragédia (BACK, [199-?], p. 9).

Possivelmente, acresce-se a esse interesse, um aspecto biográfico afetivo que somou ao desejo do cineasta pelo escritor austríaco e sua morte<sup>107</sup> um tanto quanto enigmática, qual seja, assim como o seu objeto de estudo e admiração, o pai de Sylvio Back também se suicidou. Isso quando ele ainda era um garoto, no final da década de 1930 (KAMINSKI, 2013). De fato, podemos dizer que é o próprio diretor que tece essa costura de identificação entre esses dois personagens de sua vida, basta ver o poema de sua autoria, intitulado *pai e Zweig*, publicado no livro *Eurus* (2006) primeiramente e republicado recentemente em *Silenciário: obra reunida* (2021):

pai e Zweig

despedir-se sem ida  
pelo prazer ao ápice  
imolar-se com o que

ver-se na única vez  
*vis-à-vis* do vácuo  
guardar-se até o que

reter-se a respiração  
à forra da néscia via  
imortalizar-se o que

aos pósteros haver-se  
para o que der e vier  
(BACK, 2021, p. 323).

Ao que parece, Stefan Zweig, ao mesmo tempo em que está em estreita relação com o tipo de personagem/temática intempestivo/a que Sylvio Back usualmente joga luz em seu cinema, agencia também um aspecto autobiográfico radical desse cineasta, no sentido etimológico do termo. Ora, de certo modo, “fazer cinema é exprimir-se discretamente apesar de tudo [...] o autor é aquele que empreende uma forma comunicável ao romance de sua biografia; a arte é dar forma a isso e ter o domínio que o gesto supõe” (AUMONT, 2004, p. 155). Neste caso, à semelhança dos documentários 33 (2002), de Kiko Goifman, e *Passaporte hún-*

<sup>107</sup> A título de curiosidade, é interessante mencionar que Sigmund Freud atribuiu ao inconsciente três grandes ignorâncias constitutivas, quais sejam: o não, a morte e o tempo (DELEUZE, 2020).

garo (2001), de Sandra Kogut, objeto e sujeito estão inarredavelmente imbricados<sup>108</sup>. Não por acaso, o escritor foi mote de dois de seus filmes, quiçá, forçando-o a transitar do documental ao ficcional, a fim de alcançar uma narrativa daquilo que é inenarrável, justamente pelo seu colamento com o real do sujeito. Real esse entendido em uma acepção lacaniana de resto que escapa ao registro do Simbólico, que é da ordem do impossível (ŽIŽEK, 1991), ou seja, “o que já está aqui sem ser apreensível e que nos apreende, a nós, sob a forma de acidente, lapso, surpresa, *gag*, *pane*, afasia, silêncio ou grito” (COMOLLI, 2008, p. 100)

Por essas mais diversas questões em jogo, urgia revisitar esse espectro que insistia em não se obscurecer, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, arriscava-se mergulhar no obtuso rio Lethe, pois é a partir desse entrelugar, dessa terceira margem, desse espaço do futuro propiciado pelo morto que “deixando de falar, ele faz falar” (DERRIDA, 2001, p. 81). Nessa esteira, podemos dizer que houve por parte de Sylvio Back, ao intuir tal situação oxímora, uma “impaciência absoluta de um desejo de memória” (DERRIDA, 2001, p. 9). Porém, memória não apenas imbricada com o passado, mas principalmente visando uma abertura para o futuro, um vir a ser que demandará responsabilidade nos movimentos de retornos do amanhã. A propósito, lembremos que Jacques Derrida, em seu texto *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* [*Mal d'Archive: Une Impression Freudienne*, 2001], desconstrói o conceito de arquivo<sup>109</sup> presente em uma concepção clássica de história e propõe uma nova interpretação, amparada, como o próprio subtítulo já indica, em alguns operadores teóricos psicanalíticos, subvertendo, assim, a sombra logocêntrica que paira nessa tradição arcôntica e aproximando-a do esquecimento, do recalque, do inconsciente:

Não haveria certamente desejo de arquivo sem a finitude radical, sem a possibilidade de um esquecimento que não se limita ao recalque. Sobretudo, e eis aí o mais grave, além ou aquém deste simples limite que chamam finitude, não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição (DERRIDA, 2001, p. 32).

Em outros termos, ante a angústia da amnésia, o humano almeja o arquivo com a finalidade enciclopédica e, de modo óbvio, impossível de tapar a falta constituinte da memória, da

<sup>108</sup> Jean-Claude Bernardet nomeia esses tipos de filmes realizados a partir de um projeto pessoal de “documentários de busca”. Sendo que, em razão desse seu entrelugar, tendem a engendrar “uma vida pessoal que se molda conforme as regras de ficção. Ou de uma ficção que se alimenta diretamente da vida pessoal; eu diria uma ficção que coopta a vida pessoal” (BERNARDET, 2005, p. 149).

<sup>109</sup> É interessante mencionar que Giorgio Agamben lê o conceito de arquivo em cotejo com o de testemunho: “em oposição ao *arquivo*, que designa o sistema das relações entre o não-dito e o dito, denominamos *testemunho* o sistema das relações entre o dentro e o fora da *langue*, entre o dizível e o não-dizível em toda língua – ou seja, entre uma potência de dizer e a sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer” (AGAMBEN, 2004, p. 146). Ao que parece, portanto, sugerindo que o âmbito do *testemunho*, em função de sua constituição oxímora, de certo modo, encontra-se sempre para além do arquivo.

história, bem como do próprio sujeito. Tarefa sedutora e importante, porém, de uma perspectiva que almeja completude e homogeneidade, fadada ao insucesso em razão dos velamentos, recalques e repressões inerentes a esse tipo de empreendimento. Com efeito,

Se, ao contrário, recusamos essa exigência [...] perdemos toda relação com a massa do esquecido que nos acompanha como um *golem* silencioso, então ela se manifestará em nós de modo destrutivo e perverso, na forma daquilo que Freud chamava de o retorno do recaiado, isto é, o retorno do impossível como tal (AGAMBEN, 2016, p. 54).

Abordagens acerca do fenômeno da memória que, por diferentes pressupostos teóricos, contrapõem-se a uma perspectiva cartesiana que propõe uma leitura do sujeito como senhor em sua própria casa. Estando, inclusive, em consonância com as confrontações e desconstruções envolvendo as esferas da memória e da história comumente levadas a cabo nesse período, como vislumbramos, por exemplo, na película: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), de Marcelo Masagão. Pois tanto Sylvio Back quanto Marcelo Masagão, cada qual a sua maneira,

[...] nos fazem duvidar da construção da nossa memória, individual e coletiva, a respeito dos fatos que narram: o suicídio de Zweig e o que teria sido o século 20. Sem querer cair na esquizofrenia alarmista de um replicante, mas também não podendo esquecer que essa possibilidade, os dois filmes em questão trazem uma saudável contribuição à conturbada relação entre história e memória (LOPES, 2001, p. 12).

Por consequência, ambos os diretores parecem assinalar que “sujeito significa dúvida, crise, divisão, substituição” (COMOLLI, 2008, p. 192). No caso específico de Sylvio Back, haja vista que seu documentário sobre Stefan Zweig foi montado com tom de denúncia a essas aproximações realistas, positivistas com esse terreno movediço:

A memória é a maior armadilha da nossa existência. Não basta saber disso. Mesmo assim arrisquei invadir as brumas da amnésia nacional com que se ensaia embalsamar pelo mito, desinformações e falácias a “vida brasileira” de Stefan Zweig e de sua mulher Lotte. Uma operação de riscos imprevisíveis e nem sempre com final feliz à vista (BACK, 199-?, p. 17).

Com isso em mente, o cineasta comprou os direitos de filmagem entre 1987 e 1988 e iniciou, primeiramente, o roteiro de um longa-metragem ficcional: aquele que seria *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*. Porém, nesse ínterim, participou do congresso supramencionado na capital fluminense. Como resultado dos diálogos e encontros ali suscitados, veio-lhe o *insight* daquele que seria o média-metragem *Zweig: a morte em cena*.



Em outros termos, embora não tenha sido planejado, e sua ideia seja posterior ao longa-metragem, o média-metragem tornou-se: “uma espécie de ‘ensaio geral’ para o longa-metragem ‘Lost Zweig’ (2003), uma experiência até então inédita no Brasil” (BACK, s.d., online). Desse modo, podemos aventar que o cineasta não apenas tem um *modus operandi* cinematográfico com relação à história consoante às teses de Walter Benjamin, mas também concordaria com sua asserção: “Contar histórias é sempre a arte de continuar a contá-las” (BENJAMIN, 2020c, p. 149).

Entretanto, houve dificuldades para conseguir financiamento para o projeto, haja vista que o filme abordava a temática do suicídio e um escritor mundialmente conhecido. Isso em uma sociedade na qual a ideia da morte vem sendo, sistematicamente, afastada da experiência humana nos últimos séculos:

No decorrer do século XIX, a sociedade burguesa operou, com as suas instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito secundário que talvez tenha correspondido à sua finalidade última e inconsciente, dar às pessoas a possibilidade de se furtarem ao confronto com os que morrem. A morte, em tempos um acontecimento público na vida dos indivíduos, e de natureza exemplar – pense-se nos quadros da Idade Média em que o leito de morte se transforma num trono para o qual acorre o povo através das portas abertas da casa do moribundo –, a morte vai-se retirando progressivamente, e cada vez mais, do olhar dos vivos no decurso da Idade Moderna. Antes, não havia casa, nem quarto, onde não já tivesse morrido alguém (a Idade Média sentia também no âmbito espacial aquilo que uma inscrição num relógio de sol em Ibiza tornava evidente em termos de vivência temporal: *Ultima multus*). Hoje, as classes burguesas vivem em espaços que mantêm livres da morte, habitantes, seguros da eternidade; e quando vem chegando a sua hora, são mandados pelos herdeiros para sanatórios e hospitais, onde se vão acumulando (BENJAMIN, 2020c, p. 150-151).

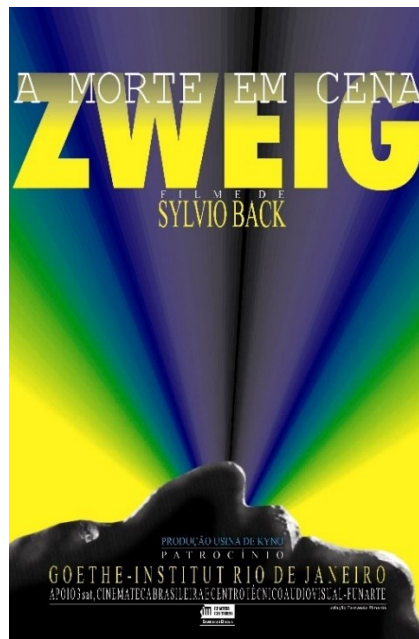
Apesar desse cenário, a interseção entre o cinema e a morte não nos surpreende, dado que o cinema, à semelhança da imagem fotográfica<sup>110</sup>, trata-se, em seu âmago, dessa “coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto” (BARTHES, 2017, p. 16).

<sup>110</sup> O período entre o final do século XIX e início do século XX trouxe consigo, em questão de poucas décadas, uma profusão de inovações tecnológicas. Aliás, esse progresso maquinário é citado pelo próprio Stefan Zweig em sua autobiografia. Evidentemente, que as várias invenções precedentes auxiliaram, cada qual a sua maneira, no intento de aproximar o homem de seu propósito de capturar imagens em movimento: “surgiram diversos nomes para designar os inventos primitivos na área, como Eidophusikon (criado pelo cenógrafo teatral Philippe-Jacques de Louthembourg, por volta de 1780); ou Panorama, do pintor irlandês Robert Barker, na mesma época em que o público era colocado no interior de um grande cilindro em cujas paredes pinturas, luzes, sombras e projeções proporcionavam alguma sensação de imagens em movimento. Cerca de dez anos depois, o belga Étienne Robertson criou Fantasmagoria, uma performance desenvolvida em um teatro decorado como uma igreja gótica, onde se projetavam imagens de fantasmas e demônios por meio de lanternas montadas sobre um carrinho movimentado por trás do cenário. Em 1822, o francês Louis Jacques Mandé Daguerre – que, mais tarde, seria um dos pais da fotografia – desenvolveu seu Diorama, no qual o público se sentava diante de um grande cenário formado de partes opacas e translúcidas, e era bombardeado por jogos de luzes. As técnicas da época eram diversas, incluindo desenhos e silhuetas pintados sobre discos rotatórios de viro, ou múltiplos projetores com luzes alternadas para simular a sensação de movimento. Entretanto eram espetáculos muito mais teatrais e circenses que propriamente cinematográficos” (SABADIN, 2018, p. 13-14).

Esse espectro revisitado, evidentemente, demandará respostas, nos interpelará incessantemente, à semelhança do fantasma do pai de Hamlet.

Sendo assim, em vista das dificuldades de patrocínio, bem como em razão do contexto do cinema brasileiro paralisado a partir de 1990 com o governo Collor e a extinção da Embrafilme, do Concine e do Ministério da Cultura, a película foi concluída e lançada apenas em 1995 (Figura 1). Não à toa que os filmes produzidos a partir desta data são chamados de “cinema da retomada”. Com esses percalços suplantados<sup>111</sup>, o documentário foi produzido pela Usina de Kyno, patrocinado pelo Goethe-Institut do Rio de Janeiro e contou com o apoio da 3Sat Alemanha, Áustria e Suíça<sup>112</sup>, da Cinemateca Brasileira<sup>113</sup> e do Centro Técnico Audiovisual (FUNARTE).

FIGURA 1 – Cartaz oficial de *Zweig: a morte em cena* (1995)



Fonte: Sylvio Back. Acervo Pessoal

<sup>111</sup> De acordo com Guy Gauthier, partindo da hipótese que a falta de patrocínio e/ou apoio pode ser entendida como possível forma de admoestação, as razões pelas quais se censura um documentário, no mais das vezes, estão ligadas à acusação de falsificar ou revelar uma situação incômoda (GAUTHIER, 2011). Nessa esteira, torna-se dificultoso não vislumbrar o segundo cenário, quando nos deparamos com o fato de que não houve vida possível para um escritor e humanista naquela época sombria, e, não foi por falta de tentativa, arriscou-se até mesmo em uma ditadura sul-americana enrustida.

<sup>112</sup> Canal público alemão, fundado em 1984, com transmissão, principalmente, nos países europeus de língua alemã, a saber: Alemanha, Áustria e Suíça. Para mais detalhes, ver: <https://www.3sat.de/>.

<sup>113</sup> Maior acervo cinematográfico nacional que, juntamente com o Museu Nacional (02/09/2018), o Museu da Língua Portuguesa (21/12/2015) e a floresta amazônica (diuturnamente), foi parcialmente destruído em razão de um incêndio (02/09/2018) sintomático do descaso brasileiro para com sua própria memória e cultura, sobretudo em tempos negacionistas. Aliás, chamamos que nos remetem ao conhecido sonho relatado por Sigmund Freud, em sua *Traumdeutung*, no qual o pai desperta de seu sonho ao ser interpelado pelo filho com a seguinte assertiva: “Pai, não vês que estou queimando?”, sonho esse interpretado posteriormente por vários psicanalistas, dentre eles Jacques Lacan e Slavoj Žižek.

Aliás, a duração do filme, 43 minutos, classificando-o, então, como um média-metragem, provavelmente foi influenciada por esse apoio televisivo estrangeiro, uma vez que a extensão filmica, geralmente, torna-se mais proveitosa para o formato midiático televisivo e suas grades de programações mais ou menos rígidas no que se refere aos horários. De fato, a aproximação entre a televisão e o documentário já era incentivada desde a escola documentarista inglesa e, não suficiente, tem se fortalecido nas últimas décadas graças, ao menos em parte, ao que parece ser um fetiche humano pelo escrutínio do real que no contemporâneo pode ser potencializado mediante a toda a parafernália tecnológica disponível. Ora, basta nos lembrarmos do sucesso comercial dos programas de *reality shows*, em suas enésimas edições, e os canais de televisão por assinatura que transmitem tal conteúdo 24 horas por dia.

Logo, esse era um momento histórico propício para se buscar novos mercados e parcerias para as produções da sétima arte, sobretudo no âmbito documental que tende a margear o circuito comercial, pois, “para a opinião comum, um documentarista pertence à categoria dos repórteres, não à dos artistas” (GAUTHIER, 2011, p. 126). Assim, comumente, o cinema desejado por uma maioria, tanto por aspectos artísticos como econômicos, é o de ficção de longa-metragem (BERNARDET, 2008). Aliás, os efeitos desse tipo de asserção ainda podem ser notados, basta observarmos, por exemplo, a própria nomenclatura por vezes adotada, “cinema de não ficção”, caso característico de identidade pela negação, isto é, como se a essência do documentário não lhe fosse própria, mas sim estivesse alhures, na verdadeira sétima arte.

Cenário que vem se modificando a partir da segunda metade do século XX, em especial nas últimas décadas, devido à criação de festivais específicos a essa narrativa filmica – *É tudo verdade* (1996-) e *Forumdoc.bh* (1997-) –, a ampliação de editais públicos de fomento à realização de documentários – *Editais Longa DOC* –, bem como a participação relativamente crescente de filmes documentais independentes na televisão brasileira – *TV Cultura*, *GNT* e *Canal Brasil*. Com efeito, ainda que timidamente e claudicante, finalmente o estímulo no cenário audiovisual brasileiro não se encerra na etapa de produção, panorama que tem culminado não apenas em mais títulos no mercado, mas em um contato maior entre obra e público, além de maior expressividade em festivais de cinema como um todo.

Tais mudanças de paradigma não se restringem ao contexto nacional, basta lembrarmos que o jornalista e político norte-americano Albert Arnold Gore Jr foi agraciado com o Nobel da Paz em 2007, em grande medida, graças ao seu documentário *Uma verdade inconveniente* [*An Inconvenient Truth*] (2006). Além do mais, essa ebulição documentarista no século XXI, à semelhança do cenário propício de parcerias entre televisão e cinema, parece es-

tar ligada a um fascínio pelo *effet de réel* em suas mais distintas expressões artísticas e midiáticas, do documentário às redes sociais (LINS, 2008).

Para além do formato, esse contexto de crise e, por conseguinte, de escassez de investimentos, reflete-se também nos elementos técnicos e estéticos, uma vez que a economia narrativa transparece no aspecto minimalista da obra: ausência de tomadas externas, planos fixos, áudio com ruídos e iluminação precária. Todavia, se em uma primeira mirada esse médiatragem pode parecer apenas mais uma produção documental que se fia em elementos tradicionais e, em alguma medida, já desgastados do campo, pois lança mão da fórmula clássica de selecionar um tema, dispor de “especialistas” dissertando em depoimentos ou entrevistas e imagens de arquivo ilustrando didaticamente o objeto (LUCENA, 2018), efetivamente, o filme implode essa lógica a partir do uso deslocado que faz desses mesmos elementos canônicos, desviando-se de um tipo de filmagem que se caracteriza por “designar um lugar para o outro e aí enclausura-lo” (COMOLLI, 2008, p. 12). É o que demonstraremos ao longo deste capítulo, principalmente a partir das páginas a seguir, ao focarmos em diferentes elementos constitutivos que reverberaram durante nossa análise<sup>114</sup> e que, juntos, sustentam nosso discurso acerca da obra aqui defendido.

#### 4.2 Sons, imagens e vice-versa

“É necessário tornar a narração complexa e poética”  
(COUTINHO; XAVIER; FURTADO, 2005, p. 134)

De maneira geral, o documentário *Zweig: a morte em cena* faz maior uso da técnica de voz *off*, ou seja, “sons não diegéticos, emitidos por uma instância diferente de uma personagem” (AUMONT, 2003, p. 215), em três momentos específicos, todos eles com a voz de Joromir Borek<sup>115</sup> dramatizando uma missiva de Stefan Zweig à Friderike Maria Zweig. Eleição técnica e estética que, evidentemente, não nos parece nada aleatória, ao contrário, muito bem fundamentada e arquitetada pelo diretor. Em primeiro lugar porque Stefan Zweig manti-

<sup>114</sup> De acordo com Vanoye e Goliot-Lété, espectador e analista se distanciam diametralmente, na medida em que o segundo não se deve deixar dominar pelo filme, pelo poder hipnótico da imagem, como seria o caso do primeiro em questão. Por esse prisma, pode se dizer que “tudo acontece, portanto, como se a relação entre o analista e o filme devesse ser necessariamente uma relação de força, de luta” (VANOYE, 1994, p. 19). Assunção da qual não compartilhamos, pois entendemos que a intrincada relação entre a obra e o crítico deve ser mediada pelos afetos em jogo – talvez, não seja por acaso que cinema e psicanálise emergiram ao mesmo tempo –, pela disponibilidade, pela fluência, logo, não se trataria de uma queda de braço, mas antes de um compromisso desejante do sujeito ou, segundo Jean-Louis Comolli, uma espécie de “arte de amar” (COMOLLI, 2008).

<sup>115</sup> Extratos do programa radiofônico *Der Tod im Paradies – Die letzten Tage des Stefan Zweig*, de Franz Fluch para ORF-HÖRFUNK, Literatur und Feature Österreichischer Rundfunk-ORF, Áustria, 1988 (BACK, [199-?]).

nha sua intensa correspondência<sup>116</sup> tão ativa que, durante sua residência em Petrópolis, a demora do carteiro, dado o seu isolamento em um país distante da Europa, foi um dos ingredientes que aumentou consideravelmente sua melancolia (DINES, 2012). Em segundo, em razão da escolha de sua primeira esposa como correspondente, interlocutora, visto que sua troca de cartas com sua ex-companheira nunca se interrompeu. Ainda que estivessem separados fisicamente, havia ali uma cumplicidade *sui generis*, como fica evidenciado neste trecho: “uma pessoa o conheceu mais do que todos: Friderike Maria Zweig, *née* Burger, depois von Winternitz, primeira mulher, figura forte e, apesar do divórcio, confidente até os últimos momentos” (DINES, 2012, p. 19). Talvez não seja coincidência que, após o término do casal, Stefan Zweig foi desmoronando-se, conforme hipótese aventada em ambas as produções fílmicas de Sylvio Back sobre o escritor.

Então, embora presente, a voz *off*, no documentário, não se trata daquela correspondente ao modelo sociológico que regurgita sapiência e autoridade acerca do outro de classe alienado<sup>117</sup> (BERNARDET, 2003), modelo no qual o “cineasta/intelectual [...] se julga no papel de intérprete que aponta problemas e busca soluções para a experiência popular” (LINS, 2008, p. 22). A título de exemplo, podemos citar o documentário *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, que utiliza por diversas vezes do recurso de voz *off* onisciente no intuito de orientar o espectador em direção ao seu ponto de vista, nada positivo, acerca da classe média brasileira, configurando-se, com efeito, em “uma espécie de realidade asséptica que permite uma compreensão de uma interpretação única: a do problema enunciado. Além disso, o problema tende a ser apresentado junto com sua solução” (BERNARDET, 2007, p. 42). Dessa maneira, esse método necessita de uma filtragem na medida em que as falas dos entrevistados devem ilustrar, confirmar, exatamente, o que está sendo dito. Por óbvio, então, não há qualquer espaço para vozes destoantes:

Essa limpeza do real condicionada pela fala da ciência permite que o geral expresse o particular, que o particular sustente o geral, que o geral saia de sua abstração e se encarne, ou melhor, seja ilustrado por uma vivência. Como não somos informados

---

<sup>116</sup> Haja vista a exposição *Stefan Zweig, escritor de cartas* que ficou em cartaz no Centro Cultural Correios Rio de Janeiro, em homenagem aos 80 anos de sua primeira visita ao Brasil, no final de 2016. Para mais detalhes, ver: <https://fundacaoschmidt.org.br/exposicaoostefan-zweig-escritor-de-cartas/>.

<sup>117</sup> Eduardo Coutinho exemplifica de maneira muito assertiva essas sutis diferenças na prática cinematográfica neste trecho: “o cineasta tradicional vai ao lixo, a partir de um espírito de revolta e de sua consciência de intelectual da classe média de que aquilo é um horror, um inferno e que ele tem que mostrar que é um inferno e que as pessoas odeiam aquilo e que fazem aquilo porque são obrigadas pela estrutura injusta do país, e que é preciso mudar o país etc. Então ele precisa encontrar pessoas conscientes disso. O meu propósito ao filmar o lixo é o contrário. Como eu já conhecia alguma coisa do cotidiano do lixo era interrogá-los sobre esse cotidiano a partir de um princípio: como eles interpretam viver no lixo, trabalhar no lixo. Então, isso se revela nas perguntas” (COUTINHO, 1997, p. 169).

sobre essa operação de limpeza do real, temos diante de nós um sistema que funciona perfeitamente, em que geral e particular se completam, se apoiam, se expressam reciprocamente (BERNARDET, 2003, p. 19).

Em outros termos, as imagens de arquivo, a voz *over*, os depoimentos e as entrevistas, são montados segundo a visão de mundo do cineasta que é anterior ao próprio filme. De maneira geral, inclusive, os personagens são explorados como tipos sociológicos universais, geralmente com a montagem os contrapondo de maneira maniqueísta, como as categorias de operário/empresário, camponês/latifundiário, por exemplo. Assim sendo, o uso torcido dessa técnica clássica no documentário sobre Stefan Zweig se dá, na medida em que são palavras que foram escritas pelo próprio sujeito que nos são apresentadas dramaticamente, isto é, uma abordagem mais intimista, visceral. Segundo Thais Blank, a escolha por jogar luz em elementos audiovisuais pessoais, geralmente circunscritos à própria família, é uma prática cinematográfica que se intensificou durante o final do século XX e início do XXI. Assim, imagens e sons que “nasceram no seio da intimidade [...] foram deslocadas para o espaço público, onde perderam ou ganharam novas camadas de sentido pelas mãos dos cineastas” (BLANK, 2012, p. 6), haja vista o longa-metragem, citado anteriormente, *Carmen Miranda: Banana is my Business*<sup>118</sup> (1995).

Podemos dizer, assim, que o documentário de Sylvio Back vai na contramão da impessoalidade e poder da famigerada voz-de-Deus que “deixou de ver tudo, tornou-se duvidosa, incerta, ambígua” (DELEUZE, 2018b, p. 362). Nesse sentido, enquanto a voz *off* tradicional, à semelhança do sujeito suposto saber da psicanálise lacaniana, sustenta-se na confiança de outrem que outorga uma instância de conhecimento alhures, no documentário de Sylvio Back sobre Stefan Zweig essa lógica é suplantada por uma voz ensaística que não incita saber ou consciência castradores, mas sim representa uma voz da experiência, da vivência que suscita afeto e reflexão: “Essa voz dentro do ensaio fílmico costuma ser conjugada em primeira pessoa, desprendida de autoritarismos e dotada de tons reflexivos, o que conduz a uma não imposição do discurso, mas sim a uma construção dialética entre realizador e público” (ALMEIDA; CAIXETA, 2020, p. 167).

Em outras palavras, não vislumbramos especialistas onipotentes amparados por uma ciência que violenta mediante suas aproximações generalizantes e distantes, dado que “no documentário, a voz *off* tende a se manter com uma função unitária” (ALMEIDA; CAIXETA,

<sup>118</sup> Neste filme, esse aspecto subjetivo é ainda mais ressaltado, posto que é a própria cineasta Helena Solberg que interpreta a voz *off* que perpassa por toda a obra: “Helena arrisca-se ao potencializar de maneira reflexiva, a voz na primeira pessoa do singular que, como um desabafo íntimo, expõe as dificuldades na coleta de documentos sobre Carmen e na investigação de sua vida, ao mesmo tempo em que questiona os impasses vividos pela artista no país. A abordagem da personagem é pessoal, afetiva” (TAVARES, 2017, p. 8).

2020, p. 167), mas sim um sujeito, em seu íntimo, que claudica em face da desnudação da vida humana decorrente do nazifascismo. Além do mais, sublinha-se que a dramatização em *off* das epístolas é um dos elementos responsáveis pela paulatina gradação da cadência narrativa que não é unívoca, pois caminha de uma Petrópolis, com uma das estradas mais modernas do mundo<sup>119</sup>, à uma cidade enlutada pela tragédia do suicídio duplo. Assim, a película se inicia com um tom jubiloso de mudança de ares, na mesma linha de raciocínio do *Brasilienbuch*, isto é, idealizando a natureza e o povo. Não por acaso, vemos imagens de arquivo sobre momentos de lazer, descontração (Figura 2), bem como percebemos uma música instrumental de fundo com tônica harmoniosa, sem tensões, enquanto escutamos de maneira mais evidenciada a seguinte interpretação:

*Querida Friderike, estou bem melhor aqui, porque a paisagem é incrivelmente bonita, as pessoas simpáticas, e a guerra longínqua. O essencial foi a decisão de alugar uma pequena casa em Petrópolis, que tem como parte principal (para mim a mais importante) uma varanda enorme. A expectativa de uma vida sedentária vai-me fazer bem. Petrópolis é uma pequena Semmering, apenas mais primitivo. Como o Salzkammergut em 1900. A casa não é relativamente barata, porque Petrópolis no verão e a única cidade fria perto do Rio, mas toda a vida aqui soa paradisíaca. Se eu conseguir esquecer a Europa, todos os bens, a casa, os livros, considerar tudo como perdido, ficar indiferente à “fama” e apenas agradecer que se tem permissão para viver nesta paisagem divina enquanto a Europa se destrói com fome e miséria, vou ficar contente. Você não pode imaginar o consolo que emana da natureza, onde tudo é colorido e as pessoas são tão condescendentes. Com muitas saudações, Stefan (BACK, [199-?], p. 21-22, grifos nossos).*

FIGURA 2 – Petrópolis em momentos de lazer



Fonte: Zweig: *a morte em cena* (1995)

<sup>119</sup> Conforme locução do Cine Jornal do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP): “a estrada Rio-Petrópolis pode ser incluída entre as mais famosas rodovias de montanha como obra de engenharia e como itinerário de turismo. Aperfeiçoada continuamente, seu conforto e segurança atraem um número sempre maior de automobilistas, proporcionando-lhes uma seqüência extraordinária de quadros panorâmicos” (BACK, [199-?], p. 21).

Na sequência, a narrativa fílmica passa pelos (im)possíveis indícios e pelas circunstâncias que levaram Stefan Zweig ao isolamento e à melancolia, como o término com Friderike e o rompimento abrupto com sua língua que, em seu caso, por ser um artesão da palavra, atravessava-o visceralmente. Paulatinamente, o filme é envolvido por uma tonalidade mais soturna:

Querida Friderike, espero que você esteja bem. Aqui eu corrijo muito a autobiografia, esbocei uma pequena novela de xadrez inspirado por um livro que *o isolamento* me fez comprar. Estou jogando as partidas dos grandes mestres. É um alívio que agora eu tenha morada por alguns meses e que não precise lidar com repartições públicas. Fisicamente me sinto bem melhor. *As preocupações não me inquietam mais como lá. Mas por outro lado aumenta até o infinito o pavor sobre nosso tempo.* Nós ainda estamos no começo ou no meio da guerra. Estou preocupado com minha produção. Sem ânimo, ela se apaga como uma chama sem oxigênio. *O que a velhice poderia trazer de bom – recolhimento, repouso, reflexão e honra – hoje significa caçada, isolamento, ódio.* Aliás, eu peço a você que não fale a ninguém do meu aniversário. Eu amo cada pessoa que não me lembre disso como amigo sincero. Carinhosas saudações, Stefan (BACK, [199-?], p. 33-34, grifos nossos).

Isso, enquanto somos confrontados, ainda, com a trilha sonora *Ai! Que Saudade da Amélia*<sup>120</sup> (1941), composta por Ataulpho Alves e Mario Lago, e as imagens de arquivo de cinejornais de 1942 que abordam Orson Welles no carnaval carioca durante as filmagens de *It's All True* (Figura 3).

FIGURA 3 – Filmagens de *It's All True*, de Orson Welles



Fonte: *Zweig: a morte em cena* (1995)

<sup>120</sup> Chama a atenção o fato de que essa música também está presente em seu filme ficcional *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*. Mais precisamente, é recitada pela cortesã brasileira durante seu encontro.



E, por fim, a decisão do suicídio como último ato intempestivo do casal diante desse exílio que os arrastava como fantasmas de si mesmos há quase uma década. Tragicamente, a solidão fãrmaco antes tão almejada, torna-se agora veneno:

Querida Friderike, quando você tiver recebido esta carta já me sentirei melhor do que antes. *Depois de um tempo bom e tranqüilo, a minha depressão ficou muito mais aguda. Sofri tanto que não consegui mais me concentrar.* E depois a certeza – a única que tivemos – de que esta guerra ainda vai durar anos era muito angustiante. Gostei muito de Petrópolis, mas não tive os livros que precisava. *A solidão, que no começo me acalmava, depois ficou deprimente. E pensar que eu nunca terminaria minha obra principal, o Balzac, era muito duro. Mando-lhe estas linhas nas últimas horas.* Você não pode imaginar como estou contente desde que tomei a decisão. Boas lembranças às tuas filhas e não tenha pena de mim. Tudo de bom e tome coragem, pois você sabe que estarei tranqüilo e feliz. Stefan. (BACK, 199-?, p. 37, grifos nossos).

Dessa vez, durante a dramatização da terceira e última carta – derradeira não apenas no sentido da ordenação do filme, mas em sua acepção literal –, somos confrontados com a música *Praça Onze* (1941), composta por Herivelto Martins e Grande Otelo, e as imagens de arquivo em torno do enterro do casal e suas lápides (Figura 4).

FIGURA 4 – Lápide do casal Zweig



Fonte: *Zweig: a morte em cena* (1995)

Eleições musicais marcadas, portanto, pelo elemento carnavalesco nacional, não apenas por fazerem referência aos últimos dias do casal Zweig neste país sul-americano, mas

também por mobilizarem o contraste da tragédia em questão com o paraíso sonhado pelo escritor: “não há como fugir dessa parábola sobre o trágico engano do acrobata que, tomado pela angústia, agarra o trapézio errado. Ou do caminhante que, por cansaço, se arrasta ao oásis imaginário” (DINES, 2012, p. 21). Éden esse que, deve-se ressaltar, tem como seu maior símbolo justamente essa festa que, aliás, foi tema de um trecho de seu livro sobre o Brasil:

Todo mundo sabe que o carnaval do Rio não tem par no nosso mundo tão obscurecido pela tristeza em termos de excesso de alegria e entusiasmo. Durante meses todos poupam e ensaiam, pois cada ano o carnaval traz novos sambas e novas danças. E como o carnaval é uma festa democrática, uma explosão de prazer uma manifestação de alegria de toda a população, escutamos esses sambas já bem antes da festa para que todos saibam cantá-los: nos cassinos, nos restaurantes, no rádio, no gramofone e nos barracos dos negros. Por toda parte há ensaios para a grande parada da alegria coletiva. Quando finalmente o calendário permite, os estabelecimentos comerciais fecham por três dias, e é como se a cidade inteira tivesse sido picada por uma tarântula gigantesca. Todos vivem nas ruas, dança-se e canta-se até tarde da noite, e tocam-se todos os tipos imagináveis de instrumentos (ZWEIG, 2013a, p. 193).

Portanto, visto que a “a linguagem musical permite o acesso a efeitos dos sentidos (JULIER; MARIE, 2009, p. 41), parece-nos lícito afirmar que o jogo efetuado pelo diretor entre a voz *off*, as trilhas sonoras e as imagens de arquivo busca jogar luz, de modo irônico, crítico, no mesmo paradoxo expresso já no título do livro biográfico de Alberto Dines, isto é, ao fato de se morrer em pleno paraíso. Nesse sentido, inclusive, torna-se claro a continuidade técnica e estética entre esta película e seus documentários anteriores, dado que, a despeito da diferença de temática, o que prevalece é a busca pelo tensionamento de uma história reificada, trazendo à baila o devir do heterogêneo, do dessemelhante.

Em suma, a tônica narrativa, realizada pela montagem da banda sonora e pelas imagens de arquivo<sup>121</sup>, parece tentar mimetizar os abstrusos últimos momentos do escritor que, em poucos anos, foram da esperança em um porvir ao desespero com qualquer tempo histórico, auxiliando, com efeito, na montagem da trama em camadas que se superpõem e complexificam o personagem abordado, pois há sempre um desalinho entre o eu e a sua imagem, em virtude do descompasso entre a mobilidade do primeiro e a imobilidade da segunda (BARTHES, 2017).

#### 4.3 “The times is out of joint”

---

<sup>121</sup> Os arquivos utilizados foram: Arquivo Nacional no Rio de Janeiro, a Cinemateca Brasileira em São Paulo, o *National Archives* nos Estados Unidos da América e o *Österreichischer Filmarchiv* na Áustria.

“Quanto ao rosto propriamente, não se afirmará que o primeiro plano o trate, o submeta a um tratamento qualquer – não há primeiro plano *de* rosto, o rosto é em si mesmo primeiro plano, o primeiro plano é por si mesmo rosto, e ambos são o afeto, a imagem-afecção” (DELEUZE, 2018a, p. 142).

Com relação aos entrevistados<sup>122</sup> no média-metragem, em comum os protagonistas têm muitos anos vividos, a maioria com mais de 80 à época, a amizade ou contato mais próximo com o escritor, bem como a nacionalidade brasileira, à exceção de Gerhard Metsch (85 anos), um colecionador de arte alemão. São eles: o editor Abrahão Koogan (83 anos); o advogado Samuel Malamud<sup>123</sup> (86 anos) e sua esposa Anita (84 anos); o tradutor Elias Davidovitch (85 anos); o dentista Aníbal Monteiro (87 anos); e o jornalista, escritor e biógrafo Alberto Dines (64 anos). Infelizmente, ao menos três desses já faleceram, a saber: Samuel Malamud, em março de 2000; Abrahão Koogan, em setembro de 2000; e Alberto Dines, em maio de 2018. Além do mais, parece-nos lícito afirmar que, já na composição dos depoentes, Sylvio Back deixa transparecer a herança e o pioneirismo do biógrafo brasileiro no que diz respeito ao Stefan Zweig exilado no Brasil, posto que seus primeiros passos estão em consonância com aqueles já caminhados por Alberto Dines: “No final dos anos 1970, quando decidi percorrer os passos de Zweig no paraíso que inventou, a primeira tarefa foi procurar o editor Abrahão Koogan e o advogado Samuel Malamud, anfitriões e protetores de Zweig durante o seu idílio com o Brasil (1936-1942)” (DINES, 2012, p. 687).

Novamente em concordância com uma estética que vinha sendo construída em documentários anteriores de Sylvio Back, aqui, também, no tocante ao enquadramento<sup>124</sup>, isto é, “a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está presente na imagem, cenários, personagens, acessórios” (DELEUZE, 2018a, p. 29), podemos observar que há uma conservação da primazia de depoimentos filmados em primeiros planos (Figura 5), seja com angulação de frente para a câmera, de perfil ou em posição  $\frac{3}{4}$ .

<sup>122</sup> As entrevistas foram filmadas a partir do início de 1993 (BACK, [199-?]).

<sup>123</sup> Segundo Alberto Dines, Samuel Malamud foi ativista e expoente da comunidade judaica do Rio de Janeiro, inclusive chegou a trabalhar com o seu pai no *Iddisher Hilfs-Farain un Immigranten Shutz*, ao passo que Abrahão Koogan fora um de seus mecenas (DINES, 2012).

<sup>124</sup> A noção de quadro já era familiar à pintura e à fotografia, mas com o cinema, o conceito de enquadrar refere-se, especificamente, ao “processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo” (AUMONT, 2003, p. 98).

FIGURA 5 – Alberto Dines em primeiríssimo plano frontal



Fonte: *Zweig: a morte em cena* (1995)

Perspectiva que, na leitura de Rosane Kaminski, privilegia “o enquadramento nas faces envelhecidas, o que contrasta com a *impressão de lucidez dos depoimentos*” (KAMINSKI, 2013, p. 218, grifo nosso). Afirmção da qual discordamos, essencialmente, em virtude de nosso entendimento sobre o cinema de Sylvio Back discutido até aqui. Lembremos que seus filmes têm por hábito reabrir dossiês históricos em cotejo com o contemporâneo, indo ao encontro de um tempo qualitativo mediante a montagem de depoimentos, voz *off*, trilha sonora e imagens de arquivo e ficcionais. Logo, falar em lucidez de depoimentos, em um cenário no qual eles estão sendo tensionados em conjunto com outros elementos, a nosso ver, parece uma contradição em termos.

Com isso em mente, propomos um breve retorno aos operadores teóricos deleuzianos acerca do cinema e suas imagens-movimento, forjados a partir da sua leitura do texto *Matéria e memória*<sup>125</sup> [*Matière et mémoire*, 1896] do também filósofo Henri Bergson. Mais exatamente, a discussão sobre as imagens-percepção, imagens-ação e imagens-afecção. A cada uma delas correspondem três tipos de planos espacialmente determinados, respectivamente, o plano conjunto, o plano médio e o primeiro plano. Acresce-se a isso que cada um desses pla-

<sup>125</sup> Para Gilles Deleuze, a singularidade, por conseguinte, a potência deste livro, encontra-se na sua não divisão dos movimentos e imagens, indo na contramão da psicologia tradicional. Subvertendo, então, a tradição que encerrava o movimento como algo que acontece aos corpos, ao passo que as imagens seriam meramente fenômenos da consciência. O filósofo defende, assim, que imagem é movimento e o corpo uma imagem entre outras (DELEUZE, 2018a).

nos implica, ainda, em um ponto de vista sobre o todo do filme, passando, então, de perceptivo a ativo ou afetivo (DELEUZE, 2018a). Em poucas palavras, questões a princípio espaciais, mas que têm implicações diretas na leitura do filme como um todo. Com efeito, embora, a rigor, toda película seja o resultado do agenciamento orgânico desses componentes<sup>126</sup>, já aventamos que a estética documental de Sylvio Back tem como um de seus elementos uma *mise-en-scène* com enquadramentos mais fechados. Agenciado um tipo de suspensão do mundo, ao passo que põe os sentidos em movimentos (COMOLLI, 2008). De fato, método esse que tem em *Zweig: a morte em cena* seu ápice, haja vista que praticamente durante todo o documentário vemos somente as faces dos entrevistados, pois do fundo quase nada é possível afirmar, há apenas luzes e sombras desfocadas (Figura 6).

FIGURA 6 – Abrahão Koogan em primeiríssimo plano de perfil



Fonte: *Zweig: a morte em cena* (1995)

Embora o fora de campo esteja ali presente, não o ouvimos e vemos com qualquer nitidez. Essa eleição subverte o sistema transparente do cinema clássico, uma vez que nele:

[...] uma cena comporta, normalmente, um plano bem aberto (geralmente, um plano de conjunto), situado de preferência no início da cena e que permite ao espectador

<sup>126</sup> Para ser mais exato, no tocante à imagem-movimento, Gilles Deleuze identifica seis possíveis tipos de imagens: a imagem-percepção, a imagem-afecção, a imagem-pulsão, a imagem-ação, a imagem-reflexão e a imagem-correlação (DELEUZE, 2018b).

ter conhecimento do conjunto da situação cênica, à qual os planos mais parciais que compõem a cena serão referidos mentalmente (AUMONT, 2003, p. 108).

Desse modo, defendemos que estamos diante de uma obra filmica com enquadramentos constituídos, basicamente, por imagens-afecção<sup>127</sup> e, por consequência, com foco nos afetos mediados pelos rostos reflexivos e impassíveis dos entrevistados, o que a caracteriza em um “documentário muito pessoal, em algumas partes muito livre e hermético. Sylvio Back se fia inteiramente nos fortes traços da expressão fisionômica dos protagonistas e suas declarações” (REGENBERG, 1995, p. 6-7). Aliás, procedimento que parece estar em sintonia com a primeira cena do filme<sup>128</sup> que exhibe a máscara mortuária<sup>129</sup> do escritor (Figura 7), isto é, desde o princípio, as faces se impõem como aspecto central dessa obra.

FIGURA 7 – Máscara mortuária em primeiríssimo plano De perfil



Fonte: *Zweig: a morte em cena* (1995)

<sup>127</sup> Segundo Gilles Deleuze, um dos cineastas que mais se utiliza da imagem-afecção é Sergei Eisenstein (DELEUZE, 2018a). Curiosamente o mesmo diretor ao qual já foram apontadas reverberações no cinema de Sylvio Back, por exemplo, no que concerne à montagem dialética (RAMOS, 1992). Isto é, trata-se não de reproduzir o real, mas sim de propor uma interpretação por meio do conflito de fragmentos (AUMONT, 2003). Dito isso, outro acaso interessante interligado a este cineasta é que ele se encontrou pessoalmente com Stefan Zweig na viagem deste à Rússia em 1928. Inclusive era um admirador confesso da obra zweiguiana (DINES, 2012).

<sup>128</sup> Durante a apresentação dos créditos, em meio à música ao piano de Larissa Boruschenko – “nada como um solo para enfatizar a solidão” (JULIER; MARIE, 2009, p. 40) –, há um fundo escuro, com a silhueta da máscara mortuária do escritor levemente iluminada e, em seguida, o título da película é sobreposto a essa imagem. Curiosamente, formando um dos maiores símbolos do cristianismo, a saber, uma cruz, sendo que o nome Zweig é o único elemento marcado a cores, mais precisamente, em um vermelho cintilante. Tais sutilezas podem indicar que, a despeito da finitude do homem, representado pelo seu rosto mundano na penumbra, o seu legado, metaforizado no contraste da iluminação *chiaroscuro*, e a única cor presente, continua fulgurante. Afinal, o brilho, a cor, o movimento, a velocidade, o volume, entre outros estímulos visuais, manipulados pelo diretor meticuloso, auxiliam na composição e fluidez da narrativa sem recorrer ao recurso mais óbvio e didático da palavra (VAN SIJLL, 2017).

<sup>129</sup> Ainda no que diz respeito ao busto do escritor, em outra ocasião, em uma espécie de *memento mori* moderno, fitamos por alguns segundos a mesma máscara mortuária, porém agora por meio de um contraplongê e em um plano fechado. Recurso esse que se repetirá por mais duas vezes durante os depoimentos, alterando-se apenas o ângulo da tomada.

De acordo com Roberto Machado, em *Deleuze, a arte e a filosofia*, essa conceptualização em torno do conceito de afeto,

[...] evidencia, mais uma vez, a importância de Bergson para a concepção deleuziana do cinema, pois em sua base também se encontra a definição bergsoniana segundo a qual uma afecção é uma tendência motora sobre um nervo sensível, ou uma série de micromovimentos sobre uma placa nervosa imobilizada. Mas é interessante observar que uma distinção semelhante a essa já aparecia nos livros de Deleuze sobre Espinosa com os termos afecção e afeto, as afecções sendo os estados dos corpos provenientes da ação de outros corpos sobre eles, enquanto os afetos são as variações contínuas desses estados em termos de aumento e diminuição da potência de ser e de agir. Essa distinção, inclusive, é retomada no livro sobre Bacon, quando, usando os termos “afetos”, “sensações” e “instintos”, Deleuze pensa os afetos como um misto de sensações e instintos, chamando de sensação aquilo que determina os instintos em dado momento e de instinto e passagem de uma sensação a outra (MACHADO, 2009, p. 262).

Não por acaso, a imagem-afecção é constituída pelo primeiro plano, e este, por sua vez, é o próprio rosto, ou seja,

[...] essa placa nervosa porta-órgãos que sacrificou o essencial de sua mobilidade global, e que recolhe ou exprime ao ar livre todo tipo de pequenos movimentos locais que o rosto do corpo mantém comumente escondidos. E cada vez que descobrimos esses dois polos em algo – superfície refletora e micromovimentos intensivos – podemos afirmar: esta coisa foi tratada como um rosto, ela foi “encarada”, ou melhor, “rostizada”, e por sua vez nos fixa, nos olha... mesmo se ela não se parece com um rosto (DELEUZE, 2018a, p. 142).

Portanto, o rosto, ou qualquer objeto rostizado, nesta perspectiva, está ligado a uma noção de sacrifício da capacidade motora com vistas à amplitude expressiva. Assim, abdica-se, em grande medida, de movimentos espaciais, quantitativos, a fim de fomentar movimentos internos, qualitativos, de modo que “absorve uma ação exterior e reage por dentro” (DELEUZE, 2018a, p. 321). Cumpre enfatizar, entretanto, que não se trata de um recorte com fins a obter um objeto parcial, ao contrário, o primeiro plano “*o abstrai de todas as coordenadas espaço-temporais*, isto é, eleva-o ao estado de Entidade” (DELEUZE, 2018a, p. 153, grifo do autor). Consequentemente, essa indeterminação espaço-temporal engendra um espaço qualquer que é entendido como puro potencial. Dessa maneira, em nossa interpretação, esse enquadramento de Sylvio Back, busca não jogar luz no fulgor de uma memória, mas sim suscitar o intrincado terreno dos afetos por intermédio de uma atopia que, por não ter quaisquer coordenadas, revela-se ininterruptamente atual, presente, intensa. Haja vista que “quanto mais a imagem é fechada do ponto de vista do espaço, reduzida até a duas dimensões, mais ela está apta a *se abrir* para uma quarta dimensão, que é o tempo, e para uma quinta, que é o Espírito” (DELEUZE, 2018a, p. 38, grifo do autor).



A propósito, é importante destacar que afeto não é sinônimo de sentimento propriamente dito, pois se o primeiro está relacionado ao espírito, à intensidade, o segundo, comumente utilizado no cinema realista, diz respeito ao organismo expressando comportamentos em um meio histórico determinado (MACHADO, 2009). Assim, aqui, os primeiros e os primeiríssimos planos, isto é, essa ausência de referências contextuais, não são agenciados a fim de gerar sentimentos ou comportamentos reflexos no telespectador em uma lógica um tanto quanto pavloviana: “não se filme impunemente – menos ainda o corpo do outro, sua palavra, sua presença” (COMOLLI, 2008, p. 86), mesmo porque esse enquadramento não enfatiza as três funções de um rosto, quais sejam: “individuante (ele distingue ou caracteriza cada um), é socializante (manifesta um papel social) e é relacional ou comunicante (assegura não só a comunicação entre duas pessoas, mas também, numa mesma pessoa, o acordo interior entre seu caráter e seu papel)” (DELEUZE, 2018a, p. 158). Ao contrário, partilhamos da ideia de que o *close* dissolve essas funções ao trazer o rosto ou qualquer elemento “rostizado” para essas regiões imagéticas nas quais esses princípios perdem sua validade. Afinal, o primeiro plano “ao abalar nossa maneira de olhar nos obriga a ver os seres (sobretudo os rostos) de perto” (AUMONT, 2003, p. 241), suscitando o novo, o diferente, por meio desse estranhamento poético. Esse enquadramento da película, portanto, tem o objetivo de advertir-nos que a tragédia de Stefan Zweig não deve ser entendida como pertencente a espaço e tempo específicos. Retomemos Hamlet, o tempo está fora dos eixos! (SHAKESPEARE, 2005, p. ), isto é, “entramos na temporalidade como estado de *crise permanente*” (DELEUZE, 2018b, p. 67, grifo do autor).

Essa conjuntura, por sua vez, direciona-nos ao segundo tomo sobre cinema de Gilles Deleuze, *Cinema 2 – A imagem-tempo* [*Cinéma 2 – L’Image-temps*, 1985], pois ainda que a imagem-afecção faça parte do regime das imagens-movimentos, no documentário de Sylvio Back, por terem sido agenciadas de forma a evidenciarem o aspecto atópico e acrônico de uma tragédia, elas também instauram imagens-tempo<sup>130</sup>, posto que essa película parece se atentar ao fato de que “compete ao cinema apreender o passado e o futuro que coexistem com a imagem presente. Filmar o que está antes e o que está depois... Talvez seja preciso fazer passar para o interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes” (DELEUZE, 2018b, p. 63).

Ora, cabe-nos sublinhar que para Gilles Deleuze a crise da imagem-movimento é engendradora após o período de guerras e seus efeitos, portanto, concomitante à ascensão do neor-

---

<sup>130</sup> Cumpre dizer que um filme geralmente não é composto com um único tipo de imagem, justamente por isso dá-se o nome montagem a essa combinação de várias imagens (DELEUZE, 2018a).



realismo italiano e a *nouvelle vague a posteriori*<sup>131</sup>, tais como: o questionamento do *american dream*, a emergência de uma consciência das minorias, a inflação das imagens em todos os âmbitos, o declínio de Hollywood, bem como a influência cada vez maior da narrativa literária, originando, assim, um novo regime de imagem – as imagens-tempo – e sua filiação a uma noção de narrativa que lança mão de situações dispersivas, ligações deliberadamente frágeis, tomadas de consciência dos clichês, em suma, o afrouxamento dos liames sensórios motores que lhe precediam (DELEUZE, 2018b). Com isso, o tempo deixa de ser tomado indiretamente, mediante a instrumentalização de personagens ou ação, como na imagem-movimento, e passa a ser o próprio centro de determinação da narrativa, provocando um tipo específico de imagem-tempo que nos parece muito próxima do estilo cinematográfico de Sylvio Back aqui defendido, qual seja, a imagem-cristal, que provoca uma indiscernibilidade do real e do imaginário ao suplantiar qualquer psicologia da lembrança (DELEUZE, 2018b), e seu imbricamento entre uma imagem atual e de sua imagem virtual<sup>132</sup>, de modo que:

O que é atual é sempre um presente. Mas o presente muda ou passa. Pode-se dizer que ele se torna passado quando já não é, quando um novo presente o substitui. Mas isso não quer dizer nada. Certamente é preciso que ele passe, para o que o novo presente chegue, que passe ao mesmo tempo que é presente, no momento em que o é. *É preciso, portanto, que a imagem seja presente e passado, ainda presente e já passado, a um só tempo, ao mesmo tempo. Se ela já não tivesse passado ao mesmo tempo que fosse presente, jamais o presente passaria. O passado não sucede ao presente que ele não é mais, ele coexiste com o presente que foi. O presente é a imagem atual, e seu passado contemporâneo é a imagem virtual, a imagem especular* (DELEUZE, 2018b, p. 120, grifo nosso).

Se, portanto, em momentos anteriores de sua cinematografia, Sylvio Back trouxe à baila os lençóis do passado em atrito com o presente, subvertendo, assim, um tempo cronológico por meio, por exemplo, da exploração do elemento narrativo teleológico ou a partir da bricolagem irônica de depoimentos, trilha sonora e imagens de arquivo e ficcionais, em *Zweig: a morte em cena* tal metodologia é acrescida pelo foco afetivo e intensivo nos rostos

---

<sup>131</sup> Segundo esse filósofo, o Neorealismo e a *Nouvelle Vague* produziram uma torção das situações sensório-motoras da imagem-ação predominante na sétima arte até então, na medida em que produziram condições óticas e sonoras puras, privilegiando, desse modo, o pensamento. Logo, esses diretores em questão mobilizaram um “cinema em que o personagem registra mais do que age e tem a revelação ou a iluminação de alguma coisa de intolerável, de insuportável, de uma situação impossível de ser vivida; um cinema em que se apreende alguma coisa forte demais, poderosa demais, injusta demais, uma brutalidade visual e sonora insuportável que excede nossa capacidade sensório-motora. Ao se desvincular do esquema sensório-motor, que existe em função da ação, a percepção do personagem – e do espectador – atinge seu limite, sendo capaz de ir além dos clichês que nos impedem de ver o que o real tem de insuportável, inaceitável, que nos impedem de ter uma relação com o real” (MACHADO, 2009, p. 274).

<sup>132</sup> Ainda que virtual e atual sejam conceitos que atravessam toda a obra deleuziana, no que concerne à sua reflexão acerca do cinema, sua ligação se dá mediante o operador teórico do tempo, isso continuando a leitura dele de Bergson (MACHADO, 2009).

em detrimento das coordenadas espaço-temporais, fomentado “uma espécie de redução do cinema ao essencial: corpo e máquina” (COMOLLI, 2008, p. 20) e indicando, por sua vez, que “o acontecimento não se confunde mais com o espaço que lhe serve de lugar, nem com o atual presente que passa” (DELEUZE, 2018b, p. 147). Nesse sentido, o diretor parece intuir que o ato de (re)visitar a vida e a obra de Stefan Zweig não engendra correlações facilmente localizáveis em qualquer dimensão, diversamente, fomenta torções, desterritorializações, uma vez que a memória já não diz respeito à

[...] faculdade de ter lembranças: é a membrana que, conforme os mais diversos modos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento etc.), faz corresponder os lençóis de passado e as camadas de realidade, aqueles emanando de um dentro que já estava sempre aí, estas sobrevivendo de um fora sempre por vir, e ambos carcomendo o presente, que nada mais é que o encontro dos dois (DELEUZE, 2018b, p. 300).

Em decorrência dessa assunção temporal aberta, desembocamos, necessariamente, em uma narrativa cinematográfica sem qualquer pretensão de aspirar à verdade, ao realismo, isto é, “aquele espírito, aquele estilo, aqueles efeitos, aquele sistema de escritura que nos garantem que o espetáculo adquire a importância da vida; que a experiência vivida pelo espectador no espetáculo [...] não é estranha ou impertinente à sua experiência da vida” (COMOLLI, 2008, p. 218). Por consequência, entra em cena, ainda no regime da imagem-tempo, certa potência do falso<sup>133</sup>, ou seja, um esforço contrário à unificação, à identificação de personagens, afinal o que está em jogo é uma “simultaneidade de presentes impossíveis, ou a coexistência de passados não necessariamente verdadeiros” (DELEUZE, 2018b, p. 192). Em vista disso, não nos surpreende que o ponto de vista gerado pela posição da câmera, na maior parte das vezes, não é o central e frontal, proporcionando, então, uma ideia de equilíbrio egóico, mas sim descentralizado e de perfil (Figura 8), com os rostos nas arestas, bem como a paleta de cores da fotografia que se restringe uniformemente a tons pastéis, “menos vivos”.

---

<sup>133</sup> Para Gilles Deleuze, Orson Welles foi o primeiro a trabalhar com a imagem-tempo sob o signo do falso, dado que, a seu ver, “há um nietzschianismo de Welles, como se ele tornasse a passar pelos principais pontos da crítica à verdade em Nietzsche: o ‘mundo verdadeiro’ não existe e, se existisse, seria inacessível, inevitável e se fosse evocável, seria inútil, supérfluo. O mundo verdadeiro supõe um ‘homem verídico’, um homem que quer a verdade, mas tal homem tem estranhos móveis, como se ele escondesse em si outro homem, uma vingança” (DELEUZE, 2018b, p. 200).

FIGURA 8 – Elias Davidovich em primeiro plano de perfil



Fonte: *Zweig: a morte em cena* (1995)

Em suma, se ao analisar as primeiras películas ficcionais de Sylvio Back fomos impedidos a cotejá-las com a armadura teórica benjaminiana em virtude das implicações temporais que delas emergiam, bem como se ao examinarmos os documentários precedentes tornou-se claro esse mesmo elo temporal mediante as temáticas *hors du temps* e, não suficiente, seu agenciamento de imagens de modo a fomentar o dessemelhante, no documentário *Zweig: a morte em cena* ambos os elementos parecem se concatenar e formar o conceito geral da obra fílmica. Não por acaso, nossa discussão sobre o enquadramento, retoma, neste momento, operadores teóricos acerca do tempo, haja vista que “ver um filme é ver o tempo passar. São poucas, portanto, as reflexões teóricas sobre o cinema que não abordam, ao menos indiretamente, a relação entre cinema e tempo” (AUMONT, 2003, p. 287).

#### 4.4 Culto e profanação

“Mas o cinema não é apenas a câmera, é a montagem”  
(DELEUZE, 2018a, p. 133).

A técnica de depoimentos e entrevistas, para além dos aspectos estéticos e sociais, tornou-se possível graças ao advento das câmeras mais leves, silenciosas e com menos necessi-

dade de iluminação, bem como das técnicas de gravação de som direito<sup>134</sup>, sincrônico, inicialmente conectados por fio, em seguida sem nem mesmo essa restrição<sup>135</sup>. Tudo isso viabilizando o seu uso, que, por sua vez, libertou os filmes dos comentários, simplificou a produção filmica e baixou os seus custos (BERNARDET, 2003). A título de exemplo, no Brasil, um dos primeiros filmes a explorar, ainda que timidamente, essa nova parafernália audiovisual foi *Garrincha, alegria do povo* (1962), de Joaquim Pedro de Andrade. No longa-metragem, em meio a farto material de arquivo e trilha sonora, há uma breve entrevista com o jogador, bem como com um médico, ambas realizadas com som sincrônico. Não obstante, foi com *Maioria absoluta* (1964) e *Opinião pública* (1967) que essa nova tecnologia realmente mostrou sua potencialidade, basta ver as várias entrevistas diretas realizadas foras de estúdios, sem vasto aparato técnico e de pessoal.

Assim, recorrer a entrevistas e depoimentos de testemunhas e/ou especialistas, tornou-se uma eleição metodológica característica do período pós 1960, em virtude da gradativa acessibilidade da tecnologia sincrônica (BERNARDET, 2008). A ciência, paulatinamente, cedeu lugar à memória, ao testemunho, como figura de autoridade e vontade de saber. Contudo, ainda que tenha se tornado uma fórmula pronta, há de se observar que “a prática da entrevista coloca um dos desafios fundamentais do cinema: a questão do outro” (COMOLLI, 2008, p. 86). Não surpreende que a *mise en scène* documental esteja mais ligada à ética do que a estética, pois para além de suas implicações com elementos históricos, há um encontro com um sujeito-personagem (SALLES, 2015). Conforme Eduardo Coutinho<sup>136</sup> bem evidenciou em suas obras filmicas ao privilegiar uma escuta ativa que tem como foco o próprio processo de encontro com o outro: “não filmo nunca a cinco, dez metros; prefiro aparecer no quadro, tornar a câmera mais pobre, tendo que filmar em *close*, mas estou sempre próximo do persona-

---

<sup>134</sup> O primeiro gravador magnético portátil, que podia ser acoplado diretamente à câmera, foi o suíço Nagra, criado no início da década de 1950, e chegou em terras brasileiras em meados da década seguinte, quando em 1962, ocorre no Rio de Janeiro o Seminário de Cinema, ministrado pelo sueco Arne Sucksdorff, que traz dois Nagras na bagagem. Em seguida começa a produção de *Maioria Absoluta* (1964), de Leon Hirszman, com a utilização do novo equipamento (LUCENA, 2018, p. 81).

<sup>135</sup> Em decorrência dessa maior mobilidade técnica, os franceses Edgar Morin e Jean Rouch propuseram o primeiramente chamado Cinema-verdade, posteriormente renomeado para Cinema-direto em virtude das problemáticas imanentes ao conceito de verdade. Embora o primeiro nome tenha sido apenas um mal-entendido, dado que a intenção era homenagear o *Kino-pravda* (cinema-verdade), de Dziga Vertov, termo que se referia a jornais cinematográficos filmados. Nesse modelo, defendiam uma nova atitude não apenas técnica e estética, mas inclusive ética, pois “os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera, nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens. Correlativamente, a câmera é concebida como um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo” (AUMONT, 2003, p. 51).

<sup>136</sup> Eduardo Coutinho e Alberto Dines, biógrafo de Stefan Zweig, trabalharam juntos no *Jornal do Brasil* no final da década de 1950 e início de 1960. Sem emprego e renda fixa, o cineasta conversou com o amigo jornalista, então diretor do jornal, que lhe contratou como copidesque (LINS, 2004).

gem, a meio metro, um metro” (COUTINHO, 1997, p. 168), prezando por fazer filmes com outros, e não sobre outros:

É *Cabra marcado para morrer* (1964/1984), de Eduardo Coutinho, o filme que reúne, sintetiza e indica novos caminhos para o documentário brasileiro, transformando-se em um “divisor de águas”, segundo Jean-Claude Bernardet, entre o cinema moderno dos anos 60 e 70 e o documentário das décadas de 80 e 90. Em vez dos grandes acontecimentos e dos grandes homens da história brasileira, ou de fatos e pessoas exemplares, o filme se ocupa de episódios fragmentários, personagens anônimos, aqueles que foram esquecidos e recusados pela história oficial e pela mídia. *Cabra marcado* efetua desvios significativos nas formas de se fazer documentário no Brasil, mas não deixa de dialogar com diferentes estéticas documentais e da reportagem televisiva, retomando algumas delas e reinventando outras (LINS, 2008, p. 25).

Nesse sentido, não há uma verdade essencial e precedente ao filme esperando para ser revelada e interpretada por um cineasta intelectual. Busca-se a verdade da e na filmagem e não a filmagem da verdade. Conforme afirma Juliana Muylaert Mager: “o método de Coutinho pauta-se, assim, pela recusa do arquivo e centra-se no momento da tomada” (MAGER, 2014, p. 72-73). Rastros esses que Sylvio Back parece ter incorporado em sua própria cinematografia<sup>137</sup>, haja vista que os elementos constitutivos de *Zweig: a morte em cena*, da voz off ao enquadramento, passando pela montagem, que discutiremos a seguir, propiciam o encontro com o outro, mas pela lógica do diferente, do múltiplo – nas palavras de Eduardo Coutinho: “enfim, acho a postura mais aberta, pronta para ouvir as vozes diferentes, divergentes, muito mais interessante e criativa” (COUTINHO, 1997, p. 177) –, distanciando-se de um cinema do mimético, identitário, ao engendrar a reflexão da diferença enquanto tal, aproximando-se, por outro lado, da filosofia da diferença<sup>138</sup> de alguns filósofos, tais como Jacques Derrida e Gilles Deleuze.

O primado da identidade, seja qual for a maneira pela qual esta é concebida, define o mundo da representação. Mas o pensamento moderno nasce da falência da representação, assim como da perda das identidades e da descoberta de todas as forças que agem sob a representação do idêntico. O mundo moderno é o dos simulacros. Nele, o homem não sobrevive a Deus, nem a identidade do sujeito sobrevive à identidade da substância. Todas as identidades são apenas simuladas, produzidas como um “efeito” ótico por um jogo mais profundo, que é o da diferença e repetição. Queremos pensar a diferença em si mesma e a relação do diferente com o diferente, inde-

<sup>137</sup> Ainda que Sylvio Back, diferentemente de Eduardo Coutinho, não participe diretamente de seus filmes por meio dos diálogos com os entrevistados, como é o caso, por exemplo, de *Edifício Master* (2002), *O Fim e o Princípio* (2006) e *Jogo de Cena* (2007).

<sup>138</sup> Em suma, podemos dizer que a tarefa da filosofia da diferença é retirar esse próprio conceito da diferença de seu estado de maldição, visto que a “representação tem apenas um centro, uma perspectiva única e fugidia e, portanto, uma falsa profundidade; ela mediatiza tudo, mas não mobiliza nem move nada. O movimento, por sua vez, implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação” (DELEUZE, 2020, p. 86).

pendentemente das formas da representação que as conduzem ao mesmo e as fazem passar pelo negativo (DELEUZE, 2020, p. 13).

Não à toa, observamos no média-metragem *Zweig: a morte em cena*, uma outra leitura da técnica clássica documentarista de depoimentos/entrevistas, na medida em que a montagem privilegia o tensionamento das narrativas, por vezes, inclusive antagônicas e, consequentemente, coloca em xeque a própria noção positivista de memória, de arquivo. Ao que parece, Sylvio Back parte da premissa de que “o sentido surge da mudança, e, para fazê-lo parecer, é preciso introduzir uma diferença – uma descontinuidade” (AUMONT, 2003, p. 61). Por esse prisma, não cabe às artes representarem, mas sim inventarem novas possibilidades, ou seja, o domínio artístico está ligado à ampliação de horizontes, e não ao embargo. Desde o seu princípio, o cinema se decompôs: de um lado, havia os irmãos Lumière e uma cena cinematográfica mimética colada a uma noção de realidade; de outro, Georges Méliès e suas práticas ilusionistas que transbordavam esse véu (CAMPOS, 2000).

Evidentemente, não se trata de classificar os depoimentos na lógica detetivesca do binômio verdade/mentira, mas sim de torcer esse discurso clássico jogando luz nos entrecruzamentos entre o campo do testemunho, da fala e da invenção, do fragmento, da lacuna. Assim, o que parece estar em jogo é que “o espectador não está em uma lógica da informação (saber mais), mas de transformação (saber de outra forma)” (COMOLLI, 2008, p. 257-258). O arquivo, portanto, está mais para um eterno retorno fantasmagórico do que para um monolito imóvel e inabalável.

Assim sendo, há um agenciamento para que as esferas do verdadeiro e do falso se tornem “indecidíveis ou inextricáveis: o impossível procede do possível, e o passado não é necessariamente verdadeiro. É preciso inventar uma nova lógica, assim como, ainda há pouco, uma nova psicologia” (DELEUZE, 2018b, p. 397). A propósito, podemos fazer um paralelo com a história psicanalítica, uma vez que, se no princípio, ao escutar seus pacientes, Freud atribuía seus sintomas neuróticos a eventos ocorridos de fato, na “realidade”, paulatinamente, ele foi se distanciando desta premissa. Assim, a Teoria da Sedução [*Verführungstheorie*], amparada no frágil conceito de realidade, cede lugar à Teoria da Fantasia [*Phantasie Theorie*], isto é, a memória carrega algo da ordem de uma construção, uma elaboração posterior [*nachträglich*] (FREUD, 2011c).

De acordo com Gilles Deleuze, no ensaio *Nietzsche e a filosofia* [*Nietzsche et la philosophie*, 1962]:

O conceito de verdade qualifica o mundo como verídico, este mundo supondo um homem verídico que é como seu centro. Entretanto, é claro que a vida quer o engano, que visa iludir, cegar. Querer o verdadeiro é querer antes de mais nada depreciar esse poder do falso, ao fazer da vida um *erro*, uma *aparência* (DELEUZE, 1976, p. 45).

Em face disso, torna-se patente que malgrado o documentário conte com testemunhos de pessoas próximas ou estudiosos de Stefan Zweig, logo, não há atores profissionais encenando papeis, trata-se, em alguma medida, de uma performance, ainda que de uma máscara do próprio depoente segundo seu imaginário do que está em jogo naquele momento, prestando-se ao olhar do outro. De acordo com Roland Barthes, no ensaio *A câmara clara: nota sobre a fotografia* [*La Chambre claire: Note sur la photographie*, 1980], a objetiva, fatalmente, demanda uma fabricação, uma pose, uma vez que está em jogo uma angústia de filiação incerta, o nascimento de minha imagem (BARTHES, 2017). Lembremo-nos da tragédia, ainda deveras atual, de Sandro Barbosa representada no filme *Ônibus 174* (2002), de José Padilha e Felipe Lacerda. O que se nota ali é que “a presença das câmeras transformou um assalto de pequenas dimensões em um acontecimento nacional com repercussão internacional” (HAMBURGER, 2005, p. 203-204), incitando uma atuação dramática desse sujeito que, até há pouco, era invisível socialmente. Portanto, a presença maquinaria da câmera instaura um dispositivo propício à representação, dramaturgia de corpos, pois, “é, sobretudo, o fato de ser uma máquina que faz do cinema a arte por excelência das relações subjetivas” (COMOLLI, 2008, p. 244). Afinal, o aparelho câmera não é algo transparente, diversamente, é uma máquina densa, opaca que não apenas materializa corpos, como simboliza olhares e com isso instala “um desvio, uma obliquidade, uma faixa de ricochete na especularidade circular da identidade e da alteridade” (COMOLLI, 2008, p. 246).

Isto posto, no tocante à montagem dos depoimentos, destaca-se que, embora as falas tenham sido montadas segundo critério temático-cronológico, não raro, elas sofrem cortes rápidos em uma espécie de desterritorialização da memória individual agenciada pelo pronto contraste com outros lençóis do passado que são trazidos à tona. Em outros termos, a montagem dos discursos propicia uma série intensiva contrastiva que gera o diferente, o dessemelhante. Tudo se passa, então, “como se fosse preciso quebrar conexões excessivamente reais ou demasiadamente lógicas” (DELEUZE, 2018a), indo de encontro, assim, a uma montagem realista, mimética lastreada nos conceitos de identidade, de verdade. Nesse sentido, podemos dizer que Sylvio Back fabrica imagens cristais que põem em xeque qualquer limite rígido entre o real e o imaginário, produzindo, então, torções temporais entre os lençóis do passado e as pontas de presente. Conforme Campos (2000, p. 9), “este novo regime de imagem (a ima-

gem tempo direta) opera com descrições óticas e sonoras puras, cristalinas, narrações falsificantes, de tempo a-cronológico, nas quais a descrição deixa de supor a realidade, e a narração, de remeter uma forma do verdadeiro”.

Desse modo, para além da incursão em situações um tanto quanto consolidadas na literatura biográfica precedente ao filme, por exemplo, os dois primeiros depoimentos, cujas temáticas se restringem ao encontro entre Abraão Koogan e Samuel Malamud com Stefan Zweig durante suas passagens ao Brasil<sup>139</sup>, a película mira, de fato, no tensionamento das verdades assépticas, dado que “é preciso ser rico em oposições, e só pagando esse preço que se é *fecundo*” (NIETZSCHE, 2017, p. 13). Não por acaso, a montagem intercala os pontos de vista diferentes em sequência, separados apenas por cortes secos, ressignificando a lógica de sujeito-objeto, uma vez que, ao julgar pelas contradições do empreendimento memorialístico em tela, podemos fazer um paralelo com a asserção de Sigmund Freud ao tratar das três feridas narcísicas sofridas pela humanidade: “o Eu não é senhor em sua própria casa” (FREUD, 2010b, p. 250-251). Situação que, evidentemente, auxilia na composição de um personagem Stefan Zweig mais complexo, denso e menos hagiográfico. Afinal, não há uma verdade essencial e universal sobre o escritor austríaco a ser descoberta, sempre a mesma, antes e depois da filmagem. Nessa esteira, o documentário propõe uma orientação, no entanto, sua realização é uma descoberta engendrada no próprio momento da filmagem.

Assim, a primeira tensão diz respeito à possível relação direta entre a escrita do livro *Brasil um país do futuro* (1941) e a concessão do visto de residência ao autor. De um lado temos o depoimento de Alberto Dines, que vê uma explícita relação de causa e efeito entre os dois acontecimentos, principalmente em razão de, nas vésperas de escrever o livro, “já tendo acertado tudo, ele foi a Buenos Aires e recebeu o visto. Foi uma forma que o governo brasileiro encontrou de disfarçar, porque os vistos de residência eram concedidos, no exterior. Mas se já estava no Brasil por que ele fazia toda essa fantasia?” (BACK, [199-?], p. 24).

Em acréscimo, o biógrafo também levanta suspeita do fato das viagens em território brasileiro terem sido acompanhadas por um funcionário do DIP e patrocinadas por esse órgão. Interpretação essa que, a propósito, está consonante com sua biografia sobre Stefan Zweig, bem como com o seu prefácio ao *brasiliensbuch*:

Sabia que o acusavam de ter sido comprado pela máquina de propaganda do ditador Getúlio Vargas. Os acusadores, porém, desconheciam que o “preço” foi um visto de

<sup>139</sup> A nosso ver, esses primeiros depoimentos têm a clara função de localizar, minimamente, o telespectador acerca do personagem em questão, mesmo porque, para se desconstruir, é necessário ter erigido algo anteriormente.



residência no momento em que os campos de concentração nazistas se enchiam com aqueles que não obtinham salvo-condutos para países neutros (DINES, 2012, p. 16).

Zweig fez efetivamente um negócio com o governo brasileiro: em troca do livro (que desde 1936 pretendia escrever), receberia junto com a mulher um visto de residência permanente. Uma preciosidade num momento em que o governo trancava as portas aos que fugiam dos horrores do nazismo (DINES, 2013, p. 8).

O editor, Abrahão Koogan, expressa uma opinião diametralmente oposta, pois, a seu ver, Stefan Zweig não tinha a menor razão para aceitar dinheiro alheio em razão de sua situação abastada. Não suficiente, ele também argumenta que “se davam a Ernst Feder, que era diretor do Tageblatt de Berlim, o visto, e a mais trinta ou cinquenta judeus da área, por que não o dariam a ele? Para que ele iria pagar isso?” (BACK, [199-?], p. 25). No entanto, durante alguns segundos, ele vacila e cogita a ideia do pagamento na forma de livro, mas desde que tenha sido por vontade própria do escritor, ou seja, a despeito de seus fartos recursos financeiros: “Se ele pagou, ele pagou com o livro que ele fez, mas não por aquele preço. Foi porque ele quis fazer o livro, pelo amor de Deus” (BACK, [199-?], p. 25).

Não suficiente, conhecemos uma terceira peça desse quebra-cabeça discursivo, a do colecionador de arte Gerhard Metsch, que corrobora o ponto de vista de Abrahão Koogan sustentado em uma conversa que teve com Stefan Zweig na qual ele teria relatado que lamentava ter escrito o livro às pressas, sem maiores pesquisas, como de praxe em todas as suas outras obras. Ele teria se espantado com a reação excessiva do público brasileiro ao texto que, de fato, não havia sido encomendado. Situação que, obviamente, o afligia. Além disso, ele salienta que o governo brasileiro havia sim solicitado uma biografia por encomenda, mas era sobre Getúlio Vargas. Diante desse pedido inusitado, recusou e disse:

[...] “não quero fazer isto, não tenho conhecimento suficiente do assunto”. Ele não disse: “não vou fazer de jeito nenhum”. Era de opinião que escrever um livro sobre um pequeno ditador tão medíocre “nunca me passou pela cabeça”. Não o dizia abertamente, apenas que não tinha bastante conhecimento da matéria (BACK, 199-?, p. 26).

Ora, pluralidade acerca do exílio brasileiro que não surge tão aberta a fissuras em outros textos, literários ou filmicos, sobre o escritor. Nessa esteira, como já apontado, essa sequência inicial dos depoimentos já torna perceptível que o documentário tem como *leitmotiv* a profanação do arquivo, uma vez que devolve ao domínio do humano aquilo que historicamente vem sendo subtraído ao uso comum por meio da sacralização de um intelectual europeu afastado e monolítico: “faço um cinema ‘antiutópico’, uma obra aberta onde cada olhar é uma descoberta, um achado, um aviso, um desconforto, um basta à redenção mítica!” (BACK,

2020, on-line). Com isso em mente, retomemos ao ponto no qual Walter Benjamin, no texto *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica* [*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1935], sugere o longínquo entrelaçamento entre as esferas da arte e do sagrado<sup>140</sup>, estando a primeira a serviço da segunda, inicialmente, na forma de culto mágico, e, em seguida, ligada ao aspecto religioso, propriamente dito. Temos, então, sobretudo em razão dessa tradição ritualística mediante uma obra de arte anterior aos meios técnicos, portanto, a rigor essencialista e única, a emergência da noção de aura, visto seu caráter de:

“[...] aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja” não é mais do que a formulação do valor de culto da obra de arte em categorias de percepção espaciais e temporais. A distância é o contrário da proximidade. O que está longe *por essência* é aquilo de que não podemos aproximar-nos. De fato, uma das características principais do culto é a impossibilidade de aproximação. Por natureza, ele não deixa de ser “distancia, por mais perto que esteja”. A proximidade que é possível estabelecer com a sua matéria em nada prejudica a distância que conserva depois do seu aparecimento (BENJAMIN, 2017, p. 18).

Se por um lado, portanto, o aprimoramento tecnológico decompôs a aura sagrada, imaculada em pura mercadoria em escala industrial, por outro, “pode pôr a cópia do original em situações que não estão ao alcance do próprio original” (BENJAMIN, 2017, p. 14). Dessa forma, a partir de sua releitura dessa interseção benjaminiana entre a arte e o sagrado, Giorgio Agamben, no ensaio *Profanações* [*Profanazioni*, 2005], defende que, por esse prisma, torna-se lícito aventar que “profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas fazer delas um uso novo, a brincar<sup>141</sup> com elas” (AGAMBEN, 2007, p. 75).

Depois de ter sido profanado, o que estava indisponível e separado perde a sua aura e acaba restituído ao uso. Ambas as operações são políticas, mas a primeira tem a ver com o exercício do poder, o que é assegurado remetendo-o a um modelo sagrado; a segunda desativa os dispositivos do poder e devolver ao uso comum os espaços que ele havia confiscado (AGAMBEN, 2007, p. 61).

Com efeito, o testemunho que comumente é instrumentalizado a fim de fortalecer a autoridade da memória, do ego, nesta película denuncia, sub-repticiamente, o caráter inventi-

<sup>140</sup> Para Georges Bataille, o interdito ligado ao sagrado, para além de suscitar sentimentos de medo e terror, naturalmente, desemboca, em última instância, em devoção, adoração. Ao passo que esse mesmo interdito, justamente por ter caráter intimidatório, enigmático, convida e introduz a própria ideia de transgressão: “o interdito não significa forçosamente a abstenção, mas a prática em forma de transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 69).

<sup>141</sup> Sobre o domínio do lúdico, Walter Benjamin, em *Doutrina das semelhanças* [*Lehre vom Ähnlichen*, 1930], indica que, embora a própria natureza produza semelhanças, é o homem que explora essa faculdade diuturnamente, dado que suas funções superiores, dentre elas a linguagem, estão intimamente ligadas à faculdade mimética que, por sua vez, tem na figura do jogo a sua escola no mais alto grau (BENJAMIN, 2020b).

vo e faltoso desse empreendimento fadado ao fracasso. Aliás, a partir do momento que Sylvio Back se propôs a passar algo tão complexo e heterogêneo como a existência para uma formação discursiva imagética, já não é, simplesmente, do intelectual Stefan Zweig que se trata, isto é, tem-se aí uma edificação de um espectro, de um mito [*mythos*], posto que “o mito é uma fala. Naturalmente, não é uma fala qualquer. [...] o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem” (BARTHES, 2003, p. 199). Entretanto, paradoxalmente, a potência discursiva do mito encontra-se em uma ausência, e não em uma presença:

Mas o nascimento do mito e do herói, rememorados em sua ocorrência mítica e heróica, pressupõe a morte definitiva, isto é, o apagamento da pessoa em sua vida real e concreta. Para lembrar-nos do mito do herói, é preciso esquecer o indivíduo em sua concretude, ou seja, como este efetivamente viveu. Da síntese dessa ambígua e paradoxal operação esquecimento/lembança, surge, pelo dom instituinte da narrativa, uma vida nova, eternamente presente (BRUCK, 2008, p. 137-138).

Não por acaso, geralmente, biografias são escritas e filmadas após a morte do homem de carne e osso. “É por isso que os grandes retratistas também são grandes mitólogos” (BARTHES, 2017, p. 37). É da natureza humana demandar mitos, lendas, pois, assim, o homem delega à posteridade uma aura enigmática, sacralizada, que suscita interpretação e análise, ou seja, cria-se um imortal, um fantasma. Sigmund Freud, em *Totem e Tabu* (1912-13) especulou sobre uma organização humana mítica na qual o pai era tirânico e, em face deste cenário, seus filhos cometeram parricídio. Contudo, sua morte apenas o fortaleceu, uma vez que criaram um mito: “O morto tornou-se mais forte do que havia sido o vivo” (FREUD, 2012, p. 219), assim como acontece frequentemente com os sujeitos biografados. Porém, como este capítulo defende, Sylvio Back logra em transpor essa barreira mítico-biográfica:

Os filmes biográficos hoje – sejam de músicos, escritores ou políticos – não têm o contraditório. É como se aquelas pessoas fossem santas em sua vida pessoal, em sua trajetória literária, poética ou musical. São pessoas acima do bem e do mal, e isso é o fim da picada. Eu procurei fugir disso porque isso acaba corroendo moralmente o personagem. Quanto mais você mostrar o caleidoscópio que é a vida, maior fica o personagem. Zweig tem toda essa complexidade (BACK, 2015, online).

Portanto, ao não pactuar com essa modalidade biográfica clássica, o cineasta ultrapassa o fantasma Stefan Zweig e alcança, em alguma medida, lampejos desse sujeito desejante, isto é, seu *portrait* não se encerra nos êxitos do escritor austríaco, diversamente busca suas angústias, dramas e vacilos: “meu engajamento é com a vida, apartado do mito, de ideários castradores, dos modismos estéticos e das palavras-de-ordem políticas” (BACK, 1992, p. 119). Embora o documentário se utilize da voz *off*, dos depoimentos e, conseqüentemente, de

certa aura da memória como autoridade, é lícito supor que somente o faz na medida em que pretende criticar o formato internamente, implodindo-o. Com isso,

A imagem visual torna-se *arqueológica, estratigráfica, tectônica*. Não que sejamos remetidos à pré-história (há uma arqueologia do presente), mas às camadas desertas de nosso tempo que dissimulam nossas próprias fantasias, às camadas lacunares que se justapõem conforme orientações e concatenações variáveis (DELEUZE, 2018b, p. 352).

Dessa forma, as memórias evocadas, de maneira geral, não desencadeiam verdades, mas sim evidenciam o caráter polifônico, lacunar e de embates de toda tomada de palavra. Não há busca da formação de um herói, ao contrário, expõe-se as ambiguidades e as rachaduras do sistema, a despeito da humana, demasiada humana “resistência invencível para acreditar no passado, na História, a não ser sob forma de mito” (BARTHES, 2017, p. 82). Nessa esteira, outra ocasião na qual a proposta aberta e heterogênea da trama surge é quando se joga luz na temática da sexualidade do escritor. Aliás, temática tabu, herética que, não raro, revela os espíritos mais conservadores e puritanos, haja vista todo o envilecimento que Sigmund Freud foi obrigado a suportar ao aventar sobre a sexualidade infantil.

Conforme sinaliza Michel Foucault, “nem todas as regiões do discurso são igualmente abertas e penetráveis; algumas são altamente proibidas” (FOUCAULT, 1996, p. 37). Novamente fragmentos de depoimentos antagônicos são entrepostos com cortes secos. De um lado Abrahão Koogan defende a ideia de que o escritor era heterossexual, amparado no argumento pragmático de seus dois casamentos e sublinhando que “um homem que vive com uma mulher como a Friderike, que obriga ela a deixar o marido, não pode ser homossexual...” (BACK, [199-?], p. 30). Sendo assim, no caso da não heterossexualidade, aventa que ele só poderia ser bissexual, em razão dos fatos expostos.

Por outro lado, Gerhard Metsch afirma que Stefan Zweig era fascinado por pessoas problemáticas, em seguida, parece querer tecer algum tipo de associação entre essa declaração e a homofilia, atração sexual pelo mesmo sexo. E continua seu raciocínio relatando que o escritor tinha certa atração por jovens, com os quais não parecia manter uma relação heterossexual, inclusive, acrescenta que a relação entre ambos tinha certo ar diferente, não se circunscrevendo ao terreno da amizade: “a relação comigo tinha um ligeiro toque de... um homem mais velho que queria se aproximar de outro mais jovem...” (BACK, [199-?], p. 30). Novamente um terceiro ponto de vista sobre um impasse discursivo, e desta vez somos apresentados ao tradutor Elias Davidovich, responsável pela tradução para o português do livro *A con-*

*fusão de sentimentos* de Stefan Zweig. Amparado por um biografismo um tanto quanto caricato, em razão da falta de densidade argumentativa, ele assevera que:

Não é preciso ser um psicanalista nem aprofundar-se muito para se perceber que na história da paixão de um velho professor pelo discípulo, o discípulo é o próprio Stefan Zweig. E o livro é de uma intensidade enorme e de uma explosão dramática ao final, quando esse velho professor revela a paixão, e tem que cortar a relação de professor e aluno, tem que se afastar por ser uma coisa impossível – amor entre homens (BACK, 199-?, p. 31).

Em poucas palavras, defende a homossexualidade do escritor com base em sua leitura de um personagem aleatório em meio a toda a obra em questão. Talvez, essa atitude possa ser mais bem explicada em razão de seu possível conhecimento sobre o episódio entre Stefan Zweig e o cineasta Sergei Eisenstein relatado na biografia de Alberto Dines:

A primeira pergunta que dirige ao escritor tem o impacto de um *big close*: o cineasta das massas, criador da montagem e do ritmo no cinema, está mais preocupado com intimidades e, de chofre, quer saber se *Confusão de Sentimentos* (a novela sobre homossexualidade) refere-se a uma experiência pessoal ou é invenção. Desconcertado, Zweig desconversa, balbucia algo sobre um amigo da juventude (DINES, 2012, p. 198).

Ora, que em toda obra há vestígios de seu autor, não há discussão, no entanto, há de se ter cuidado antes de fazer tais análises rasas. A propósito, esse caso nos remeteu ao texto psicanalítico, *Sobre psicanálise “selvagem”* [Über “wilde” Psychoanalyse, 1910]. Neste artigo, Sigmund Freud, grosso modo, explícita que embora a interpretação, a partir dos conhecimentos psicanalíticos, faça parte da análise, ela deve acontecer com tato e gradativamente, de tal modo que o sujeito consiga elaborar os novos conteúdos, caso contrário, somente será um ato desesperado do analista em busca de reconhecimento cognitivo e que chocará o paciente. Dito de outra forma, o que causa a angústia não é a ignorância, mas a resistência<sup>142</sup>, e essa última não se combate apenas com sapiência, afinal:

Se a informação sobre o inconsciente fosse tão importante para o doente como acreditam os não iniciados na psicanálise, bastaria, para seu restabelecimento, que ele frequentasse palestras e lesse livros. Mas essas medidas têm tão pouca influência

<sup>142</sup> Não à toa, “desde o início, Freud assinalava que, para deixar de repetir, não bastava lembrar-se abstratamente (sem afeto), nem formar um conceito em geral, nem mesmo representar, em toda sua particularidade, o acontecimento recalcado: seria preciso procurar a lembrança onde ela estivesse, instalar-se imediatamente no passado para operar a junção viva entre o saber e a resistência, entre a representação e o bloqueio. Não se cura, pois, por simples mnésia, tampouco se está doente por amnésia. Neste caso, como em outros, a tomada de consciência é pouca coisa. Teatral e dramática à sua maneira, a operação pela qual se cura e pela qual também se deixa de curar tem um nome: transferência” (DELEUZE, 2020, p. 38).

nos sintomas da doença nervosa quanto a distribuição de cardápios para os famintos numa época de fome (FREUD, 2013, p. 330-331).

No entanto, há de se levar em consideração que todos os entrevistados tiveram algum contato mais próximo com Stefan Zweig, logo, estão atravessados pelos afetos e pelo imaginário que a situação demanda. A propósito, durante um dos depoimentos de Anita Malamud<sup>143</sup>, temos um episódio similar, dado que é sabido que “a moderna grafologia ensinou-nos a reconhecer na caligrafia imagens, ou melhor, imagens distorcidas que o inconsciente de quem escreve aí escondeu” (BENJAMIN, 2020b, p. 51). No entanto, a esposa de Samuel Malamud, de fato, empreende uma espécie de análise grafológica sem qualquer tipo de aprofundamento argumentativo<sup>144</sup>. Com efeito, nos questionamos acerca de qual medida essa análise do passado não foi contaminada pelo conhecimento, no presente-futuro, do desfecho da situação aventada. Vejamos:

A última carta dele a um amigo mostra que ele estava... perturbado. Ele não sabia o que fazer da vida. Mas uma coisa é certa: ele era uma pessoa determinada e decidiu proceder de acordo com o que estava escrito neta carta. Mostra que ele já nem assinava como antes. Há assinaturas que são firmes, de auto-confiança, tinham força, energia e, entretanto, nesta página ele mostra uma queda muito grande, como se o mundo desabasse à frente dele. É triste ver a letra dele, para mim principalmente, porque vejo aí um sofrimento sem fim. Um sofrimento que só o desaparecimento dele poderia terminar. Já a letra dela mostra uma aceitação bem maior, mostra uma tranquilidade bem maior, embora sofrida também. Também fechada, trancada, dentro dela mesmo, mas uma aceitação calma, uma aceitação realmente... completa! (BACK, [199-?], p. 32).

Ainda no tocante à sexualidade e suas vicissitudes, é interessante observar que cada um dos biógrafos de Stefan Zweig aborda essa temática de uma maneira diferente. O biógrafo inglês é comedido, reserva o assunto a uma única nota de rodapé vinculada aos possíveis episódios de análises didáticas [*Lehranalyse*] entre o escritor e Sigmund Freud: “Segundo [Benno] Geiger, Zweig apresentou um dia um certificado provando que era um paciente de Freud,

<sup>143</sup> Em seu primeiro depoimento, Anita Malamud narra uma ocasião na qual, juntamente com seu marido e o casal Zweig, passeava de carro à noite pela Lagoa Rodrigo de Freitas e conversou sobre a beleza das luzes refletidas na água com Stefan Zweig que ratificou, na ocasião, o encanto da imagem, entretanto complementou dizendo que nenhum gozo estético já os apeteia em face do horror que incendiava a Europa. Indubitavelmente, uma justificativa mais do que plausível. No entanto, essa cena quase que onírica parece ter sido registrada pelo escritor, pois, em seu *Brasilienbuch*, ele diz: “aqui, o pedestre precisa parar, pois é muita coisa para um dia só – e julgamo-nos subitamente transportados por asas mágicas para a Suíça: ali, a algumas dúzias de metros da praia, um lago: a lagoa Rodrigo de Freitas, cercada de montanhas. Em suas margens rasas surgiu com uma velocidade espantosa um bairro residencial, mas os morros vigiam essa lagoa, e à noite seus contornos escuros se refletem no espelho negro das águas” (ZWEIG, 2013a, p. 171-172).

<sup>144</sup> Aliás, situação que nos remete à seguinte provocação de Roland Barthes “através da máquina, o inconsciente escreve de modo bem mais seguro do que a escrita natural, e pode-se imaginar uma *grafanálise* muito mais pertinente do que a anódina grafologia; é verdade que uma boa datilógrafa não erra: ela não tem inconsciente” (BARTHES, 2017, p. 112-113).

isto para evitar problemas com a justiça a propósito de sua tendência ao exibicionismo” (PRATER, 1991, p. 190). Já a biógrafa francesa é menos brevíloquente, posto que, no subcapítulo intitulado *Um mulherengo?*, apresenta mais peças desse dossiê:

Seus “episódios” o rejuvenescem no momento em que ele envelhece. Zweig terá até de responder por certa imprudência cometida numa ruela escura, onde estava tentando conquistar uma presa das mais tenras. O escritor austríaco Benno Geiger, amigo de escola, falará desse exibicionismo de Zweig nas *Memorie di un Veneziano*, publicadas em 1958: sem ajuda nos altos escalões, é provável que o caso, diz Geiger, tivesse chegado aos tribunais. Verdade ou mentira, de qualquer forma o diário e as cartas transmitem a imagem de um homem que envelhece, mas tem o gosto da juventude [...]. Sem dúvida Zweig mais sonhou com a mulher do que de fato desfrutou de sua sensualidade. Ele sempre teve em relação a ela extrema prudência. Seus ataques de exibicionismo, se realmente os teve, não seriam dignos senão de pena em vista de tudo o que escreveu (BONA, 1999, p. 222-223).

Por sua vez, o biógrafo brasileiro, curiosamente, retira o mote do exibicionismo do campo da dúvida, controlando, disciplinarmente, a produção desse discurso. Ora, segundo Roberto Machado (1999, p. 77), no texto *Nietzsche e a verdade*, “a ciência nem se opõe à moral nem pode ser sua superação porque não apenas tem as mesmas bases que ela como é a última etapa de seu aperfeiçoamento; ainda que de modo inconsciente, são os valores morais que reinam na ciência”. Logo, diferentemente dos autores anteriores, há não apenas a menção dos possíveis acontecimentos, mas toda uma construção em defesa de uma certeza que, tal como a tese contrária, parece carecer de maiores fundamentos:

Em *Memorie di un Veneziano* (Florença, Vallecchi, 1958, p. 423), o velho amigo Benno Geiger registrou que Zweig andaria com um documento assinado por Freud, atestando que era seu paciente para livrar-se de complicações. A informação carece de fundamento e contraria qualquer lógica: nem Freud assinaria um documento dessa natureza nem Stefan necessitaria usá-lo (DINES, 2012, p. 206).

Em acréscimo, Alberto Dines defende sua tese menoscabando o domínio sexual em obras biográficas, bem como se fiando completamente nos escritos da autobiografia. Entretanto, se a escrita autobiográfica não contempla lacunas e velamentos, qual a razão de outros empreendimentos biográficos? Não suficiente, em dado momento o jornalista parece querer desqualificar o depoimento de Gerhard Metsch mediante uma crítica a sua pessoa, e não ao seu discurso, típico *argumentum ad hominem*:

No documentário *Zweig: A morte em cena* (1995), Sylvio Back trouxe importantes depoimentos e um exótico personagem, Gerhard Metsch, qualificado como “colecionador de arte”, posteriormente identificado como impostor. Vivia nas cercanias de Petrópolis e afirmava ter privado da intimidade de Zweig no Brasil, a ponto de mencionar uma “homofilia” (sic) não materializada. Seu nome não consta da caderneta

de endereços de Zweig, jamais foi referido em cartas ou depoimentos anteriores [...]. Marginal e delirante, Metsch foi assassinado logo depois (DINES, 2012, p. 666).

Portanto, pelo exposto, torna-se claro que, enquanto os dois primeiros biógrafos não descartam os possíveis episódios exibicionistas do escritor, deixando a questão em aberto para as gerações vindouras, o biógrafo brasileiro aparenta querer colocar um basta nessa temática, bem como em uma possível bissexualidade do escritor austríaco, tendo como fundamentos a autobiografia do próprio sujeito e a desqualificação do depoente que lhe contradiz por meio de predicados como exótico e impostor. Ocorrência esta que, *mutatis mutandis*, nos remete ao lugar do louco na Idade Média que, assim como outrora fora o leproso, lhe era interdito o campo discursivo, sua palavra era nula, pois “ninguém entrará na ordem do discurso se não satisfazer a certas exigências ou se não for, de início, qualificado para fazê-lo” (FOUCAULT, 1996, p. 37).

Há de ressaltar também que existem momentos nos quais os depoimentos são convergentes, por exemplo, os que dizem respeito ao relacionamento de Stefan Zweig e suas esposas, uma vez que Gerhard Metsch afirma que o casamento com Lotte era um fracasso e Abrahão Koogan confirma a tese e, ainda, acrescenta:

A Lotte foi uma surpresa para mim, para todo mundo. Era uma mulher relativamente feia, uma mulher doente, não tinha o gabarito dele, não quero desfazer dela, mas era uma secretária. Se se apaixonou ou se casou com ela, eu não sei. Sei que depois que se casou com ela jamais deixou de se corresponder com a Friderike. Essa, eu acredito, tinha uma grande ascensão sobre ele, era uma mulher de classe igual. A Lotte era uma doente, raquítica, feia, infelizmente sofria de asma. E claro, era bem educada e culta para conviver com Zweig (BACK, [199-?], p. 31)

Então, como visto até aqui, a película de Sylvio Back, à esteira das tendências poéticas pós-modernas e suas incredulidades em face das grandes narrativas atemporais e universalizantes (LYOTARD, 2009), não demonstra ter pretensão de reconstruir uma macronarrativa acerca de uma vida heroica hagiográfica. Assim, em meio a uma profusão de temáticas possíveis para discussão, o diretor, provavelmente em conjunto com os entrevistados, pinçou aquelas que de alguma maneira lhe afetavam. Metodologia que nos remete, ainda, à classificação barthesiana na qual o sujeito, diante da pulsão escópica, tende a ser afetado de dois modos, quais sejam: *studium* e *punctum*. O primeiro é da ordem objetiva, da intenção, de um investimento geral, ao passo que o segundo implica a subjetividade, o acaso e de um objeto parcial de desejo, como parece ser o caso da eleição temática em questão. Ora, se o primeiro tipo pode engendrar interesse, o segundo fustiga, mortifica e propicia o gozo em razão de sua capacidade de perturbar a ordem constituída. Portanto,



A Fotografia é unária quando transmite enfaticamente a “realidade”, sem duplicá-la, sem fazê-la vacilar (a ênfase é uma força de coesão): nenhum duelo, nenhum indireto, nenhum distúrbio. A Fotografia unária tem tudo para ser banal, na medida em que a “unidade” da composição é a primeira regra da retórica vulgar (BARTHES, 2017, p. 42-43).

Nessa esteira, é lícito supor que o documentário aqui em análise, por agenciar justamente esse *punctum*, poderia se encaixar como um filme não unário. Ademais, podemos fazer um paralelo com outra conceptualização barthesina. No texto *Sade, Fourier, Loyola*, Roland Barthes propõe uma diferenciação entre os campos do biografema e da biografia<sup>145</sup>, considerando que o primeiro deve ser compreendido na óptica da fabulação, logo, se no segundo caso narram-se, geralmente, histórias heroicas de maneira linear e com pretensões a esgotar o conteúdo de uma vida, no primeiro, temos um personagem que é trazido de maneira dispersa, em traços biográficos. Assim, se a biografia, em seu sentido mais tradicional, ocupa-se do extraordinário e de uma noção de completude, o exercício do biografema lida com o ordinário através de lampejos (BARTHES, 2005). Com efeito, a elaboração de um retrato de vida, pela perspectiva barthesiana, envolve a constituição de uma imagem que será sempre etérea, em construção:

Trata-se de um outro tratamento para aquilo que a cultura nos oferece acerca do autor (através dos livros, fotos, manuscritos, filmes, entrevistas, documentos etc.): a relação biografemática faz uso deste material, porém toma-o como um compósito de signos soltos, prontos para pontilharem outros rostos, culminando em novos jogos de mentiras e verdades (COSTA, 2010, p. 29).

Portanto, os retratos de Stefan Zweig, construídos no documentário de Sylvio Back, trazem clarões da vida do escritor e, não menos importante, jogam luz em um período sombrio da história mundial, particularizado no contexto brasileiro, por meio desse personagem. Assim, trazer Stefan Zweig à tona é abrir brechas para se (re)discutir sobre a Ditadura de Getúlio Vargas, o exílio, o Nazismo e suas ramificações tropicais, o suicídio etc. Lembremo-nos de Walter Benjamin, no já citado ensaio *A tarefa do tradutor*, que aponta que a ligação entre o original e a tradução não deve ser tomada pelo aspecto da semelhança, mas sim pela via da sobrevivência [*Überleben*] do primeiro, ou seja, “nenhuma tradução seria possível se a sua aspiração, a sua essência última, fosse a da semelhança com o original. Pois o original trans-

<sup>145</sup> Aliás, teorização que parece seguir as pegadas da diferenciação entre a memória imortalizadora do romancista e a efêmera do contador de histórias, proposta por Walter Benjamin, no ensaio *O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov [Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows, 1936]*, pois, segundo o filósofo, “a primeira é dedicada a um herói, a uma deriva, ou a um combate; a segunda aos muitos acontecimentos dispersos” (BENJAMIN, 2020c, p. 155).

forma-se ao longo da sua sobrevida, que não poderia ter este nome se não fosse uma transmutação e renovação do vivo” (BENJAMIN, 2020a, p. 91).

Dessa maneira, conforme defendemos até aqui, o cinema de Sylvio Back, em específico o documentário *Zweig: a morte em cena*, fustiga uma temporalidade homogênea e vazia, suspendendo-a, para abrir caminho para que estilhaços do passado *hors du temps* convirjam com o presente sempre em crise.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS, E NADA BASTA TOTALMENTE

“Os fantasmas nos ameaçam mais na medida que não provêm do passado” (DELEUZE, 2018a, p. 159).

Pelo exposto até aqui, é lícito aventar que o respeito excessivo mediante os predecesores do jogo intertextual paralisa o então recém-chegado à biblioteca infinita. Ao passo que, uma vez superado esse primeiro entrave, o escritor/cineasta põe-se em movimento, justamente, a partir desse espólio fantasmagórico, enriquecendo-o com novos sentidos e sabores. Como Alberto Dines e Sylvio Back demonstraram ao longo de suas incursões, definitivamente respeito não é submissão. O primeiro, responsável por desbravar uma face brasileira de Stefan Zweig, aspecto comumente menosprezado no cânone historiográfico; o segundo, como de hábito em suas produções fílmicas, empreendeu uma revisitação aos dossiês históricos. Circunstância que nos remete a Jacques Derrida, em *Essa estranha instituição chamada literatura* (2014), texto no qual ele vincula a potência literária – podemos acrescentar a fílmica também –, às modernas democracias e o seu poder de tudo dizer, inclusive o ainda não dito, vislumbrado, ou seja, descortinando rastros e restos menosprezados pelas instituições e ciências hodiernas (DERRIDA, 2014). Não é mero acaso que Platão, alguns milênios antes, na *República*, tenha se disposto a expulsar os poetas de sua *polis* ideal<sup>146</sup>.

Então, entendemos que, se Alberto Dines edificou a primeira grande efígie brasileira de Stefan Zweig, Sylvio Back a desmitologizou, a profanou, uma vez que, em sua película documental, evidenciou fissuras e movências nesse discurso em via de consolidação sacra. Não olvidemos que “a exatidão é muitas vezes sinônimo de superficialidade” (LIMA, 2006, p. 95). Desse modo, em alguma medida, ambos os intelectuais brasileiros criaram uma profícua demanda que, desde então, não tem parado de suscitar novos comentadores na forma de filmes, trabalhos acadêmicos e biografias.

---

<sup>146</sup> “Se admitires a Musa doadora de prazeres, seja através da poesia lírica ou da épica, o prazer e a dor serão reis em teu Estado em lugar da lei ou daquilo que todos sempre acreditaram ser o melhor, nomeadamente a razão” (PLATÃO, 2014, p. 414). Por conseguinte, “parece, então, que se um homem – o qual por meio de sua argúcia é capaz de assumir qualquer forma e imitar qualquer coisa – chegasse ao nosso Estado, desejoso de fazer uma apresentação de seus poemas, deveríamos nos curvar a ele como alguém santo, maravilhoso e agradável; contudo, deveríamos [também] dizer-lhe que em nossa cidade-Estado não há ninguém como ele e que é ilegal que haja. Deveríamos verter mirra sobre sua cabeça, coroá-lo com grinaldas e enviá-lo para outro Estado” (PLATÃO, 2014, p. 136). Torna-se claro, portanto, que o cerne do platonismo se encontra na vontade de enxotar os simulacros, dado que sua intenção era “subordinar a diferença às potências do Mesmo e do Semelhante” [...]. Mas como Platão ainda não dispõe das categorias constituídas da representação (elas aparecerão com Aristóteles), é numa teoria da Ideia que ele deve fundar sua decisão. O que aparece, então, em seu mais puro estado, é uma visão moral do mundo, antes que se possa desdobrar a lógica da representação. É por razões morais, inicialmente, que o simulacro deve ser exorcizado e que a diferença deve ser subordinada ao mesmo e ao semelhante (DELEUZE, 2020, p. 168).

Em que pese, é claro, que por profanar não estamos entendendo uma ruptura *sui generis* com o cinema ou mesmo com a estética documental de seu tempo – mesmo porque consideramos ambas flexionadas no plural – basta ver que discutimos *Zweig: a morte em cena*, ao longo desta escrita, sem perder de vista outras produções filmicas, tais como: *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), *Passaporte húngaro* (2001) e *33* (2002), por exemplo. Afinal, *Ex nihilo nihil fit*, portanto, destacamos, o ato profanatório não está na completa renúncia de referenciais, diversamente, pode ser situado nas visitas críticas, isto é, que problematizam, nessa mesma tradição, mas de modo a instar um Stefan Zweig até então, em alguma medida, ignoto. Em consonância a esse cenário *copioso*, recorremos a Walter Benjamin e sua assertiva cirúrgica a esse respeito: “uma das mais importantes tarefas da arte foi desde sempre a de gerar uma procura cuja total satisfação ainda se não realizou” (BENJAMIN, 2017, p. 39). Tudo se passa, então, como se a verdadeira tarefa do artista fosse não comungar com representações identitárias centralizadas, mas, ao contrário, “introduzir um desequilíbrio, uma instabilidade, uma dissimetria, uma espécie de abertura” (DELEUZE, 2020, p. 40). Em outras palavras, podemos dizer que:

O comentário não tem outro papel, sejam quais forem as técnicas empregadas, senão o de dizer *enfim* o que estava articulado silenciosamente no texto *primeiro*. Deve, conforme um paradoxo que ele desloca sempre, mas ao qual não escapa nunca, dizer pela primeira vez aquilo que, entretanto, já havia sido dito e repetir incansavelmente aquilo que, no entanto, não havia jamais sido dito. [...]. O comentário conjura o acaso do discurso fazendo-lhe sua parte: permite-lhe dizer algo do texto mesmo, mas com a condição de que o texto mesmo seja dito e de certo modo realizado (FOUCAULT, 1996, p. 25-26).

Nessa esteira, por vezes, o novo sequer está na ordem do dito, mas no movimento de sua volta. Conforme afirma Jacques Derrida, “a melhor maneira de ser fiel a uma herança é ser-lhe infiel” (DERRIDA; ROUDINESCO, 2004, p. 11). Assim, o verdadeiro discípulo não apenas ressignifica a herança, mas fustiga o outro porvir com o seu apelo atemporal e intempetivo. Retomemos a intrincada relação entre a linguagem e o futuro aventada por Maurice Blanchot: “toda palavra iniciante, ainda que seja o movimento mais suave e mais secreto, é, porque nos empurra infinitamente para adiante” (BLANCHOT, 2011b, p. 64).

No que concerne à crítica, aqui desenvolvida, do documentário *Zweig: a morte em cena*, salientamos que ela se sustentou em um recorte teórico-metodológico elegido, a saber, a análise filmica, e não esgota, por óbvio, em momento algum, o objeto de análise. Trata-se, antes, de um método minimalista, nas palavras de Jean-Louis Comolli, na medida em que renunciamos dar conta do filme como um todo. Além do mais, cumpre dizer que não se trata,

aqui, de um movimento decifratório que lançou luz a significações prévias ao encontro deste pesquisador com o filme em questão em uma espécie de agenciamento *naïve* do “problema como obstáculo e o respondente como Hércules” (DELEUZE, 2020, p. 214). Afinal, o discurso, o texto, não decodifica um mundo legível, diversamente: “deve se conceber o discurso como uma violência que fazemos as coisas, como uma prática que lhes impomos em todo o caso” (FOUCAULT, 1996, p. 53). Invariavelmente, portanto, o texto em tela, de fato, é o resultado subjetivo do encontro afetivo entre este pesquisador com os teóricos em tela e o filme proposto. Mesmo porque “não percebemos a coisa ou a imagem inteira, percebemos sempre menos, só percebemos o que estamos interessados em perceber, ou melhor, o que temos interesse, devido a nossos interesses econômicos, nossas crenças ideológicas, nossas exigências psicológicas” (DELEUZE, 2018b, p. 38).

Ademais, partimos da premissa que as análises de textos/filmes, aliás, como todo processo de escrita, são infinitos, pois sempre haverá novas aproximações exegéticas que revelarão outros detalhes, perspectivas e assim *ad infinitum*. Conforme afirma Jean-Claude Bernardet, os “filmes fortes” provocam-nos e essas angústias filosóficas, por vezes, engendram análises que, embora fadadas a serem menos ricas que a multifacetada obra questionadora, bordejam-na, obstinadamente, em busca de novas interpretações que nunca se esgotam. Um processo de semantização progressivo e sem fim (BERNARDET, 2003). Não suficiente, na medida do possível, tentamos fugir da armadilha, um tanto quanto comum em processos analíticos diversos, que consiste, basicamente, em emaranhar interpretação com descrição (VANOYE, 1994), ainda que seja inevitável que “a análise, que produz um enunciado verbal a propósito de uma obra de imagem, faça desse enunciado um relatório mais ou menos completo daquilo que está nessa obra” (AUMONT, 2003, p. 75).

Todavia, cabe ressaltar que a despeito dessa relação um tanto quanto oblíqua entre obras pujantes e seus diálogos transtextuais parciais, pontuais, é justamente mediante essas copiosas e módicas revisitações que o *corpus* literário/filmico se põe em movimento dialógico perpétuo com o mundo e consigo mesmo: “Minha lei, aquela à qual tento me devotar ou responder, é o *texto do outro*, sua própria singularidade, seu idioma, seu apelo, que me precede” (DERRIDA, 2014, p. 104). Com isso em mente, nosso intento maior foi problematizar o escritor Stefan Zweig mediante os recursos da sétima arte instrumentalizados no documentário do diretor Sylvio Back, ou seja, essa escritura fílmica contribui de quais maneiras a desenvolver essa vida e obra caleidoscópicas? Afinal, independentemente de seu método, a rigor, toda obra fílmica ou literária porta uma narrativa porque esse é um imperativo do ser humano. Estamos fadados a ser uma criatura-criador. Não à toa,

Antes de termos câmeras, microfones e dispositivos de gravação, tínhamos coisas como imagens pintadas, a palavra falada e pintada, e também o canto, a dança e o ritual. Tínhamos meio de expressão. Então, o que estamos fazendo quando fazemos filmes e projetos para a televisão é o que a nossa espécie sempre fez – só o meio mudo. Eu diria que esta necessidade humana de se comunicar tem sido a nossa característica mais definidora, e a ferramenta básica e essencial para a evolução da sociedade humana (PORTER, 2005, p. 45).

Essa concepção criatura-criador é, a nosso ver, belissimamente explorada no filme *Mãe!* [*Mother!*, 2017], do diretor norte-americano Darren Aronofsky, pois vemos, ali, o próprio criador, incessantemente, tendo que se haver com essa dadiva-maldição do impulso criativo. Tendo seu ápice, no último diálogo entre Ele, interpretado por Javier Bardem, e mãe, interpretada por Jennifer Lawrence:

Mother: “What hurts me the most is that I wasn’t enough”  
 Him: “It’s not your fault”  
 Him: “Nothing is ever enough”  
 Him: “I couldn’t create if it was”  
 Him: “And I have to. That’s what I do”  
 Him: “That’s what I am”<sup>147</sup>

Em suma, entendemos que Sylvio Back, ao se ver impelido pela tragédia atemporal de Stefan Zweig, como o fizera antes com as também problemáticas temáticas acerca do racismo, das guerras e das populações indígenas, por exemplo, percebeu na gramática documental – posteriormente, prolongando esse jogo à *mise en scène* ficcional – uma oportunidade de desestabilizar sentidos em via de serem fixados: “para mim a revolução é um filme, um poema, uma novela, um livro” (BACK, 1992, p. 149). Não à toa, todos os elementos constitutivos dessa narrativa, da voz *off* à montagem, engendram uma potência do heterogêneo, do diferente, contrastando lembranças, velamentos, esquecimentos etc. Resultando não em um empreendimento, à exaustão, com fins hagiográficos, tampouco em um intelectual europeu afastado dos trópicos, mas antes em centelhas da vida e obra de um sujeito claudicante complexo, atravessado pelos seus próprios demônios, bem como com aqueles de seu tempo sombrio que, efetivamente, não parece se reduzir a um passado longínquo. Consequentemente, defendemos que a película profana o domínio da representação pura e simples do arquivo zweiguiano, na medida em que tensiona o terreno da experiência (voz *off* intimista), dos afetos (primeiros planos), e da memória-esquecimento/discurso/história (imagens de arquivo, trilha sonora e

---

<sup>147</sup> Mãe: “O que mais dói é eu não ter lhe bastado.” / Ele: “Não é culpa sua.” / Ele: “Nada basta totalmente.” / Ele: “Eu não poderia criar se bastasse.” / Ele: “E preciso criar. É o que eu faço.” / Ele: “É o que sou.”

depoimentos), mediante sua instrumentalização da *mise en scène* documental sob a égide da desterritorialização dos centros.

Logo, não nos parece que estamos no registro da informação ou da apresentação pura e simples, mas sim da invenção, da torção, mesmo porque seu documentário sobre Stefan Zweig, para além de constituir o retrato intertextual em constante construção acerca desse escritor, de fato, perturba essa trama e, por conseguinte, não cessa de provocar seus leitores/telespectadores que estão sempre por vir. Nunca vacilando no que tange à tarefa de revisitar criticamente o passado que não cessa de inscrever.

Embora alguns críticos ainda se agarrem à noção de pureza nas artes, nossa aposta de exegese se deu na direção oposta, uma vez que não só perambulamos por campos literários e fílmicos, como nos atrevemos a margear a filosofia e a psicanálise. Afinal, o contato, a nosso ver, não engendra impurezas, mas, antes, desafiça o natural, opera metamorfoses. Isso, ao subverter o logocentrismo binário, o modelo cartesiano, e jogar luz no (des)território da terceira margem, do *intermezzo*.

Enfim, concluímos esta pesquisa com uma reflexão particular que deveras nos inquietou ao longo do processo, qual seja, a inarredável contemporaneidade de Stefan Zweig. Não por acaso seu espectro ainda nos ronda, aliás, evidentemente, o trabalho em tela é somente mais uma de suas deambulações. Com efeito, entendemos que o cinema está radicalmente ligado à noção de:

Ressurgência, reinstalação, retorno. O homem morto retorna à tela, uma vida póstuma lhe é, senão assegurada, pelo menos possível: a história do cinema é feita, hoje, de mais mortos que sobrevivem em imagens (e sons, para os mais privilegiados dentre eles) do que de vivos, se assim posso dizer, em exercício. Para início de conversa, *o espectro se liga à imagem, e a imagem ao espectral. Se é preciso falar de utopia, ela tem no cinema parte ligada com os fantasmas, ela só pode ser a confirmação dos que voltam – do voltar e não do devir – na vida dos vivos* (COMOLLI, 2008, p. 210-211, grifo nosso).

Prova maior desta linha de raciocínio é que por diversos momentos durante esta escrita, o conceito de tempo, seja no âmbito filosófico, literário ou cinematográfico, foi posto em questão, ou seja, é como se, ao nos arriscarmos a jogar novas luzes nesta tragédia labiríntica, sempre nos vimos dando voltas em sua atualidade imanente através dos tempos. Em consonância a esta argumentação que, paulatinamente, fomos tecendo ao longo de todo este texto, podemos citar, ainda, João Pereira Coutinho:

A melhor coisa do meu ano de 2021 foi ter regressado aos livros de Stefan Zweig. [...]. São soberbos e, mais que isso, intemporais. Falam diretamente para o nosso

tempo, em parte por terem sido escritos quando Zweig contemplava a derrocada da Europa e o seu próprio naufrágio pessoal, que terminou como terminou em Petrópolis. Hoje, com novas ansiedades a tomarem conta dos contemporâneos – a pandemia interminável; a sombra de uma guerra na Ucrânia e de outra em Taiwan; o fanatismo ideológico que destroça as democracias ocidentais etc. – os ensaios são objetos de reflexão e consolação. Alguém passou por tudo isso primeiro (COUTINHO, 2021, on-line).

Ora, não à toa, já na introdução deste trabalho, defendemos a leitura segundo a qual a tragédia atemporal de Stefan Zweig pode ser alcançada, em alguma medida, pelo conceito de espectro, visto que, em suma, o “espectro é o morto mal enterrado, que volta para cobrar alguma coisa mantida em instância. Por outras palavras, é o passado que se recusa a morrer” (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 150). Isto é, ao que nos parece, a não elaboração desse suicídio enigmático, – haja vista, por exemplo, que a Casa Stefan Zweig foi inaugurada graças aos esforços dos governos alemão, austríaco e alguns empresários brasileiros, ou seja, sem qualquer tipo de contribuição do próprio governo brasileiro –, somente trabalha no sentido de perpetuar sua tragédia, não de evitá-la.

Ao fim e ao cabo, façamos nossas, portanto, as – proféticas – palavras de Alberto Dines acerca do escritor que, aqui, mobilizou toda nossa escrita: “Reaparece reforçado pelas circunstâncias – dele e as nossas. *Estamos hoje mais bem aparelhados para revê-lo, amanhã mais ainda. Homem do seu tempo, será sempre contemporâneo*” (DINES, 2012, p. 12, grifo nosso).



## BIBLIOGRAFIA

*Livros, capítulos, artigos, dissertações e teses:*

ADICHIE, C. N. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. [S.l.]: Companhia das Letras, 2019. 68 p.

AFONSO, J. J. R. Polícia: etimologia e evolução do conceito. **Revista Brasileira de Ciências Policiais**, Brasília, jan/jun 2018. 213-260. <https://doi.org/10.31412/rbcp.v9i1.539>

AGAMBEN, G. **Estado de exceção**. Tradução de Iraci D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004. 142 p.

AGAMBEN, G. **Infância e história**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005. 188 p.

AGAMBEN, G. **Profanações**. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. 96 p.

AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz**: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III). Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. 169 p.

AGAMBEN, G. O que é contemporâneo? In: AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009a. p. 55-76.

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo. In: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009b. p. 25-54.

AGAMBEN, G. **Homo Sacer**: o poder soberano e a vida nua I. Tradução de Henrique Burigo. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010. 197 p.

AGAMBEN, G. **O tempo que resta**: um comentário à Carta aos Romanos. Tradução de Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. 215 p.

AGAMBEN, G. **A comunidade que vem**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. 103 p.

ALMEIDA, R. D.; CAIXETA, A. P. D. A. Para pensar em voz alta: voz-over heteroglóssica no filme-ensaio. **Comunicação & Inovação**, São Caetano do Sul, mai-ago 2020. 165-179.

ANDRADE, C. D. D. **As impurezas do branco**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ARISTÓTELES. **Poética (Edição bilíngue)**. Tradução de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017. 232 p.

AUMONT, J. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas, SP: Papyrus, 2003. 335 p.

AUMONT, J. **As teorias dos cineastas**. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papyrus, 2004.

AYUB, J. P. O ouvido do analista e o olho do crítico. In: JUNIOR, G. S. M. **Stefan Zweig e Sigmund Freud: trajetória de uma amizade**. Uberlândia: Edibrás, 2019. p. 172.

BACK, S. **Sylvio Back: por um cinema desideologizado**. Curitiba: Boletim informativo da Casa Romário Martins, 1987. 36 p.

BACK, S. **Zweig: a morte em cena**. [S.l.]: Produção Usina de Kyno, 199-? 46 p.

BACK, S. **Sylvio Back: filmes noutra margem**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992. 155 p.

BACK, S. **Kinopoems: o cinema vai ao poema**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2014. 52 p.

BACK, S. **Mostra Sylvio Back 8.0: filmes noutra margem**. Curitiba: [s.n.], 2017.

BACK, S. **O Himeneu**. Curitiba: Kotter, 2019. 72 p.

BACK, S. **Silenciário [recurso eletrônico]: obra reunida**. Florianópolis: UFSC, 2021. 431 p.

BANDEIRA, M. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguillar, 1958.

BARTHES, R. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongermino e Pedro de Souza. Rejane Janowitz. 4. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003. 258 p.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. 190 p.

BARTHES, R. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 192 p.

BARTHES, R. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. 120 p.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2017. 216 p.

BATAILLE, G. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. 260 p.

BENJAMIN, W. Melancolia de esquerda: a propósito do novo livro de poemas de Erich Kästner. In: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 8ª Ed. revista. ed. São Paulo: Brasiliense, 2012a. p. 77-82.

BENJAMIN, W. Fragmentos (filosofia da História e política). In: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a. p. 25-38.

BENJAMIN, W. Sobre a crítica do poder como violência. In: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013b. Cap. 6, p. 57-82.

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. **O anjo da história**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013c. p. 7-20.

BENJAMIN, W. **Origem do drama trágico alemão**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BENJAMIN, W. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica (5ª versão). In: BENJAMIN, W. **Estética e sociologia da arte**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017. p. 7-48.

BENJAMIN, W. A tarefa do tradutor. In: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020a. p. 87-100.

BENJAMIN, W. Doutrina das semelhanças. In: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020b. p. 47-56.

BENJAMIN, W. O contador de histórias: reflexões sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, W. **Linguagem, tradução, literatura (filosofia, teoria e crítica)**. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2020c. p. 139-166.

BERGAN, R. **Guia ilustrado Zahar Cinema**. Tradução de Carolina Alfaro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 511 p.

BERNARDET, J.-C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 318 p.

BERNARDET, J.-C. Documentários de busca: 33 e Passaporte Húngaro. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 142-157.

BERNARDET, J.-C. **Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BERNARDET, J.-C. **Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2008. 168 p.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011a.

BLANCHOT, M. **Uma voz vinda de outro lugar**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011b. 159 p.

BLANK, T. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. **Doc On-line**, dezembro 2012. 5-20.

BOHUNOVSKY, R. Stefan Zweig: um homem de ontem? **Pandaemonium**, São Paulo, dez 2015. 236-257. <https://doi.org/10.1590/1982-883718267236257>

BONA, D. **Stefan Zweig, uma biografia**. Tradução de João Domenech e Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Record, 1999. 374 p.

BORRADORI, G. Terrorismo e o legado do Iluminismo, Habermas e Derrida. In: DERRIDA, J. H. E. J. **Filosofia em tempo de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida**. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 13-36.

BRUCK, M. S. **A denúncia da ilusão biográfica e a crença na reposição do real: o literário e o biográfico em Mário Cláudio e Ruy Castro**. Tese (Tese em Literaturas de Língua Portuguesa) - PUC-Minas. Belo Horizonte, p. 202. 2008.

CALIL, C. A. A conquista da conquista do mercado. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 158-173.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 279 p.

CAMPOS, L. B. O cinema nas potências do falso - devir e hibridizações. **Travessias**, Cascavel, 2000. 1-16.

CARVALHO, S. D. D. **O povo messiânico o messianismo político de Glauber Rocha**. Dissertação (Dissertação em Ciências da Religião, Departamento de Filosofia e Teologia) - UCG. Goiânia, p. 91. 2002.

COLFFIELD, C. Stefan Zweig no País do Futuro: um intelectual sem pátria no olhar da imprensa brasileira, 1936-1942. **Criação & Crítica**, outubro 2019. 89-114.  
<https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v1i24p89-114>

COMOLLI, J.-L. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Tradução de Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 373 p.

COSTA, L. B. D. **Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Herny Miller**. Tese (Tese em Educação) - UFRGS. Porto Alegre, p. 180. 2010.

COUTINHO, E. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. **Proj. História**, São Paulo, 15 abr 1997. 165-191.

COUTINHO, E.; XAVIER, I.; FURTADO, J. O sujeito (extra)ordinário. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 96-141.

DA-RIN, S. **Espelho partido: tradição e transformação do documentário**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2004. 247 p.

DELEUZE, G. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Ruth Joffily Dias e Edmundo Fernandes Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, G. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018a. 344 p.

DELEUZE, G. **Cinema 2 - A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: 34, 2018b. 424 p.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020. 420 p.

DERRIDA, J. **Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional**. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. 234 p.

DERRIDA, J. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Tradução de Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001. 130 p.

DERRIDA, J. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. Tradução de Antonio Romane. São Paulo: Escuta, 2003. 135 p.

DERRIDA, J. Auto-imunidade: suicídios reais e simbólicos: Um diálogo com Jacques Derrida. In: DERRIDA, J. H. E. J. **Filosofia em tempo de terror: diálogos com Jürgen Habermas e Jacques Derrida**. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 95-146.

DERRIDA, J. **Força de lei: o fundamento místico da autoridade**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DERRIDA, J. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva e Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 407-426.

DERRIDA, J. **Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida**. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. 118 p.

DERRIDA, J. Força e Significação. In: DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014a. p. 1-42.

DERRIDA, J. Edmond Jabès e a Questão do Livro. In: DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2014b. p. 91-110.

DERRIDA, J.; ROUDINESCO, E. **De que amanhã: diálogo**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. 239 p.

DESLANDES, S. F. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. 21. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. 80 p.

DINES, A. **Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig**. 4ª ed.,amp. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2012. 733 p.

DINES, A. Prefácio. In: ZWEIG, S. **Brasil, um país do futuro**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. p. 7-12.

DINES, A. **A rede de amigos de Stefan Zweig: sua última agenda (1940-1942)**. Rio de Janeiro: Casa Stefan Zweig, 2014. 200 p.

DINIZ, T. F. N. **Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005. 99 p.

ESPÍNOLA, A. Prefácio - Filmar o silêncio. In: BACK, S. **Silenciário [recurso eletrônico]: obra reunida**. Florianópolis: UFSC, 2021. p. 7-24.

FORTUNA, F. Sexo, palavra e lente. In: BACK, S. **Quermesse: poesia erótica reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2013. p. 17-32.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso: aula inaugural do Collège de France pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 3. ed. São Paulo: Edições Loyola, 1996. 79 p.

FREUD, S. **A interpretação dos sonhos**. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001. 616 p.

FREUD, S. Luto e Melancolia. In: FREUD, S. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 170-194.

FREUD, S. Uma dificuldade da psicanálise. In: FREUD, S. **História de uma neurose infantil ["O homem dos lobos"], além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 14, 2010b. p. 240-251.

FREUD, S. Recordar, repetir e elaborar. In: FREUD, S. **Observações psicanalíticas sobre um caso de paranoia relatado em autobiografia ["O caso Schreber"], artigos sobre técnica e outros textos**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 10, 2010c. p. 193-209.

FREUD, S. O Eu e o Id. In: FREUD, S. **Obras completas, volume 16: O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 13-74.

FREUD, S. Autobiografia [1925]. In: FREUD, S. **O eu e o id, autobiografia e outros textos**. São Paulo: Companhia das Letras, v. 16, 2011a. p. 75-167.

FREUD, S. Nota sobre o "Bloco Mágico" [1925]. In: FREUD, S. **O eu e o id, "autobiografia" e outros textos (1923-1925)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 16, 2011b. p. 267-274.

FREUD, S. Totem e tabu. In: FREUD, S. **Totem e tabu, contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 11, 2012. <https://doi.org/10.4324/9780203164709>

FREUD, S. Sobre psicanálise "selvagem". In: FREUD, S. **Observações sobre um caso de neurose obsessiva ["O homem dos ratos"], uma recordação de infância de Leonardo da**

**Vinci e outros textos (1909-1910)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 9, 2013. p. 324-333.

FREUD, S. As pulsões e seus destinos. In: FREUD, S. **As pulsões e seus destinos**. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. p. 13-72.

FREUD, S. O futuro de uma ilusão. In: FREUD, S. **Inibição, sintoma e angústia, o futuro de uma ilusão e outros textos [1926-1929]**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 400.

FREUD, S. Três ensaios sobre a teoria da sexualidade. In: FREUD, S. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade, análise fragmentária de uma histeria ("O caso Dora") e outros (1901-1905)**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, v. 6, 2016. p. 13-172.

GAGNEBIN, J. M. **História e narração em Walter Benjamin**. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GAGNEBIN, J. M. Apresentação. In: AGAMBEN, G. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. São Paulo: Boitempo, 2008. p. 9-18.

GAUTHIER, G. **O documentário: um outro cinema**. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papyrus, 2011. 432 p.

GAY, P. **O coração desvelado: a experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud**. Tradução de Sérgio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. 484 p.

GIL, G. **Outros viram**. [S.l.]: Palco WMB, 2008.

GIL, M. D. F. Stefan Zweig, Romain Rolland e a Grande Guerra. **Biblos**, Coimbra, 2019. 125-146. [https://doi.org/10.14195/0870-4112\\_3-5\\_6](https://doi.org/10.14195/0870-4112_3-5_6)

GINZBURG, J. **Literatura, violência, e melancolia**. Campinas: Autores Associados, 2012. 116 p.

GUIMARÃES, C. G. A cena e a inscrição do real. **Revista Galáxia**, São Paulo, jun. 2011. 68-79.

HAMBURGER, E. Políticas da representação: ficção e documentário em ônibus 174. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. **O cinema do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 196-215.

HERBERTZ, A. M. **Xequete-Mate no país do futuro: Stefan Zweig e o exílio no Brasil**. Dissertação (Dissertação em Estudos Literários) - UFPR. Curitiba, p. 126. 2001.

HISSA, C. E. V. **A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade**. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

HISSA, C. E. V. **Entrenotas: compreensões de pesquisa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. 197 p. <https://doi.org/10.7476/9788542302912>

HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000. 359 p.

JULIER, L.; MARIE, M. **Lendo as imagens do cinema**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: SENAC São Paulo, 2009.

KAFKA, F. **Essencial Franz Kafka**. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011. 304 p.

KAMINSKI, R. **Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back - anos 1960 e 70**. Tese (Tese em História) - UFPR. Curitiba, p. 470. 2008.

KAMINSKI, R. O Brasil urbano no cinema dos anos 1960: Curitiba melancólica em Lance Maior, de Sylvio Back (1968). **Est. Hist**, Rio de Janeiro, 2012. 88-111.  
<https://doi.org/10.1590/S0103-21862012000100007>

KAMINSKI, R. Vida e morte de Stefan Zweig no cinema de Sylvio Back (1995-2003): identidades, ressentimentos e suicídio como protesto. **Scripta Uniandrade**, Curitiba, 11, n. 2, julho 2013. 212-228. <https://doi.org/10.18305/1679-5520/scripta.uniandrade.v11n2p212-228>

KAMINSKI, R. Imagem e alegoria no cinema de Sylvio Back: o caso de Ana. **Domínios da Imagem**, Londrina, 7, jan/jun 2014. 11-25. <https://doi.org/10.5433/2237-9126.2014v8n14p10>

KAMINSKI, R. Corta! In: KAMINSKI, R. **Mostra Sylvio Back 8.0**: filmes noutra margem. Curitiba: UFPR, 2017.

KEHL, M. R. A melancolia em Walter Benjamin e em Freud. **III Seminário Internacional Políticas de la Memoria**, Buenos Aires - Argentina, 2010.

LESSA, F. D. S.; SILVA, B. M. D. Morte e lamento nas tragédias de Eurípidés. In: SOUZA, C. D. D.; (ORGANIZADORAS), M. A. D. O. S. **Morte e vida na Grécia Antiga**: olhares interdisciplinares. Teresina: EDUFPI, 2020. p. 178-197.

LEVI, P. **É isto um homem?** Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988. 175 p.

LEVI, P. **Os afogados e os sobreviventes**. Tradução de Luiz Sergio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LEVI, P. **A trégua**. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. 360 p.

LIMA, L. C. **História. Ficção. Literatura**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

LINS, C. **O documentário de Eduardo Coutinho**: televisão, cinema e vídeo. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 205 p.

LINS, C. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.



LOPES, D. História e memória em Zweig - a morte em cena de Sylvio Back e Nós que aqui estamos por vós esperamos de Marcelo Masagão. **XXIV Congresso Brasileiro da Comunicação**, Campo Grande, MS, setembro 2001.

LÖWY, M. **Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"**. Tradução de [ tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005. 160 p.

LÖWY, M. **Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade**. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015. 288 p.

LUCENA, L. C. **Como fazer documentários: conceito, linguagem e prática**. 3. ed. São Paulo: Summus, 2018. 127 p.

LYOTARD, J.-F. **A condição pós-moderna**. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009. 131 p.

MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009. 340 p.

MAGER, J. M. **História, memória e testemunho: o método do documentarista Eduardo Coutinho em Jogo de Cena (2007)**. Dissertação (Dissertação do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História) - UFF. Niterói, p. 193. 2014.

MARÍAS, J. **História da Filosofia**. Tradução de Claudia Berlinder. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015. 589 p.

MARTINS, C. S. Walter Benjamin: tradução e melancolia, Susana Kampff Lages. **TradTerm**, 2010. 205-213. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.tradterm.2010.40292>

MATTOS, C. A. D. Back, Lance por Lance. In: BACK, S. **Sylvio Back: filmes noutra margem**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992. p. 9-15.

MELO JUNIOR, G. S. **Conversações entre Stefan Zweig e Sigmund Freud: um olhar sobre suas correspondências**. Dissertação (Dissertação em Estudos Literários) - UFU. Uberlândia. p. 118. 2016.

MOISES, P. C. B. M. **Kunst des Briefes - a arte da carta: um estudo sobre cartas de Stefan Zweig no exílio**. Dissertação (Dissertação em Língua e Literatura Alemã) - USP. São Paulo, p. 189. 2013.

MONTE-MÓR, P. Tendências do documentário etnográfico. In: (ORGANIZADOR), F. E. T. **Documentário no Brasil: tradição e transformação**. 2. ed. São Paulo: Summus, 2004. p. 97-118.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. 6ª. ed. Campinas: Papyrus, 2016.

NIETZSCHE, F. W. **Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017. 135 p.

ORICCHIO, L. Z. As trapalhadas do Brasil na Guerra da Itália. In: BACK, S. **Sylvio Back: filmes noutra margem**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992. p. 121-122.

PEREIRA, K. M. D. A. Frestas de sombra e de luz nas memórias do judeu Stefan Zweig. In: SOUZA, E. N. F. E.; COSTA, S. B. **Reflexos e sombras: arquétipos e mitos na literatura**. Belo Horizonte: Cânone, 2011a. p. 149-155.

PEREIRA, K. M. D. A. Memórias de un judío: el mundo visto por Stefan Zweig. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, 5, mar 2011b. 1-6. <https://doi.org/10.17851/1982-3053.5.8.58-64>

PEREIRA, K. M. D. A. A biblioteca dispersa de Stefan Zweig em O mundo que eu vi: minhas memórias. In: CLAUDIA MAIA, N. H. N. **Coleção e arquivo [recurso eletrônico]: memória e tradição**. São Paulo: FFLCH/USP, 2021. p. 50-59.

PERRONE-MOISÉS, L. **Mutações da literatura no século XXI**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 295 p.

PLATÃO. **A república (ou Da Justiça)**. Tradução de Edson Bini. 2. ed. São Paulo: EDIPRO, 2014.

PORTER, R. Sobre documentários e sapatos. In: MOURÃO, M. D.; LABAKI, A. **O cinema do real**. Tradução de Magda Lopes. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 42-51.

PRATER, D. **Stefan Zweig, Biografia**. Tradução de Regina Grisse. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991. 412 p.

RAMOS, F. P. **Mas afinal. o que é mesmo documentário**. São Paulo: SENAC, 2013.

RAMOS, L. Nossa história em uma aula ágil e divertida. In: BACK, S. **Sylvio Back: filmes noutra margem**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 1992. p. 69-70.

REGENBERG, A. Gênese do filme. In: BACK, S. **Zweig: a morte em cena: filme de Sylvio Back**. [S.l.]: [s.n.], 199? p. 5-7.

RESENDE, A. C. D. F. **Globo Repórter: um encontro entre cineastas e a televisão**. Dissertação (Dissertação em Artes Visuais) - UFMG. Belo Horizonte, p. 347. 2005.

ROGOZINSKI, J. Defunda morte: luto, sobrevivida, ressurreição. **ALEA**, Rio de Janeiro, 17/1, jan-jun 2015. 52-63. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/alea/v17n1/1517-106X-alea-17-01-00052.pdf>>. <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2015000100004>

ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. Tradução de Lucy Magalhães Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. 874 p.

SABADIN, C. **A história do cinema para quem tem pressa**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018. 207 p.

SALLES, J. M. A dificuldade do documentário. In: LABAKI, A. **A verdade de cada um**. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 266-281.

SALVETTI, É. F. A comunidade que vem: uma tarefa ética em Giorgio Agamben. **Profanações**, jul./dez 2014. 48-69.

SANDES, N. F.; BERGEROT, V. A arte e a história no documentário "A Revolução de 1930". **Fênix - Revista de História e Estudos Culturais**, Janeiro/Fevereiro/Março/Abril 2011. 1-15.

SCHWARZ, R. Cultura e Política, 1964-1969. In: SCHWARZ, R. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Tradução de Millor Fernandes. Porto Alegre: LPM, 2005.

SILVA, D. D. **Stefan Zweig deve morrer**. São Paulo: Almedina Brasil, 2020. 141 p.

SOARES, L. F. **Na literatura, as guerras**. Uberlândia: O Sexo da Palavra, 2021. 90 p.

SOARES, P. A. A. V. **Quem tem medo de poeta? Sylvio Back e as Margens**. Dissertação (Dissertação em Curso de Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas) UFFS. Erechim, p. 115. 2017.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução de Fernando Mascarello. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 2013. 398 p.

STOOSS, A. M. **O espaço brasileiro e as (im)possibilidades utópicas nas obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher**. Tese (Tese em Estudos Literários) - UFPR. Curitiba, p. 254. 2009.

STOOSS-HERBERTZ, A. Os leitores e as leituras de Stefan Zweig no Brasil. **Fênix: Revista de História e Estudos Culturais**, 4, maio/junho 2007. 1-17.

TAVARES, M. R. D. S. Da militância feminista ao documentário contemporâneo: a trajetória incomum de Helena Solberg. **Anais Eletrônicos do Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13° Women's Worlds Congress**, Florianópolis, 2017. 1-12.

TAVARES, M. R.; CUNHA, E. J. L. D. O cinema documentário de Helena Solberg. **Pós**, Belo Horizonte, 6, novembro 2016. 126-140.

VAN SIJLL, J. **Narrativa cinematográfica: contando histórias com imagens em movimento: as 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017. 315 p.

VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Marina Appenzeller. 2. ed. Campinas: Papirus, 1994. 152 p.

XAVIER, I. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosacnaify, 2007. 232 p.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 9. ed. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019. 212 p.

ŽIŽEK, S. **O mais sublime dos histéricos**. Tradução de R. Vera. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ŽIŽEK, S. **Primeiro como tragédia, depois como farsa**. Tradução de Maria Beatriz de Medina. São Paulo: Boitempo, 2011. 133 p.

ZWEIG, S. **Brasil, um país do futuro**. Tradução de Kristina Michahelles. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013a. 272 p.

ZWEIG, S. Aos que não podem falar. In: ZWEIG, S. **O mundo insone e outros ensaios**. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2013b. p. 272-278.

ZWEIG, S. **Autobiografia: o mundo de ontem: memórias de um europeu**. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2014. 399 p.

ZWEIG, S. **A cura pelo espírito: em perfis de Franz Anton Mesmer, Mary Baker Eddy e Sigmund Freud**. Tradução de Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2017. 357 p.

#### *Depoimentos e Entrevistas*

BACK, S. **Entrevista com Sylvio Back**. Disponível em: [http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portais/84/docs/entrevista\\_sylvio\\_back.pdf](http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portais/84/docs/entrevista_sylvio_back.pdf). Acesso em: 19 jul. 2021.

BACK, S. “Nunca foi fácil fazer cinema no Brasil”, diz cineasta Sylvio Back. **Revista Versar**. 23 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.revistaversar.com.br/entrevista-sylvio-back/>. Acesso em: 20 jul. 2021.

FONSECA, R. Aleluia, Sylvio Back! **Estadão**. 4 de abril de 2020. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/blogs/p-de-pop/aleluia-sylvio-back/>. Acesso em: 25 nov. 2021.

LIVROS E FILMES MANTÊM VIVA A OBRA DO ESCRITOR STEFAN ZWEIG. **Correio Braziliense**. 11 de março de 2015. Disponível em: [https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2015/03/11/interna\\_diversao\\_arte,474872/livros-e-filmes-mantemviva-a-obra-do-escritor-stefan-zweig.shtml](https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-earte/2015/03/11/interna_diversao_arte,474872/livros-e-filmes-mantemviva-a-obra-do-escritor-stefan-zweig.shtml). Acesso em: 23 jun. 2019.

#### *Críticas e matérias publicadas em jornais e revistas*

1933: grande queima de livros pelos nazistas. **DW Brasil**. 10 de maio de 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1933-grande-queima-de-livros-pelos-nazistas/a-834005>. Acesso em: 12 nov. 2020.

EDITORA da UFSC lança livro “silenciário”, do cineasta e escritor Sylvio Back. **Notícias da UFSC**. 30 de abril de 2021. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2021/04/editora-da-ufsc-lanca-livro-silenciario-do-cineasta-e-escritor-sylvio-back/>. Acesso em: 1º jul. 2021.

EXPOSIÇÃO “Stefan Zweig – escritor de cartas”. **Fundação Yedda & Augusto Frederico Schmidt**. 27 de outubro de 2016. Disponível em: <https://fundacaoschmidt.org.br/exposicaostefan-zweig-escritor-de-cartas/>. Acesso em: 21 out. 2021.

FOGUEIRAS de livros e lavagem cerebral: quem foi Goebbels, ministro de Hitler parafraseado por secretário de Bolsonaro. **BBC Brasil**. 17 de janeiro de 2020. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-51071094>. Acesso em: 12 nov. 2020.

INCÊNDIO destrói Museu da Língua Portuguesa em São Paulo. **DW Brasil**. 22 de dezembro de 2015. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/inc%C3%AAndio-destr%C3%B3i-museu-da-l%C3%ADngua-portuguesa-em-s%C3%A3o-paulo/a-18933668>. Acesso em: 21 nov. 2021.

MORRE, aos 86 anos, o jornalista Alberto Dines. **Folha de S. Paulo**. 22 de maio de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2018/05/morre-aos-86-anos-o-jornalista-alberto-dines.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2020.

AZEVEDO, R. Uma saudação de Natal de Walt Whitman aos brasileiros. **Veja**. 24 de dezembro de 2006. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/blog/reinaldo/uma-saudacao-de-natal-de-walt-whitman-aos-brasileiros/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

BALTHAZAR, R. As filmagens (e a farra) de Orson Welles no Carnaval de 1942. **Folha de S. Paulo**. 11 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/02/as-filmagens-e-a-farra-de-orson-welles-no-carnaval-de-1942.shtml>. Acesso em: 5 nov. 2020.

BERTI, L.; OLIVEIRA, J. Incêndio na Cinemateca Brasileira, em São Paulo, põe mais um acervo cultural no Brasil em risco. **El país**. 29 de julho de 2021. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-07-29/incendio-na-cinemateca-brasileira-em-sao-paulo-poe-mais-um-acervo-cultural-no-brasil-em-risco.html>. Acesso em: 21 nov. 2021.

COUTINHO, João Pereira. O que sei eu? É o que pergunta Stefan Zweig antes de mudar o mundo. **Folha de S. Paulo**. 20 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/joaopereiracoutinho/2021/12/o-que-sei-eu-e-o-que-devemos-perguntar-antes-de-mudar-o-mundo.shtml>. Acesso em 9 de jan. de 2021.

PHILPOT, R. Diaries show literary Giant Stefan Zweig’s inner turmoil as Nazis stormed Europe. **The times of Israel**. 25 de outubro de 2021. Disponível em: <https://www.timesofisrael.com/diaries-show-literary-giant-stefan-zweigs-inner-turmoil-as-nazis-stormed-europe/>. Acesso em: 30 out. 2021.

FRANCO, L. Humanidade perdeu mais com incêndio do Museu Nacional do que na Notre-Dame, diz diretor da instituição brasileira. **BBC Brasil**. 7 de junho de 2019. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-48550660>. Acesso em: 21 nov. 2021.

PONZIO, Ana Francisca. Controvérsia sobre morte de Zweig é reaberta. **Folha de S. Paulo**. 6 de março de 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq06039936.htm>. Acesso em: 31 mar. 2021.

SILVA, M. Procura-se um homem feliz. **Gazeta do povo**. 2 de novembro de 2019. Disponível em: <https://www.gazetadopovo.com.br/vozes/marleth-silva/procura-se-um-homem-feliz-maiakovski/>. Acesso em: 31 mar. 2021.

STRUCK, J. P. 1942: Brasil declarava guerra à Alemanha. **DW Brasil**. 22 de agosto de 2019. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/1942-brasil-declarava-guerra-%C3%A0-alemanha/a-40193784#:~:text=Em%2022%20de%20agosto%20de,%2C%20por%C3%A9m%2C%20demora%20dois%20anos.&text=Rio%20de%20Janeiro%2C%2022%20de%20agosto%20de%201942>. Acesso em: 10 nov. 2020.

UFSC concede título de “Doutor Honoris Causa” ao cineasta Sylvio Back. **Notícias da UFSC**. 25 de março de 2020. Disponível em: <https://noticias.ufsc.br/2020/03/ufsc-concede-titulo-de-doutor-honoris-causa-ao-cineasta-sylvio-back/>. Acesso em: 22 out. 2020.

## APÊNDICE A – FILMES CITADOS

1930, A REVOLUÇÃO QUE MUDOU O BRASIL. Direção: Sylvio Back. Produção: Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro-RJ. 1980. (40 min.).

33. Direção: Kiko Goifman. 2002. (74 min.).

ALELUIA, GRETCHEN. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Manoel Carlos Karam. Produção: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Usina de Kyno Ltda. Me; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. Curitiba-PR; Blumenau-SC: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1976. 1 DVD. (118 min.).

A ARAUCÁRIA: memória da extinção. Direção: Sylvio Back. Produção: UFPR – Universidade Federal do Paraná; Usina de Kyno Ltda. Me. Curitiba-PR. 1981. (29 min.).

A COLEÇÃO INVISÍVEL. Direção: Bernard Attal. Produção: Santa Luízia Filmes. Brasil: Pandora Filmes. 2012. 1 DVD. (89 min.).

A GAIOLA DE OURO. Direção: Sylvio Back. Produção: Blimp Film. Brasil. 1973. (50 min.).

A GUERRA DOS PELADOS. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Reinaldo Carmargo. Produção: Paraná Filmes; Usina de Kyno Ltda. Me. Caçador-SC: Servicine – Serviços Gerais de Cinema Ltda, 1971. 1 DVD. (81 min.).

A OPINIÃO PÚBLICA. Direção: Arnaldo Jabor. Produção: Sagitário Produções Cinematográficas Ltda.; Verba S.A.; Film-Indústria. Rio de Janeiro-RJ: Difilm Ltda.; Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1967. (78 min.).

A TRÉGUA. Direção: Francesco Rosi. Baseado no romance autobiográfico homônimo de Primo Levi. (125min.).

BRANCO SAI, PRETO FICA. Direção: Adirley Queiroz. 2015 (93 min.).

CABRA MARCADO PARA MORRER. Direção: Eduardo Coutinho. Produção: CPC - Centro Popular de Cultura da UNE - União Nacional dos Estudantes; MPC - Movimento de Cultura Popular de Pernambuco; Mapa. Nordeste; PE; PB; RN; RJ; SP; Santa Clara-CU: Gaumont do Brasil, 1964-84. 1 DVD. (119 min.).

CARMEM MIRANDA BANANA IS MY BUSINESS. Direção: Helena Solberg; David Meyer. Produção: Internacional Cinema Corporation; The Corporation for Public Broadcasting; Channel 4 Television; The National Latino Communications Center; Radio e Televisão Portuguesa. São Paulo-SP; Rio de Janeiro-RJ. 1994. 1 DVD. (91 min.).

CIDADE DE DEUS. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. 2002. (130 min.).

CINEMA NOVO. Direção: Eryk Rocha. 2016. (90 min.).

CRUZ E SOUSA O POETA DO DESTERRO. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Zeca Pires. Produção; TELESC; Usina de Kyno. Blumenau-SC. 1999 (86 min.).

DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL. Direção: Glauber Rocha. 1964. (120 min.).

EDIFÍCIO MASTER. Direção: Eduardo Coutinho. 2002. (110 min.).

GARRINCHA, ALEGRIA DO POVO. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Produções Cinematográficas Herbert Richers S.A.; Produções Cinematográficas Luiz Carlos Barreto. Rio de Janeiro-RJ: Embrafilme - Empresa Brasileira de Filmes S.A. 1962. (61 min.).

GLAUBER O FILME, LABIRINTO DO BRASIL. Direção: Silvio Tendler. 2003. (98 min.).

GUERRA DO BRASIL. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Joel Pizzini. Produção: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Fundo Nacional de Desenvolvimento da Educação; Usina de Kyno Ltda. Me. Rio de Janeiro-RJ. 1987. 1 DVD. (84min.).

ILHA DAS FLORES. Direção: Jorge Furtado. 1989. (15 min.).

IRACEMA – UMA TRANSA AMAZÔNICA. Direção: Jorge Bodanzky e Orlando Senna. 1975 (91 min.).

JÂNIO, VINTE ANOS DEPOIS. Direção: Sylvio Back. Produção: Rede Globo de Televisão. São Paulo-SP. 1981. (38min.).

JOGO DE CENA. Direção: Eduardo Coutinho. Brasil. 2007. (105 min.).

LANCE MAIOR. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Sebastião de Souza; Nelson Padrella. Produção: Paraná Filmes - Curitiba; Produções Cinematográficas Apolo - São Paulo; Usina de Kyno Ltda. - Me. Curitiba-PR; Antonina-PR: Servicine – Serviços Gerais de Cinema Ltda., 1968. 1 DVD. (95 min.).

LOST ZWEIG: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Guilherme Fuíza; Marcela Müller; Lellete Couto. Produção: Usina de Kyno. Petrópolis-RJ. 2003. 1 DVD. (115 min.).

MÃE! Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos. 2017. (121 min.).

MAIORIA ABSOLUTA. Direção: Leon Hirszman. Produção: Leon Hirszman Produções. Brasil. 1964. (18 min.).

MULHERES GUERREIRAS. Direção: Sylvio Back. Produção: Blimp Film. Brasil. 1977. (45 min.).

NANOOK, O ESQUIMÓ. Direção e produção: Robert J. Flaherty. Estados Unidos. 1922. (79 min.).

NO PAIZ DAS AMAZONAS. Direção: Silvino Santos. Produção: J. G. de Araújo e Cia. Manaus-AM: J. G. de Araújo e Cia. Brasil. 1922.



NÓS QUE AQUI ESTAMOS POR VÓS ESPERAMOS. Direção: Marcelo Masagão. Brasil. 1999. (73 min.).

ÔNIBUS 174. Direção: José Padilha e Felipe Lacerda. Brasil. 2002. (150 min.).

OS SERTÕES DE MATO GROSSO. Produção: Comissão Rondon. Brasil. 1912-13.

O AUTO-RETRATO DE BAKUN. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Maraidit Rne Flores. Produção: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná; Usina de Kyno Ltda. Me. Curitiba-PR. 1984 (43 min.).

O CONTESTADO: restos mortais. Direção: Sylvio Back. Produção: Usina de Kyno Ltda. Me. Curitiba-PR. 2010. (138 min.).

O DRAGÃO DA MALDADE CONTRA O SANTO GUERREIRO. Direção: Glauber Rocha. 1969. (95 min.).

O FIM E O PRINCÍPIO. Direção: Eduardo Coutinho. 2006 (110 min.).

O UNIVERSO GRACILIANO. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: PH. Souza. Produção: Usina de Kyno Ltda.; Anjo Azul Filmes. Rio de Janeiro-RJ. 2013 (84 min.).

PASSAPORTE HÚNGARO. Direção: Sandra Kogut. 2001. (72 min.).

QUANTO VALE OU É POR QUILO?. Direção: Sérgio Bianchi. 2005. (110 min.).

RÁDIO AURIVERDE: a FEB na Itália. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Margit Richter. Produção: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Usina de Kyno Ltda. Me. Curitiba-PR; Rio de Janeiro-RJ. 1991. 1 DVD. (70 min.).

REPÚBLICA GUARANI. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Antonio Carlos Moraes. Produção: Usina de Kyno Ltda. Me; Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S.A.; Sylvio Back Produções Cinematográficas Ltda. Brasil. 1979. 1 DVD. (100min.).

REVOLUÇÃO DE 30. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Maraidith Flores. Produção: Sylvio Back Produções Cinematográficas; Usina de Kyno Ltda. Me. Brasil. 1980. (122 min.).

SETE QUEDAS. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Maraidith Flores. Produção: Sylvio Back Produções; Usina de Kyno Ltda. Me. Curitiba-PR. 1980. (10 min.).

STEFAN ZWEIG: adeus, Europa. Direção: Maria Schrader. Áustria; Alemanha; França. 2016. 1 DVD. (106 min.).

VIDA E SANGUE DE POLACO. Direção: Sylvio Back. Produção: Secretaria da Cultura e do Esporte do Paraná. Curitiba-PR. 1982 (56 min.).

YNDIO DO BRASIL. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Margit Ritcher. Produção: Usina de Kyno. Rio de Janeiro-RJ. 1995. (70 min.).

ZWEIG: a morte em cena. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Margit Richter. Produção: Goethe-Institut do Rio de Janeiro. Petrópolis-RJ. 1995. 1 DVD. (43 min.).

## APÊNDICE B – FILMOGRAFIA DE SYLVIO BACK<sup>148</sup>

### *A) Longas-metragens*

#### *LANCE MAIOR (1968)*

Sinopse: Mário, estudante universitário e bancário, por meio de uma ligação amorosa com Cristina, jovem rica, orgulhosa e emancipada, tenta ascender socialmente. Entre os dois coloca-se a sensual comerciária Neusa, inexperiente e revoltada com a condição humilde de sua família. Cada um buscando um lugar ao sol da vida, os personagens enredam-se num diabólico jogo de sexo e amor.

Elenco: Reginaldo Faria, Regina Duarte, Irene Stefânia, Isabel Ribeiro, Lota Moncada, Lúcio Weber, Edson D'Ávila, Cecília de Cristo, Sérgio Bianchi e Ileana Kwasinski.

Ficha Técnica: Argumento e roteiro: Sylvio Back, Oscar Milton Volpini e Nelson Padrella. Fotografia e câmara: Hélio Silva. Música: Carlos Castilho. Canta: Marília Pêra. Montagem e edição: Maria Guadalupe. Direção de produção: Ivan de Souza. Produção: Sylvio Back, A.P. Galante e Alfredo Palácios. Direção: Sylvio Back, 1968 (35mm, PB, 100min.).

Premiação: “Melhor Atriz” (Irene Stefânia) e “Melhor Cartaz” (Manoel Coelho) no II Festival de Brasília de 1968.

#### *A GUERRA DOS PELADOS (1971)*

Sinopse: Outono de 1913, interior de Santa Catarina, Campanha do Contestado. A concessão de terras a uma companhia da estrada de ferro estrangeira para explorar suas riquezas através de uma serraria subsidiária, e a ameaça de redutos messiânicos de posseiros expropriados, geram um sangrento conflito na região. Por exigência dos “coronéis”, forças militares regionais e o Exército nacional intervêm. Mas, os “pelados” (assim chamados por rasparem a cabeça) se revoltam, protagonizando uma feroz e fanática resistência.

Elenco: Átila Iório, Jofre Soares, Stênio Garcia, Dorothee-Marie Bouvier, Emanuel Cavalcanti, Maurício Távora, Otávio Augusto, Zózimo Bulbul, Lala Schneider, Jorge Karam, Edson D'Ávila, Sale Wolokita, Walter Cunha, Jairo Ferreira e o povo da cidade de Caçador (SC).

Ficha Técnica: Roteiro e diálogos: Sylvio Back. Adaptação e pesquisas: Oscar Milton Volpini e Sylvio Back. Baseado no romance *Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi. Fotografia e câmara: Oswaldo de Oliveira. Figurinos e cenografia: Isabel Pancada. Música: Sérgio Ricardo e Théo de Barros. Montagem e edição: Maria Guadalupe. Produção executiva: Enzo Barone. Direção de produção: Sérgio Ricci. Produção: Sylvio Back, A.P. Galante e Alfredo Palácios. Direção: Sylvio Back, 1971 (35mm, Cor, 98min.).

Premiação: Prêmio de Qualidade pelo Instituto Nacional do Cinema – INC em 1971; “Melhor Filme Brasileiro” pela Folha de São Paulo em 1971; Prêmio Governador de São Paulo em 1971; Três Prêmios para o elenco no I Festival de Cinema de Guarujá – SP em 1971; Menção

<sup>148</sup> A maior parte dos dados desta seção foram, gentilmente, cedidos pelo próprio diretor, Sylvio Back.

Especial na II Semana Internacional do Filme de Autor em Málaga (Espanha) em 1971 e Seleção Oficial no XX Festival de Cinema de Berlim (Alemanha Ocidental) em 1972.

*ALELUIA, GRETCHEN* (1976)

Sinopse: Saga de uma família de imigrantes alemães que, fugindo ao nazismo, vem se radicar numa cidade do Sul do Brasil, por volta de 1937. Às vésperas e durante a II Grande Guerra, membros da família se envolvem com a Quinta Coluna e o Integralismo. Na década de 1950, graças a ligações perigosas com o rescaldo da guerra, os Kranz são visitados por ex-oficiais da SS em trânsito para o Cone Sul. A trama se estende aos dias de hoje.

Elenco: Carlos Vereza, Miriam Pires, Lilian Lemmertz, Sérgio Hingst, Kate Hansen, Selma Egrei, José Maria Santos, Narciso Assumpção e Lala Schneider.

Ficha Técnica: Argumento, roteiro e diálogos: Sylvio Back. Colaboração: Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini. Fotografia e câmara: José Medeiros. Cenografia: Ronaldo Leão Rego e Marcos Carrilho. Figurino: Luis Afonso Burigo. Música e arranjos: O Terço. Montagem: Inácio Araujo. Direção de produção: Plínio Garcia Sanchez. Produção: Sylvio Back e Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S/A. Direção: Sylvio Back, 1976 (35mm, Cor, 118min.).

Premiação: “Melhor Diretor” (Sylvio Back) e “Melhor Atriz” (Miriam Pires) no Prêmio Air France; “Melhor Diretor” (Sylvio Back) no Prêmio Golfinho de Ouro; “Melhor Argumento” (Sylvio Back), “Melhor Fotografia” (José Medeiros) e “Melhor Cenografia” (Ronaldo Leão Rego e Marcos Carrilho) pelo Prêmio Governador de São Paulo; “Melhor Roteiro” (Sylvio Back, Manoel Carlos Karam e Oscar Milton Volpini), “Melhor Ator” (Sérgio Hingst) e “Melhor Cenografia (Ronaldo Rego e Marcos Carrilho) pela Associação Paulista dos Críticos de Arte – APCA; “Melhor Atriz” (Miriam Pires), “Melhor Fotografia” (José Medeiros) e “Melhor Figurino” (Luis Afonso Burigo) no Prêmio Coruja de Ouro; “Melhor Fotografia (José Medeiros) e “Melhor Ator Coadjuvante” (José Maria Santos) no Festival de Gramado; Prêmio Qualidade da Embrafilme; Seleção Oficial no XXV Festival de Berlim (Alemanha Ocidental) em 1976.

*REVOLUÇÃO DE 30* (1980)

Sinopse: Filme-colagem de uma trintena de documentários e filmes de ficção dos anos 20, culminando com cenas inéditas da Revolução de 1930. Todo em preto-e-branco, o principal tônus é a excelência restauração fotográfica de suas imagens, emoldurada por uma trilha sonora autêntica, de rara beleza e qualidade de emissão. Duas horas de estupefação, gargalhadas, esgares inesperados, achados anedóticos e ironias sorrateiras.

Ficha Técnica: Roteiro, pesquisa iconográfica e seleção de filmes: Sylvio Back. Consultores de imagens: Carlos Roberto de Souza, Cosme Alves Netto, José Carvalho Motta, Jurandir Noronha, Valêncio Xavier, Antonio Jesus Pfeil, Michel do Espírito Santo, Oldemar Blasi e Anita Murakami. Comentários (em *off*): Boris Fausto, Edgard Carone, Paulo Sérgio Pinheiro. Pesquisa musical e arquivo fonográfico: Jairo Severiano. Montagem e edição: Laércio Silva. Som-direto: Miguel Sagatio. Arquivos: Cinemateca Brasileira (SP), Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Cinemateca do Museu Guido Viaro (PR), Arquivo Edgard Leuenroth – Unicamp (SP), Fundação José Augusto (RN) e Fundação Getúlio Vargas (RJ). Produção e direção: Sylvio Back, 1980 (35mm, PB, 118min.).

*REPÚBLICA GUARANI* (1982)

Sinopse: Entre 1610 e 1767, ano da expulsão dos jesuítas das Américas, numa vasta área dominada por índios Guarani e parcialidades linguísticas afins, e drenada pelos rios Uruguai, Paraná e Paraguai, vingou um discutido projeto religioso, social, econômico, político e arquitetônico, sem equivalência na história das relações conquistador-índio. Trezentos e cinquenta anos depois é possível identificar uma nostalgia daqueles tempos. Ante as similitudes com o passado, este filme é a retomada do debate.

Ficha Técnica: Pesquisa e roteiro: Sylvio Back e Deonísio da Silva. Fotografia e câmara: José Medeiros. Direção de animação: Marcello G. Tassara. Montagem e edição: Laércio Silva. Direção de produção: Plínio Garcia Sanchez. Produção e direção: Sylvio Back, 1982 (35mm, Cor, 100min.).

Premiação: “Melhor Roteiro” (Sylvio Back e Deonísio da Silva) e “Melhor Trilha Sonora” no XI Festival de Brasília de 1982; Prêmio São Saruê pela Federação de Cine-clubes do Rio de Janeiro em 1982; “Melhor Documentário” pela Associação de Críticos Cinematográficos (MG) em 1984 e Menção Honrosa no II Festival Latino-Americano de Cinema dos Povos Indígenas (RJ) em 1987.

*GUERRA DO BRASIL* (1987)

Sinopse: Entre 1864 e 1870, a América do Sul é palco do maior e mais sangrento conflito armado do século, conhecido como a “Guerra do Paraguai”, ou “Guerra Grande”, para os paraguaios. Misturando realidade e ficção, o documentário debate este “ensaio” da I Guerra Mundial, que envolveu Brasil, Argentina, Uruguai e Paraguai, vitimando em torno de um milhão de pessoas. No filme, entrelaçam-se a história oficial, o imaginário popular e a crítica de militares, cronistas e historiadores, articulado a um complexo painel iconográfico e musical, e a um resgate visual do teatro de operações no Paraguai.

Elenco: Patrícia Abente.

Ficha Técnica: Pesquisa histórica, cinematográfica e musical, roteiro e texto: Sylvio Back. Pesquisa iconográfica: Ana Maria Belluzzo (coordenação) e Mariana Ochs (Brasil, Mary Monte López Moreira (Paraguai), León Pomer (Argentina) e Sylvio Back (Uruguai). Fotografia e câmara: José Medeiros. Cromatismo e colagens: Solda. Direção de animação: Marcello G. Tassara. Som-direto: Miguel Sagatio e Juarez Dagoberto. Ao piano: Guilherme Vergueiro. Montagem: Laércio Silva. Produção: Sylvio Back e Embrafilme. Direção: Sylvio Back, 1987 (35mm, Cor, 84min.).

Premiação: Prêmio Especial do Júri no III Rio-Cine Festival de 1987; “Melhor Roteiro” no I Festival de Cinema de Natal em 1987; “Melhor Cartaz” (João Câmara e Dulce Lobo) no IX Festival Internacional Del Nuevo Cine Latinoamericano de Habana (Cuba) em 1987.

*RÁDIO AURIVERDE* (1991)

Sinopse: Com imagens e sons inéditos de Carmen Miranda e do Brasil na II Guerra Mundial, o filme penetra no desconhecido universo da guerra psicológica que conturbou a presença da Força Expedicionária Brasileira (FEB) na Itália (1944-1945). A partir das musicalmente ale-

gres e irônicas transmissões de uma rádio clandestina, tema-tabu entre os pracinhas, o filme acaba também revelando as tragicômicas relações entre os Estados Unidos e o Brasil durante o conflito, cujas consequências jamais se esgotaram.

Ficha Técnica: Pesquisa histórica e iconográfica, roteiro e textos: Sylvio Back. Consultores de imagem: Francisco Sérgio Moreira, Bob Summers (EUA) e Cosme Alves Netto. Arquivos: Casa da FEB (RJ), Casa do Expedicionário (PR), Cinemateca Brasileira (SP), Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ), Cinemateca do Museu Guido Viaro (PR), *Collector's* (RJ), Fundação Cultural Alfredo Ferreira Lage FUNALFA (MG), *National Archives* (EUA), Radiobrás (RJ) e Serviço Brasileiro da BBC (Inglaterra). Montagem e edição: Francisco Sérgio Moreira. Produção executiva: Margit Richter. Produção: Sylvio Back e Embrafilme – Empresa Brasileira de Filmes S/A. Direção: Sylvio Back, 1991 (35mm, PB, 70min.).

Premiação: “Melhor Pesquisa” (Sylvio Back) no V Festival de Cinema de Natal (RN) em 1991.

#### *YNDIO DO BRASIL (1995)*

Sinopse: Colagem de dezenas de filmes nacionais e estrangeiros – de ficção, cinejornais e documentários – revelando como o cinema vê e ouve o índio brasileiro desde quando foi filmado pela primeira vez em 1912. São imagens surpreendentes, emolduradas por músicas temáticas e poemas, que transportam o espectador a um universo idílico e preconceituoso, religioso e militarizado, cruel e mágico do nosso índio.

Ficha Técnica: Pesquisa e histórica, prospecção de imagem e som, roteiro e poemas: Sylvio Back. Consultores de imagem: Mario Cereghino, Francisco Sérgio Moreira, Cosme Alves Netto e Carlos Roberto de Souza. Pesquisa musical e arquivo fonográfico: Jairo Severiano. Arquivos: Cinemateca Brasileira, Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM), Museu do Índio e Arquivo Nacional. Dramatização de poemas: José Mayer. Montagem e edição: Francisco Sérgio Moreira. Produção executiva: Margit Richter. Produção: Usina de Kyno. Distribuição: RioFilme. Direção: Sylvio Back, 1995 (35mm, Cor/PB, 70min.).

Premiação: “Melhor Documentário de Longa-Metragem” na XXII Jornada Internacional de Cinema da Bahia em 1995; “Melhor Documentário em Língua Portuguesa e Castelhana no XXVI Festival de Figueira da Foz (Portugal) em 1996 e Prêmio Especial do Júri no Fest Cine (SC) em 1997.

#### *CRUZ E SOUSA: O POETA DO DESTERRO (1999)*

Sinopse: Biografia do poeta brasileiro, filho de escravos, João da Cruz e Sousa (1861-1898), fundador do Simbolismo no Brasil e considerado o maior poeta negro da língua portuguesa. Através de 34 “estrofes visuais”, o filme rastreia desde as arrebatadoras paixões do poeta em Florianópolis (SC) ao seu emparedamento social, racial e intelectual e ao trágico fim no Rio de Janeiro.

Elenco: Kadu Carneiro, Maria Ceíça, Léa Garcia, Danielle Ornelas, Jaqueline Valdívia, Guilherme Weber, Luigi Cutolo, Carol Xavier, Marcelo Perna, Ricardo Bussy, Jacques Bassetti, Marco Aurélio Borges, Cora Araújo Oestrom, Julie Philippe dos Santos e João Pinheiro.

Ficha Técnica: Roteiro e direção: Sylvio Back. Diretor de fotografia: Antonio Luiz Mendes. Direção de arte: Rodrigo de Haro. Cenografia: Idésio Leal. Figurinos: Lou Hamad. Som direito: Silvio Da-rin. Direção musical: Silvia Beraldo. Montagem e edição: Francisco Sérgio Moreira. Direção de produção: César Cavalcanti. Produtores executivos: Sylvio Back e Margit Richter. Produção: Usina de Kyno. Distribuição: RioFilme. Direção: Sylvio Back, 1999 (35mm, Cor, Dolby SR, 86min.).

Premiação: Prêmio Glauber Rocha; “Melhor Filme dos três continentes – Ásia, África e América Latina” e Menção Honrosa pela pesquisa de linguagem da crítica internacional no 29º Festival Internacional de Cinema de Figueira da Foz (Portugal) em 2000; Nominado para a categoria de “Melhor Fotografia” (Antonio Luiz Mendes) no Grande Prêmio do Cinema Brasileiro em 2000.

### *LOST ZWEIG: OS ÚLTIMOS DIAS DE STEFAN ZWEIG NO BRASIL (2003)*

Sinopse: Última semana de vida do escritor judeu austríaco Stefan Zweig, autor do livro *Brasil, País do Futuro*, e de sua jovem mulher, Lotte, que, num pacto cercado de mistério, se suicidam em Petrópolis (RJ) após o Carnaval de 1942, ao qual haviam assistido. Um gesto que ainda hoje, sessenta anos depois, desperta incógnitas e assombro pela sua premeditação e caráter emblemático.

Elenco: Rüdiger Vogler, Ruth Rieser, com Renato Borghi, Daniel Dantas, Ney Piacentini, Claudia Netto, Juan Alba, Ana Carbatti, Odilon Wagner, Kiko Mascarenhas, Katia Bronstein, Denise Weinberg, Thelmo Fernandes, Felipe Wagner, Carina Cooper, Silvia Chamecki, Isaac Bernat, Alexandre Ackerman, Garcia Júnior, Michael Berkovich, Jorge Eduardo, Marcela Moura e Waldir Onofre.

Ficha Técnica: Produção executiva: Margit Richter. Argumento: Sylvio Back. Roteiro: Sylvio Back e Nicholas O’Neil. Baseado no livro: *Morte no Paraíso* de Alberto Dines. Diretor de fotografia: Antonio Luiz Mendes. Diretor de Arte: Bárbara Quadros. Montagem e edição: Francisco Sérgio Moreira. Trilha musical: Guilherme Vergueiro e Raul de Souza. Produção: Usina de Kyno. Apoio: *Calla Productions* (EUA), Estúdios Mega/Tibet Filme, Labo Cine do Brasil, Quanta, Riofilme, TV Cultura de São Paulo. Produtor associado: Andrew Hood (Alemanha). Distribuição: RioFilme. Direção: Sylvio Back, 2003 (35mm, Cor, Dolby Digital, 114min.).

Premiação: “Melhor Atriz” (Ruth Rieser), “Melhor Roteiro” (Sylvio Back e Nicholas O’Neil), “Melhor Direção de Arte” (Bárbara Quadros) no 36º Festival de Brasília em 2003; “Melhor Fotografia” (Antonio Luiz Mendes) no 11º Festival de Cinema de Cuiabá em 2004; Seleção Oficial no XXII Festival Cinematográfico Internacional Del Uruguay em 2004 e “Melhor Filme”, “Melhor Diretor” (Sylvio Back), “Melhor Fotografia” (Antonio Luiz Mendes) e “Melhor Trilha Sonora” (Raul de Souza e Guilherme Vergueiro) no 14º Cine-Ceará em 2004.

### *O CONTESTADO, RESTOS MORTAIS (2010)*

Sinopse: Com o testemunho de trinta médiuns em transe, articulado ao memorial sobrevivente e à polêmica com especialistas, *O Contestado, Restos Mortais*, é o resgate mítico da chamada Guerra do Contestado (1912-1916). Envolvendo milhares de civis e militares, o sangrento

episódio conflagrou Paraná e Santa Catarina por questões de fronteira e disputa de terras, mesclado à eclosão de um surto messiânico de grandes proporções.

Ficha Técnica: Fotografia e câmara: Antonio Luiz Mendes. Diretor assistente: Zeca Pires. Som-direto: Juarez Dagoberto. Pesquisa iconográfica: Hernani Heffner. Montagem e edição: Sylvio Back e P.H. Souza. Abertura e efeitos visuais: Fernando Pimenta. Produção: P.H. Souza. Produção executiva: Margit Richter. Produção: Usina de Kyno e Anjo Azul Filmes. Distribuição: Espaço Filmes. Pesquisas, roteiro e direção: Sylvio Back, 2010 (Digital, Cor/PB, 118min.).

### *O UNIVERSO GRACILIANO (2013)*

Sinopse: Fruto de vasta pesquisa literária e de campo (ouvindo contemporâneos, resgatando locais e arquivos que pareciam perdidos, em Buíque-PE, Quebrangulo-AL, Viçosa-AL, Palmeira dos Índios-AL e Maceió-AL, e no Rio de Janeiro-RJ, onde Graciliano Ramos morou até a morte, *O Universo Graciliano* procura dar visibilidade a rastros, sombras e escombros memoriais em torno do autor de *Vidas secas* (1892-1953). É o primeiro filme sobre a vida-obra-e-morte do genial escritor alagoano.

Ficha Técnica: Produção: Usina de Kyno e Anjo Azul Filmes. Direção de fotografia: Antonio Luiz Mendes. Som-direto: Juarez Dagoberto. Montagem: Sylvio Back e P.H. Souza. Música: Heitor Cardoso, Misael Domingues, Tavares de Figueiredo e Ivo Cruz. Ao piano: Joel Bello Soares. Letreiros: Fernando Pimenta. Direção de produção: P.H. Souza. Apoio: Secretaria de Estado da Cultura de Alagoas, Governo do Estado de Alagoas, Lei do Audiovisual, ANCINE – Agência Nacional do Cinema, PETROBRAS, BNDES E BNB. Produção executiva: Margit Richter. Pesquisa, roteiro e direção: Sylvio Back, 2013 (Digital, Cor/PB, 84min.).

### *B) Médias-metragens*

#### *VIDA E SANGUE DE POLACO (1982)*

Sinopse: “O Brasil aqui, fomos nós que fizemos.” Através do memorial e do testemunho de pioneiros e seus descendentes, o filme refaz a vivência social, afetiva, religiosa, política e cultural dos poloneses no Brasil. O itinerário começa quando chegam as primeiras levas de imigrantes ao país, em 1869, e se estende a sua situação atual, com eles já completamente integrados à sociedade brasileira.

Ficha Técnica: Pesquisa e roteiro: Sylvio Back. Fotografia e câmara: Adrian Cooper. Som-direto: Romeu Quinto. Músicas: Henrique de Curitiba e Folclore da Polônia. Filme de arquivo: Cinemateca do Museu Guido Viaro (PR). Montagem e edição: Mário Queiroz Jr. Assistente do diretor: Maraidith Flores. Produção e direção: Sylvio Back, 1982 (16mm, Cor/PB, 56min.).

Premiação: “Melhor Fotografia” (Adrian Cooper) no XI Festival de Gramado em 1983 e “Melhor Fotografia (Adrian Cooper) e “Melhor Som” (Romeu Quinto) no XVI Festival de Brasília em 1983.



*O AUTO-RETRATO DE BAKUN (1984)*

Sinopse: Revelação biográfica de Miguel Bakun, considerado o maior pintor paranaense. A recuperação da vida-obra-e-morte de Bakun, que se suicidou em Curitiba, aos 54 anos, em 1963, é realizada por meio de sessões espíritas e de lembranças de amigos e parentes. Com essa vertente, o filme libera todo o imaginário oculto em torno do artista.

Elenco: Nelson Padrella e Waléria Kaminski.

Ficha Técnica: Pesquisa e roteiro: Nelson Padrella e Sylvio Back. Fotografia e câmara: Adrian Cooper. Som-direto: Romeu Quinto. Músicas: Henrique de Curitiba. Intérprete: Milton Nascimento. Montagem e edição: Laércio Silva. Assistente do diretor: Maraidith Flores. Produção: Usina de Kyno. Direção: Sylvio Back, 1984 (16mm, Cor, 43min.).

Premiação: Prêmio Glauber Rocha; “Melhor Filme” na XIII Jornada Brasileira de Cinema (BA) em 1984; Menção Especial do Júri no I Festival Internacional de Cinema TV e Vídeo do Rio de Janeiro em 1984 e “Melhor Fotografia” (Adrian Copper) no I Festival de Cinema de Caxambu (MG) em 1984.

*ZWEIG: A MORTE EM CENA (1995)*

Sinopse: Com testemunhas contemporâneas e um olhar cinematográfico dos anos quarenta, o documentário discute a “vida brasileira” do escritor austríaco, Stefan Zweig, autor do emblemático livro *Brasil, País do Futuro*. Ele, 60 anos, e sua esposa, Lotte, 33, suicidam-se em Petrópolis na semana seguinte ao Carnaval carioca de 1942.

Ficha Técnica: Pesquisa e roteiro: Sylvio Back. Fotografia e câmara: Walter Carvalho. Som-direto: Juarez Dagoberto. Montagem e edição: Francisco Sérgio Moreira. Produção: Usina de Kyno. Direção: Sylvio Back, 1995 (16mm, Cor/PB, 43min.).

*C) Curtas-metragens**CURITIBA, UMA EXPERIÊNCIA EM PLANEJAMENTO URBANO (1974)*

Sinopse: No início da década de 1970, Curitiba sofre uma profunda transformação urbanística, que sacode sua vocação provinciana. O documentário revela os diversos aspectos que alteram a face da cidade, desde um inovador sistema de transporte de massa a uma política de lazer e cultura voltados para a criação de uma qualidade de vida inédita entre as capitais brasileiras.

Ficha Técnica: Roteiro e texto: Gilberto Ricardo dos Santos. Fotografia e câmara: Antonio B. Thomé. Narração: Fábio Perez. Montagem e edição: Inácio Araújo. Produção e direção: Sylvio Back, 1974 (35mm, Cor, 17min.).

*TEATRO GUAIRÁ (1977)*

Sinopse: Por meio de flagrantes de ensaios, encenação de peças, balé, espetáculos infantis, teatro de bonecos e, de imagens de arquivo sobre incêndio que quase o destruiu, o documentá-

rio revela a arquitetura e a carpintaria técnica do monumental Teatro Guaíra, de Curitiba-PR. Na abertura, vê-se retrospecto iconográfico do teatro no Paraná, e ao longo do texto, a sua história desde o início do século passado aos dias atuais.

Ficha Técnica: Pesquisa e texto: Sylvio Back. Fotografia e câmara: Lúcio Kodato. Som-direto: Sidney Paiva Lopes. Narração: Fábio Perez. Montagem: Mauro Alice. Produção e direção: Sylvio Back, 1977 (35mm, Cor/PB, 10min.).

#### *UM BRASIL DIFERENTE?* (1978)

Sinopse: Acompanhando o caminho do sol sobre o Paraná, o filme começa no litoral das praias e ilhas, atravessa a Serra do Mar, detém-se na capital, Curitiba, viaja às origens da Humanidade em Vila Velha, e acaba festejando as explosões da natureza em Sete Quedas e Foz do Iguaçu. Pequeno hino de amor telúrico a um território praticamente desconhecido pelo e no cinema brasileiro.

Ficha Técnica: Roteiro e texto: Sylvio Back. Fotografia e câmara: Lúcio Kodato. Assistente de câmara: José Tadeu Ribeiro. Narração: Neville George. Montagem: Mauro Alice. Direto de produção: Plínio Garcia Sanchez. Produção e direção: Sylvio Back, 1978 (35mm, Cor, 17min.).

#### *SETE QUEDAS* (1980)

Sinopse: O tema do filme são as famosas corredeiras do rio Paraná, conhecidas sob a denominação de “Sete Quedas”, e cujo desaparecimento em fins de 1092, ocorreu quando teve represadas as suas águas, formando o lago Itaipu de 200 km quadrados. Numa das últimas filmagens de Sete Quedas, o tom do documentário é de pavana e de libelo ecológico.

Ficha Técnica: Roteiro e texto: Sylvio Back. Fotografia e câmara: Adrian Cooper. Narração: Mario Lima. Produção: Usina de Kyno. Direção: Sylvio Back, 1980 (35mm, Cor, 10min.).

Premiação: “Melhor Roteiro” no Concurso Nacional de Filmes sobre Turismo Embratur-Embrafilme em 1980 e Prêmio Filme Brasileiro de Curta-Metragem pelo Conselho Nacional de Cinema em 1985.

#### *A ARAUCÁRIA, MEMÓRIA DA EXTINÇÃO* (1981)

Sinopse: Nos últimos sessenta anos, a imagem do pinheiro, principal essência florestal dos estados sulinos do Brasil, acabou virando um triste epitáfio da espécie. Extensos incêndios nas reservas nativas, predação violenta e um desmatamento irracional se associam a uma falta de consciência ecológica. Elementos que pressagiam o próximo fim da “Araucária Angustifolia”, o pinheiro do Paraná.

Ficha Técnica: Roteiro e texto: Sylvio Back. Fotografia e câmara: Adrian Cooper. Som-direto: Miguel Sagatio. Montagem e edição: Laércio Silva. Produção e direção: Sylvio Back, 1981 (35mm, Cor, 10min.).

Premiação: Prêmio Osiris da FAO (Alemanha Ocidental) em 1984; Prêmio Embrafilme de “Melhor Filme Brasileiro” na Mostra Internacional do Filme Científico em 1984 e Prêmio Filme Brasileiro de Curta-Metragem pelo Concine em 1985.

*A ESCALA DO HOMEM* (1982)

Sinopse: Curta-metragem sobre as transformações urbanísticas sofridas por Curitiba a partir da segunda metade dos anos setenta. Sua narrativa começa por recapitular a provinciana face da cidade após 1930 (filme de arquivo realizado por um dos pioneiros do cinema paranaense, João Baptista Groff), e se estende aos dias atuais. *A Escala do Homem* é praticamente uma sequência do documentário, *Curitiba, Uma Experiência em Planejamento Urbano*, de 1974, filmado pelo mesmo diretor.

Ficha Técnica: Roteiro: Sylvio Back. Textos: Paulo Vítola e Gilberto Ricardo dos Santos. Fotografia e câmara: Adrian Cooper. Assistente: José Roberto Eliezer. Trilha musical original: Paulo Vítola e Marinho Gallera. Narração: Neville George. Montagem e edição: Laércio Silva. Produção executiva: Maraidith Flores. Produção e direção: Sylvio Back, 1982 (35mm, Cor, 13min.).

*A BABEL DA LUZ* (1992)

Sinopse: Autorretrato protagonizado pela poeta paranaense, Helena Kolody, 80 anos, enquanto espelho de suas próprias angústias, enquanto aventura linguística única, enquanto repositório de uma biografia interminável.

Ficha Técnica: Seleção de poemas e roteiros: Sylvio Back. Fotografia e câmara: Walter Carvalho. Som-direto: Adair Comarú. Montagem e edição: Francisco Sergio Moreira. Produção: Usina de Kyno. Direção: Sylvio Back, 1992 (35mm, Cor, 10min.).

Premiação: “Melhor Curta-Metragem” e “Melhor Montagem” (Francisco Sérgio Moreira) no XXI Festival de Brasília em 1992 e Margarida de Prata pelo CNBB.