

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

CRISTIANE CARVALHO COPPETTI

**VINTE E QUATRO HORAS NA VIDA DE UMA MULHER: o desejo na literatura de
Zweig e na adaptação fílmica de Robert Land**

UBERLÂNDIA

2023

CRISTIANE CARVALHO COPPETTI

**VINTE E QUATRO HORAS NA VIDA DE UMA MULHER: o desejo na literatura de
Zweig e na adaptação filmica de Robert Land**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Estudos Literários, como requisito parcial para
obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientadora: Dr^a. Kênia Maria de Almeida

UBERLÂNDIA

2023

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

C785
2024 Coppetti, Cristiane Carvalho, 1998-
VINTE E QUATRO HORAS NA VIDA DE UMA MULHER [recurso
eletrônico] : o desejo na literatura de Zweig e na
adaptação fílmica de Robert Land / Cristiane Carvalho
Coppetti. - 2024.

Orientador: Dr^a. Kênia Maria de Almeida.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de
Uberlândia, Pós-graduação em Estudos Literários.
Modo de acesso: Internet.
Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.84>
Inclui bibliografia.

1. Literatura. I. Almeida, Dr^a. Kênia Maria de, 1962-,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia. Pós-
graduação em Estudos Literários. III. Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902

Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários - PPGELIT				
Defesa de:	Mestrado Acadêmico em Estudos Literários				
Data:	31 de janeiro de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	16:15
Matrícula do Discente:	12212TLT002				
Nome do Discente:	Cristiane Carvalho Coppetti				
Título do Trabalho:	Vinte e quatro horas na vida de uma mulher: o desejo na literatura de Zweig e na adaptação fílmica de Robert Land				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Teatro Popular de Antônio José da Silva, O Judeu				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta: Professores Doutores: Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata; João Paulo Ayub da Fonseca do Instituto Sedes Sapientiae - SP, Geovane Souza Melo Júnior da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Dra. Kenia Maria de Almeida Pereira, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

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

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre 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 **Joao Paulo Ayub da Fonseca, Usuário Externo**, em 31/01/2024, às 16:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 31/01/2024, às 16:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Geovane Souza Melo Junior, Usuário Externo**, em 31/01/2024, às 16:27, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Cristiane Fonseca Carvalho, Usuário Externo**, em 31/01/2024, às 16:46, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



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, informando o código verificador **5147640** e o código CRC **ACD26385**.

A Rafael Igor Freire Gontijo (*In memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, por criar caminhos de alegria e coragem.

À minha orientadora, Prof^ª. Dr^ª. Kênia Maria de Almeida, por tanto ensinamento e cuidado na orientação do mestrado.

À minha família, por acreditar em mim. À minha mãe, Maria de Fátima Carvalho, por suas orações, sua preocupação singular, pelo cuidado e incentivo durante toda essa trajetória. Ao meu pai, José Inácio Carvalho, por me apoiar e encorajar em meio a tantas leituras, que me possibilitaram viajar para tantos lugares, assim como ele em sua profissão de caminhoneiro. À minha irmã, Roberta Carvalho, pelas brincadeiras e implicâncias que envolvem esse laço. À minha sobrinha, Manuela Carvalho, que, com toda singeleza da sua infância, nos tira do modo de vida automático sempre com uma risada leve. Ao meu cunhado, Sandoval Aparecido, por seu bom humor que torna a convivência mais divertida.

Ao meu esposo, Victor Hugo Coppetti, meu amor, minha medida, meu desejo.

Ao meu primo, Rafael Igor, o meu irmão de alma, que, embora tenha partido, os laços de afeto através da memória permanecem para sempre.

À minha tia Vanda, que, desde a época do dever de casa na infância, sempre me apoiou nos estudos.

À minha avó, Geralda Couto, e à minha tia, Vera Lúcia, que são as raízes do meu interesse pelo mundo dos livros.

Agradeço ao acolhimento dos meus sogros, Hilton e Silmara, e das minhas cunhadas, Anna Flávia e Isabella. Nesse lar, que se tornou meu também, sempre encontrei um ambiente de incentivo e celebração das minhas conquistas acadêmicas. À minha analista, Livia Matos, por sua escuta atenta e cheia de ternura.

Aos amigos que estão longe: à Giovana Leão, por seu carisma que encanta; ao Bruno Castro, pelo auxílio em meio à teoria da Psicanálise; ao Rafael Inácio, por compartilhar seu anseio pelo mundo da arte; à Neubiana Veloso, meu exemplo e inspiração na caminhada acadêmica.

Aos amigos que estão perto: à Stephani Rodríguez, que me inspira a sensibilidade e a delicadeza; à Assíria Leite, por andar de mãos dadas comigo nesse percurso; à Mariane Melo, por sua parceria e pelas conversas sobre o nazismo e a censura; ao Ryan Freitas, por transmitir sua paixão pelo universo da contracultura; aos gêmeos do jornalismo, Heuler e Helder Reis, pelas trocas de conhecimento e de piadas na hora do almoço.

Aos meus professores do mestrado, Ivan Marcos, Leoanardo Francisco e Nicoli Tassis, por transmitir os encantos do cinema.

Ao Laboratório de Estudos Judaicos (LEJ), pelo acolhimento e interlocução nesse período de pesquisa.

Ao Ronei Pezzini, pelo auxílio no Laboratório da Pós-graduação, LABILEEL.

Ao diretor do Instituto de Letras, Ariel Novodvorski, por suas palavras motivadoras.

Ao professor do curso de Cinema da UnB, por ter disponibilizado o filme da pesquisa.

Aos componentes da banca examinadora, João Ayub e Geovane Melo, pelas ricas contribuições neste trabalho.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (FAPEMIG), por financiar esta pesquisa.

Ao curso de Mestrado em Estudos Literários/UFU, que me fez mais humana.

*Eu atravesso as coisas – e no meio da travessia não vejo! – só estava
era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Viver nem
não é muito perigoso? (Rosa, 2019, p. 32).*

RESUMO

Esta pesquisa busca analisar as representações do desejo no livro *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* (2007), de Stefan Zweig, e na adaptação fílmica dirigida por Robert Land, lançada em 1931. Utilizando uma abordagem psicanalítica, o estudo busca investigar como esse conceito é retratado nessas obras e examinar as semelhanças e diferenças entre as representações literária e cinematográfica. Para tal análise, serão aplicados conceitos teóricos de Freud (2010), Lacan (1998), Hutcheon (2011), Dines (2012) e outros estudiosos relevantes. O estudo propõe uma reflexão sobre os aspectos psicológicos da protagonista, explorando suas motivações e conflitos internos. Ao fazer isso, busca-se compreender de que maneira essas obras abordam a complexidade das implicações psíquicas. A pesquisa contribui para uma percepção mais profunda dessa representação e de uma posição-sujeito que por vezes se localiza no feminino nessas duas formas de expressão artística, destacando sua relevância no contexto da psicanálise, da literatura e do cinema. Além disso, esta proposta possui relevância significativa no campo dos estudos culturais e da teoria psicanalítica, pois busca trazer à tona a importância da representação do desejo tanto na literatura quanto no campo filmográfico. Ao analisar o livro de Stefan Zweig e seu respectivo filme, será possível proporcionar uma compreensão mais ampla das percepções históricas e sociais em relação à ideia de mulher daquela época por meio da construção da personagem-protagonista. Além disso, o trabalho contribui para um melhor entendimento desse processo psíquico como uma força poderosa e complexa que pode moldar as vidas e as narrativas das personagens na literatura. Assim, destaca-se a importância da arte e da cultura como espaços para a reflexão e a expressão daquilo que é mais íntimo e profundo nos sujeitos. Ao ampliar nosso conhecimento sobre as simbolizações desse conceito nas obras, essa pesquisa oferece subsídios valiosos para o discernimento das dinâmicas sociais, da constituição das personagens e das aproximações do desejo na construção subjetiva do eu feminino.

Palavras-chave: adaptação fílmica; cinema; desejo; feminino; literatura; psicanálise.

ABSTRACT

This research aims to analyze the representations of desire in the book "Twenty-Four Hours in the Life of a Woman" (2007) by Stefan Zweig and in the film adaptation directed by Robert Land, released in 1931. Employing a psychoanalytic approach, the study seeks to investigate how this concept is portrayed in these works and to examine the similarities and differences between literary and cinematic representations. For this analysis, theoretical concepts from Freud (2010), Lacan (1998), Hutcheon (2011), Dines (2012), and other relevant scholars will be applied. The study proposes a reflection on the psychological aspects of the protagonist, exploring her motivations and internal conflicts. In doing so, it aims to understand how these works address the complexity of psychic implications. The research contributes to a deeper understanding of this representation and of a subject position that is sometimes located in the feminine in these two forms of artistic expression, emphasizing its relevance in the context of psychoanalysis, literature, and cinema. Furthermore, this proposal has significant relevance in the field of cultural studies and psychoanalytic theory as it seeks to highlight the importance of representing desire in both literature and the cinematic field. By analyzing Stefan Zweig's book and its corresponding film, it will be possible to provide a broader understanding of historical and social perceptions of the idea of women at that time through the construction of the protagonist character. Additionally, the work contributes to a better understanding of this psychic process as a powerful and complex force that can shape the lives and narratives of characters in literature. Thus, the importance of art and culture is emphasized as spaces for reflection and expression of what is most intimate and profound in individuals. By expanding our knowledge of the symbolizations of this concept in the works, this research provides valuable insights for discerning social dynamics, character constitution, and approaches to desire in the subjective construction of the female self.

Keywords: cinema; desire; literature; feminine; film adaptation; psychoanalysis.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Pintura de Gustav Klimt, <i>Retrato de Adele Bloch-Bauer</i> (1907).....	21
Figura 2 – Cena do Filme <i>Freud Além da Alma</i> , representando o sofrimento da personagem Cecily.....	51
Figura 3 – Cena do Filme <i>Freud Além da Alma</i> . Personagem Cecily em sessão terapêutica ..	52
Figura 4 – Cena de abertura do Filme <i>Vinte e quatro horas na vida de uma mulher</i>	79
Figura 5 – Cena do Filme <i>Vinte e quatro horas na vida de uma mulher</i> retratando a leitura das mãos da personagem Helga Vanroh	80
Figura 6 – Cena do Filme <i>Vinte quatro horas na vida de uma mulher</i> em que Helga decide-se pelo que vestir.....	81
Figura 7 – Cena do Filme <i>Vinte quatro horas na vida de uma mulher</i> cujo enfoque são as mãos da personagem.....	83
Figura 8 – Cena do Filme <i>Vinte e quatro horas na vida de uma mulher</i> em que a protagonista, Helga, se interessa por Sascha.....	85
Figura 9 – Cena do Filme <i>Vinte e quatro horas na vida de uma mulher</i> em que Helga desloca-se na chuva.....	88
Figura 10 – Cena do Filme <i>Vinte e quatro horas na vida de uma mulher</i> em que Helga desloca-se na chuva	88
Figura 11 – Cena do Filme <i>Vinte e quatro horas na vida de uma mulher</i> em que Helga desloca-se na chuva	89
Figura 12 – Cena do Filme <i>Vinte e quatro horas na vida de uma mulher</i> em que Helga desloca-se na chuva	89
Figura 13 – Cena do Filme <i>Vinte e quatro horas na vida de uma mulher</i> em que Helga se confronta no espelho.....	92
Figura 14 – Cena do Filme <i>Vinte e quatro horas na vida de uma mulher</i> em que Helga é chamada por Sascha.....	94

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 INTRODUÇÃO	16
CAPÍTULO 1 – VIDA E OBRA DE STEFAN ZWEIG: PROVOCAÇÃO E REVELAÇÃO	20
CAPÍTULO 2 – STEFAN ZWEIG E SIGMUND FREUD: LITERATURA E PSICANÁLISE	40
CAPÍTULO 3 – ENTRE PÁGINAS E CENAS: O FASCINANTE INTERCÂMBIO ENTRE CINEMA E LITERATURA	62
CONCLUSÃO	98
REFERÊNCIAS	101
ANEXO A - CARTA ORIGINAL EM ALEMÃO ESCRITA POR STEFAN ZWEIG ANTES DE SUA MORTE	106

APRESENTAÇÃO

Considerar o desejo. Esse foi o fator essencial para que eu pudesse me descobrir no meio acadêmico e encontrar a pesquisa que faria sentido para mim. A intensa busca por um estudo sobre o qual fosse possível ter identificação e prazer, para além dos descompassos inevitáveis que a investigação científica traz consigo, revelava minha posição de insatisfação ao longo de todo o meu percurso pela graduação. Aliás, é justamente isso que Freud nos lembra: “quem é feliz não fantasia, apenas o insatisfeito” (Freud, 2015, p. 57). E a fantasia, por sua vez, “é uma realização do desejo” (Freud, 2015, p. 57).

Tudo começou – ainda muito nova – a partir do forte laço com meu primo Rafael e o nosso interesse pelo universo intelectual. Nossa amizade era regada pela curiosidade em relação ao mundo das artes e ao do conhecimento de forma geral. Essa curiosidade era o motor que nos impulsionava a buscar uma coisa ou outra e o resultado eram horas a fio de boas conversas. Rafinha foi minha base. Sou grata por ter tido a oportunidade de conhecê-lo e de compartilhar bons momentos em vida. Hoje ele vive em mim e este trabalho é a frutificação das raízes que ele ajudou a regar.

O interesse interdisciplinar acompanhou minha formação desde o ensino básico. Ao fazer a escolha do curso superior, refleti sobre qual poderia me dar acesso a vários campos do saber, principalmente aqueles que envolvem a arte de alguma forma. E a resolução foi Letras. A decisão deu-se porque, naquela época de encerramento do Ensino Médio, eu já tinha em mente que por meio do texto, principalmente o literário, seria possível alcançar leituras variadas, que fizessem abrir novos universos diante dos meus olhos, remediando a insatisfação que sempre retorna. Já em meados do curso, durante a disciplina de Teoria Literária, me deparei com o pequeno (grande) livro *Aula*, de Roland Barthes (2013), o qual considera que “todas as ciências estão presentes no monumento literário” (Barthes, 2013, p. 18-19), o que, enfim, contribuiu para confirmar o meu raciocínio e propósito.

Com o ingresso no curso de graduação em Letras-Português/UFU, pude, logo no primeiro mês, adentrar no universo da pesquisa acadêmica. Comecei a frequentar o grupo de estudos sobre historiografia literária, espaço no qual desenvolvi minha primeira Iniciação Científica (IC). Ao longo dos dois anos dedicada à essa pesquisa, me vi às voltas com o fazer científico/acadêmico no âmbito da literatura. Encontrava-me incomodada e com a sensação que não era aquilo que eu queria para aprofundar meus estudos na pós-graduação, uma vez que o estudo era muito específico na área da revisão do cânone e os fatores históricos que envolviam as obras estudadas.

Pensando nisso, ao término da primeira IC, migrei para a área da linguística, mais especificamente a Análise de Discurso Francesa, com foco nos teóricos Michel Pêcheux e Foucault. Ao longo de um ano, desenvolvi outra Iniciação Científica. A motivação para essa pesquisa foi, sem dúvida, o tripé de sustentação dessa área: Linguística, História e Psicanálise. Dentre as três vertentes que se encontram entrançadas na Análise do Discurso, a que instigou meu maior interesse foi sem dúvidas a Psicanálise.

Nesse momento do meu percurso, eu estava, aos poucos, tomando consciência e percebendo que minha curiosidade estava voltada com muita frequência para os conceitos psicanalíticos. Eu buscava sempre livros sobre o assunto, vídeos no *Youtube* e artigos no *Google* acadêmico da área. Porém, o meu encanto pelo campo analítico é de um viés afetivo. Foram por meio das conversas, risos e debates com dois amigos-irmãos muito queridos, Giovana e Bruno, ambos psicanalistas, que fui marcada por essa paixão. Desde então, percebi que, mesmo sem saber qual pesquisa iria desenvolver na pós, a única certeza é que ela seria, de alguma forma, embasada nos preceitos psicanalíticos.

Para concluir a história da minha segunda IC, digo que essa foi uma área sobre a qual a psicanálise não teve muito foco. Os estudos de Análise do Discurso no Brasil, e principalmente na minha Universidade, são voltados mais para os estudos históricos e linguísticos, o que fez novamente eu abrir mão de seguir com os estudos sobre o discurso consumista. O meu farol, agora, era a psicanálise.

Não posso deixar de citar dois encontros. O primeiro com Livia Matos, minha analista, o segundo com Kênia Pereira, a professora de estágio que se tornou minha orientadora. O *set* analítico on-line, atravessado por uma pandemia, não foi empecilho para que a análise se desenvolvesse com grande potencial. Ali aprendi o que é Psicanálise, percebi minhas resistências, medos e desejo. A cada sessão, um renovo. O estágio, por sua vez, possibilitou a troca de conhecimentos com a professora Kênia, que, não só ofereceu espaço para que eu estudasse psicanálise, como também outras áreas do saber, já que isso muito me fascina. Comecei a frequentar o Laboratório dos estudos judaicos (LEJ) e a professora Kênia Pereira me apresentou ao autor Stefan Zweig e aos seus contos com personagens femininas. Aliás, Zweig era amigo de Freud. Ambos trocavam cartas com temáticas que giravam em torno da psicanálise e do desejo. Freud chegou mesmo a citar a obra de Zweig em *Dostoiévski e o parricídio* e Zweig, mais tarde, em 1931, publicou uma biografia sobre o criador da psicanálise. Em seguida, conheci o cinema de Robert Land e sua adaptação de um conto de Zweig, o qual chegou às telas em 1931. Tudo isso me provocou e me mobilizou para direcionar meu mestrado para os estudos interdisciplinares que envolviam Literatura, Cinema

e Psicanálise. Posso dizer que, de certo modo, um tanto quanto criativo, construí o tripé teórico do meu mestrado, que me representa e me estimula.

Para encerrar, aviso que este trabalho, do início ao fim, de alguma forma, diz sobre mim, do meu próprio caminho, que mantenho percorrendo, feito de deslocamentos, atravessado por delícias, mas não sem lutas e batalhas. Para lembrar Guimarães Rosa: travessia.

Virei-me sobre a minha própria existência, e contemplei-a. Minha virtude era esta errância por mares contraditórios, e este abandono para além da felicidade e da beleza (Meireles, 1953, p. 27).

1 INTRODUÇÃO

Considerando as possibilidades de diálogo entre a Literatura, Psicanálise e Cinema, tomamos como ponto de partida o conto escrito por Stefan Zweig (2007) e a sua adaptação feita pelo diretor Robert Land (1931), ambos intitulados *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*. A temática do desejo desenvolvida na obra de Zweig é, para nós, ponto crucial para desenvolver esta pesquisa, o texto é nossa referência para pensar a construção subjetiva da personagem principal e, em paralelo, estabelecer comparação com o filme homônimo dirigido por Robert Land, produzido e lançado no ano de 1931. O objetivo central é investigar como o desejo é representado e explorado nas duas formas de expressão artística, literatura e cinema, considerando as nuances psicológicas e as implicações sociais e culturais envolvidas.

A escolha dessas obras específicas justifica-se pela relevância de suas narrativas na abordagem do desejo como elemento central. Além disso, o mérito da pesquisa se dá pelo valioso percurso intelectual de Zweig e suas contribuições no âmbito literário, bem como a relevância de se discutir questões que envolvam a temática do desejo. Utilizando uma abordagem psicanalítica, esta pesquisa emprega conceitos de Freud, Lacan e outros teóricos pertinentes para analisar as manifestações do desejo nos personagens e examinar as possíveis convergências e divergências entre as representações literárias e cinematográficas.

Ao se concentrar neste tema, pretende-se ir além da análise individual das personagens, buscando compreender como as representações do desejo, nessas obras de naturezas distintas, contribuem para a construção de significados culturais mais amplos. Dessa forma, este estudo pretende oferecer problematizações sobre a forma como o desejo é narrativizado e visualizado, enriquecendo a compreensão das complexidades envolvidas na representação desse conceito fundamental em diferentes meios artísticos.

A base teórica que sustenta esta pesquisa encontra respaldo em um tripé: Teoria Literária, Cinema e Psicanálise. A partir desse arranjo interdisciplinar vamos explorar e articular conceitos desses campos que dialogam entre si. Acreditamos que a composição literária escrita por Stefan Zweig (2007) detém uma representação específica da psique¹ humana, em especial a das mulheres, que são atravessadas por subjetividades ímpares. Desse modo, a partir da literatura, podemos encontrar e confirmar traços substanciais para o campo

¹ Etimologicamente, a palavra *psykhé* é de origem grega e era usada para descrever a alma ou espírito.

analítico, ao buscar embasamento nas obras de Freud e Lacan, bem como em produções acadêmicas que fazem a revisão de tais teorias.

Em relação ao tema específico do desejo nas obras de Zweig, destaca-se a ausência de uma fortuna crítica consolidada. No entanto, é possível observar alguns trabalhos que exploram a temática do gozo feminino, dentro de contextos literários, apresentam potencial para estabelecer um diálogo intertextual significativo e enriquecedor com os objetivos desta pesquisa. A título de exemplo, temos o trabalho *(As)pirações Femininas: Stefan Zweig e as Incidências do Gozo no Amor*, publicado em 2021 por Mariana Kehl e Isabel Fortes, que oferece uma perspectiva pertinente para a análise do desejo. Isso porque as pesquisas que abordam o gozo feminino, muitas vezes, tangenciam questões relacionadas à subjetividade, ao desejo reprimido e às dinâmicas sociais, aspectos intrínsecos também às representações do desejo nas narrativas de Zweig.

A originalidade deste estudo reside, portanto, na sua contribuição para o preenchimento de uma lacuna existente na pesquisa acadêmica, destacando que, até o momento, não foram identificadas pesquisas específicas que abordem o tema do desejo nas obras desse autor. Ao propor essa conexão entre temas afins e ao delinear uma trajetória inexplorada no âmbito científico, este estudo busca oferecer uma contribuição inovadora para o entendimento do desejo nas obras de Stefan Zweig, alinhando-se com a discussão em torno do gozo feminino e ampliando o escopo de investigação nesse campo específico da literatura e do cinema.

No contexto dos estudos fílmicos, é relevante observar que o cineasta Robert Land é pouco conhecido ou explorado nas pesquisas acadêmicas. Sua obra e contribuições para o cinema, especialmente a adaptação cinematográfica da obra de Stefan Zweig em questão, carecem de uma atenção mais aprofundada por parte da comunidade acadêmica no Brasil. Até o momento, não foram identificadas pesquisas que se dedicaram especificamente a investigar as produções de Robert Land. Esse fato ressalta a originalidade e a necessidade de uma pesquisa que se aprofunde na análise de suas contribuições cinematográficas, oferecendo certo panorama sobre sua abordagem na adaptação de obras literárias, especialmente as relacionadas ao tema do desejo.

Dessa forma, a presente pesquisa visa explorar esse terreno pouco conhecido das produções do cineasta Robert Land, destacando a importância de examinar sua obra cinematográfica no contexto brasileiro. Ao fazê-lo, este trabalho busca lançar luz sobre as escolhas e interpretações específicas de Land na adaptação cinematográfica de composições

literárias, proporcionando uma visão mais abrangente sobre as representações do desejo a partir do texto de Stefan Zweig.

A partir disso, o objetivo geral e principal do nosso trabalho é estabelecer um movimento dialógico-analítico a respeito do conto literário *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* (2007), escrito pelo austríaco Stefan Zweig, e sua adaptação filmica homônima, produzida por Robert Land em 1931. Partindo desses dois objetos de estudo, buscamos desenvolver análises acerca do desejo, sobretudo sobre os vieses literário e psicanalítico.

Os objetivos específicos desta pesquisa foram delineados com o intuito de oferecer uma abordagem abrangente e estruturada para a análise das representações do desejo na obra de Stefan Zweig, destacando a personagem-protagonista. Cada objetivo foi cuidadosamente definido, servindo como o foco central de cada capítulo deste estudo.

O primeiro objetivo desta pesquisa visa introduzir os leitores ao universo literário e biográfico de Stefan Zweig, direcionando o foco para as protagonistas femininas presentes em sua obra, com especial atenção à coletânea *Três Novelas Femininas*. A análise minuciosa dessas personagens não apenas oferecerá uma compreensão mais aprofundada das complexidades do desejo no contexto literário, mas também evidenciará as nuances específicas relacionadas à construção e representação dessas personagens. É crucial perceber que a trajetória biográfica de Zweig, marcada por deslocamentos e exílios, pode ser interpretada metaforicamente como uma narrativa que remete à ideia de desejo. Dessa forma, a interseção entre a biografia do autor e a temática do desejo nas protagonistas de suas obras é essencial para uma apreciação mais completa e contextualizada de seu legado literário.

O segundo objetivo concentra-se na fundamentação teórica, explorando os conceitos de desejo, feminino e gozo nas perspectivas psicanalíticas de Sigmund Freud e Jacques Lacan. Esta discussão teórica oferecerá uma base sólida para a compreensão das dinâmicas psíquicas nas representações do desejo nas obras de Zweig, enriquecendo a análise crítica que permeia esta pesquisa. Além disso, é fundamental contextualizar essa abordagem teórica considerando a notável relação de amizade entre Stefan Zweig e Sigmund Freud. A proximidade entre ambos não se limitou apenas ao âmbito pessoal; ela também se estendeu ao campo intelectual, onde os dois compartilhavam ideias e discussões sobre a psique humana. Esta amizade influenciou, não se pode deixar de mencionar, de maneira significativa a abordagem literária de Zweig, que frequentemente incorporava conceitos e reflexões psicanalíticas em suas obras. Portanto, ao explorar os conceitos de desejo, feminino e gozo, esta pesquisa buscará evidenciar as interações entre a amizade de Zweig e Freud e as aproximações da literatura de

Zweig com os conceitos psicanalíticos, oferecendo uma análise mais abrangente das influências psicanalíticas presentes nas obras do autor.

O terceiro e último objetivo busca estabelecer um cotejamento entre os dois suportes de produção das obras, a saber: literatura e cinema. Este capítulo centraliza-se na análise comparativa entre a obra literária de Zweig e sua adaptação cinematográfica, dirigida por Robert Land. Ao destacar as escolhas interpretativas do diretor na transposição da narrativa para o meio cinematográfico, este capítulo visa identificar aproximações e distanciamentos nas representações do desejo, contribuindo para um entendimento mais abrangente e contextualizado dessas obras distintas.

CAPÍTULO 1 – VIDA E OBRA DE STEFAN ZWEIG: PROVOCAÇÃO E REVELAÇÃO

As pessoas não morrem, ficam encantadas... a gente morre é para provar que viveu.

João Guimarães Rosa em “Discurso de posse na Academia Brasileira de Letras (ABL)”, 16 nov. 1967.

Considerado um dos maiores *best-sellers* de língua alemã no século XX, Stefan Zweig, com seu amplo repertório, foi autor de diversas obras de ficção, novelas e biografias. Nasceu em uma rica família judaica, em 28 de novembro de 1881, na monarquia de Habsburgo, império que se encerrou em 1918. Cresceu na cidade de Viena, Áustria, e tinha o título de poeta, dramaturgo, contista, ensaísta, historiador, biógrafo e novelista. No entanto, apesar de sua fama na cena intelectual mundial da última centúria, atualmente, o escritor é pouco conhecido, inclusive no âmbito acadêmico, em que poucos pesquisadores da área das letras têm ciência da sua importância. À vista disso, iniciamos, agora, nosso primeiro capítulo versando sobre a intensa vida de Zweig, bem como seu valor e relevância para a Literatura a título de contextualização do nosso debate.

Com as poucas informações citadas anteriormente, já podemos perceber dois elementos que sinalizam um conflito histórico: o ser judeu no século XX. Stefan Zweig, o austríaco que encarava a Europa como sua casa, assistiu às duas grandes Guerras Mundiais. Foi vítima da diáspora judaica, no período da Segunda Guerra Mundial (1939–1945), quando fugiu de sua terra natal, em função das arbitrariedades impostas pelo regime nazista, que se espalhavam por todo o continente europeu. O resultado foi uma fuga sem volta. O intelectual suicidou-se, juntamente com sua segunda esposa Lott, em terras brasileiras, tornando-se, assim, um eterno exilado.

A morte, apesar de por fim a uma trajetória, eterniza. Por isso, consideramos que, embora esse intelectual tenha tirado sua própria vida devido ao contexto de violência externa, suas obras permanecem vivas, proporcionando debates e reflexões importantes, uma vez que são produções que retratam a sua época contemporânea e denunciam os mais variados aspectos da sociedade e da alma dos sujeitos que a compõem. Assim, entendemos que “Stefan Zweig matou-se, mas recusa sumir. Está vivo” (Dines, 2012, p. 11). O escritor era um homem muito reservado, no entanto, nutria um considerável círculo social. Sua roda de amigos era composta por várias personalidades importantes, dentre escritores, artistas e intelectuais renomados. Alguns deles eram: Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke, James Joyce, Hermann Hesse, Arthur Rimbaud, Romain Rolland, Thomas Mann, dentre outros nomes.

Stefan Zweig nasceu em uma família burguesa da alta sociedade de Viena, a qual lhe proporcionou boa educação, formada nos meandros da Áustria, Alemanha e França. A Áustria tinha uma grande preocupação com a cultura e as artes e não é à toa que esse país é conhecido por ser berço das mentes mais célebres do mundo, como Wolfgang Amadeus Mozart, Sigmund Freud, Gustav Klimt, dentre outros. Gustav Klimt, especificamente, foi um pintor austríaco do movimento simbolista. A segunda edição do conto “Vinte e Quatro Horas na Vida de Uma Mulher”, da editora Nova Fronteira, publicada no ano de 2018, traz em sua capa a pintura de Klimt, intitulada *Retrato de Adele Bloch-Bauer* (1907).

Figura 1 – Pintura de Gustav Klimt, *Retrato de Adele Bloch-Bauer* (1907)



Fonte: Site ArtOut. Disponível em: <https://artout.com.br/retrato-de-adele-bloch-bauer/>. Acesso em: 7 dez. 2023.

A escolha dessa imagem é muito simbólica para os textos de Stefan Zweig que compõem o livro, principalmente o conto que aqui tomamos por objeto de estudo, por ser uma reunião de textos que tratam de questões acerca do feminino. A pintura nos coloca em um lugar de incerteza e de poucas definições sobre a mulher representada, já que a figura aparece camuflada com a paisagem, em que não é possível perceber os limites do seu corpo, da sua roupa, bem como da sombrinha que ela parece segurar. Essa mulher parece ter o corpo físico e o corpo subjetivo indecifráveis. Desse modo, nos arriscamos dizer que a ilustração se encaixa bem com os textos selecionados, porque, assim como Zweig, Klimt nos traz a

percepção acerca do feminino e do desejo que é misterioso, difícil de desvendar e, quem sabe, um tanto quanto irrepresentável.

No entanto, essa exigência, comum na Áustria, para produzir obras culturais de alto nível não ocorria por acaso, pois essa era uma sociedade com regras morais que reprimiam a todos, e a válvula de escape para as pulsões era a vida intelectual, nas palavras de Zweig: “[...] o teatro e a literatura faziam parte das paixões ‘inocentes’, ao contrário dos jogos de cartas ou das amizades com as meninas [...]” (Zweig, 2014, p. 51). Isso justifica o fato de o país ter um alto nível de suicídio, “a morte fascinava os austríacos” (Dines, 2012, p. 100). Toda essa repressão na sociedade austríaca desenvolvia todo tipo de neurose. Alberto Dines, em poucas palavras, por exemplo, nos apresenta um retrato da época:

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).

Zweig, então, não ficou de fora dessa vida intelectual tão reconhecida e aclamada no seu país. Seus estudos eram voltados para as ciências humanas, mais especificamente às áreas de Letras e Filosofia. No entanto, o autor quase nunca frequentava as aulas, a não ser nos momentos exigidos pela Universidade de Viena, quando havia teste de frequência. O literato quis, por outro lado, visitar Berlim, a cidade cosmopolita, que, à época, estava em ascensão. Foi ao chegar na capital alemã que o austríaco fez amizade com o poeta Rainer Maria Rilke.

Stefan era filho caçula e tinha apenas um irmão, cujo nome era Alfred. Seu pai, Moritz Zweig, judeu nascido na Hungria, foi um próspero comerciante e fabricante têxtil. Sua mãe, Ida Brettauer, alemã, é lembrada por seu carisma e “pavio curto”. Durante a infância e a adolescência, em sua casa, além dos seus pais e irmão, ele dividia o lar com uma tia, a avó materna e um primo de idade próxima à dele. Foi nesse contexto da família, com as desavenças inevitáveis e a “relação conflituosa de Stefan Zweig com sua mãe” (Bôas, 2021. p. 92), que ele se formou como sujeito, apresentando características mais reservadas, com alto nível de responsabilidade e temperamento intransigente, pois ele já sabia que queria seguir carreira como literário e se preparou para isso logo cedo. Desde muito jovem, já sentia vontade de lutar por aquilo que acreditava e usou da escrita como mecanismo de reação, luta e resistência. Mais tarde, ele ficou conhecido por ser pacifista, humanista e crítico ferrenho ao nazifascismo.

Dos 21 aos 52 anos, foram momentos de glória. Zweig gozou de amizades, aproveitou viagens, escreveu livros, que obtiveram sucesso em diversos gêneros, obteve fama, paz e

tranquilidade. Desde os 16 anos escreveu poemas e publicou no jornal mais famoso de Viena, o *Neue Freie Presse*². Aos 20 anos, em 1901, publicou seu primeiro livro, *Silberne Saiten*³ (1901), que se tratava de uma coletânea de poesias. Alguns anos mais tarde, mais especificamente em 1907, foi lançada sua primeira peça teatral, intitulada *Tersites*, obra escrita em versos. Desde então, Stefan Zweig não parou mais de publicar seus escritos. A título de exemplo, temos: *Rimbaud: vida e poesia* (1907), *Balzac: sua visão do mundo através das obras* (1908), *Emile Verhaeren* (1910), *Segredo ardente* (1913), dentre outros títulos que, a partir de 1919, foram lançados com intensidade e maior frequência. Ao longo de sua trajetória, estima-se que o autor escreveu cerca de 40 biografias. Fato é o imenso sucesso das obras desse judeu, que em vários anos alcançou a marca de 56 criações adaptadas para as grandes telas do cinema mundial. Uma delas é o conto *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* (2007), que elegemos para nossa investigação, a qual apresenta pelo menos seis adaptações cinematográficas, dentre elas estão as dos diretores de cinema: Robert Land (1931), Carlos Francisco Borcosque Sánchez (1944) e Victor Saville (1952). A escolha de analisar a adaptação cinematográfica de Robert Land fundamenta-se no contexto histórico que envolve tanto o diretor quanto a atriz principal, Henny Porten. Ambos tiveram suas trajetórias profissionais interrompidas devido à ascensão de Hitler ao poder, em 1933. A perseguição sofrida por Land, de origem judaica, e por Porten, mesmo não sendo judia, mas casada com um homem judeu, resultou na censura de todos os seus filmes. A decisão de focar na adaptação de Land, em detrimento de outras dirigidas por cineastas que não experimentaram diretamente o contexto do antissemitismo, é motivada pela afinidade das trajetórias de Land e Porten com a narrativa de Zweig. A análise da adaptação de Land permite uma compreensão mais contextualizada das influências históricas e sociais presentes na produção cinematográfica, enriquecendo a análise crítica das representações do autor nas obras de Zweig.

Já em 1933, a Guerra interrompeu a calma na vida do escritor austríaco. Ainda nesse ano, a polícia fez uma busca de armas em sua casa e, no mesmo instante, Zweig sente que a atmosfera em seu país estava ficando carregada. Com o clima tenso, em função do crescente poder do Estado Nazista, o escritor encarou a visita dos policiais como um sinal de alerta e, por se sentir ameaçado, buscou refúgio em Londres, na Inglaterra, onde viveu até o ano de 1941 e, nesse intervalo, conseguiu cidadania. Datando o ano de 1934, ele começa de fato sua longa peregrinação pelo mundo.

² *Neue Freie Presse*, em tradução nossa para o português: *Nova Imprensa Livre*.

³ *Silberne Saiten*, em tradução nossa para o português: *Cordas Prateadas*.

A partir desse marco na história da vivência de Stefan Zweig, uma série de acontecimentos surge, mudando completamente o rumo da sua vida. A Guerra avançava muito rapidamente e com forças extremas. Concomitantemente, Zweig, morando no Reino Unido, a fim de se proteger dos ataques nazistas, acabou se divorciando de sua primeira mulher, Friderike, no final do mês de dezembro de 1938, com quem havia casado em 1920.

Foi no ano de 1912 que o escritor conheceu Friderike Maria von Winternitz, mas só após oito anos que o casamento entre os dois de fato aconteceu, pois Friderike era casada com Felix von Winternitz, de cuja união resultaram duas filhas. O principal pano de fundo dos encontros de Zweig com sua amada foi a Primeira Guerra Mundial, que se estendeu entre os anos de 1914 a 1918. Zweig, então, mantinha seu contato com a mulher às escondidas, apenas seu irmão, Alfred, tinha conhecimento do que acontecia entre eles. O intelectual queria assumir publicamente sua relação com Friderike o mais rápido possível, mas devido ao fato de o divórcio ser proibido no Império Católico Austro-húngaro, eles tiveram de esperar para consolidar a união. Por esse motivo, em 1920, eles se casaram mediante procuração.

Aqui, damos especial atenção à coletânea *Três Novelas Femininas*, lançada em 2014 pela editora Zahar. O livro é composto por três novelas, *Medo*, *Carta de uma desconhecida* e *24 horas na vida de uma mulher*. Todas têm em comum uma narrativa desenvolvida pela perspectiva das mulheres, característica marcante da escrita de Zweig, que, além de trazê-las para o protagonismo, consegue traduzir com maestria aquilo que é inquietante e excessivo. Essa seleção de textos emerge como um espaço literário singular, um recorte que exemplifica a maior parte da obra de Zweig, onde a presença proeminente de personagens femininas se entrelaça de maneira intrínseca com o conceito de desejo. A abordagem delineada por Zweig, nessas narrativas, reflete nuances específicas relacionadas à construção e representação dessas protagonistas, estabelecendo um diálogo, em certa medida, com a perspectiva destacada por Dines no prólogo do texto:

Não existem muitas hipóteses para explicar a preferência de Zweig por figuras femininas além da mais óbvia: a presença forte e afirmativa da mãe, a italiana Ida Brettauer (em contraste com o pai, o centro-europeu Moritz Zweig, manso e operoso). O reforço veio através da parceria com outra figura poderosa: a primeira mulher, Friderike Zweig, com quem conviveu durante 25 anos, os mais fecundos da sua vida (Dines, 2014, p. 8-9 *apud* Zweig, 2014, p. 8-9).

A análise dessas personagens femininas na coletânea proporciona uma compreensão mais profunda das complexidades do feminino e do desejo no contexto literário de Zweig. A influência materna, como mencionada por Dines, encontra eco na construção dessas figuras femininas, onde as relações familiares e as dinâmicas sociais desempenham papéis

significativos nas suas elaboração e motivações. A antologia não apenas apresenta uma diversidade de contextos e cenários, mas também revela a habilidade de Zweig em explorar as sutilezas do desejo em suas personagens, em que as protagonistas, predominantemente, são mulheres. Elas são inseridas em tramas intrincadas e refletem a riqueza psicológica das personagens femininas na literatura de Zweig. Ainda no prólogo, Dines continua:

Giram em torno de mulheres as novelas *Segredo ardente*, *A mulher e a paisagem*, *Leporella*, *Os amores de Erika Ewald*, *A governanta*, *Primavera no Prater*, *Prodígios da vida*, *Casamento em Lyon* e *Viagem ao passado*, as lendas *As irmãs iguais-desiguais* e *Raquel enfrenta Deus*, assim como os romances *Coração inquieto*, *Clarissa (fragmento)* e *Êxtase da transformação*, estes póstumos (Dines, 2014, p. 9 *apud* Zweig, 2014, p. 9).

Ao relacionar a fala de Dines, percebe-se que a escolha de Zweig por figuras femininas como protagonistas pode ser interpretada à luz das influências vivenciais e da parceria duradoura com sua primeira esposa, Friderike. A presença de temáticas que tangenciam a realidade das mulheres nas narrativas pode ser considerada como uma expressão das complexas interações e influências que permearam a vida e a obra do autor. Assim, a compilação *Três Novelas Femininas* estabelece um percurso literário onde a representação das personagens mulheres se entrelaça com a ideia de desejo, oferecendo uma perspectiva contextualizada sobre a abordagem de Zweig em relação às complexidades da psique feminina.

Nesse viés, Stefan Zweig, em suas narrativas, contradiz os padrões da moral vitoriana ao abordar suas personagens femininas com uma exploração mais profunda e rica de suas sexualidades, dramas e tragédias. Em oposição à concepção restrita e muitas vezes idealizada do papel da mulher na sociedade da era vitoriana, as novelas de Zweig oferecem uma representação mais complexa e realista desse universo. A abordagem do autor transcende a visão tradicional que limita essas figuras a serem simplesmente o oposto do mundo masculino, introduzindo-as em um espectro mais amplo de experiências que englobam aspectos como loucura, devastação e amor. Essa representação subjetiva e multifacetada do feminino nas obras de Zweig contribui para uma compreensão mais matizada e inclusiva das experiências das mulheres, desafiando as convenções sociais estabelecidas e proporcionando uma visão mais autêntica e abrangente em suas narrativas.

Após o casamento de Zweig com Friederike, o casal comprou uma casa em Salzburgo, lugar onde viveram por 15 anos e, dali, Stefan Zweig conseguia, pela janela, ver seu vizinho, Hitler. Em seu livro, *Autobiografia: o mundo de ontem* (2014), o autor nos conta que, naquela época, mal podia imaginar que aquele rapaz, o vizinho que parecia inofensivo e irrelevante,

seria o responsável pela tragédia em sua vida e na de seu povo. Em suas palavras, Zweig nos conta sobre a ascensão de Hitler:

Ele só ressurgiu depois de alguns anos, e agora a onda ascendente da insatisfação o elevou com rapidez. A inflação, o desemprego, as crises políticas e, não menos importante, a insensatez dos países estrangeiros haviam revolucionado o povo alemão; havia uma enorme demanda por ordem em todos os círculos do povo alemão, para quem a ordem desde sempre valeu mais do que a liberdade e a justiça. E quem prometia ordem - até Goethe disse que a desordem lhe era mais desagradável do que uma injustiça - desde já podia contar com centenas de milhares de seguidores (Zweig, 2014, p. 321).

Após a separação, Zweig casou-se pela segunda vez em meados do ano de 1939. Agora, com sua secretária, a senhora Elisabeth Charlotte Altmann (Lotte). A contratação de Lotte como secretária ocorreu pela necessidade que Zweig sentiu de alguém que o auxiliasse com sua agenda, pois, com a perseguição, ele não estava conseguindo administrar sua vida de modo eficiente e cumprir com todos os seus compromissos. Alberto Dines⁴, em sua biografia sobre este autor, intitulada *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (2012), nos mostra como o escritor estava esgotado mentalmente e necessitava dos auxílios de uma secretária. Nas palavras de Zweig: “Por causa desta perseguição esqueço uma coisa em cada hotel” (Zweig, 1933, *apud* Dines, 2012). Na época, foi Friderike quem realizou a contratação da secretária, em 1934, para cuidar da agenda particular do seu marido, momento em que ainda residiam em Londres. A fim de auxiliar Zweig em suas viagens de investigação e coleta de material para a produção das obras, Charlotte sempre o acompanhava. Até que, no ano de 1935, Friderike viu, num momento flagrante, Lotte e Zweig abraçados num quarto de hotel em Nice, na França, e aí temos o ponto inicial da ruína do primeiro casamento do austríaco Stefan Zweig. Nessa fase, Zweig estava no auge de sua carreira como escritor e produzia diversas biografias, como *Triunfo e Tragédia de Erasmo de Roterdão* (2020), *Maria Antonieta: retrato de uma mulher comum* (2013) e *Fernão de Magalhães - O homem e sua façanha* (2017). Entretanto, nesse mesmo período de sua vida, os nazistas proibiram seus livros e os queimam na fogueira em praça pública. Zweig, num hiato de sentimentos, muito angustiado, viu-se indo de um extremo ao outro. Isso porque, também nesse momento, ele chegou à marca de escritor mais lido mundialmente, com o maior número de obras vendidas em todo o mundo. A fama do autor ao redor do planeta nos dá notícias de sua importância para a literatura, por se tratar de obras comoventes, envolventes, críticas e que estimulam a

⁴ Alberto Dines, famoso jornalista brasileiro, professor universitário e escritor, foi um dos principais estudiosos da vida e da obra de Stefan Zweig. Sua composição sobre o austríaco, *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (2012), foi adaptada para o cinema por Sylvio Back, cujo título é: *Lost Zweig* (2002). Dines também participou do documentário do mesmo diretor sobre a vida do judeu, intitulado *Zweig: a morte em cena* (1995).

reflexão acerca do ser humano, da cultura e da sociedade em geral. Os estudantes nazistas sabiam da relevância da produção de Stefan Zweig no viés literário e, por isso, no dia 10 de maio de 1933, eles queimaram um conjunto bastante significativo de seus livros, considerados por eles perversos, por se tratar de obras de um autor judeu que relatava a vida de seu povo. Zweig nos conta em seu livro de memórias a técnica utilizada pelo governo nazista para alcançar seus objetivos:

Era assim que praticavam cuidadosamente seu método: uma dose de cada vez, e depois de cada dose uma pequena pausa. Sempre só um comprimido e depois esperar um pouco para verificar se não era forte demais, se a consciência do mundo tolerava essa dose. E como a consciência europeia – para prejuízo e vergonha da nossa civilização - enfatizava zelosamente que não tomava partido porque esses atos de violência aconteciam ‘além das fronteiras’, as doses iam sendo aumentadas cada vez mais, até que fizeram sucumbir a Europa inteira. Hitler não realizou nada mais genial do que essa tática de ir experimentando devagar, aumentando cada vez mais a intensidade contra uma Europa cada vez mais fraca moral e também militarmente. Também a operação - há muito já deliberada – para exterminar qualquer liberdade da palavra e qualquer livro independente na Alemanha ocorreu segundo o mesmo método de ir experimentando aos poucos. Não se decretou uma lei – que só veio dois anos depois – simplesmente proibindo os nossos livros; em vez disso, foi feito um leve ensaio para descobrir até onde se podia ir, responsabilizando um grupo oficialmente sem responsabilidade pelo primeiro ataque aos nossos livros: os estudantes nacional-socialistas (Zweig, 2014, p. 324).

Esse acontecimento deu-se na Universidade de Berlim, onde os estudantes saíram carregando tochas de fogo e queimaram cerca de 20 mil livros de autores censurados na época. Além de Stefan Zweig, toda a produção de intelectuais consagrados da literatura foi destruída, como os escritos de Sigmund Freud, Proust, Albert Einstein, dentre outras personalidades. No mesmo dia, o movimento se repetiu ao longo de todo o território alemão. Mais tarde, no ano de 1938, a cena voltou a ocorrer, em Salzburgo, na Áustria, onde os livros de Stefan Zweig foram novamente para a fogueira, pelas mãos dos nazistas. O bibliocausto⁵ nazista tinha a intenção de apagar toda a memória cultural dos povos não-arianos, considerada inadequada. A esse respeito Báez (2006) defende

[...] que o livro não é destruído como objeto físico, e sim como vínculo de memória. John Milton, em *Aeropagítica* (1644), sustentava que o que se destrói no livro é a racionalidade que ele representa: ‘Quem destrói um bom livro mata a própria Razão’. O livro dá consistência à memória humana. Não se deve ignorar que para os gregos a memória era a mãe das nove musas e se chamava Mnemósine. A idéia era a de que a memória era mãe das artes. Do termo grego ao latino o matiz se conserva porque memória provém de *memoraris*, que vem a ser ‘aquele que recorda’ (Báez, 2006, p. 18).

⁵ Termo utilizado por Fernando Báez em seu livro *História universal da destruição dos livros: das tábuas sumérias à guerra do Iraque* (2004) para indicar o ataque nazista aos livros. A expressão faz menção à palavra holocausto, que, a partir da Segunda Guerra Mundial, adquiriu um novo significado: aniquilamento total da população judaica, dentre outros povos. O mesmo termo foi utilizado pela revista *Times* para denominar o holocausto literário.

Adiante, o escritor reforça que a tentativa de eliminar essas ideias inadequadas sugere um posicionamento de superioridade daqueles que cometem o ato. Em suas palavras, “[...] um livro é destruído com a intenção de aniquilar a memória que encerra, isto é, o patrimônio de ideias de uma cultura inteira. Faz-se a destruição contra tudo o que se considera ameaça direta ou indireta a um valor considerado superior [...]” (Báez, 2006, p. 18). Além da hierarquização, o teórico deixa claro a possível ameaça de tais livros aquele governo, uma vez que essas escrituras eventualmente poderiam despertar a reflexão da população e resultar na destruição do poder nazista. Ao longo de sua discussão sobre a história da queima de livros, Báez ressalta que “[...] a destruição de livros em 1933 foi apenas o prólogo da matança que se seguiu. As fogueiras de livros inspiraram os fornos crematórios [...]” (Báez, 2006, p. 178). Essa fala nos remete ao alerta feito pelo poeta judaico de origem alemã Heinrich Heine (1797-1856), há pelo menos cem anos antes da ascensão dos nazistas, que “aqueles que queimam livros logo acabarão queimando seres humanos” (Heine, 1820 *apud* Dines, 2012, p. 231).

O intelectual judeu tinha ideias pacifistas, humanistas, queria paz e inclusão. Ver o domínio e o poder do Estado Nazista destruindo toda a produção cultural ao longo do continente Europeu, há de se imaginar, o deixava muito triste. Mesmo assim, ele não deixou de se assumir pacifista publicamente, posicionamento que, na época em questão, significava um ato de coragem, luta e resistência. Nesse sentido, a utopia, o exílio, o êxodo e a tragédia são componentes lexicais que simbolizam esse momento da vida de Stefan Zweig, que culmina na ruptura completa com a Europa.

No mês de agosto do ano de 1936, ainda residindo em Londres, o austríaco realizou uma viagem a Buenos Aires, capital Argentina, onde participou de uma reunião de escritores no PEN Club Internacional⁶. No caminho, fez parada no Brasil e foi recebido de forma calorosa e com euforia por toda a nação. Nesse momento em que conheceu o Brasil, Zweig ficou encantado com o país, no que prometeu voltar, escrever um livro sobre o país e torná-lo famoso e muito conhecido na Europa.

Zweig aproveitou a reunião no PEN para falar sobre a guerra e chamar a atenção sobre a necessidade de que todos buscassem paz. Dines (2012) coloca, em sua biografia sobre o escritor, a declaração que concedeu no encontro:

⁶ O PEN Club Internacional tratou-se de um grupo de escritores fundado, primeiramente, em 5 de outubro de 1921 pela escritora inglesa Catherine Amy Dawson Scott. A sigla significa Poetas, Ensaístas, Novelistas. No entanto, na Argentina, por considerarem um nome muito elitista, em 1972, decidiram tornar o grupo nacional por nome PEN Club Argentina. Portanto, no momento em questão, Zweig havia participado do PEN, na Argentina, ainda em formato Internacional.

‘A guerra é odiosa’, declara Stefan Zweig, ‘devemos todos trabalhar pela Paz’ Mais adiante: ‘...É generalizada a impressão de que se aproxima uma nova e espantosa conflagração. Se esta previsão cumprir-se, significará o desaparecimento da Europa... A América do Sul apresenta-se como uma magnífica revelação porque vejo surgir deste lado do mundo a esperança do futuro. O idealismo da América contrasta com o materialismo que tomou conta da Europa’ (Dines, 2012, p. 61).

Nessa perspectiva, podemos ver o clamor do judeu pela paz e tranquilidade entre as nações, bem como o medo que ele sentia de ver toda a Europa destruída. Ver o território europeu aos destroços foi, para Zweig, um fato que transbordou seu espírito de tão insuportável. Em sua carta de despedida, antes de tomar os remédios que o levariam à morte, Zweig declarou: “Em parte alguma eu poderia reconstruir a minha vida agora que o mundo da minha língua está perdido e o meu lar espiritual, a Europa, autodestruído” (Dines, 2012, p. 10). Isso confirma a ideia de que a guerra foi, aos poucos, destruindo a vida de Zweig, até cessá-la completamente.

Na volta da Argentina, Zweig novamente fez parada no Brasil e foi recebido com muito entusiasmo pelo então presidente Getúlio Vargas, o que enfatiza o alcance do seu sucesso. Na ocasião, chegou a se deslocar até a cidade de Recife, onde foi recebido de modo eufórico pelos jornalistas. A fama de Zweig já havia se espalhado por todo o mundo e no Brasil não era diferente. Ele foi um dos principais *superstars* antes da expansão da internet e das mídias sociais. Anos antes, em 1934, conforme Dines (2012, p. 36) escreveu em sua biografia, consta um relato do teórico literário Antônio Candido⁷ sobre o jornal literário *Ariel*, do ginásio de Poços de Caldas, interior de Minas Gerais, em que considerou sobre a primeira publicação do artigo tendo Zweig como tema. O autor do texto, um amigo de Candido, escreveu o seguinte: “É Zweig? Então lerei!”. Isso justifica o fato de o Brasil ter se agitado significativamente ao receber o escritor austríaco em terras nacionais. O autor era, sem sombra de dúvidas, conhecido e adorado por sua literatura envolvente, por isso, toda a imprensa nacional focalizava Zweig em suas matérias no decurso da década de 30 e 40.

O judeu chegou ao Brasil durante o Estado Novo⁸, liderado por Getúlio Vargas. De acordo com Stooss-Herbertz (2007), a crítica da época não o perdoou pelo seu silêncio. Eles esperavam que o intelectual, que se considerava humanista, se posicionasse em relação à ditadura. No entanto, Dines (2012), em sua biografia sobre Zweig, sai em defesa do de Zweig,

⁷ Antonio Candido de Mello e Souza (1918-2017) foi um famoso teórico da literatura no Brasil. Além desse título, ele era sociólogo, advogado, jornalista e professor em importantes Universidades brasileiras e estrangeiras.

⁸ O Estado Novo foi uma ditadura brasileira estabelecida na data de 10 de novembro de 1937, que se manteve até o ano de 1945, na liderança de Getúlio Vargas. Assim, observamos que, quando Stefan Zweig chegou ao Brasil, em 1936, a ditadura ainda não havia sido instaurada, apesar de o presidente da época ser o mesmo, responsável por declarar o golpe de Estado um ano depois.

esclarecendo que, naquele ano de 1936, o intelectual encontrara “uma ditadura disfarçada”. Contudo, no seu retorno ao Brasil, momento de preparação para a escrita do livro *Brasil, país do futuro* (1941), o autor já estava presenciando e testemunhando uma ditadura explícita no país e, mesmo assim, permaneceu em silêncio, ao passo que não faz nenhuma menção de repúdio ao governo autoritário em sua obra, que, aliás, tinha o intuito de ser um retrato do contexto social e político brasileiro. Podemos considerar que Zweig era, por outro lado, um tanto quanto cordial com o Estado Novo, governo vigente na época, ao dizer: “Hoje que o governo é considerado uma ditadura, há aqui mais liberdade e mais satisfação individual do que na maior parte dos países europeus [...]” (ZWEIG, 1941 apud Dines, 2012, p. 454). Esse posicionamento fez com que o exilado recebesse diversas críticas.

Brasil, país do futuro (1941) foi uma obra que rapidamente caiu no gosto do público leitor brasileiro, no entanto, isso não era suficiente e satisfatório para o autor do livro, que imaginava não ter um “público certo”, uma vez que se sentia incompreendido ao escrever para os leitores brasileiros. Nesse sentido, o escritor não consegue se sentir relevante no lugar de exílio, onde a língua e os modos culturais são diferentes. Logo na introdução, Zweig conta a história da chegada dos portugueses às terras brasileiras de modo alegórico, deixando implícito em seu discurso que, na verdade, se tratava de um território virgem, o que contribuiu para uma composição que se aproxima, ou pelo menos nos faz lembrar, do gênero narrativo fábula. Isso parece nos informar da visão quase inocente que o judeu tinha em relação ao Brasil. Além disso, Stefan Zweig parece ter elaborado *Brasil, país do futuro* a partir de fontes estrangeiras encontradas em bibliotecas norte-americanas, indicativo de sua busca por reflexões sobre o Brasil durante seu período de exílio. Contudo, a produção da obra foi condicionada pela limitação temporal que impediu uma exploração aprofundada da fortuna crítica local. Tal contexto contribui para a presença de algumas imprecisões em sua produção, dado que a falta de tempo para uma imersão profunda sobre as complexidades da realidade brasileira pode ter influenciado na formação de perspectivas que, por vezes, é equivocada. Dines (2012) coloca em sua biografia sobre o autor um depoimento de Gilberto Freyre afirmando que Zweig “Não leu *Casa-Grande & Senzala*, porque, quando fomos apresentados, apesar de extremamente polido, sequer o mencionou.” (Freyre, 1980 apud Dines, 2012, p. 403). Freyre ainda completa: “Foi no saguão do hotel, conversamos bastante, mas Zweig não demonstrou conhecer meu livro. Não errou. Falou do futuro com otimismo, sem conhecer nosso passado difícil.” (Freyre, 1980 apud Dines, 2012, p. 403). Além disso, Zweig, segundo aponta o biógrafo Dines (2012), também “[...] não tomou conhecimento de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda [...]” (Dines, 2012, p. 403), livro que poderia “[...] ser de

grande utilidade para justificar suas teorias sobre o país e seus habitantes.” (Dines, 2012, p. 403). A falta de consciência de Zweig a respeito de versões problematizadoras de problemas sistêmicos da sociedade brasileira justifica a criação de uma obra tão romantizada sobre o país.

Mais tarde, no ano de 1938, a Alemanha nazista foi anexada à Áustria, e Zweig perdeu sua nacionalidade, tornando-se, assim, um cidadão apátrida na Inglaterra. Nesse momento, a inquietação tomou conta do poeta, que, imediatamente, passou a tentar conseguir cidadania britânica. Ao aguardar a resposta do governo inglês, ele solicitou cidadania brasileira e foi bem-sucedido. No entanto, ele permaneceu na Inglaterra a fim de conseguir seu passaporte britânico. Ainda nesse ano, a fim de se resguardar dos ataques nazistas, viajou numa turnê pela América do Norte, onde ministrou palestras em 30 cidades diferentes dos Estados Unidos. No ano seguinte, Zweig retornou a Londres e casou-se com sua segunda esposa, Charlotte Altmann. Nesse momento, os efeitos da guerra já perseguiram pujantemente Stefan Zweig.

Primeiro de setembro de 1939: marco inicial da Segunda Guerra Mundial. Momento de aflição entre a maioria das comunidades ao redor do mundo, principalmente a judaica, que se via como principal alvo do movimento nazista. Zweig (2014), em sua autobiografia, descreve a atmosfera daquele momento. Em suas palavras:

Nada nos assombra mais do que quando algo que há muito julgamos morto e sepultado se nos apresenta de repente com a mesma forma e o mesmo aspecto. O verão de 1939 chegara, já passara um tempo desde Munique com sua breve ilusão de *peace for our time*; Hitler já invadira e tomara para si a Tchecoslováquia mutilada, contrariando o seu juramento e a sua promessa, o território de Memel já estava ocupado, e a imprensa alemã, falsamente incitada, exigia Danzig com seu corredor polonês (Zweig, 2014, p. 378-379).

Em função da Segunda Grande Guerra, Zweig, como milhares de judeus ao longo da Europa, viu-se obrigado a deixar sua terra natal a fim de se proteger dos ataques nazistas. Esse momento foi um marco substancial de deslocamentos de populações inteiras. O exilado, que via nitidamente a ameaça de sua integridade em solo europeu, vivenciou também o sentimento de desamparo e desenraizamento ao chegar na terra a qual seria seu refúgio da caçada nazista. Esse fato justifica a profunda tristeza e o esvaziamento da subjetividade desses grupos. Nas palavras de Said⁹ (2003): “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um

⁹ Edward Wadie Said nasceu na cidade de Jerusalém, na Palestina. Formou-se na Universidade de Harvard e foi professor acadêmico de Estudos Pós-coloniais. Sua principal obra é *Orientalismos*, lançada no ano de 1978, e é considerada a pioneira dos Estudos Pós-coloniais.

lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada.” (Said, 2003, p. 46). No caso de Stefan Zweig, o exílio acabou resultando num desastre subjetivo. No entanto, o escritor, quando chega ao Brasil, encarou o território como um refúgio que permitia maior liberdade de expressão e, assim, ele conseguiu usufruir melhor dos direitos democráticos do que os próprios brasileiros, ainda que o país estivesse sob a vigência do Estado Novo de Vargas.

O exilado, em sua terra de refúgio, apesar de estar no momento presente, tinha o foco de suas reflexões geralmente voltado às vivências do passado. No caso Zweig, percebemos o seu movimento de escrita sobre sua vida passada em *O mundo de ontem* (2014), na tentativa de ressignificação da sua história. No ensaio de *Reflexões sobre o exílio* (2003), Said nos mostra a ideia de que o refugiado faz um constante diálogo das imagens do passado com o momento presente, e o resultado desse encaixe molda ou limita o que pode ser feito adiante. Nesse sentido, o autor discorre que:

Para o exilado, os hábitos de vida, expressão ou atividade no novo ambiente ocorrem inevitavelmente contra o pano de fundo da memória dessas coisas em outro ambiente. Assim, ambos os ambientes são vívidos, reais, ocorrem juntos como no contraponto. Há um prazer específico nesse tipo de apreensão, em especial se o exilado está consciente de outras justaposições contrapontísticas que reduzem o julgamento ortodoxo e elevam a simpatia compreensiva (Said, 2003, p. 59).

Fica nítido, então, que essa inclinação aos momentos que se passaram traz certa satisfação, obviamente não se trata de um prazer totalmente satisfatório, mas ele existe com o intuito de proporcionar um alívio de tensão do momento turbulento que os exilados atravessam. Trata-se de um período conturbado, pois, apesar de ter sido recebido no território de refúgio, o exilado vive no não-lugar, à margem da sociedade, onde não é nem recusado, nem aceito.

O início do ano de 1940 foi de despedida para o judeu. Nesse momento, Zweig despediu-se de Friderike, também de seu amigo Rolland, por telefone, e, ainda que simbolicamente, de todo o território europeu. Além disso, o intelectual deixou para trás uma coleção de quadros nobres, livros e autógrafos. Kênia Pereira, em seu artigo sobre a biblioteca de Stefan Zweig, comenta que:

O desejo de colecionar, de organizar, de acumular e coligir foi um dos traços mais importantes de sua personalidade. Além de enfileirar centenas de personagens e enredos pelas páginas de seus escritos, Zweig tentava descobrir leilões onde pudesse arrematar ora um desenho ou pintura de artista de renome, ora livros raros, primeiras edições de obras canônicas. Perambular por sebos de várias cidades do mundo e resgatar, da poeira, livros autografados por escritores famosos, essa a vida que ele levou antes da eclosão da Segunda Guerra (Pereira, 2021, p. 58).

Para Zweig, os livros pareciam sustentá-lo na angústia, serviam de amparo na solidão e também refúgio nostálgico de uma época em que se era possível transitar na sociedade junto com outros intelectuais, de forma segura e agradável.

Com o avanço do Estado Nazista sobre a França, onde o intelectual esteve para cumprimentar sua ex-esposa, Zweig percebeu o quanto o movimento nazista era ameaçador e estava dominando toda a Europa. Com isso, ele decidiu deixar Londres, junto com Lotte, a fim de se refugiar em uma terra mais segura. Assim, com o passaporte britânico em mãos, Zweig mudou-se para Nova York com a esposa e começou os preparativos para a primeira parte de sua viagem pela América do Sul. Ao chegar em Nova York, por exemplo, ele comunicou seu editor brasileiro, Koogan, sua pretensão de escrever um livro sobre o Brasil. De fato, pouco tempo depois, Zweig fez uma viagem até o referido país com intuito de colher material para confeccionar seu livro, cumprindo a promessa que havia feito de tornar o Brasil um país conhecido no exterior.

Enquanto o escritor fazia investigações e buscava conteúdo para nutrir sua produção, ele se preparava para sua turnê no hemisfério sul. Assim, iniciou suas conferências nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Montevidéu, Buenos Aires, Mendoza, Córdoba e Rosário. Ao finalizar sua jornada na América do Sul, ele regressou ao Brasil, instante em que visitou as regiões norte e o nordeste do país. Em janeiro de 1941, da cidade de Belém do Pará, Zweig retornou aos Estados Unidos, mais especificamente para a cidade de New Haven, onde morou por mais sete meses. Estando lá, com todo material em mãos, ele escreveu o seu famoso livro *Brasil, país do futuro* (1941), publicado com pouco tempo de diferença no Brasil e em Portugal, se tornando um sucesso de vendas em todo o território nacional.

Essa vida de peregrino de Stefan Zweig nos lembra sobre o mito do “Judeu errante”. Essa lenda diz sobre a condenação de um judeu que é obrigado a caminhar eternamente. No entanto, a errância imposta sobre a vida do caminhante vai exigir dele sempre um olhar voltado para o passado. O momento de olhar para o que já se passou é importante, pois é a partir da sua referência anterior que ele tende a definir qual será o próximo destino. Nesse sentido, temos um caminhar à luz do desejo, uma vez que é a partir das suas memórias de satisfações do passado, que ele vai buscar um novo lugar que contenha alguns traços reminiscentes. O judeu errante está, portanto, sempre em busca de um lugar futuro que tenha aquilo que falta no momento presente, mas que foi experimentado no passado. Freud (2020) esboça bem essa ideia no seu texto *O poeta e o fantasiar*, escrito em 1908, em que considera:

O trabalho psíquico se acopla a uma impressão atual, a uma oportunidade no presente, capaz de despertar um dos grandes desejos da pessoa; remonta a partir daí

à lembrança de uma vivência antiga, na sua maioria uma vivência infantil, na qual aquele desejo foi realizado e cria então uma situação ligada ao futuro, que se apresenta como a realização daquele desejo, seja no sonho diurno ou na fantasia, que traz consigo os traços da sua gênese naquela oportunidade e na lembrança. Ou seja, passado, presente, futuro se alinham como um cordão percorrido pelo desejo (Freud, 2020, p. 58).

No caminho errante de Zweig, a bússola é o desejo. Sua trajetória foi impulsionada pela paixão, porém acompanhada de medo e melancolia. Essas nuances são vistas como patologias do desejo, conferindo complexidade e profundidade à sua jornada literária. Nesse contexto de contrastes e inquietações, ele se decidiu pelo Brasil para se proteger da Segunda Guerra Mundial, pois enxergava um lugar de liberdade de expressão. Essa liberdade não existia naquele momento na sua terra natal, mas na época de sua juventude ele a experimentara em seu país. Nesse sentido, é perceptível a dinâmica desejante no caminhar do judeu, em que a falta é combustível para que a chama do desejo se mantenha acesa. Enfim, deslocamentos sem trégua, desejo movediço.

Vale ressaltar que no contexto da Segunda Guerra Mundial, a comunidade judaica enfrentou uma condição extremamente adversa sob a hegemonia do regime nazista. Sujeitos a políticas de discriminação sistemática e antissemitismo enraizado nas ideologias do partido de Adolf Hitler, os judeus encontraram-se alvos de perseguições implacáveis e sistemáticas. Este cenário sombrio englobou a imposição de restrições severas, desapropriações de propriedades, confinamento em guetos e a subsequente implementação de medidas genocidas.

Os judeus, relegados à condição de cidadãos marginalizados, enfrentaram privações substanciais, sendo confinados a condições de vida insalubres e frequentemente submetidos a confisco de bens. A separação forçada de famílias, as deportações, bem como a condução a campos de trabalho forçado, foram elementos preponderantes na narrativa da privação, sofrimento físico e angústia psicológica que caracterizaram a experiência dos judeus durante esse período. A tragicidade dessa realidade ressalta a necessidade de preservar a memória desses acontecimentos como um testemunho essencial, reiterando a urgência de salvaguardar a dignidade e os direitos humanos em face do surgimento de novas ideologias discriminatórias.

Por causa desse cenário aterrorizante, em agosto de 1940, Stefan Zweig e Lotte Zweig entraram num navio rumo ao Brasil, dessa vez definitivamente. Zweig tinha grande carinho pelo país e o período de refúgio do casal em terras brasileiras se deu de setembro de 1941 até fevereiro de 1942. O desterrado veio para o Brasil com sua esposa, também perseguida por ser de origem judia, acreditando que o atual governante, Getúlio Vargas, estava lhe dando exílio

e, depois, ajudaria também seus vários amigos judeus que estavam sendo perseguidos pelos nazistas. Estava enganado.

Ao chegar ao litoral fluminense e desembarcar na cidade do Rio de Janeiro, após algumas semanas, o casal se mudou para a cidade de Petrópolis, região serrana do estado do Rio. Lá, morou na rua Gonçalves Dias, número 34. Endereço curioso, uma vez que o “eterno exilado” vive os últimos dias da sua vida na rua do autor da famosa *Canção do Exílio*, simbolizando o lamento do judeu. A casa onde o autor morou e morreu tornou-se um museu chamado “Casa Stefan Zweig”, iniciativa fundada em 2006 com o intuito de preservar a obra, a memória do escritor e a dos demais exilados da época da Segunda Guerra Mundial. Ela foi preservada como um museu para homenagear a memória do casal e para destacar a contribuição cultural de Stefan Zweig ao Brasil. O local exibe uma coleção de objetos pessoais, documentos, fotografias e obras relacionadas ao período em que Zweig viveu na casa. Além disso, o local promove eventos culturais e literários, mantendo viva a memória do escritor e proporcionando um espaço para a apreciação de sua obra. Trata-se de um importante local de preservação histórica e cultural, oferecendo aos visitantes a oportunidade de conhecer mais sobre a vida e o legado de Stefan Zweig no Brasil.

Vivendo em Petrópolis, Zweig trabalhou em sua primeira obra escrita em solo brasileiro: a novela *O livro do xadrez*. A publicação aconteceu postumamente, no ano de 1944, e foi o último trabalho do escritor. Sua derradeira obra é a única em que o autor fala diretamente sobre o nazismo, com suas construções psicológicas particulares. Tendo em vista os elementos narrativos de tempo, espaço e estrutura psíquica das personagens de todas as suas obras, essa é a que concebe maior proximidade à realidade do escritor naquele momento. Vale destacar ainda que isso não é frequente na escrita de Zweig. Dentre as obras importantes, como, por exemplo, sua *Autobiografia: o mundo de ontem* (2014), o escritor omite diversos acontecimentos a fim de se preservar. Assim, o intuito era que seu texto não gerasse ainda mais a fúria dos nazistas. Bôas (2021), em seu artigo de considerações, investiga a relação direta entre os silêncios do autor em sua *Autobiografia: o mundo de ontem* (2014) com sua vontade de segurança, a partir dos argumentos de Hannah Arendt e Friederike Zweig. Fazendo referência ao livro *Married to Stefan Zweig* (1947), Bôas diz que

No penúltimo capítulo do livro, a insegurança e o sentimento de desproteção do marido ocupam algumas páginas do relato de Friederike. Ela não vê mais o mal estar de Zweig como fruto de uma variação de humores, mas como resultado das condições em que vivia. Referindo-se diretamente ao *O Mundo de ontem*, Friederike diz que muitos leitores haviam ficado surpresos com o tom de Zweig ao se referir à segurança dos tempos passados, agora destruída (Bôas, 2021. p. 94).

A partir dessas informações, podemos perceber a violenta atmosfera de medo sob a qual vivia Stefan Zweig, a sensação de perigo iminente era realidade em sua vida. Friderike desenvolveu seu relato resgatando memórias pessoais e deixou transparecer seus sentimentos de perda. Hanna Arendt, por sua vez, escreveu com olhar político, segundo nos mostra Bôas (2021), a ideia central da filósofa era que

[...] ser outsider, viver à margem, oprimido, contrariar a maneira de pensar de uma maioria pode ser uma honra e não uma humilhação à medida que aquela vivência leva à luta contra os opressores e algozes. A humilhação e a falta de segurança que sentira Zweig ao ter que viver como refugiado e emigrante com um passaporte inglês, forçado a deixar seu país e privado de falar sua própria língua era uma situação vivida por milhares de judeus na Europa nazista. A única saída honrosa era a luta em defesa do povo judeu. Não se tratava de dignidade, que Zweig tinha, naturalmente, mas de honra no sentido político (Bôas, 2021. p. 87).

A partir desse trecho, entendemos que Arendt não trata Zweig como um caso particular, como fez Friderike em seu relato pessoal. Ela, em contrapartida, explora uma ideia mais generalizada de cunho político e dualista: ser vencedor e vencido. Nesse caso, a saída digna e honrosa para o derrotado era a luta em nome de todo o seu povo, a saber: judeus. O posicionamento de Arendt encontrou resistências na época em que sua resenha, *Stefan Zweig: jews in the world of yesterday* (1943), foi publicada. Ela, como alemã de origem judaica, discordava do posicionamento de Zweig. Nas palavras de Bôas (2021), “Era inadmissível para ela que somente se tornando um membro reconhecido do mundo da cultura e adquirindo reconhecimento, e talvez mesmo a fama, um judeu pudesse se sentir ‘seguro’ e aceito naquela sociedade.” (Bôas, 2021, p. 89). Assim, esse pensamento não era aceito pela filósofa, uma vez que essa dinâmica parece mostrar que o judeu vivia como “refém” de seu desenvolvimento artístico e cultural para estar seguro em alguma nação, o que não acontecia com os outros grupos sociais, que se encontravam seguros independentemente de sua fama intelectual.

No mesmo período, em Petrópolis, o intelectual ainda dedicou seus estudos para a composição da biografia do filósofo Michel de Montaigne (1533-1592), ocasião em que buscou recuperar a de Balzac (1799-1850), até então inacabada. No entanto, dentre as obras que ele finalizou naquela singela casa da rua Gonçalves Dias, encontra-se *Autobiografia: o mundo de ontem* (2014), que, para a presente pesquisa, tem maior relevância. Logo no prólogo desse livro, o autor versando sobre si mesmo deixa claro o tom de perda da sua narrativa: “[...] três vezes eles destruíram minha casa e minha vida, arrancando-me de tudo o que existiu antes, de todo o passado, e me arremessando com sua veemência dramática para o vazio, para o ‘não sei para onde ir’, que eu já conhecia [...]” (Zweig, 2014, p. 13). E, assim, o judeu escreve suas experiências e as de toda a geração de sua época:

[...] nada mais distante de mim do que me colocar em primeiro lugar, salvo como palestrante que faz uma apresentação com dispositivos; o tempo fornece as imagens, eu me encarrego das palavras, e nem será tanto a minha trajetória que pretendo contar, e sim a de uma geração inteira – nossa geração única, carregada de vicissitudes como poucas outras no curso da história (Zweig, 2014, p. 13).

Por meio de suas memórias, sem auxílio de qualquer documento, antigas anotações ou troca de cartas com algum amigo, ele escreve sua biografia para fazer o registro das lutas e transformações que ele e toda uma geração testemunhou. Por causa da censura, Zweig (2014) deixa claro: “[...] de todo o meu passado, portanto, só tenho comigo o que carrego atrás da testa.” (Zweig, 2014, p. 17). É fato que a impossibilidade de comunicação e acesso à informação nos mostra como houve uma tentativa de apagamento e silenciamento de toda memória da época. Por isso, a importância de se revisitar e reelaborar o passado por meio de obras como as de Stefan Zweig.

No momento em que escreve *O mundo de ontem*, fica evidente para nós o lamento do judeu sobre o mundo repleto de rupturas e sua situação de peregrino: “[...] não pertenço a lugar algum, em toda parte sou estrangeiro e, na melhor das hipóteses, hóspede.” (Zweig, 2014, p. 14). Essa colocação de Zweig se justifica pelo fato de os judeus serem, por muitos séculos, um povo sem terra, sem limites definidos, mas que consideravam a Europa seu lar, mais especificamente onde se falava alemão. Se ver longe dessa terra, para o autor, seria quase sinônimo de desamparo, se não fosse pela certa hospitalidade que encontrou no seu momento de refúgio, período em que destacamos o Brasil. O judeu prestava homenagens ao país, pela cultura brasileira, seus cartões postais, mas principalmente pelo fato de os brasileiros serem bastante calorosos e hospitaleiros. A ideia de hospitalidade foi tomada como conceito para Derrida¹⁰ (2003) e é entendido como a abertura ao estrangeiro, o acolhimento do diferente. Nesse sentido, independente das diferenças culturais, crenças e ideologias, o exilado é acolhido com generosidade. Essa ação se caracteriza como um dever moral, em que um povo deve acolher e receber o estrangeiro sem moderação. A hospitalidade, portanto, deve ser absoluta, uma vez que não deve exigir nada daquele que está sendo acolhido. Derrida (2003, p. 15) discorre que o forasteiro é

[...] 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. Estes lhe impõem a tradução em sua própria língua, e esta é a primeira violência. A questão da hospitalidade começa aqui: devemos pedir ao estrangeiro que nos

¹⁰ Jacques Derrida era judeu da Argélia, nascido em El-Biar, em 1930. Também sofreu com as guerras e a repressão antissemitista a partir de meados do século XX.

compreenda, que fale nossa língua, em todos os sentidos do termo, em todas as extensões possíveis, antes e a fim de poder acolhê-los entre nós?

Essa perspectiva justifica o sentimento que Zweig tinha de não ser compreendido pelo público leitor brasileiro. Existe aí uma ambivalência, na qual, de um lado, o país deve aceitar de bom grado o estrangeiro, mas, por outro, o anfitrião impõe sua língua e suas regras, o que, de certo modo, se torna uma maneira de exclusão. Desse modo, o hóspede foi recebido com boas-vindas, mas antes que a areia escorra totalmente de um compartimento da ampulheta já é possível que percebamos as limitações do estrangeiro em sua terra de refúgio.

A escrita da autobiografia, de certa forma, anuncia o ato final do autor que, no princípio do ano de 1942, colocou os holofotes da imprensa mundial sobre a cidade serrana de Petrópolis-RJ. Aos 60 anos, Zweig, junto com sua atual esposa Lotte, colocou um ponto final em sua vida ao tomar uma dose letal de um composto químico. Não se sabe exatamente qual foi a substância ingerida pelo casal, devido à ausência de perícia técnica. Também vale ressaltar que o governo Getúlio Vargas, sobre o qual Stefan Zweig tinha esperança de dar suporte aos exilados, não autorizou a autópsia dos corpos do escritor e da sua esposa. Essa atitude do governo abre margem para a seguinte dúvida: não sabemos ao certo se Zweig cometeu tal ato por não suportar o isolamento intelectual e a depressão que enfrentava ou se, com o avanço do antissemitismo, o Estado Nazista o ameaçou e o obrigou a tomar essa atitude. No entanto, os acontecimentos descontrolados e perturbadores que ocorriam na Europa, no período da Segunda Guerra Mundial, refletia o turbilhão de sentimentos que ecoavam dentro de Zweig, o que pode justificar, de fato, sua suposta decisão de tirar a própria vida. Mas a atitude do governo de não permitir uma investigação a fundo da causa da morte do casal, faz a dúvida ficar em suspenso.

Zweig, então, antes de deixar a vida, escreve uma carta em alemão, com apenas o título em português: “Declaração”. Nela, ele mostra sua angústia em vida e gratidão ao Brasil pela estadia. A seguir, mostramos o escrito já traduzido para o português.

Declaração

Antes de deixar a vida, de livre vontade e juízo perfeito, uma última obrigação se me impõe: agradecer do mais íntimo a este maravilhoso país, o Brasil, que propiciou a mim e à minha obra tão boa e hospitaleira guarida. A cada dia fui aprendendo a amar mais e mais este país, e em nenhum outro lugar eu poderia ter reconstruído por completo a minha vida, justo quando o mundo de minha própria língua se acabou para mim e meu lar espiritual, a Europa, se autoaniquila.

Mas depois dos sessenta anos precisa-se de forças descomuns para começar tudo de novo. E as minhas se exauriram nestes longos anos de errância sem pátria. Assim, achei melhor encerrar, no devido tempo e de cabeça erguida, uma vida que sempre teve no trabalho intelectual a mais pura alegria, e na liberdade pessoal, o bem mais precioso sobre a terra.

Saúdo todos os meus amigos! Que ainda possam ver a aurora após a longa noite! Eu, demasiado impaciente, vou-me embora antes.
Stefan Zweig
Petrópolis, 22.2.1942¹¹

Logo em seguida, junto com sua esposa Charlotte Zweig, o judeu errante decide pela ruptura com a vida e ingere uma dose letal de comprimidos, determinando o próximo destino da sua transitoriedade errante: a morte.

Em síntese, este capítulo buscou não apenas revelar as intrincadas camadas do universo literário de Stefan Zweig, mas também destacar o papel central das mulheres em sua vida, até à morte. A conexão intrínseca entre a sua trajetória biográfica, marcada por deslocamentos e exílios, emerge como um elemento crucial para o debate inicial desta investigação. Ao interpretar metaforicamente essa narrativa biográfica como uma possível manifestação do desejo, a pesquisa destaca a importância da interseção entre a vida do autor e a trama de suas produções. Assim, essa abordagem oferece uma apreciação mais completa e contextualizada do legado literário de Stefan Zweig, contribuindo para uma compreensão mais ampla da influência de sua experiência pessoal na criação de personagens.

Passemos agora ao segundo capítulo, no qual enfocaremos a teoria psicanalítica que, nos arriscamos dizer, é a coluna que sustenta a produção literária de Stefan Zweig, que foi amigo próximo de Sigmund Freud.

¹¹ Declaração retirada do acervo on-line da Casa Stefan Zweig. Disponível em: https://casastefanzweig.org.br/sec_busca.php?f_busca=declara%E7%E3o&f_submit=ok#. Acesso em: 20 de jun. de 2023. Tradução de André Vallias.

CAPÍTULO 2 – STEFAN ZWEIG E SIGMUND FREUD: LITERATURA E PSICANÁLISE

Somos à luz do que não somos mais (Nora, 1993, p. 20).

Pensar os desdobramentos da amizade de Stefan Zweig e Sigmund Freud¹² não é uma tarefa fácil. O primeiro passo para termos acesso a esse conteúdo e fazer uma análise dessa relação é por meio das cartas que eles trocavam entre si. Por isso, nossa base de acesso a esse material e a outras informações são, principalmente, os estudos do Dr. Geovane Souza Melo Junior, que dedicou suas investigações a pensar o vínculo entre esses dois intelectuais. A partir desses materiais, podemos traçar algumas proximidades entre essas figuras. Segundo Melo Junior (2016, p. 9, 10):

O judeu vienense Stefan Zweig, por sua vez, através de seus livros, cartas e demais escritos, é uma testemunha não menos importante e legítima de uma época que assistiu a derrocada dos valores filosóficos, artísticos e éticos herdados do iluminismo europeu. Se a experiência desta derrocada civilizatória resultou no exílio de Freud e de sua família em Londres, Zweig e sua esposa Lotte mergulharam numa luta interna sem volta: o suicídio de ambos no Brasil de Vargas representou o triunfo de Tânatos sobre Eros.

A partir dessa informação, já percebemos que Zweig foi testemunha de momentos marcantes da vida de Freud e, de certo modo, compartilharam não apenas conhecimentos, mas também turbulências, como a fuga incessante dos militares nazistas. No entanto, não se sabe ao certo em qual momento eles se conheceram. O ponto de partida desse convívio, que durou aproximadamente três décadas, ainda é um episódio desconhecido. Alberto Dines (2012), em sua biografia sobre Stefan Zweig, arriscou dizer que provavelmente eles tiveram seu primeiro contato na época em que Zweig iniciou seu trabalho com biografias e, por causa dessas produções, ele solicitou o auxílio de Freud. Além disso, vale destacar que Zweig era um entusiasta pela teoria psicanalítica e esse momento de biografar, que exigia dele a análise mais profunda e subjetiva da alma das personagens, se apresentou como uma boa oportunidade para solicitar os conhecimentos do criador dessa teoria.

Temos, portanto, de um lado, um autor, escritor de inúmeros gêneros textuais apaixonado pela psicanálise e, de outro lado, um psicanalista admirador das belas-artes, com especial interesse nas obras clássicas da humanidade, desde filosofia, artes plásticas e, principalmente, a literatura. Um exemplo dessa paixão de Freud foi a criação do conceito

¹² Sigmund Freud (1856-1939) era um judeu austríaco. Fundador da psicanálise, estudou medicina na Universidade de Viena e, posteriormente, continuou seus estudos com Charcot, em Paris. Sua teoria sustenta que a base da neurose estava ligada à sexualidade infantil. Seu estudo era focado em especial na neuropatologia, no comportamento psicológico e nos desdobramentos da sexualidade no inconsciente.

basal para a psicanálise: o Complexo de Édipo. Essa noção foi desenvolvida com base na tragédia de Sófocles, intitulada *Édipo Rei*. A obra, escrita por volta do ano de 427 a. C., faz parte da mitologia grega e foi usada como referência nos estudos de Aristóteles, o que justifica seu caráter canônico e, portanto, do interesse de Freud.

Vale ressaltar, ainda, o pano de fundo dessa amizade entre Stefan Zweig e o psicanalista: as Guerras Mundiais. Esse foi um evento traumático para ambos. Por meio das cartas, eles relatam e desabafam seu sofrimento em decorrência ao ataque do Estado Nazista contra os judeus. Assim, fica claro que as correspondências, apesar de tratar de temáticas profissionais, também abarcam o lado pessoal, afetivo e desalentador desse contexto histórico.

A Guerra trouxe para ambos a sensação de retrocesso. As interações epistolares funcionavam como um modo de dialogar sobre as experiências desoladoras desse evento. As cartas, além de proporcionar a memória daquela época em crise, contribuíram para também reverberar a herança que esses intelectuais carregavam de um tempo calmo, sereno e com liberdade. Nesse período de conflito armado, Zweig e Freud foram forçados a viver a estrangeiridade. Assim como as aves migratórias, essas duas personalidades se deslocaram para outras terras em busca de boas condições de sobrevivência. A diferença, porém, foi a impossibilidade de retorno.

Freud foi considerado inimigo da Gestapo assim que os nazistas invadiram a Áustria. Dois motivos principais disso são o fato de o psicanalista ter origem judaica e seus estudos, que abordavam de modo muito enfático a questão da sexualidade humana. Além disso, a ciência produzida por judeus era considerada pelos nazistas como uma produção degenerada e sem importância. A esse respeito, Michel Paty (1995, p. 28) esclarece:

A história recente nos ensinou a que aberrações pôde conduzir a idéia de que existiriam uma ciência judaica e uma ciência ariana (ou seja, em verdade, nazi), ou uma 'ciência burguesa' e uma 'ciência proletária'. Deve-se dizer sem rodeios que acreditar na existência de uma 'ciência capitalista' e uma 'ciência terceiro-mundista', ou uma 'islâmica', revela obscurantismo, e analogamente para o que concerne à razão .

A partir disso, podemos entender que o nazismo distorceu a ideia de ciência para promover suas agendas ideológicas e discriminação racial. O método científico é um empreendimento humano baseado na busca pelo conhecimento objetivo e na compreensão das leis e princípios que governam o mundo natural. Ele se baseia em processos rigorosos, como observação, experimentação, análise de dados e revisão por pares, visando a objetividade e a universalidade do saber. Assim, acreditar na existência de diferentes formas de ciência com base em identidades culturais ou políticas é um equívoco, que nos leva a um estado de

ignorância. A ciência deve ser livre de qualquer forma de preconceito, discriminação ou ideologia, pois a busca pelo conhecimento científico deve ser guiada pela curiosidade, rigor intelectual e evidências, independentemente de origem étnica, religião, classe social ou outras características individuais.

Ora, não só Freud, como também seus dois filhos foram capturados pela polícia nazista para serem interrogados. O psicanalista, por sua vez, para conseguir seu exílio em Londres, teve de assinar um documento em que afirmava que a Gestapo o havia tratado bem, com respeito e afeição. No entanto, ele não perdeu a oportunidade e decidiu anexar um recado em que dizia de forma irônica: “Posso recomendar cordialmente a Gestapo a todos” (Roudinesco, 1998, p. 112). Mas tudo indica que os nazistas não entenderam o sarcasmo, uma vez que teve o visto aprovado.

O autor da psicanálise, em sua última longa entrevista¹³ concedida a George Sylvester Vierek, em 1930, em um dado momento, disse o seguinte:

Sigmund Freud — Compreender tudo não é perdoar tudo. A psicanálise ensina que devemos evitar. Tolerar o mal não é em absoluto um corolário do conhecimento. Meu idioma é o alemão. Minha cultura e minhas conquistas são alemãs. Intelectualmente, me considerei alemão até perceber que os preconceitos antissemitas iam aumentando na Alemanha e na Áustria. A partir de então, deixei de considerar-me alemão. Prefiro definir-me como judeu (A última [...], 2015).

A partir dessa declaração é possível constatar o fato de que muito, se não quase tudo, na vida de Freud estava organizado e sistematizado na língua alemã. Toda sua teoria, suas memórias afetivas, o seu local de nascimento são pontos que estavam diretamente ligados à cultura germânica. No entanto, levando-se em conta que o psicanalista prefere optar por deixar de considerar-se alemão, é lícito salientar que há, portanto, a perda parcial de identidade. Esse dano fragiliza a identificação que está relacionada à sua terra ancestral, o lar de seus pais, e, por isso, ele passa estar em uma certa suspensão, num não-lugar, uma vez que o migrante parece não se encaixar em qualquer território em todo o mundo. Além disso, a qualificação que Freud toma para si, ou seja, a de judeu, contribui para a ideia desse espaço intercambiável, onde os indivíduos se encontram em anonimato, já que os povos dessa religião, antigamente, não tinham um território delimitado para chamarem de seu.

É válido nos atentarmos ao ponto de que Freud estava num processo de não querer ser mais nada daquilo que ele fora até então. Isso promove uma estrutura lacunar, porque a língua alemã era seu idioma materno. Por meio do alemão ele pensava suas teorias e tinha recordações afetivas. Mesmo ele querendo fazer essa dissociação, isso se tornava uma tarefa

¹³ A entrevista a que tivemos acesso foi uma republicação feita pela revista *Bula* da tradução de Claudia Rossi, publicada no jornal *Folha de S. Paulo*, em 1998.

difícil, pois a língua é a parte mais íntima da memória, como aponta Gina Saraceni¹⁴ (2012, p. 21-22, tradução nossa):

A memória é uma questão de audição. Não se pode lembrar senão dentro de uma língua, e a memória é a maneira como essa língua soa. Ela representa, então, a área mais íntima da memória, o lugar onde o passado adquire uma forma sonora e se torna o efeito e afeto de uma voz. Lembrar é um som que se ouve, uma matéria verbal que a memória solicita para que o murmúrio do passado se desdobre.¹⁵

Nesse sentido, fica claro que a memória e a construção da subjetividade estão intrinsecamente ligadas à linguagem. Essa poetisa destaca ainda que “a língua materna é a primeira memória, nela se torna audível aquilo que da identidade é puro som, pois ali onde a maternidade ressoa, o pertencimento é uma possibilidade sonora, um fato de voz, uma afetividade da língua” (Saraceni, 2012, p. 22, tradução nossa)¹⁶. Do mesmo modo, as memórias de Freud e Zweig falam em alemão e o fato de não poderem habitar mais nos lugares de suas línguas é sentir na pele a forma mais radical de desamparo. Gina Saraceni prossegue com sua reflexão (2012, p. 22, tradução nossa):

Este argumento aponta para uma relação estreita entre língua e experiência, ao mostrar em que medida falar e lembrar são atos atravessados por um idioma que determina uma forma específica de sentir o que acontece, ancorada na língua em que ocorreu tal experiência. Assim, essa experiência é passível de ser lembrada a partir de sua especificidade linguística. Dessa premissa, conclui-se que a memória também é a língua em que o passado acontece, onde os fatos são vividos, como se sua verdade mais íntima estivesse no idioma e na maneira como eles ressoam na lembrança.¹⁷

Essa ideia de que a língua é determinante na maneira de sentir justifica a angústia desses intelectuais. Para Zweig, a sensação é de desesperança ao declarar que “Em parte alguma eu poderia reconstruir a minha vida agora que o mundo da minha língua está perdido e o meu lar espiritual, a Europa, autodestruído” (Dines, 2012, p. 10). Desse modo, Stefan

¹⁴ Poetisa, tradutora, professora e pesquisadora ítalo-venezuelana que tem muito do seu debate voltado para o tema da estrangeiridade. Escreveu livros como *Casa de pisar duro* (2013) e *Adriático* (2021).

¹⁵ [No original] “La memoria es una cuestión de oído. No se puede recordar sino dentro de una lengua y la memoria es el modo como esa lengua suena. Esta representa entonces la zona más íntima de la memoria, el lugar donde el pasado adquiere una forma sonora y se vuelve efecto y afecto de una voz. Recordar es un sonido que se escucha, una materia verbal que la memoria solicita para que el rumor del pasado se despliegue (Saraceni, 2012, p. 21-22).

¹⁶ [No original] “La lengua madre es la primera memoria, en ella se hace audible aquello que de la identidad es puro sonido porque allí donde la madre suena, la pertenencia es una posibilidad sonora, un hecho de voz, una afectividad de la lengua (Saraceni, 2012, p. 22).

¹⁷ [No original] “Este argumento señala una relación estrecha entre lengua y experiencia al mostrar en qué medida hablar y recordar son actos atravesados por un idioma que determina una forma específica de sentir lo que acontece, anclada en la lengua en que ocurrió tal experiencia, de suerte que esta es memorable a partir de su especificidad lingüística. De esto se desprende que la memoria es también la lengua en que el pasado sucede, en que los hechos son vividos, como si su verdad más íntima estuviera en el idioma y en la manera como éstos suenan en el recuerdo” (Saraceni, 2012, p. 22).

Zweig proclama-se estrangeiro de tudo aquilo que até então o identificou e o situou no mundo.

Nas cartas, o diálogo entre eles foi estabelecido de maneira formal. Freud, bastante atencioso e solícito, escrevia as missivas respondendo seu interlocutor com um agradecimento pelo contato e, depois, apresentava sua opinião e crítica acerca do assunto proposto por Zweig. Um ponto que fica evidente para nós é a diferença de idade entre esses intelectuais. Freud era vinte e quatro anos mais velho que Zweig. Por causa dessa discrepância etária, Zweig se posicionava de forma muito respeitosa diante de Freud, quase como um filho perante ao pai ou como um aprendiz diante de seu mestre. Isso justifica o tom cortês que se impõe nas trocas de correspondências deles, que podemos detectar, por exemplo, por meio de palavras como “estimado” e “senhor”. No entanto, há momentos em que essa rigidez se enfraquece e o lado mais afetuoso se manifesta com o uso de tratamentos mais íntimos, como “querido” e “seu sincero”. Vejamos alguns desses aspectos mencionados na seguinte carta:

Kapuzinerberg, 565 Salzburgo, 8 de setembro de 1926

Apreciadíssimo professor: [...] Permita-me dizer claramente por que eu e muitos outros temos que agradecer-lhe: pela coragem que trouxe à psicologia. O senhor eliminou as inibições de toda uma época, assim como as de inumeráveis escritores, em particular. Graças ao senhor muitos veem, graças ao senhor muitos dizem, coisas que, se não fosse pelo senhor, jamais seriam vistas ou ditas. Se ainda há alguém que não se dá conta do que acabo de afirmar, é porque ainda não contempla nossa literatura historicamente, em sua forma matriz (dentro de uma ou duas décadas se descobrirá que, subitamente, surgiu uma audácia psicológica, diferente a um Proust na França, a um Lawrence e um Joyce na Inglaterra, a alguns poucos alemães: seu nome). E nós nunca negaremos a grandeza deste homem que nos abriu o caminho que deveríamos seguir. Para mim, a psicologia é hoje a paixão de minha vida (ninguém melhor que o senhor para compreender o que eu digo), e por esta razão desejo aplicá-la, se sou capaz disso, ao objeto mais difícil de todos: eu mesmo [...].

Seu fiel e afetuoso, Stefan Zweig (Zweig, 2004, [1926], p. 31)¹⁸.

Nessa correspondência, podemos observar o tom de admiração de Stefan Zweig por Freud. A intenção da sua escrita revela o apreço que o autor tem pelo psicanalista e como a

¹⁸ [No original] “Kapuzinerberg, 5 Salzburgo, 8 de septiembre de 1926

Apreciadísimo profesor: [...] Deje que le diga claramente por qué yo y muchos otros tenemos que darle las gracias: por el coraje que há aportado a la psicología. Usted ha eliminado las inhibiciones de toda una época, así como las de innumerables escritores en particular. Gracias a usted muchos vemos, gracias a usted muchos decimos cosas que, de no ser por usted, jamás se hubieran visto ni dicho. Si aún hay quien no se da cuenta de lo que acabo de afirmar, es porque aún no contempla nuestra literatura historicamente, en sus formas matrices (dentro de una o dos décadas se descubrirá qué dio de repente una audácia psicológica diferente a un Proust em Francia, a un Lawrence y un Joyce en Inglaterra, a unos pocos alemanes: su nombre). Y nosotros nunca negaremos la grandeza de este hombre que nos abrió el camino que deberíamos seguir. Para mí, la psicología es hoy la passion de mi vida (nadie como usted comprenderá lo que digo), y por esta razón deseo aplicarla, si soy capaz de ello, al objeto más difícil de todos: a mí mismo [...].

Suyo fielmente afectísimo, Stefan Zweig” (Zweig, 2004 [1926], p. 31).

sua teoria é, de certo modo, um mecanismo de luta e resistência em meio a uma sociedade cheia de “inibições”, como era a Alemanha e a Áustria desse tempo.

O autor de nossa pesquisa frequentemente solicitava a opinião e ajuda do criador da psicanálise, quem sempre elaborava comentários e sugestões a respeito da temática que Zweig estava lapidando. Nas cartas a seguir, Freud diz:

19 oct. de 20, Viena, IX, Berggasse, 19
 Estimado senhor: [...] Interessa-me, em especial, a forma acumulativa e gradual em que suas frases se aproximam cuidadosamente da essência íntima do descrito. É como a acumulação de símbolos que se produz nos sonhos fazendo que o oculto seja desvendado com progressiva claridade [...]. Freud (Freud, 2004, [1920], p. 19)¹⁹.

Viena, IX, Berggasse, 19
 Estimado senhor: Muito obrigado pelo seu Balzac [Balzac, na versão brasileira traduzido apenas como Balzac, que li inteiro de uma só vez: o turbilhão que o senhor descreve é contagiante. O homem encaixa bem com o senhor [...]. Parece-me muito bonito de sua parte que se incomode em enviar-me suas obras e me pergunto se eu poderia fazer o mesmo, oferecendo-lhe alguns textos de minha produção (claro que de um valor completamente diferente). Seu cordialmente afetuoso, Freud (Freud, 2004, [1908], p. 14)²⁰.

Pelo que se constata, a admiração entre ambos era recíproca. Assim, essa relação não se deu como uma via de mão única em que apenas Freud ensinava ou apresentava algo de novo a Stefan. Foi através desse autor que Freud fez novas descobertas e chegou a conhecer alguns intelectuais contemporâneos de sua época. Segundo Melo Junior (2016, p. 32), “É pelo intermédio dele que Freud conheceu pessoalmente os escritores franceses Romain Rolland e Jules Romains, o escritor britânico H.G. Wells e, já próximo de seus últimos dias, o expoente do surrealismo, o espanhol Salvador Dalí.”. Melo Junior (2016) ainda pontua a dificuldade de Salvador Dalí para se encontrar com Freud. Foi somente quando Zweig entrevistou, ao enviar três cartas ao psicanalista, que o encontro foi possível.

Além disso, por meio dessas trocas epistolares, Freud se ancorou em produções literárias de Zweig para elaborar seus raciocínios conceituais. A partir das reflexões feitas acerca da produção *Vinte e Quatro Horas na Vida de Uma Mulher* (1927), nosso objeto de investigação, que o próprio pai da psicanálise chamou de “pequena obra-prima” (Freud, 1928,

¹⁹ [No original] “19 oct. del 20 Viena, IX., Berggasse, 19
 Muy estimado señor: [...] Me interesa en especial la forma acumulativa y gradual en que sus frases se aproximan cuidadosamente a la esencia íntima de lo descrito. Es como la acumulación de símbolos que se produce en los sueños haciendo que lo oculto entreluzca con progressiva claridade [...]. Freud” (Freud, 2004 [1920], p. 19).

²⁰ [No original] “Viena, IX, Berggasse, 19
 Estimado señor: Muchísimas gracias por su Balzac [Balzac. Sein Weltbild aus den Werken] 43, que leí de un tirón: el torbellino que usted describe lo arrastra a uno. El hombre encaja bien con usted [...]. Me parece muy bonito por su parte que se moleste en enviarme sus obras y me pregunto si podría tomarme la revancha ofreciéndole algún que otro texto de mi producción (claro que de un valor completamente distinto). Suyo cordialmente afectísimo, Freud” (Freud, 2004 [1908], p. 14).

p. 301), o psicanalista escreveu o texto intitulado *Dostoiévski e o parricídio* (1928). Nesse ensaio, o autor analisa a obra de Fyodor Dostoiévski, famoso escritor russo, com foco no tema do parricídio e suas implicações psicológicas junto ao Complexo de Édipo. Para ilustrar o impacto psíquico do parricídio, destacando a culpa, o remorso, a angústia, o masoquismo e o conflito interno (Freud, 1928, p. 285) que podem surgir, Freud recorre ao conto de Zweig para elucidar tais condições. Para o psicanalista, o vício em jogo do escritor Dostoiévski, assim como o da personagem da trama zweiguiana, serviria como um “caminho da autopunição” (Freud, 1928, p. 300). O teórico enfatiza ainda a simbologia das mãos, tanto nas competições de Dostoiévski quanto na representação literária, uma vez que elas se caracterizam como um instrumento fundamental para a realização do jogo e parecem refletir uma possível manifestação do comportamento de masturbação na infância (Freud, 1928, p. 303). Sendo assim, Freud, ao perceber o quanto a psicanálise estava presente nas obras de Zweig, ficava cada vez mais admirado, o que possivelmente resultou num estreitamento do laço entre eles. Em uma de suas cartas, Freud destaca tal ponto:

Semmering Viena, IX., Berggasse, 19 4 set. 1926

Querido senhor: [...] A primeira denominação que se encontrou para o onanismo na infância foi a do <> (um jogo perigoso, dizia-se que a criança: ou se torna louco ou morre) e o foco que o senhor, tão magistralmente, põe nas mãos e na atividade destas é verdadeiramente revelador. Na masturbação as mãos exercem sua função genital (Freud, 2004, p. 29)²¹.

Nesse sentido, Freud propõe que o vício da masturbação, mais tarde, venha se tornar um vício em jogos, em que as mãos têm papel principal, pois atuam como ferramentas que possibilitam a realização do ato. Sobre esse assunto, aprofundaremos a discussão no próximo capítulo dedicado à análise do conto e do filme por meio das lentes da psicanálise.

Freud percebeu que a literatura do escritor vienense funcionava como uma alavanca para os preceitos psicanalíticos, uma vez que Zweig era muito popular em todo o mundo e isso fazia com que a psicanálise circulasse de maneira mais rápida e abrangente por meio de seus livros. Além disso, outro ponto que ficava cada vez mais claro para Freud era a questão que a psicanálise, de fato, extrapolava o âmbito da medicina e avançava para o território das belas artes. Essa relação entrançada entre literatura e psicanálise já havia sido trabalhada por Freud em seu texto “O poeta e o fantasiar” (1908), em que o psicanalista compara o trabalho

²¹ [No original] “Semmering Viena, IX., Berggasse, 19 4 sept. 1926 Querido señor: [...] La primera denominación que se encontro para el onanismo en la infancia fue la de <> (un juego peligroso, se le decía al niño: uno se vuelve loco o se muere) y el acento que usted tan magistralmente pone en las manos y en la actividad de las mismas es verdaderamente revelador. En la masturbación las manos ejercen su función genital” (Freud, 2004, p. 29).

do escritor/poeta (*Dichter*²²) com a brincadeira das crianças. Melo Junior (2016) pontua que “Freud intuiu que o *Dichter* era capaz de antever o inconsciente por meio da Literatura. Embora usem caminhos diferentes, o poeta e o psicanalista partem do mesmo lugar, ou seja, trabalhar a complexidade da alma humana.” (Melo Junior, 2016, p. 39). Para o psicanalista, a criança e o poeta estão exercendo suas fantasias por meio da brincadeira, em que é possível uma nova reorganização do mundo; já o poeta, por sua vez, faz isso através da escrita criativa. Freud (2020, p. 54) enfatiza que “O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade.”. Desse modo, era do interesse de Freud se debruçar sobre a literatura, principalmente a de Zweig, que fazia emergir diversos conceitos psicanalíticos em suas produções. Vale destacar ainda que, em 1930, Freud recebeu o Prêmio Goethe, o único reconhecimento desse tipo que obteve. No discurso lido por Anna Freud durante a premiação em 1930, Freud dá um lugar especial à literatura ao considerá-la uma arte que oferece subsídios e nutre a psicanálise.

Zweig, no entanto, apesar de compartilhar dos mesmos interesses de Freud em relação a alma humana, não se considerava psicanalista e sabia que “os caminhos do escritor e do analista têm suas nuances.” (Melo Junior, 2016, p. 48). Contudo, podemos encarar o trabalho de ambos como complementares. Nesse sentido, vale ressaltar que Freud, com seu vasto repertório, era um ávido leitor e não se inspirou apenas na produção de Stefan Zweig para ajudar nas reflexões de sua teoria. Ao contrário, ele gozou de uma ampla gama de influências em seu trabalho, dentre os autores e pensadores que o auxiliaram temos, a exemplo, Goethe, Shakespeare, Dostoievsky, Nietzsche, Darwin, Schopenhauer, dentre outros artistas e teóricos.

O início da psicanálise, assim como todos os começos, se deu por tentativas e apostas. Ela não se instituiu pronta ou perfeita. Ao contrário, ela subsiste como um campo em movimento contínuo. Essa característica de perpetuar-se em um estado não acabado é a própria essência que mantém a psicanálise viva e apta a dialogar com as transformações do conhecimento e da sociedade.

Primeiramente, ao pensar no surgimento da teoria psicanalítica, devemos entender que sua fase embrionária, da elaboração basal desse campo, está diretamente ligada à vida de Freud e seu movimento de insatisfação dentro da medicina. Freud, antes de ser considerado psicanalista, era médico neurologista e levava consigo muitos questionamentos a respeito dos processos psíquicos da mente humana. Ele tinha uma dinâmica que o diferenciava dos outros

²² Termo utilizado por Freud para designar o criador, escritor e poeta de forma mais ampla, abarcando romancistas, contistas, novelistas, etc.

médicos de sua época, uma vez que era movido pela curiosidade de saber, característica fundamental para o nascimento da psicanálise.

O período de início das especulações de Freud aconteceu por volta do ano de 1890, sendo seu objetivo: buscar por um método de tratamento das neuroses. Nesse sentido, o estudioso, juntamente com Charcot, fazia investigações e procurava superar as manifestações de possíveis doenças neurológicas, como a histeria, que tinha como principais sintomas a paralisia de algum membro, delírios, espasmos, crises de agitação, convulsão, dentre outros efeitos. Charcot era reconhecido por seu trabalho com hipnose, em que conseguia produzir ou apaziguar sintomas, vale ressaltar ainda que, antes de seus estudos, a histeria era considerada uma debilidade essencialmente da mulher.

Com base nisso, destacamos o estágio mais importante do surgimento da psicanálise, pois se encontra no limite do período pré-psicanalítico e seu momento de inauguração: o caso Anna O., conhecido como caso zero. Esse foi o nome fictício escolhido para fazer referência à paciente na literatura acadêmica. Trata-se de uma jovem de 21 anos, que era paciente, a princípio, de Breuer, médico companheiro de Freud. Ela era de família aristocrata de Viena, na Áustria, e sofria por um excesso de controle por parte de seus pais, que não permitiam que ela fizesse atividades simples e comuns da vida, como sair de casa, dançar e escrever. Por causa disso, essa mulher passou a desenvolver uma série de sintomas, com distúrbios corporais e mentais, tais como paralisia, cegueira, alucinações e esquecimento de todas as línguas de seu domínio, inclusive a materna - o alemão. Por vezes, conseguia apenas se comunicar em inglês, que não era seu primeiro idioma. Segundo Azevedo e Amaral (2021, p. 97):

Os sintomas histéricos de Anna O. apareceram na mesma época em que o pai adoeceu de um abscesso peripleurítico grave, em julho de 1880, e pioraram com a morte dele, em abril de 1881. Ela apresentava uma série de paralisias, perturbações da fala e da visão, tosse nervosa, recusa para se alimentar, sonambulismo e alucinações. Além disso, persistia um estado de auto-hipnose todas as noites, no qual narrava diversos acontecimentos e alucinações intensamente desagradáveis e aterrorizantes.

Essa descrição sugere uma possível conexão entre os eventos emocionalmente traumáticos relacionados à doença e morte do pai de Anna O. e o surgimento e agravamento de seus sintomas histéricos. Sendo assim, o primeiro ponto da investigação com Anna O. se deu quando ambos os médicos perceberam que os sintomas de sua paciente abrandavam quando ela tinha delírios e falava histórias perturbadoras de modo inconsciente. Sobre isso, Azevedo e Amaral pontuam, ainda, que Breuer denominava

[...] essa forma de tratamento de *método catártico* que, como pôde ser visto no caso de Anna O., consistia em fazer com que ideias inacessíveis à consciência do indivíduo viessem à tona por meio da hipnose, incentivando-o, também, a ‘descarregar’ o afeto ligado a elas por meio da fala (Azevedo; Amaral, 2021, p. 98).

A partir disso, Breuer e Freud²³ decidiram fazer um experimento com o método hipnótico e constataram que, quando ela falava de momentos traumáticos enquanto estava hipnotizada, os sintomas sumiam. Desse modo, ambos entenderam que tais sintomas da paciente eram resultados de conteúdos sobre os quais ela não tinha conhecimento e que lhe causavam sofrimento. Foi nesse momento que Freud percebeu a existência de uma instância psíquica além da consciência: o inconsciente. Com efeito, ficou claro para eles, também, que os histéricos sofrem por reminiscências, ou seja, lembranças quase inconscientes que produzem efeitos tanto no corpo psíquico, quanto no físico. A partir disso, Freud percebeu que, ao falar, o paciente apresentava um alívio de seus sintomas corporais e mentais. A própria Anna O. nomeou esse método de “talking cure”²⁴ – cura pela palavra.

Depois de um tempo, Freud tomou a frente do caso Anna O., porque a paciente havia se apaixonado por Breuer. Mas não só por isso o trabalho foi interrompido, outro fato que influenciou nessa tomada de decisão é que a esposa do médico vinha sendo afetada por uma carga muito intensa de ciúmes dessa relação entre o doutor e sua assistida. Anna desenvolveu uma série de fantasias com Breuer e chegou a dizer que estava esperando um filho dele. A partir dessa ocorrência, Freud ficou intrigado com a situação e então elaborou o conceito de transferência. Segundo Roudinesco (1998), em seu *Dicionário de Psicanálise*, o conceito de transferência não era exclusivo da psicanálise, pelo contrário, outras áreas já haviam se apropriado da noção transferencial, mas com Freud houve uma renovação dessa ideia, em suas palavras:

A inovação freudiana consistiu em reconhecer nesse fenômeno um componente essencial da psicanálise, a ponto, aliás, de esse novo método se distinguir de todas as outras psicoterapias por empregar a transferência como instrumento da cura no processo de tratamento. Todavia, esse reconhecimento não se deu espontaneamente e, até o fim da vida, Freud continuaria impressionado com a recorrência do fenômeno. A princípio, nos Estudos sobre a histeria e em A interpretação dos sonhos, ele apreendeu a transferência sob o prisma de um deslocamento do investimento no nível das representações psíquicas, mais do que como um componente da relação terapêutica (Roudinesco, 1998, p. 767).

Foi depois de ter testemunhado o ocorrido com Anna O. e Breuer que Freud pensou a transferência como um fenômeno central na relação terapêutica, em que o analista pode ajudar

²³ Freud, no princípio desse caso, exercia função semelhante a de um supervisor de Breuer. Somente mais tarde ele tomou frente e assumiu o caso.

²⁴ A paciente sugeriu tal nome em inglês, porque, naquele momento, ela passava por um período de esquecimento de sua língua materna.

paciente a ter *insights* e então promover mudanças emocionais e psicológicas mais profundas. Com o tempo, Freud passou a perceber que o resultado da hipnose de suspender os sintomas da sua paciente era temporário. Nesse sentido, ele buscou um outro caminho para tratar dela e conseguir, a partir de outro método que incluía o vínculo transferencial, acessar o seu inconsciente. Nesse momento, Freud contactou Bernheim, um professor da cidade de Nice que fazia experimentos e mostrava uma possibilidade da pessoa acessar o inconsciente fora do estado hipnótico, no entanto, sendo o primeiro comando feito a partir da hipnose.

Esse processo se dava da seguinte maneira: primeiro, Bernheim hipnotizava o paciente e dava comandos para ele realizar alguma atividade quando estivesse desperto. Assim que o indivíduo saía do estado hipnótico, sem saber muito bem o motivo, ele tomava determinada atitude. Ao realizar tal ação, Bernheim questionava seu paciente acerca da motivação daquele comportamento. A pessoa, geralmente, inventava um motivo qualquer. No entanto, após um pouco de insistência por parte do médico, o paciente se lembrava do comando durante a hipnose. Nessa perspectiva, Freud chegou à conclusão de que era, sim, possível ter acesso a fragmentos do inconsciente estando fora do estado hipnótico.

A partir disso, Freud caminhou para desenvolver seu próprio método, que teve seu marco distintivo quando ele, de maneira ousada, direcionou sua atenção às pacientes histéricas, rompendo com as práticas psiquiátricas prevalentes na época. Contrariando abordagens terapêuticas que utilizavam métodos como eletrochoques, banhos e isolamento, Freud optou por um enfoque ético, proporcionando um ambiente propício para que essas mulheres pudessem verbalizar suas experiências patológicas. Nesse gesto, o fundador da psicanálise adotou uma postura de escuta respeitosa e reticente, permitindo que as pacientes se expressassem livremente sobre seus sofrimentos. Essa abordagem inovadora não apenas desafiou as práticas convencionais da época, mas também estabeleceu os alicerces para uma nova compreensão do sofrimento psíquico, destacando a importância do diálogo e da investigação das camadas mais profundas do inconsciente na prática terapêutica. Nesse caso, para elaborar sua clínica, o psicanalista fez alguns rompimentos e o primeiro deles foi com Charcot e a hipnose. Ele iniciou sua trajetória inaugural substituindo o método hipnótico pela técnica de colocar a mão na testa do paciente e esse deveria lhe dizer o primeiro pensamento que viesse à sua mente naquele momento. A primeira lembrança era a recordação correta e deveria ser debatida. Assim, Freud percebeu que nem tudo que aquele sujeito havia esquecido estava totalmente perdido. Ao longo de suas investigações clínicas e teóricas no final do século XIX e início do século XX, o psicanalista postulou a existência de um domínio psíquico inacessível à consciência, o qual denominou de "inconsciente". Essa proposição

desafiou concepções tradicionais da psicologia e da filosofia, ampliando as fronteiras do entendimento humano. Freud elaborou a teoria de que o inconsciente abriga impulsos, desejo e memórias reprimidos, exercendo uma influência determinante no comportamento e nos sintomas psíquicos. Ele estabelece, assim, seu método de tratamento, a associação livre, e chega aos primeiros conceitos da psicanálise: resistência e recalçamento. Inclusive, no filme *Freud Além da Alma* (1962), podemos visualizar esses caracteres quando a personagem que representa a histérica aparece demonstrando grande sofrimento quando o seu médico, Freud, a questiona sobre assuntos que envolvem a temática da sexualidade. Vejamos na seguinte imagem sua expressão de relutância:

Figura 2 – Cena do Filme *Freud Além da Alma*, representando o sofrimento da personagem Cecily²⁵



Fonte: FREUD além da alma, 1962, 66'02''.

A partir desse movimento de contenção que a resistência manifesta no processo terapêutico, que Freud pensou a noção de divã. Trata-se de um tipo de mobiliário utilizado nos consultórios de psicanálise, consistindo em um sofá longo e estreito onde o paciente deita-se enquanto o psicanalista senta-se em uma cadeira atrás dele. O uso do divã tem diversas finalidades importantes na prática psicanalítica. Primeiramente, ele cria uma posição confortável para o paciente, permitindo-lhe relaxar e se sentir à vontade durante as sessões de análise. Ao deitar-se, o paciente pode sentir-se mais livre para expressar seus pensamentos, sentimentos e experiências mais íntimas, pois não precisa fazer contato visual direto com o analista. Além disso, o divã também ajuda a estabelecer uma atmosfera de neutralidade e anonimato na relação terapêutica. Vale ressaltar também que o analista, sentado atrás do

²⁵ Cena retirada do filme *Freud além da alma*, lançado no ano de 1962 e dirigido por John Huston (1906-1987).

paciente, evita distrações visuais e mantém o foco no conteúdo verbal do paciente. Desse modo, o uso do divã permite que o analisando acesse camadas mais profundas do seu inconsciente, pois, ao relaxar e deixar a mente vagar livremente, ele pode acessar conteúdos e memórias reprimidas, revelando *insights* importantes para o processo de tratamento, além de afrouxar a intensidade da resistência e suas defesas. Ainda no mesmo filme, podemos ver a cena que ilustra essa montagem acerca do divã.

Figura 3 – Cena do Filme *Freud Além da Alma*. Personagem Cecily em sessão terapêutica



Fonte: FREUD além da alma, 1962, 98'58".

Assim, podemos concluir que o uso desse método favorece o fluxo de consciência e o vir à tona de conteúdos recalçados. O recalçamento tem uma razão de ser. Esse mecanismo existe como forma de amenizar o desprazer causado a partir do conflito entre o desejo e as concepções de valores e condutas do paciente. Nesse viés, o psicanalista percebeu que os conteúdos recalçados, na maior parte das vezes, tinham ligação com o âmbito sexual, como vimos no caso Anna O. Logo, o objetivo da psicanálise seria, em fim último, buscar uma espécie de verdade singular do sujeito e um modo mais efetivo de lidar com a falta em meio ao desacordo entre as instâncias psíquicas, aquilo que estava recalçado no inconsciente, seu retorno em forma de sintomas e o consciente com suas regras e princípios morais.

A partir desses episódios, a psicanálise desenvolve uma relação muito forte com a questão da sexualidade. Essa teoria, além disso, se tornou um estudo geral da psique, fazendo a topografia da mente humana dividida em três momentos: consciente, pré-consciente e inconsciente. A partir disso, Freud passou a explicar fenômenos não só em relação aos neuróticos, como também em pessoas consideradas com mentalidades comuns. Para isso, ele

se amparou no sonho, que representa a realização de um desejo, que demonstra um conteúdo latente, mas cuja imagem é distorcida e irreconhecível, por causa da resistência. Vale ressaltar que essa análise ocorre por meio do que a pessoa diz e lembra do sonho e não do conteúdo em si. Esses mecanismos inconscientes também aparecem nos chistes e nos atos falhos.

A psicanálise de certo modo extrapolou o âmbito clínico e científico e fez incursões no âmbito social e na filosofia. O próprio Freud elenca as três feridas narcísicas da humanidade: o eliocentrismo; a teoria da evolução; e a descoberta do inconsciente. Assim, como bem pontuou o idealizador da psicanálise, fica claro que o eu não é senhor na sua própria casa. Ao fazer essa afirmação, Freud estava destacando a noção de que nossa mente possui camadas mais profundas e complexas, que são inconscientes. Para ele, muitos dos nossos pensamentos, desejo e emoções são influenciados por forças inconscientes e impulsos reprimidos, que podem surgir de experiências passadas, traumas ou conteúdos psicológicos não resolvidos. Esses aspectos inconscientes da mente moldam nossas percepções, escolhas e comportamentos de maneira que não somos plenamente conscientes ou capazes de controlar. Zizek (1996, p. 316) pontua que “O nível fundamental da ideologia, entretanto, não é de uma ilusão que mascare o verdadeiro estado de coisas, mas de uma fantasia (inconsciente) que estrutura nossa própria realidade social”. Nesse sentido, o filósofo destaca que o nível fundamental da ideologia não se trata simplesmente de uma ilusão superficial que encobre a verdadeira natureza das condições sociais, mas, ao contrário, é formado por uma fantasia profundamente enraizada no inconsciente, que molda a própria estrutura da nossa realidade social. Aqui, a análise da ideologia transcende a mera noção de dissimulação consciente, sugerindo que as crenças e narrativas que compõem a ideologia não são apenas camuflagens deliberadas da realidade, mas construções psíquicas mais profundas e inconscientes que influenciam ativamente a maneira como percebemos e vivenciamos o mundo ao nosso redor. Ao reconhecer que a ideologia opera no nível da fantasia, revela-se um entendimento mais complexo da forma como as ideias, valores e mitos direcionam nossa compreensão da sociedade. Assim, essa interação entre ideologia e fantasia fundamenta a própria estrutura da sociedade, impactando a percepção coletiva e a construção de significados compartilhados.

Já a questão do desejo, foco desta investigação, é um tema complexo e significativo. O viés psicanalítico, em sua essência, provê uma compreensão profunda da natureza intrincada do desejo humano. Dentro deste paradigma teórico, o desejo é concebido como uma manifestação densa e multifacetada, permeada por camadas inconscientes que transcendem a superfície da consciência. A teoria psicanalítica, sobretudo formulada por Freud e posteriormente desenvolvida por Jacques Lacan, destaca que o desejo é intrinsecamente

associado à falta, sendo esta última uma condição inerente à condição humana. Sigmund Freud, desde *Os estudos sobre histeria* (Freud, 1996), e outros psicanalistas, como Jacques Lacan, exploraram a natureza do desejo, reconhecendo suas particularidades e desafios. Nesse sentido, a psicanálise destaca a importância do inconsciente na formação do desejo, levando em consideração fatores como o complexo de Édipo, as identificações e as influências sociais e culturais. Partindo desse princípio, Roland Chemama (1995) deixa claro, em seu dicionário, a ideia do conceito de desejo. Segundo o psicanalista, trata-se de

falta inscrita na palavra e efeito da marca do significante sobre o ser falante. Em um sujeito, o lugar de onde vem sua mensagem lingüística é chamado de Outro, parental ou social. Ora, o desejo do sujeito falante é o desejo do Outro. Se se constitui a partir dele, é uma falta articulada na palavra e é a linguagem que o sujeito não poderia ignorar, sem prejuízos. Como tal, é a margem que separa, devido à linguagem, o sujeito de um objeto supostamente perdido. Esse objeto a é a causa do desejo e o suporte do fantasma do sujeito (Chemama, 1995, p. 42).

A concepção psicanalítica do desejo como pura falta remonta à ideia fundamental de que o ser humano está permanentemente imerso em um estado de insatisfação inerente à própria existência. Segundo Freud (2013), a pulsão é movida pela constante busca de satisfação, mas a realização plena do desejo permanece inatingível, estabelecendo assim um ciclo contínuo de carência, anseio e movimento.

Assim, podemos considerar que essa falta ou objeto supostamente perdido na dinâmica do desejo pode estar associado a concepções psicanalíticas sobre a feminilidade. Nesse viés, pensar o feminino nos leva para a dimensão daquilo que é transgressor, algo difícil de dar um contorno concreto e impossível de circunscrever. O psicanalista francês, Jacques Lacan, foi quem deu um passo a mais na elaboração desse conceito, no entanto, foi o pai da psicanálise, Sigmund Freud, quem inaugurou um campo possível para pensar o feminino em textos como *Os Três Ensaio Sobre a Teoria da Sexualidade* (1905), *Além do Princípio do Prazer* (1920) e *A Feminilidade* (1933). O primeiro ponto a ser destacado é que a lógica do feminino não tem relação com o gênero, ou seja, a anatomia não responde os questionamentos acerca do que é feminino e masculino. Portanto, a ideia de feminino e feminilidade, ao contrário do senso comum, não é assunto apenas de mulheres.

A concepção de feminino faz referência à lógica fálica, principalmente onde essa coerência está ausente, ou seja, trata-se daquilo que se encontra totalmente fora do raciocínio fálico. Desse modo, a ideia de feminino está retirada da organização simbólico e imaginária fálica, que por sua vez rege a realidade psíquica dos sujeitos, bem como a cultura e os discursos hegemônicos.

Ora, Freud, para tentar responder sobre o desejo das mulheres e pensar sobre a organização da identidade feminina, desenvolveu a teorização do Complexo de Édipo e da castração. O complexo de Édipo, proposto pelo psicanalista, é uma fase crucial do desenvolvimento psicosssexual na infância. Ela ocorre por volta dos 3 a 6 anos de idade, em que a criança desenvolve emoções conflitantes em relação aos pais. No menino, esse complexo envolve sentimentos amorosos no vínculo com a mãe e rivalidade com o pai, enquanto na menina, engloba afetos amorosos no relacionamento com o pai e rivalidade com a mãe. Freud (1996) afirma que “[...]nos meninos, o complexo não é simplesmente reprimido; é literalmente feito em pedaços pelo choque da castração ameaçada. Suas catexias libidinais são abandonadas, dessexualizadas, e, em parte, sublimadas; seus objetos são incorporados ao ego, onde formam o núcleo do superego.” (FREUD, 1996, p. 285). Entretanto, vale destacar que na menina há uma pequena diferença na elaboração desse complexo, o que a diferencia do garoto. A criança do sexo feminino, antes de passar por essa fase de se apaixonar pelo pai, precisa, de saída, abrir mão do seu primeiro amor, que é o laço primário com a mãe, para só, então, conseguir acessar o Édipo.

A seu turno, o complexo de castração, proposto por Freud, é um conceito-chave na teoria psicanalítica. Refere-se à ansiedade experimentada pela criança durante o estágio fálico do desenvolvimento psicosssexual, quando ela percebe a diferença anatômica entre os sexos e acredita que as meninas têm uma falta simbólica do órgão masculino (castração). Nesse sentido, a criança do sexo feminino sente que algo falta em seu corpo, enquanto os meninos temem que a punição simbólica pela suposta falta seja real e receiam perder seus próprios órgãos genitais. Freud (2002) argumentou que o complexo de castração desempenha um papel fundamental na formação do superego, pois representa a internalização das regras e normas sociais. Desse modo, “Enquanto nos meninos o complexo de Édipo é destruído pelo complexo de castração, nas meninas ele se faz possível e é introduzido através do complexo de castração” (Freud, 1976, p. 285).

Nessa mesma época, Freud fez a declaração polêmica de que a menina tinha inveja do pênis. Na verdade, no texto *Sobre a sexualidade feminina* (2010), o autor pontua que não se trata de um sentimento em relação ao órgão sexual em si, mas ao estatuo simbólico e imaginário que o pênis recebe de representante do falo, por ser uma parte do corpo com investimento libidinal muito alto, e que traz a ideia de suprimento da falta. Essa ausência indicará o agente fálico, pois, antes de existir um representativo, precisou haver a falta, que é um operador importante para pensarmos o conceito de feminino.

A dimensão do feminino transcende a lógica fálica, adentrando um território que escapa às suas estruturas convencionais. É nesse espaço que encontramos o particular, as singularidades, as exceções e tudo aquilo que não se encaixa nas categorias pré-determinadas. Partindo desse pressuposto, nos arriscamos dizer que o feminino invalida as generalizações que tentamos elaborar na teoria. Porque essa esfera do feminino desafia nossa compreensão racional, encontrando-se no enigmático, no misterioso. Adentrar esse território é um convite ao desafio e nos leva para além do que é facilmente compreendido. Assim, somos confrontados com o impossível da completude, pois o sujeito, para a psicanálise, é concebido como portador de uma falta estrutural intrínseca. Essa falta é considerada uma condição fundamental da existência humana e está relacionada à incompletude e à insatisfação inerentes à psique.

Segundo a teoria de Jacques Lacan, o feminino ocupa uma posição privilegiada e está intimamente ligado ao conceito de Real²⁶ como um significante-mestre (Marcos; Derzi, 2013, p. 84). Assim também está o desejo. Lacan (1964) expandiu essa visão, posicionando o desejo no campo do Real, além das esferas simbólicas e imaginárias. Ele postulou que o desejo é, em sua natureza, um fenômeno inconsciente e, como tal, escapa à apreensão direta da consciência. Lacan introduziu a noção do “objeto a” como um objeto inatingível que perpetua o desejo, representando uma falta fundamental que persiste mesmo após a satisfação das demandas básicas. O Real representa aquilo que nos falta e que é inacessível em sua plenitude. A partir dessa perspectiva, podemos compreender a angústia e o desamparo como afetos que emergem do encontro com o Real. Esses estados emocionais são despertados pela consciência de que há algo irreduzível e incompreensível em nossa experiência, algo que não pode ser totalmente apreendido ou simbolizado. O feminino, nesse sentido, é um terreno fértil para explorar as complexidades do desejo e as respostas emocionais que surgem diante de sua presença.

Lacan desenvolve, então, duas concepções de gozo. Por um lado, temos o gozo-fálico, que está associado ao domínio masculino e é considerado um gozo parcial, limitado pela lógica fálica. Por outro lado, no âmbito feminino, encontramos o gozo não-todo fálico, também chamado de gozo-outro, que se caracteriza como um gozo suplementar (Lacan, 1985). Nessa perspectiva, o gozo feminino escapa das restrições do falo, indo além do que é determinado pela regência fálica. Assim, o gozo não-todo fálico representa uma dinâmica

²⁶ O Real em Lacan não se refere ao mundo tangível ou à realidade concreta, mas é um conceito que escapa à simbolização e à representação. Ele está associado ao que é impossível de simbolizar completamente, aquilo que está fora do alcance da linguagem e das construções imaginárias. O Real é o que não pode ser plenamente simbolizado, e o desejo, segundo Lacan, está enraizado nesse inassimilável.

tensa da libido, uma ascensão sem limites que envolve o sujeito e está intrinsecamente ligado ao fenômeno da repetição. Essa relação entre expansão e repetição é essencialmente abordada por Lacan em seu Seminário 20, intitulado “Mais, ainda”. Esse título sugere a ideia de uma busca incessante por mais, uma expansão contínua que ultrapassa quaisquer limites. Ao mesmo tempo, a repetição emerge como um elemento central nesse processo, uma vez que tem relação com a recorrência de padrões e comportamentos. O seminário encapsula, assim, a noção de uma busca incessante por mais e a presença da repetição é um fator determinante e impulsionador desse percurso. Nesse texto, o psicanalista articula a ideia do gozo feminino da seguinte maneira:

Não é porque ela é não-toda na função fálica que ela deixe de estar nela de todo. Ela não está lá não de todo. Ela está lá à toda. Mas há algo a mais. [...] Há um gozo dela, desse ela que não existe e que não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimente – isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece. Isso não acontece a todas elas (Lacan, 1985, p. 100).

Por esse viés, o gozo feminino constitui uma instância fora da linguagem que, de certa forma, pode estar vinculado à ideia de loucura. O psicanalista francês diz ainda que a mulher é não-toda e argumenta que a falta do falo na mulher a coloca em uma posição singular. A mulher, portanto, não se encontra inserida em sua totalidade num território feminino, nem no masculino, por isso a definição de não-toda. Essa concepção se refere à ideia de que o feminino não pode ser completamente apreendido, simbolizado ou reduzido a uma totalidade, ele é da ordem da não existência de um significante, o que aponta para o Real. Além disso, Lacan (1998), em seus *Escritos*, diz que a mulher está localizada na fronteira entre um lugar de ausência e outro de pura sensibilidade (Lacan, 1998, p. 742). Essa colocação reafirma a ideia de não-todas fálicas, uma vez que esse aspecto limítrofe confere a elas uma possibilidade de trânsito em ambas as dimensões.

A ideia de uma mulher habitar totalmente no lado feminino, cem por cento inscrita no Real, é impossível, isso justifica a afirmação provocativa de Lacan que “A mulher não existe” (Lacan, 2009, p. 69). Ele buscava, com sua teoria, questionar a concepção tradicional e simplista da mulher como uma categoria universal e estável. Para o psicanalista, não há uma essência fixa ou definição unificada da mulher, já que ela é atravessada por uma multiplicidade de significados e construções simbólicas. Ele defende que “as” mulheres, sim, existem, cada uma com sua particularidade e devem ser tomadas uma-a-uma. A pergunta “o que é uma mulher?” trata-se de um questionamento sem resposta, porque a mulher é essa ausência de significante. Partindo desses pressupostos, podemos pensar que o lugar mestre

feminino insiste em pegar carona no Real, no impossível, e produzir algum ensinamento pela via do não saber.

O feminino, por invalidar qualquer generalização e apontar para o impossível, abre a possibilidade para a criação inventiva, que Freud chamou de sublimação. A sublimação envolve a conversão de energia sexual ou agressiva em formas mais socialmente aceitáveis de expressão, como o trabalho artístico, a criação intelectual, o engajamento em atividades esportivas ou o envolvimento em serviços voluntários. Ao redirecionar essas energias instintivas para áreas socialmente construtivas, a sublimação possibilita a satisfação indireta dos impulsos, evitando conflitos ou comportamentos desviados. A definição desse conceito estaria relacionada “[...]a esta capacidade de substituir a meta sexual originária por outra não sexual, porém psiquicamente a ela atrelada, denomina-se capacidade de sublimação.” (Freud 1908/2007, p. 168, apud MENDES, 1995) Para Freud, a sublimação está intimamente relacionada à fantasia. O pai da psicanálise via a fantasia como uma atividade mental que permitia ao sujeito satisfazer seu desejo inconsciente de uma maneira imaginativa e simbólica. Durante a sublimação, a energia pulsional é desviada para a criação de fantasias que são expressas por meio de atividades culturais ou criativas (sublimação).

A construção da fantasia possibilita que o sujeito se interrogue sobre o seu desejo. Nossa relação com o desejo é algo não muito claro, pois se trata de uma interação com a falta. Para Freud, o elemento de desejo é sempre um objeto perdido, o que nos garante sempre estar em movimento. Freud começa seu estudo sobre o desejo em sua obra *A Interpretação dos Sonhos* (1900), ao explorar a natureza dos sonhos e sua relação com o desejo inconsciente. Ele acreditava que a dinâmica onírica é a manifestação simbólica do desejo reprimido no inconsciente.

Freud argumentava que o desejo é a força motriz por trás dos processos psíquicos e que eles desempenham um papel fundamental na formação do inconsciente. Ele explorou o desejo em várias outras obras, como *Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade* (1905) e *Além do Princípio do Prazer* (1920), aprofundando sua compreensão da ideia de desejo e sua influência na vida psíquica dos sujeitos. Já no texto *As pulsões e seus destinos* (2013), o psicanalista desenvolve o conceito de pulsão, elemento fundamental para a psicanálise e que, posteriormente, levaria à construção da ideia de desejo, amor e sofrimento humano. Nessa tentativa de sistematização, Freud identifica quatro destinos possíveis para a pulsão. O primeiro é o recalque, no qual os impulsos são reprimidos e mantidos no inconsciente. O segundo destino é o retorno contra a própria pessoa, no qual o desejo volta-se de forma autodestrutiva. O terceiro destino é a mudança de conteúdo em seu oposto, em que os

impulsos são transformados e expressos de maneira contrária à sua natureza original. Por fim, temos a sublimação, em que os impulsos são redirecionados e canalizados para atividades culturais, artísticas ou socialmente aceitáveis.

No Seminário 6, intitulado “O Desejo e sua Interpretação”, Jacques Lacan propôs uma abordagem complexa e inovadora sobre o desejo e sua relação com a linguagem e o inconsciente. Ele explorou o conceito de desejo como um fenômeno estruturado pela linguagem, argumentando que o desejo humano não está ligado a objetos específicos, mas trata-se de um desejo simbólico que busca constantemente sua própria interpretação. O psicanalista ainda introduziu o conceito de “objeto a”, que representa o objeto de desejo inatingível e impossível de ser plenamente satisfeito. A partir disso, ele argumentou que o desejo é impulsionado por essa falta fundamental e que sua busca não tem um fim definitivo, pois o desejo está enraizado na própria estrutura da linguagem e das relações simbólicas. Assinalamos ainda o fato de que esse desejo por vezes segue o percurso de tornar-se “desejo do outro”, nesse sentido, Lacan em seus *Escritos* (1998) afirma que o sujeito só experimentará a liberdade quando conseguir abdicar-se dessa dinâmica (Lacan, 1998, p. 321). Tendo em vista que a estrutura do desejo não tem fim, podemos pensar esse sistema como aquilo que dá sentido à vida do sujeito, numa direção específica, uma vez que desejo é movimento. Vale frisar que o desejo alimenta a sua existência -valendo-se de objetos com a finalidade de alcançar o inalcançável. Quando o objeto é tomado pelo desejo, não haverá mais uma relação de prazer/gozo. Desse modo, o desejo, enquanto operação de realização, apontará para a falta, uma vez que o objeto não é capaz de satisfazê-lo. Nesse contexto, torna-se evidente que a estreita conexão entre o conceito de desejo e o feminino está relacionada à falta. A relação entre essas noções vai além de uma simples associação superficial, mas envolve uma intrincada interação entre as dimensões psíquicas e sociais.

Nesse contexto, o desejo é compreendido como um movimento incessante em direção à consecução do objeto de desejo, que permanece inacessível e evasivo. O sujeito, invariavelmente, se encontra em um estado de busca constante, gerando um ciclo contínuo de anseio e insatisfação. A dinâmica do desejo, ao se manifestar no inconsciente, transcende as fronteiras da lógica racional, confinando-se a um terreno onde as regras da realidade são ofuscadas por motivações enigmáticas e muitas vezes contraditórias. O desejo é a força motriz intrínseca à psique humana, em que a falta é a mola propulsora desse movimento incessante. O desejo, ao residir no âmbito do inconsciente e do Real, perpetua-se como um fenômeno complexo, delineado por uma interação intrincada de impulsos, simbolismos e percepções que escapam a mera consciência. Essa compreensão do desejo como puro movimento, enraizado

na falta e inacessível pela razão, ressoa como uma das contribuições mais significativas da psicanálise para a compreensão do psiquismo humano.

Como podemos perceber, a teoria psicanalítica tangencia, de certo modo, os campos da criatividade, invenção e ficção. Por isso, a literatura tem um papel significativo para a psicanálise, oferecendo uma fonte valiosa de *insights* e material discursivo para compreender a mente humana. Através da exploração de personagens, enredos e simbolismos presentes nas obras literárias, os psicanalistas podem acessar e analisar aspectos profundos da psique e das dinâmicas psicológicas. A obra de Stefan Zweig, por sua vez, marcada por sua profundidade psicológica e narrativas envolventes, emerge como um terreno fértil para a exploração da psicanálise. O autor austríaco, por meio de seu rico repertório, proporciona uma imersão nos intrincados meandros da subjetividade humana, em especial ao retratar personagens que se localizam em uma singular posição-sujeito que, por vezes, perpassam pelo território feminino. Suas reflexões atemporais ecoam como um convite à análise psicanalítica, revelando a complexidade das experiências individuais e coletivas. Assim, a importância dessa relação reside no fato de que a psicanálise se enriquece com a literatura, uma vez que essas narrativas conseguem capturar a complexidade da experiência humana de maneira rica e multifacetada e permitem a compreensão de que o inconsciente se manifesta através de formas alegóricas e processos de simbolização.

Este capítulo, centrado na fundamentação teórica, nos fornece uma base sólida para a compreensão das dinâmicas psíquicas presentes nas representações do desejo nas obras de Stefan Zweig e Robert Land, tema que exploraremos no próximo capítulo. Nossa análise se concentra na exploração do conceito de desejo e, de modo incipiente, o feminino e o gozo nas perspectivas psicanalíticas de Sigmund Freud e Jacques Lacan, contribuindo para aprimorar a crítica neste estudo. A contextualização dessa abordagem teórica adquire relevância ao considerar a notável relação de amizade entre Zweig e Freud, uma conexão que transcendeu o âmbito pessoal para influenciar significativamente o campo intelectual. Essa amizade moldou não apenas a abordagem literária de Zweig, mas também permeou suas obras com conceitos e reflexões psicanalíticas. Com base nos entrelaçamentos dessa relação e na presença de conceitos psicanalíticos na literatura de Zweig, nossa pesquisa busca evidenciar abrangentemente as influências da psicanálise que permeiam o legado do autor, proporcionando uma análise mais profunda da compreensão do desejo em sua obra, *Vinte quatro horas na vida de uma mulher* (1927), e na adaptação filmica de Rober Land.

Avançamos, agora, para o capítulo de análise. Nesta etapa, aplicaremos essas bases teóricas ao examinar as obras de Stefan Zweig e Robert Land, buscando desvendar as dinâmicas psíquicas e as representações do desejo presentes na personagem protagonista.

CAPÍTULO 3 – ENTRE PÁGINAS E CENAS: O FASCINANTE INTERCÂMBIO ENTRE CINEMA E LITERATURA

*Para onde vão os trens, meu pai?
Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa,
e depois o pai ria: também para lugar algum meu filho,
tu podes ir e ainda que se mova o trem,
tu não te moves de ti (Hilst, 2018, p. 367).*

A relação entre literatura e cinema é profundamente interligada e tem uma longa história de influências mútuas. Figueiredo (2011) nos mostra que os livros de ficção tem sido uma fonte de inspiração para o campo cinematográfico desde o nascimento da sétima arte. Muitos filmes aclamados são adaptações de obras literárias, o que evidencia a importância dos diálogos entre essas duas formas de expressão artística. No entanto, a autora nos adverte que:

[...] a literatura não era apenas um repositório de histórias e técnicas narrativas a que o cinema poderia recorrer, era, assim como as outras artes mais antigas, também um exemplo a seguir no que diz respeito ao processo de constituição de um campo autônomo; ou seja, tratava-se, para o cinema, de alcançar o patamar de ‘dignidade cultural’ que a literatura havia conquistado ao afastar-se tanto das narrativas populares quanto da incipiente cultura de massa sujeita à lógica do mercado (Figueiredo, 2011, p. 16).

Nessa perspectiva, torna-se evidente que a literatura é amplamente reconhecida como uma forma de arte autônoma e culturalmente valorizada, o que a tornou um paradigma a ser seguido pelo cinema. A filmografia, então, aspirava atingir o mesmo patamar de valorização cultural que a produção literária havia conquistado ao se distanciar de formas mais comerciais e populares de narrativa. Isso implica dizer que a teoria cinematográfica buscava se estabelecer como uma expressão artística respeitada e reconhecida, separada das pressões mercantis e focada na busca da excelência estética.

O campo literário, além de funcionar como espelho para o setor audiovisual, oferece uma riqueza de narrativas, personagens complexos e temas profundos, que podem ser transportados para a linguagem do cinema. Através da adaptação, uma obra literária pode ganhar vida na tela, permitindo que o público experimente visualmente a história, os cenários e os personagens criados pelo autor. Isso também oferece aos cineastas a oportunidade de explorar diferentes estilos cinematográficos, técnicas de direção e recursos visuais para transmitir a essência da obra literária.

Os diálogos entre literatura e cinema são importantes por várias razões. Primeiramente, a adaptação cinematográfica de obras ficcionais permite que histórias significativas alcancem um público mais amplo. Muitas vezes, pessoas que não são leitoras

assíduas têm a oportunidade de conhecer grandes obras literárias através do cinema. Essa exposição pode despertar o interesse pelo universo literário e incentivar o envolvimento com a leitura.

Além disso, a transposição de obras literárias para o cinema pode levar a uma nova compreensão da história original. Ao assistir a uma adaptação cinematográfica, o público tem a oportunidade de experimentar a história de maneira sensorialmente diferente daquela possível por meio das páginas, o que também possibilita gerar conexões emocionais intensas com a narrativa. Isso porque o cinema, diferentemente da literatura, dispõe de uma gama de recursos de linguagem, tais como os elementos visuais, a exemplo de enquadramento, composição, iluminação, cor, cenários e figurinos; sonoros, como diálogos, música, ruídos e silêncio e, por fim, a narrativa, que diz respeito à maneira como a história é estruturada e contada, envolvendo elementos como a progressão do enredo, desenvolvimento dos personagens, conflitos, resoluções e estratégias de narração. Entretanto, vale ressaltar que o cinema não se inspira apenas na literatura, mas, considerando que nosso trabalho investiga uma adaptação desse gênero para o audiovisual, partiremos dessa perspectiva.

Linda Hutcheon, teórica literária e cultural, tem contribuições significativas para o campo da adaptação fílmica. Seu trabalho aborda a complexidade desse processo, destacando a relação dinâmica entre as formas literárias e cinematográficas. Hutcheon (2011) argumenta que as adaptações não são simples transposições de uma mídia para outra, mas sim reinterpretações criativas que envolvem tanto a fidelidade ao material original quanto a transformação necessária para a linguagem cinematográfica. Hutcheon (2011) confirma a noção de que a adaptação possui sua própria autonomia, permitindo a liberdade criativa ao não se restringir ao texto original, ao mesmo tempo em que mantém uma conexão significativa com ele. Além disso, o cinema, por meio de sua própria linguagem e mídia, tem a capacidade de modificar e transformar o conteúdo de maneiras que enriquecem a produção, em vez de simplesmente reproduzir de modo literal a obra em outra forma de expressão. A teórica ainda observa que:

As histórias são, de fato, recontadas de diferentes maneiras, através de novos materiais e em diversos espaços culturais; assim como os genes, elas se adaptam aos novos meios em virtude da mutação – por meio de suas ‘crias’ ou adaptações. E as mais aptas fazem mais do que sobreviver, elas florescem (Hutcheon, 2011, p. 59).

No trecho mencionado, enfatiza-se que as histórias têm a capacidade de serem reinterpretadas de diversas formas, utilizando novos materiais e em contextos culturais distintos. Por esse viés, as narrativas se adaptam aos meios de comunicação contemporâneos,

resultando em frutos que representam a relação dinâmica entre a inspiração e a expressão do ambiente em que são adaptadas. As histórias mais aptas, ou seja, as que se ajustam de maneira eficaz às transformações, não apenas conseguem sobreviver, mas também prosperar e se destacar. Além disso, Hutcheon (2011) rejeita a visão tradicional que enxerga a adaptação como uma forma de traição ou diluição do texto original. Pelo contrário, ela defende que a adaptação é uma forma legítima de expressão artística, uma intertextualidade que enriquece tanto a obra original quanto a adaptação. A intertextualidade, nesse sentido, é uma via de mão dupla, na qual ambas as mídias se influenciam mutuamente.

Em nossa pesquisa, a literatura se configura como a fonte inspiradora para a adaptação cinematográfica. O conto com o título original em alemão *24 Stunden aus dem Leben einer Frau*, doravante *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*, escrito por Stefan Zweig em 1927, motivou a produção do filme homônimo, lançado no ano de 1931, pelo diretor Robert Land. Nosso objetivo é examinar minuciosamente o *corpus* coletado a fim de compreender como os dois autores trataram a questão do desejo na personagem principal.

Conforme mencionado anteriormente, no primeiro capítulo, todas as obras de Stefan Zweig foram sujeitas a censura e nosso objeto de estudo não foi uma exceção. Além disso, o filme dirigido por Robert Land também enfrentou repressão e perseguições políticas devido à ascendência judaica do diretor. Obter a película para aprofundar nossa pesquisa foi uma tarefa árdua. Procuramos em vários sites brasileiros e também alemães, mas não obtivemos sucesso. Até que um dia, ao pedir ajuda aos membros de um grupo no Facebook dedicado ao setor cinematográfico, um professor do curso de Cinema da Universidade de Brasília conseguiu o filme de Robert Land no drive do seu instituto e o compartilhou conosco. O vídeo estava com legendas em inglês e áudio em alemão, com alguns trechos contendo falas em francês. Com base nisso, decidimos fazer uma tradução livre das legendas para o português, e é a partir desse material que faremos nossa análise.

Vale ressaltar algumas observações sobre a duração da obra. De acordo com o site austríaco “Filmarchiv²⁷”, o filme completo teria 78 minutos, enquanto a gravação que adquirimos possui apenas 72 minutos e 33 segundos, com pequeno corte no final. Acreditamos que todas as adversidades encontradas ao buscar a produção e, uma vez encontrada, constatar que partes da obra se ausentam, sejam consequências da censura que o filme sofreu durante o regime nazista.

²⁷ Acesso em: 15 maio 2023 - <https://www.filmarchiv.at/program/film/24-stunden-aus-dem-leben-einer-frau/>.

Arendt (2004), conforme discutido por Beilke (2008), argumenta que o regime totalitário possui uma natureza criminoso, valendo-se da máquina de propaganda e da manipulação mental. Para a filósofa, o nazismo representava de fato o totalitarismo, uma nova forma de governo caracterizada pelo terror e pelo poder absoluto, contendo elementos de autoritarismo e opressão. Com base nessa definição, podemos compreender o quanto a censura estava intrinsecamente presente na sociedade europeia daquela época, uma vez que as produções jornalísticas, literárias e cinematográficas eram rigorosamente controladas, visando a uma tentativa velada de manipulação do pensamento e opinião da população para difundir a ideologia antissemita.

Em nosso estudo, dedicamos uma breve análise ao contexto histórico em que a obra cinematográfica em questão foi produzida. Buscamos compreender as influências culturais e políticas predominantes naquela época, especialmente na Europa Central. Através dessa abordagem, podemos refletir sobre a extensão em que o movimento nazista impactou a vida pessoal daqueles envolvidos nos bastidores da produção de Robert Land. Assim, é possível compreender melhor a natureza seletiva e interpretativa do cinema em relação à sociedade. Segundo Vanoye e Goliot-Lété (1994, p. 56):

Em um filme, qualquer que seja seu projeto (descrever, distrair, criticar, denunciar, militar), a sociedade não é propriamente *mostrada*, é encenada. Em outras palavras, o filme opera escolhas, organiza elementos entre si, decupa no real e no imaginário, constrói um mundo possível que mantém relações complexas com o mundo real: pode ser em parte seu reflexo, mas também pode ser sua recusa (ocultando aspectos importantes do mundo real, idealizando, amplificando certos defeitos, propondo um ‘contramundo’ etc.). reflexo ou recusa, o filme constitui um *ponto de vista* sobre este ou aquele aspecto do mundo que lhe é contemporâneo. Estrutura a representação da sociedade em espetáculo, em drama (no sentido geral do termo), e é essa estruturação que é objeto dos cuidados do analista.

O trecho enfatiza a natureza seletiva e interpretativa do cinema em relação à sociedade. Ao invés de simplesmente mostrar a realidade, o filme a encena, fazendo escolhas conscientes sobre o que incluir ou omitir. Eles destacam que os filmes têm propósitos diversos, desde descrever e distrair até criticar, denunciar ou militar. Essa multiplicidade de objetivos reforça a ideia de que o cinema não apenas reflete a sociedade, mas também a interpreta, moldando-a conforme suas intenções específicas. A noção de que a sociedade é encenada no cinema implica que a representação cinematográfica é uma construção, um mundo possível que dialoga de maneira complexa com o mundo real. Isso implica que, mesmo quando há um reflexo parcial da realidade, o filme também pode ser uma forma de recusa, ocultando aspectos essenciais, idealizando ou amplificando certos elementos. Além disso, a ideia de um “contramundo” sugere a capacidade do cinema de criar realidades

alternativas ou críticas, fornecendo uma perspectiva única sobre a sociedade contemporânea. A reflexão crítica proposta no trecho destaca que o filme não é apenas um registro neutro da sociedade, mas sim uma representação estruturada que se assemelha a um espetáculo ou a um drama. Essa estruturação é crucial para a compreensão do papel do cinema como uma forma de arte e meio de comunicação que influencia ativamente a percepção do espectador sobre a realidade social. Dessa forma, o analista é chamado a examinar não apenas o que é mostrado, mas como é organizado e interpretado, reconhecendo que cada filme oferece um ponto de vista específico sobre a sociedade em que foi produzido. Sendo assim, nos dedicamos, a seguir, a comentar rapidamente sobre o ambiente por trás da produção em questão.

Segundo Praver (2005), Robert Land foi um cineasta austríaco-judeu de origem morávia, que viveu durante o período de 1887 a 1940. Sua trajetória como diretor de filmes teve início em 1919, quando sua paixão pela sétima arte o impulsionou a explorar narrativas visuais cativantes. Ao longo de sua carreira, marcante na indústria cinematográfica, ele deixou um legado tanto na Áustria quanto na Alemanha, elevando a qualidade e a originalidade das produções cinematográficas da época. No entanto, com a ascensão do regime nazista em 1933, a vida de Land foi profundamente afetada. Como artista judeu, ele enfrentou crescente perseguição e intolerância, forçando-o a buscar refúgio na Tchecoslováquia. Ainda assim, as dificuldades persistiram, e encontrar oportunidades de trabalho tornou-se um desafio constante. Em busca de novos horizontes, ele decidiu se aventurar na Itália em 1934, na esperança de encontrar um ambiente mais acolhedor para suas habilidades criativas. No entanto, seu coração sempre esteve ligado a Praga, então, o diretor decidiu retornar à cidade em 1935, em busca de um lugar onde pudesse expressar seu talento e visão cinematográfica. Mais tarde, precisamente no ano de 1938, se estabeleceu em Paris, onde infelizmente veio a falecer em 12 de outubro de 1940. Seu túmulo pode ser encontrado no Cimetière parisien de Thiais, local que abriga sua memória e seu legado.

Devido à sua origem judaica, Land enfrentou perseguição, censura e teve suas obras e atividades cinematográficas estritamente controladas e restringidas pelo regime nazista. Segundo artigos que constam publicados na enciclopédia on-line, após a Alemanha sofrer uma derrota na Segunda Guerra Mundial, em 1945, o filme *Drei Kaiserjäger* foi proibido pela censura militar nazista. Além disso, em 1937, ocorreu a última visita de Robert Land a Viena. Ademais, em 1938, com a anexação da Áustria pela Alemanha, ele foi expulso da Câmara de Cinema do Reich, sofrendo uma proibição profissional em decorrência das limitações impostas pelo Estado Nazista (WIKI, 2022).

A respeito da transição do cinema mudo para o falado, é plausível considerar que Robert Land, em sua obra cinematográfica, pode ter encontrado inspiração nos filmes emblemáticos desse período, notadamente em "O Cantor de Jazz" (1927), dirigido por Alan Crosland e produzido pela Warner Brothers Pictures. Este marco cinematográfico, ao introduzir a fala e a música sincronizadas, representou uma grande inovação. Um aspecto notável é a participação de Al Jolson, um renomado cantor de jazz da época, que protagonizou o filme e deteve a primazia de utilizar sua voz gravada na banda sonora sincronizada, inaugurando uma era fonográfica no cinema. O intrigante detalhe da caracterização de Jolson merece destaque, pois, sendo um ator branco judeu, ele adotou a prática de pintar o rosto de preto para retratar um personagem negro, uma estratégia que refletia a predominância de cantores de jazz afro-americanos nos Estados Unidos naquele período. Essa peculiar abordagem cinematográfica, que envolveu considerações raciais e inovações técnicas, pode ter exercido influência sobre cineastas como Robert Land durante o desenvolvimento de suas próprias obras.

No contexto da obra cinematográfica de Land, que iremos examinar, é importante ressaltar a situação vivenciada pela atriz Henny Porten, que não escapou dos efeitos da censura e da repressão. Ela foi uma renomada atriz alemã que nasceu em Magdeburgo, no Império Alemão, em 7 de janeiro de 1890 e faleceu em 15 de outubro de 1960. Segundo Belach e Feld (1986), dentre as características notáveis da atriz, destaca-se o fato de ter sido uma das poucas intérpretes alemãs da época a ingressar diretamente no cinema, sem uma carreira teatral prévia. Sua jornada no mundo cinematográfico teve início em 1906, quando Henny Porten tinha apenas 16 anos, ao estrear o filme *Das Eiserne Kreuz*. Desde então, ela conquistou rapidamente a atenção e o reconhecimento, se tornando uma das maiores estrelas do cinema mudo alemão. Com uma carreira repleta de sucesso, ela deixou sua marca ao participar de mais de 170 filmes ao longo de sua trajetória. Além de seu talento inegável, Henny Porten assumiu o papel de curadora na Cinemateca Francesa após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945. Sua dedicação em preservar e resgatar a filmografia alemã a levou a retornar à Alemanha para buscar filmes, programas e materiais relacionados ao cinema. O legado de Henny Porten no cinema alemão é indiscutível, pois sua habilidade única de cativar o público e sua notável contribuição para a indústria cinematográfica fizeram dela uma figura icônica da era do cinema mudo e uma das maiores estrelas de seu tempo.

No entanto, a trajetória da artista não foi marcada apenas por momentos positivos. Apesar de não ser judia, ela enfrentou perseguições por parte do regime nazista devido ao fato

de ser casada com um homem judeu, o Wilhelm von Kaufmann-Asser. De acordo com o site Moviefit (2022),

Quando os nazistas tomaram o poder e ela se recusou a divorciar de seu marido, ela descobriu que sua carreira, enquanto fazia doze filmes por ano, [fora] imediatamente dissolvida. Em 1944, após uma mina aérea destruir sua casa, ela e seu marido estavam nas ruas, pois era proibido abrigar um 'judeu pleno' (24 Horas [...], 2022).

Para escapar de ataques e preservar sua vida, ela foi forçada a buscar refúgio em lugares seguros. Além disso, os nazistas exerceram um controle autoritário sobre seus filmes, restringindo seu acesso ao público por meio de censura. Em relação aos trabalhos que estavam prestes a serem executados na época, “[...]os papéis foram retirados dela imediatamente antes do início das filmagens” (WIKI, 2022).

Por último, vale destacar que a película *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* (1931) “foi banida dos jovens pelos censores” (WIKI, 2022) provavelmente a partir do ano de 1933, quando o Terceiro Reich assumiu a liderança da Alemanha. Podemos perceber, portanto, que as duas produções artísticas em questão, que utilizamos como *corpus* desse estudo, estão profundamente enraizadas em um contexto de censura, repressão e destruição de arquivo. Essas obras não escaparam das forças opressivas que buscavam controlar e suprimir vozes dissidentes, resultando em uma tentativa de silenciar a expressão artística e restringir a liberdade criativa. É notável como tais obras se tornam testemunhas vívidas dos desafios enfrentados pelos cineastas e artistas literários durante períodos de turbulência política, destacando a importância de preservar a memória e a liberdade de expressão através da análise dessas produções afetadas pela censura e repressão.

No ensaio *Mal de arquivo*, de Derrida, é abordada a complexa relação entre arquivo e censura. O teórico argumenta que o arquivo, como depositário de informações e memórias, está sujeito às influências da repressão. Esses mecanismos podem limitar o acesso a dados cruciais e ameaçar a integridade do próprio arquivo. Um dos pontos-chave discutidos pelo autor é a tensão entre a preservação e a autodestruição da memória. Enquanto o arquivo é concebido como um espaço de salvaguarda da memória coletiva, a censura pode impor restrições, criando fissuras e vazios na narrativa histórica. Essa dinâmica de controle e ocultação pode levar ao que Derrida (2001) denomina de “mal de arquivo”, uma espécie de pulsão de morte que resulta na supressão da memória e pode ter repercussões tanto no âmbito individual quanto no social e político. Para ele, essa pulsão:

[...] não deixa nunca nenhum arquivo que lhe seja próprio. Ela destrói seu próprio arquivo antecipadamente, como se ali estivesse, na verdade, a motivação mesma de seu movimento mais característico. Ela trabalha para destruir o arquivo: com a

condição de apagar mas também com vistas de apagar seus próprios traços – que já não podem desde então serem chamados de ‘próprios’ (Derrida, 2001, p. 21).

Entendemos, a partir dessa colocação, que o próprio arquivo, enquanto estrutura de preservação e testemunho, pode conter em si o impulso para sua própria destruição. Nesse sentido, o autor sugere que há uma tensão entre a conservação e o autoextermínio do arquivo. Trata-se de uma natureza paradoxal, que trabalha simultaneamente para apagar e preservar seus próprios rastros. Ao fazer esse apagamento, o arquivo se envolve em um processo de autodestruição que ameaça sua própria existência. Essa dinâmica revela a fragilidade inerente ao arquivo, uma vez que sua preservação depende tanto da lembrança quanto do esquecimento.

O “Mal de arquivo” traz consigo consequências significativas, uma vez que a preservação da memória é fundamental para a construção de identidades individuais e coletivas. A censura e a repressão, ao bloquearem o acesso a informações relevantes, interferem na compreensão do passado e na possibilidade de reflexão crítica sobre o presente. Assim, Derrida (2001) nos convida a fazer uma consideração sobre a complexidade da relação entre arquivo e memória, destacando que aquele não é um mero repositório estático, mas está envolvido em um constante movimento de preservação e apagamento. Essa dualidade desafia nossa compreensão do passado e do presente, exigindo uma abordagem crítica em relação à construção e à preservação da memória.

O texto *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* (1927) também desempenha um papel fundamental na preservação do arquivo, especialmente por ter sido alvo de censura durante sua época. Ao conservar e valorizar textos censurados como esse, garantimos que a memória coletiva seja enriquecida e diversificada. Assim, esta pesquisa busca garantir a continuidade do percurso histórico, cultural e literário.

Neste contexto, consideramos a obra de Zweig como um conto literário. Para Gotlib (2004, p. 20), há “[...] uma característica básica na construção do conto: a economia dos meios narrativos”. A teórica explica que o objetivo desse gênero é alcançar o máximo de impacto com o uso mínimo de recursos. Assim, qualquer elemento que não esteja diretamente ligado ao efeito desejado deve ser eliminado para captar o interesse do leitor. Essas características podem ser observadas na obra literária em questão, pois Stefan Zweig utiliza poucos personagens e apenas dois níveis narrativos para relatar um evento significativo que se desenrola ao longo de um período de 24 horas. A presença de duas diegeses no texto possui uma função essencial na trama, pois o autor consegue criar uma estrutura que imita o ambiente analítico.

A construção do personagem também tem grande importância nesta pesquisa. Bastos (2010), ao comentar sobre Brait (2010), diz que:

A partir da metade do século XVIII, a ideia de personagem aristotélica declinou, e foi substituída por uma visão psicologizante que entende ‘personagem como a representação do universo psicológico de seu criador’ (Brait, 2010, p. 37). Os personagens deixam de ser representações de seres ideais e passam a ser reflexos da psique imperfeita de seus criadores (Bastos, 2010, p. 10).

O trecho evidencia uma transição paradigmática na concepção literária de personagens, marcando uma mudança significativa a partir da metade do século XVIII. A antiga ideia de personagem aristotélica, que representava seres ideais e estereotipados, cede espaço para uma abordagem psicológica. Segundo essa nova perspectiva, os personagens passam a ser entendidos como manifestações do universo psicológico de seus criadores. As personagens deixam de ser meros veículos para transmitir conceitos ou ideais predefinidos e passam a refletir as complexidades da psique humana. Essa mudança sugere uma busca por autenticidade na representação literária, onde as imperfeições e nuances do mundo interno dos autores são incorporadas aos personagens, conferindo-lhes uma maior profundidade e verossimilhança. Isso implica que a construção das personagens é influenciada por experiências pessoais, emoções e reflexões íntimas dos escritores. Essa nova compreensão enriquece a análise literária, proporcionando uma visão mais contextualizada e intimista das narrativas e personagens.

Já para o cinema, a concepção de personagem se distingue à maneira que esse se relaciona com a figura do ator. Aumont (2003), em seu *Dicionário teórico e crítico de cinema*, destaca a inter-relação entre a caracterização da personagem e suas ações. Segundo ele, uma possível dimensão para a ideia de personagem reside entre “[...] o ser e o fazer da personagem, ou seja, a atribuição de traços físicos, os do ator, seu traje, sua maquiagem, seus traços psicológicos e morais significados por seus atos e suas falas, seus gestos e seu comportamento” (Aumont, 2003, p. 226). Nesse sentido, a concepção de Jacques Aumont (2003) destaca a importância da personagem como um elemento central na construção narrativa cinematográfica. Nesse contexto, ele explora a dualidade entre “ser” e “fazer” da personagem, enfatizando que a representação visual e a ação são componentes essenciais da caracterização. No que diz respeito ao “ser” da personagem, Aumont (2003) considera a expressão física, o traje e a maquiagem do ator como elementos fundamentais. Esses aspectos visuais contribuem para a identificação e compreensão imediata da personagem pelo espectador. A imagem física da personagem, quando alinhada com as características psicológicas e morais, reforça a autenticidade da representação. Por outro lado, o “fazer” da

personagem está intrinsecamente ligado às ações, falas, gestos e comportamentos ao longo da narrativa. Esses elementos não apenas revelam a personalidade da personagem, mas também impulsionam o enredo, fornecendo pistas sobre sua motivação, conflitos internos e desenvolvimento ao longo do filme. Aumont (2003) sugere que a personagem no cinema é construída não apenas através da apresentação estática de características, mas principalmente pela dinâmica de suas ações e interações. Através dos atos e falas da personagem, o público interpreta sua complexidade, contribuindo para uma experiência cinematográfica mais significativa.

Além disso, Aumont (2003) completa dizendo que:

A personagem de filme situa-se, portanto, entre o 'actante', no sentido de Greimas e o ator (entidade figurativa antropomórfica, que a encarna, pois um animal ou um objeto podem, igualmente, 'interpretar' personagens). O ator traz consigo, além disso, a série de papéis, ou seja, outras personagens de filmes que interpretou precedentemente. Essa intertextualidade figurativa desempenha um papel de primeiro plano no caso da estrela, cujos papéis se adicionam para produzir uma personagem suprafilmica (Aumont, 2003, p. 227).

O trecho destaca a posição da personagem de filme no contexto teórico, estabelecendo uma relação entre o "actante", conforme proposto por Algirdas Greimas, e o ator. Essa conexão é explicada como a representação antropomórfica da personagem pelo ator, que, por sua vez, não está restrito a papéis específicos, uma vez que animais ou objetos também podem desempenhar funções de personagens. Além disso, o texto ressalta a carga de experiência do ator, manifestada na série de papéis anteriormente interpretados. Essa dimensão histórica influencia a construção da personagem atual, estabelecendo uma intertextualidade figurativa. Essa interligação de papéis anteriores desempenha um papel crucial, especialmente no caso de uma estrela cinematográfica, onde os diversos papéis se acumulam, contribuindo para a formação de uma persona suprafilmica. A intertextualidade figurativa mencionada destaca a complexidade na criação de uma personagem no cinema. Não apenas a personagem é moldada pelas características de atuação do ator, mas também é influenciada pela bagagem de papéis passados desse mesmo ator. Isso adiciona camadas de significado à interpretação da personagem, conectando-a a um contexto mais amplo e enriquecendo a experiência do espectador. Essa dinâmica nos remete ao caso de Henny Porten, que, quando interpretou o filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* (1931), já tinha experimentado uma longa carreira como atriz, o que contribuiu, segundo esse pensamento de Aumont (2003), para a construção da personagem protagonista da produção de Land.

Assim como em suas outras obras, Zweig apresenta de forma habilidosa uma narrativa envolvente, explorando a construção de personagens mulheres como fio condutor. Essa

abordagem sensível e perspicaz, presente no conto *Vinte quatro horas na vida de uma mulher* (1927), permite ao leitor mergulhar profundamente naquela realidade através dos olhos da protagonista, vivenciando suas experiências de forma vívida e autêntica. Em particular, Zweig destaca o protagonismo da mulher em uma sociedade conservadora e tradicional, revelando as complexidades e os desafios que ela enfrenta. Ao longo da história, podemos observar os momentos em que a mulher se fecha e se sente sufocada pela culpa, reflexo das imposições e pressões sociais. É através dessa sensibilidade e profundidade que Zweig captura a essência dos conflitos internos e externos vividos pela personagem, oferecendo uma leitura cativante e enriquecedora.

O primeiro nível da narrativa abrange um contexto mais amplo, fornecendo encadeamento para o segundo plano. A história de *Vinte quatro horas na vida de uma mulher* (1927) se passa dez anos antes da Primeira Guerra Mundial, retratando o cotidiano da Europa nesse período. Lembrando que esse texto aborda de forma significativa a teoria psicanalítica, aqui podemos destacar que ele se situa temporalmente em um contexto histórico que remonta ao período em que a teoria freudiana estava em ascensão. Logo no primeiro parágrafo, o narrador apresenta uma informação crucial, que serve de introdução para a história que se desenrola a seguir. Ele diz:

A maior parte das pessoas tem a fantasia embotada. O que não as toca diretamente, o que não atinge duramente seus sentidos com sua ponta afiada quase não as excita. Mas se acontece diante de seus olhos, bem perto da sua emoção, ainda que seja algo insignificante, logo desencadeia nelas uma paixão desmedida. Então de certa forma substituem a rara simpatia por uma veemência exagerada e inadequada (Zweig, 2007, p. 11).

Esse trecho evoca o ensaio de Freud intitulado “O infamiliar” [*Das Unheimliche*] (2019), que pode ser encontrado na nova tradução publicada pela editora Autêntica. Nesse texto, Freud (2019) explora o conceito de “*unheimlich*”, que pode ser traduzido também como “o inquietante” ou “o estranho familiar”. Segundo o psicanalista, aquilo que é inquietante é decorrente de algo que já conhecemos, mas que foi reprimido e que, em determinados momentos, retorna disfarçado, como uma máscara que o sujeito não consegue reconhecer, causando estranheza e angústia. Essa experiência de estranheza ocorre especialmente na presença do outro, trazendo consigo todas as complexidades e conflitos que essa interação implica. O encontro com o outro é repleto de (simbolicamente) espinhos, despertando uma sensação de desconforto e apreensão. Esses momentos de embaraço representam as diferenças, as semelhanças, as divergências e as tensões inerentes aos relacionamentos interpessoais. Essa ideia nos leva a refletir sobre a natureza intrincada das relações humanas e

sobre os conflitos que emergem quando nos confrontamos com aquilo que causa estranheza, seja dentro de nós mesmos ou no encontro com o outro. O estranho familiar revela que o desconhecido e o íntimo muitas vezes se entrelaçam, e é nesse ponto de intersecção que a angústia e a perplexidade surgem. Com base nessa abordagem, poderemos observar como esses elementos teóricos se manifestam na narrativa, proporcionando uma compreensão mais profunda dos personagens e dos eventos que se desenrolam.

Nesse momento inicial do conto, somos apresentados a um grupo de viajantes hospedados na pensão da Riviera, em Monte Carlo, no principado de Mônaco, conhecido por seus cassinos de luxo. Essa estalagem, localizada ao lado, ou no mesmo terreno, do grandioso Palace Hotel com sua deslumbrante vista para o mar, apesar de ser uma opção de hospedagem mais modesta, acolhe um grupo de viajantes burgueses. O espaço na obra desempenha um papel simbólico significativo, refletindo a ideia do estranho familiar discutida anteriormente. A proximidade e distanciamento entre a pensão e o hotel, tanto fisicamente quanto nos eventos que ocorrem nesses locais, revelam uma ambivalência da ideia de dentro/fora, segredo/conhecido e privado/público. Essas dualidades criam uma atmosfera de angústia quando tais elementos coexistem. A construção dos espaços destaca a interconexão e as fronteiras entre eles. Tais dicotomias enfatizam a tensão entre a revelação da verdadeira identidade dos personagens e a necessidade de manter uma fachada social. Essas interatividades espaciais revelam as nuances psicológicas dos personagens e a intrincada natureza da condição humana. Adiante, na página seguinte do conto, há um trecho que exemplifica essa construção intencional do espaço:

A pensão [...] parecia, de fora, uma *villa* isolada – ah, era maravilhosa a vista das janelas para a praia com seus rochedos pontudos! – mas na verdade não passava de um anexo bem-cuidado do grande Palace Hotel, ligado a ele diretamente pelo jardim, de modo que nós, os moradores do lado, vivíamos em constante convívio com os hóspedes dele (Zweig, 2007, p. 12).

A partir desse trecho, podemos perceber a tentativa inicial de retratar a pensão como algo separado e isolado em contraposição ao imponente Palace Hotel. No entanto, o narrador desvenda posteriormente que essa representação idealizada não passa de uma ilusão, revelando que a pensão está estreitamente conectada ao luxuoso hotel, como se fosse uma extensão natural dele. Assim, a representação desses dois lugares estabelece conexão, como se um estivesse enraizado no território do outro. Essa abordagem nos remete à noção freudiana de “*unheimlich*”, na qual nos deparamos com a sensação paradoxal de familiaridade e estranheza ao mesmo tempo. Essa alegoria sutil nos remete não apenas à configuração espacial, mas também à condição das personagens diante do conflito que se desenrola mais

adiante na narrativa. Essa ligação entre os espaços físicos e as trajetórias pessoais traz um elemento intrigante e simbólico à história, explorando os diferentes aspectos da vida das personagens.

Dentre os viajantes hospedados na pensão, encontram-se sete personagens que contribuem para ambientação da história: um velho dinamarquês, uma senhora inglesa, um casal italiano, um casal alemão e, por fim, um homem austríaco, que assume o papel de narrador em primeira pessoa e, em momento algum, seu nome é citado. A trama tem seu ponto de partida quando um escândalo, que ocorreu no Palace Hotel, provocou uma acalorada discussão entre os residentes da pensão. No dia anterior, um jovem francês chegara ao luxuoso hotel, conquistando a todos os hóspedes com seu carisma. Ao cair da noite, Madame Henriette, mãe delicada e esposa refinada, fugiu com o rapaz, gerando alvoroço em ambas as hospedarias. Após essa controvérsia ocorrida no hotel vizinho, os hóspedes da pensão se reúnem para discutir o caso dessa mulher. O grupo estabeleceu uma espécie de tribunal para julgar a mulher, que agora era apelidada de “Madame Bovary”(Zweig, 2007, p. 18). A maioria dos presentes condenava impiedosamente Madame Henriette, exceto o narrador, que discordava veementemente dessa visão. Para a alemã, havia dois tipos de mulher: as de verdade e as com naturezas de prostitutas (Zweig, 2007, p. 20). Essa colocação irritou muito o narrador, que usou inúmeros argumentos para defender a mulher, inclusive ressaltou que ela foi mais honesta consigo mesma e com o ex-marido. Em meio ao turbilhão de vozes exaltadas, a Senhora C. interrompeu o falatório de forma cortês, demonstrando classe e postura. Nesse momento, um silêncio poderoso tomou conta da mesa, todos esperavam ansiosamente para ouvir a opinião da Senhora C., que demonstrou interesse pelo posicionamento contrário do narrador. Após ela apresentar argumentos bastante ponderados, o narrador enfatizou que encontrava “[...] mais alegria em compreender as pessoas do que em julgá-las” (Zweig, 2007, p. 23).

A declaração feita pelo narrador causou um profundo impacto na Senhora C., gerando uma comoção intensa em seu íntimo. A partir daquela noite, a dama inglesa iniciou uma série de diálogos frequentes com o narrador, comportamento que o deixou curioso. Ao saber que o austríaco iria deixar a hospedagem em breve, a senhora sentiu-se motivada a convidá-lo sem demora para uma conversa em particular. Para isso, ela tomou a iniciativa de escrever-lhe uma carta em sua língua materna, um detalhe relevante, pois essa escolha permitiria explorar a possibilidade do fluxo de consciência e a inscrição da personagem como sujeito no próprio texto. Assim, ao receber a notícia da partida do austríaco, a mulher sentiu uma mistura de urgência e alívio. Ela desejava desabafar sobre tudo que a angustiava, mas também sentia

alívio por não precisar conviver com aquele homem durante o restante de sua estadia na pensão.

Eventualmente, fica claro na narrativa que a senhora burguesa, por ser protestante, não tinha o privilégio da confissão, como os católicos, por isso convidou o narrador para uma conversa reservada em seu aposento, sentindo-se confiante para desabafar com ele. A partir desse momento, podemos evidenciar a mudança do foco narrativo, já que o narrador principal se cala e é a própria Senhora C. quem narra e detalha um recorte de 24 horas em seus 67 anos de vida. Sua fala é permeada por fluxos de suspense, o que contribui para que o leitor se sinta preso à narrativa. A maneira como Zweig constrói essa cena se assemelha a uma sessão de análise, pois nela podemos observar uma representação clássica do divã freudiano, trazendo à tona elementos característicos do processo analítico proposto por Freud. Dentre esses princípios, podemos destacar a escuta atenta e empática do narrador, a abertura da Senhora C. para compartilhar suas experiências pessoais, a busca por compreensão e autoconhecimento, e a análise das motivações e emoções que permeiam suas narrativas. Além disso, a relação de confiança estabelecida entre o narrador e a Senhora C., bem como a reflexão sobre questões profundas e inconscientes são alguns aspectos dessa dinâmica narrativa que se assemelham ao movimento terapêutico da psicanálise.

Ao dar início à sua narrativa e, conseqüentemente, à segunda diegese do conto, podemos observar uma hesitação por parte da Senhora C. Essa mulher tenta colocar em palavras sentimentos que antes se encontravam na ordem do indizível, havendo lugar apenas para uma angústia que crescia e a corroía por dentro. É evidente que ela enfrenta uma resistência interna, lutando para reunir coragem suficiente e compartilhar o ocorrido que, mesmo após tantos anos, ainda a aflige. A fala inicial sugere que a Senhora C. está lidando com um peso emocional significativo, pois algo de sua vivência passada a assombra persistentemente. Essa sensação de aflição prolongada indica que o evento em questão teve um impacto profundo em sua vida, deixando marcas em sua memória.

A abertura da confissão da Senhora C. revela alguns aspectos intrigantes que merecem ser destacados. O primeiro deles é a sua abordagem cuidadosa e gradual ao evento em questão. Em vez de abordar diretamente o assunto, ela opta por uma longa introdução. Nesse momento, podemos perceber claramente sua resistência em ir direto ao ponto, pois ela mesma julga seu comportamento com base em um senso de moralidade. Ela se autodeprecia, descrevendo suas ações como “insensatez” (Zweig, 2007, p.31) e fazendo uma “auto-acusação” (Zweig, 2007, p. 31) de si mesma. Essa escolha da Senhora C., de não entrar imediatamente no cerne do acontecimento, indica um conflito interno, uma vez que ela parece

ter que lidar com uma possível culpa ou arrependimento que a impedem de se expressar abertamente. Além disso, a concepção de desejo também está presente quando a personagem narra sua história, a respeito do recorte das vinte e quatro horas mais importantes da sua vida. Nessa tentativa de retorno à experiência por meio da fala, podemos perceber que, em determinados momentos, a protagonista esbarra numa impossibilidade de dizer, pois trata-se de um momento difícil de acessar subjetivamente.

Além desse aspecto, a Senhora C. compartilha detalhes e informações da sua vida que contribuem para a construção de sua personagem. Ela revela ter vindo de uma família nobre da Escócia e ter conhecido seu marido aos 18 anos, também proveniente de uma família rica. Juntos, eles viveram um casamento que se estendeu por 23 anos, caracterizado por uma vida errante e cheia de viagens pela Europa. Conheceu vários países, a exemplo de Itália, França e Espanha, destinos frequentes em suas jornadas. Nessa narrativa, é relevante destacar a ideia de movimento e deslocamento, que está intrinsecamente presente na obra de Zweig, assim como no filme de Land que será discutido posteriormente. Essa noção de constante movimento cria um pano de fundo para explorar as experiências da Senhora C. Esse desdobramento narrativo nos leva a considerar a noção de desejo e sua relação com o Real. O ato de falar desenha um movimento que, em alguns pontos, choca-se com o intransponível, com o Real, onde a expressão verbal encontra seus limites. Esse confronto com o impossível destaca a intrincada natureza do desejo.

Aqui, para ilustrar e desenvolver um breve diálogo com essa tônica, recordo o poeta mineiro João Guimarães Rosa e seu livro *Grande Sertão: Veredas* (2019), com narrativa sobre o sertão e a travessia, em que constrói uma ideia sobre o deslocamento que vai além do aspecto físico. Esse transitar se estende para uma dimensão de alternância entre o amor e o ódio, a calma e a guerra, o bem e o mal. Por esse viés, consideramos importante ressaltar essas dicotomias, pois elas desempenham um papel crucial na compreensão das obras mencionadas e de suas personagens que, por sua vez, refletem a constituição ambivalente do ser humano. Aliás, é fundamental destacar que essa alegoria é uma forma apropriada de ilustrar a ideia de desejo, pois nos permite compreender que esse conceito é um fenômeno fluido, que se encontra em constante deslizamento e transformação.

Vinte e quatro horas na vida de uma mulher (1931) nomeia o filme que estreou no dia 12 de outubro de 1931, em Munique, Leipzig e Görlitz, todas cidades da Alemanha. Sua filmagem aconteceu entre os dias 1º e 23 de junho do mesmo ano, no estúdio Terra Glashaus, em Berlim-Marienfelde. A filmagem que tivemos acesso trata-se da versão para a televisão alemã aberta, exibida pela rede televisiva *3sat* (*drei Sat*). O canal, sediado em Mainz,

permanece em transmissão na Alemanha e pertence a quatro emissoras de televisão pública da área de língua alemã.

Ao explorar a interface entre o cinema de Land e a obra de Zweig, é possível identificar algumas semelhanças e diferenças. Um dos principais pontos destoantes é que na adaptação cinematográfica não há a composição de duas diegeses, ao contrário da obra original de Zweig. Em vez disso, Land opta por representar visualmente apenas a referência do relato da Senhora C. O filme conta com um pequeno elenco de atores, dos quais os principais são Henny Porten, Walter Rilla, Friedrich Kaybler; sendo Porten a estrela principal, que interpreta a protagonista Helga Vanroh, a representante da Senhora C. da obra de Zweig. As temáticas sobre as quais os atores foram desafiados a construir suas atuações envolvem vício, luto, paixão, desejo, compulsão, culpa, vergonha e preconceito. É a partir das observações de algumas cenas importantes da película que verificamos esses temas emergirem ao serem delineados e representados a partir da óptica de Robert Land.

No filme, podemos observar algumas informações e características de Helga Vanroh que remetem à fala da Senhora C. Por exemplo, ela é retratada como uma pessoa culta e rica, que viaja bastante, lê livros, toca piano e fala francês. Helga é apresentada como um modelo de mulher ideal, sendo, aliás, admirada pelas outras mulheres do hotel. Essa escolha de Land em destacar essas características de Helga, sem dúvida, estabelece um ponto de conexão com a figura da Senhora C., pois ambas são retratadas como mulheres de conhecimento e status elevados, despertando admiração em seu entorno.

Retomando o discurso da Senhora C., ela revela que, de modo inesperado, seu marido morreu, após ter contraído uma doença hepática. A partir desse momento, ela descreve uma profunda sensação de “vazio total”, afirmando que não “desejava nada mais” e era vista pelos outros à sua volta com compaixão em seus trajes de luto. Em seguida, ela expressa o desejo de morrer, descrevendo-o como seu maior anseio. No entanto, é importante ressaltar que esse sentimento não parece ser um anseio real de morte, uma vez que a própria Senhora C. relata não ter a energia necessária para acelerar esse processo, mas sim um enfraquecimento do desejo, sintoma natural por quem está passando pelo processo de luto. Freud, em sua obra *Luto e melancolia* (2010), destaca que o desejo desempenha um papel importante nesse momento de perda do objeto de amor. Durante o luto, a energia emocional que estava investida no objeto é gradualmente retirada e redirecionada para outros aspectos da vida. O enlutado é capaz de aceitar a realidade da perda e, ao longo do tempo, reconstruir seu desejo e investimentos libidinais em novos objetos.

A partir desse momento trágico na vida da Senhora C., podemos observar a repetição de certos elementos e hábitos que ela internaliza dos costumes do seu falecido marido. Um desses é a decisão de adotar uma rotina de viagens frequentes. Durante um desses passeios, especificamente em Monte Carlo, quando a Senhora C. tinha 42 anos, ela se encontrava imersa em tristeza e solidão, decorrentes de sua perda. Em busca de distração, ela decidiu passear pelos cassinos locais, um ambiente sobre o qual seu marido falecido tinha grande apreço. A Senhora C. tinha um prazer peculiar ao analisar as mãos dos jogadores, assim como seu esposo, apaixonado pela quiromancia, a havia ensinado. Ela encontrava certa fascinação em observar as expressões dessa parte do corpo, as tensões e os gestos sutis dos jogadores, buscando identificar pistas sobre seus pensamentos e estratégias. Essa atividade proporcionava uma conexão simbólica com seu marido, reavivando memórias e sentimentos compartilhados.

No filme, logo na primeira cena, podemos observar um elemento importante que compõe a simbologia do filme, que são as mãos. Aqui, numa singela tentativa de fazer comparação ao texto original, identificamos movimentos de adaptação de uma linguagem a outra. Em alguns momentos, parece estar subentendida a metáfora da “mão do destino” ou do rumo da vida da protagonista estar nas mãos do destino, pois, ao mesmo passo que as mãos são enfocadas em diversas cenas, há vários diálogos que citam *das Schicksal*, literalmente, o destino em alemão. Na produção fílmica, a mão das mulheres é destaque. Trata-se de uma mudança-chave na transposição de uma arte para outra. Aqui, podemos perceber a temática de toda obra do Zweig ganhando notoriedade e destaque, que é a mulher. E não necessariamente Land fez a passagem de um conteúdo a outro de modo fiel e intacto, o que, a partir da teoria da adaptação, torna a obra mais rica e interessante. Cabe ressaltar, ainda, que a cinematografia é um mosaico de várias linguagens, como a textual, a fotográfica e a sonora, o que justifica as diversas mutações na transposição do adaptar. Vejamos, então, a cena que abre a película.

Figura 4 – Cena de abertura do Filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 01'10''.

Essa abertura da montagem cinematográfica já diz muito. O que temos aqui é um homem lendo a mão de uma mulher. Após sua análise, ele diz, num tom de determinação do futuro, que ela terá três ou quatro filhos. Além disso, um ponto que acreditamos ser importante destacar é o fato de esse homem estar totalmente ereto e firme em sua postura, ao passo que a mulher está inclinada, quase em posição de reverência ao senhor. Essa composição da cena, que engloba fala e postura, parece nos dar notícia da posição que o homem ocupa naquela sociedade, onde é ele quem detém todo o saber e, por isso, pode dizer da história da vida dessa mulher. Aqui, ele fala por ela, não para ela. Desse modo, verificamos que a figura do feminino se encontra numa posição passiva e submissa, uma vez que ela se torna receptora da sua história, do seu sofrimento e do próprio desejo. Nessa perspectiva, a mulher vive num panorama de negação da subjetividade, ou seja, ela vai para um lugar de assujeitamento, onde aceita que digam por ela, ao mesmo tempo que se reprime. No entanto, essa tentativa de domar o desejo, seja pelo Estado, pela religião ou, como nesse caso, pelo patriarcado, nos chama atenção, porque consideramos que o desejo, pelo viés da psicanálise, escapa por outras vias. Isto é, o desejo é indomável.

A personagem principal, Helga Vanroh, passa por uma considerável transformação por volta dos 11 minutos e 50 segundos. Inicialmente, ela é retratada como uma mulher cheia de vida, muito envolvida com a arte literária e com a música, se apresentando com uma postura

alegre e animada. Seu figurino inclui um colar chamativo, que atrai a atenção para seu decote, além de um vestido leve, fluido, com cores claras, estampas de pequenas flores e babados que delineiam sua silhueta.

Essa marca é importante porque ocorre após o senhor fazer a leitura do destino dela por meio das linhas das mãos. Há um corte de câmera no momento da observação, e a personagem muda sua expressão facial e seu ânimo. O senhor menciona dois elementos principais a partir da sua leitura: um homem jogador de cassino e a morte. Essa interpretação traz à personagem memórias de seu falecido marido, no entanto, pode haver ali uma referência ao jogador que posteriormente ela encontrará no salão. Aqui, vale ressaltar, que todas as quiromancias anteriores se referem a previsões futuras, e não adivinhações do passado das personagens. No entanto, a viúva retorna e imerge no momento traumático do luto, de forma que nem se dá conta que poderia viver algo semelhante novamente. Nesse sentido, ela parece não perceber a circularidade das suas experiências.

Figura 5 – Cena do Filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* retratando a leitura das mãos da personagem Helga Vanroh



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 11'51''.

Devemos nos atentar ainda para a estética cinematográfica de *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*, principalmente ao que diz respeito à fotografia e à sonoridade da obra. A película, apesar de não ter muitas falas, tem uma trilha sonora que contribui para o sentido da narrativa. Desse modo, consideramos a importância dos efeitos sonoros do filme, uma vez que esta produção se localiza no período de transição do cinema mudo para o falado. Logo, acreditamos que o som no filme traz uma considerável carga de sentido para a construção da mensagem que o diretor visa passar para o espectador. Nesse sentido, podemos observar, na

marca dos 16', no momento em que a protagonista se encontra numa profunda reflexão prestes a decidir visitar o cassino, que a música colocada como pano de fundo da cena traz uma atmosfera melancólica, uma vez que a canção é lenta e transmite uma mensagem de tristeza e angústia. Essa montagem sonora se encaixa muito bem na cena, porque é quando Helga se encontra, provavelmente, revivendo seu momento de luto e solidão, ao lembrar da perda do marido.

Essa é a cena em que ela dá indícios de reviver o luto e, como reflexo disso, deixa de usar a roupa leve mencionada anteriormente e escolhe um vestido preto entre tantas opções coloridas. Assim, a personagem vai até ao cassino de roupa preta e um véu sobre a cabeça, que serviria como uma barreira para separá-la daquele ambiente e criar um certo distanciamento. Trata-se de um episódio demorado em que ela passa pela primeira porta do guarda-roupa por vestidos coloridos e decotados, e vai para a segunda porta e, dentre as peças, escolhe a de cor preta, com recorte mais fechado e recatado.

Figura 6 – Cena do Filme *Vinte quatro horas na vida de uma mulher* em que Helga decide-se pelo que vestir



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 16'57''.

Esse momento do filme nos dá notícias da obra de Zweig, em que a protagonista diz usar apenas trajes de luto. Além disso, todos esses detalhes, incluindo a escolha da música que acompanha a cena e o figurino da personagem, contribuem para criar uma atmosfera sombria e deprimente. A transformação visual e o uso de elementos sonoros ajudam a transmitir o estado emocional da personagem e a aprofundar a ambientação do clima comovente na narrativa. Essa alteração estilística e emocional da personagem pode ser interpretada como

uma representação óptica do processo de luto com transformação da sua disposição inicialmente alegre para um estado mais melancólico.

No conto, ao chegar no cassino, em meio a tantas mãos, uma em especial chamou atenção da dama inglesa. A partir desse momento, ela ficou tentada a olhar para o rosto correspondente àquelas mãos. Era um jovem rapaz burguês, cujo comportamento revelava uma incapacidade de controlar seus impulsos no jogo. A Senhora C. viu-se intrigada pela maneira como ele lidava com as cartas e as fichas, expondo um padrão de comportamento arriscado e imprudente. Enquanto observava aquele inexperiente jogador, ela não conseguia evitar uma mistura de curiosidade, preocupação e até mesmo compaixão. Nesse ponto, torna-se evidente, de modo ainda sutil, a inclinação maternal da viúva em relação ao jovem, uma vez que ela sentia compaixão e uma profunda necessidade de cuidar dele. A diferença significativa de idade entre os dois, que poderia permitir que ele fosse seu filho, intensificava esse sentimento de proteção e responsabilidade da Senhora C. em relação ao jovem.

A presença desse rapaz e seu comportamento impulsivo desencadearam um turbilhão de reflexões na mente da viúva. Ela se perguntava sobre os perigos do vício em jogos de azar, os possíveis desdobramentos e as consequências que aquele estilo de vida poderia trazer. Na obra de Zweig, as mãos têm como palco as mesas dos cassinos e essa passagem do conto chamou atenção de Freud pela temática do pulsional. A respeito disso, Melo Junior (2016), ao falar sobre a teoria do psicanalista, destaca que a mão, instrumento que mobiliza o jogo, se apresenta “como um possível retorno da masturbação infantil” (Melo Junior, 2016, p. 48), isso porque o que move e destrói a personagem da trama é a compulsão. Essa dinâmica diz de um certo prazer, mas que por não ter limites, acaba se tornando um modo de se autocondenar, por causa de uma possível culpa, assim como Freud explica o caso do escritor russo no seu ensaio *Dostoiévski e o parricídio*, como mencionamos no capítulo anterior.

O filme representa bem esse momento da narrativa com câmeras em plano fechado, *close up*, de modo que as mãos ocupam o cenário quase que totalmente, sem deixar espaço para outros objetos.

Figura 7 – Cena do Filme *Vinte quatro horas na vida de uma mulher* cujo enfoque são as mãos da personagem



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 20'03''.

A figura das mãos continua presente no desenrolar da trama. Na Figura 6, acima, são destacadas as mãos de uma jogadora de pôquer: delicadas, finas, coberta de joias e com belas unhas feitas. Apesar da extravagância que essas mãos convidam a pensar, essa é uma mulher que em alguns pontos diverge da representação da personagem principal, a qual, por ser viúva, é colocada como símbolo de mistério e traz consigo uma identidade velada, o oposto da jogadora.

Prosseguimos retomando que Helga, quando vai ao cassino relembrar os gostos do falecido marido, faz questão de se atentar ao movimento das mãos e como cada uma delas reagia a cada jogada da partida, por vezes suando de ansiedade e movimentando os dedos com batidas em cima da mesa, cena que nos lembra uma das máximas atribuídas a Freud, a saber: “se a boca se cala, falam as pontas dos dedos”²⁸, pois ele também considerava importante a observação da linguagem corporal, extremamente evidente nos casos de histeria. Detalhe que a protagonista aprendera a observar com seu marido, pois foi assim que o falecido a havia ensinado. Isso porque os jogadores sagazes não demonstravam aflição alguma nas expressões faciais, mas as mãos, por outro lado, não conseguiam disfarçar os afetos que atingiam os apostadores, nem mesmo os mais experientes ficavam de fora dessa regra, pois as mãos tinham esse poder revelador.

²⁸ Trecho retirado do texto de Marcella Hannah para o Jornal on-line da UFG.

A mão de Sascha, nome dado ao jogador no filme, chamou muito a atenção de Helga, porque se tratava de uma mão ambiciosa e que, de certo modo, estava se arriscando, uma vez que ele fazia jogadas altas e perigosas. Nesse momento do longa-metragem, é interessante como a câmera se movimenta nos mostrando a visão de Helga e os pontos sobre os quais sua visão está focada, temos, portanto, a evidência da câmera em primeira pessoa, em que podemos ter acesso à perspectiva da própria personagem, ou seja, a visão da mulher sobre seu objeto de curiosidade e de desejo. A princípio, toda a exibição se centra apenas na mesa de apostas e nas mãos que compõe sua borda. Nesse instante, podemos observar todo tipo de mãos e as reações de cada uma delas.

No entanto, do outro lado da mesa, temos aquela mão gananciosa de Sascha e, imediatamente, Vanroh olha para a face daquele jovem e, neste instante, a câmera se vira novamente para que possamos ver o interesse no olhar daquela senhora viúva a respeito do rapaz. Nessa perspectiva, vemos o jogo de câmeras estabelecido na cena. Primeiro, vemos cortes da filmagem da roleta do cassino girando em câmera *plongée*, o que nos remete a uma artimanha de hipnose com os jogadores da mesa, que os seduz e deixam presos no jogo a partir de seus olhares fixos no ponteiro metálico da roleta em movimento giratório, sem condições de sair, a menos que tenha perdido tudo.

Depois, observamos a presença da câmera em primeira pessoa, a partir da qual temos acesso à perspectiva da personagem, seu ponto de vista sobre sua vivência e afetos, bem como quais elementos chamam sua atenção. Observamos, também, a câmera mostrando a representação do que é ser mulher, pelo olhar da cultura e sociedade. As mulheres, em grande parte, eram associadas a papéis domésticos e maternos, e sua presença em ambientes como cassinos, espaços muitas vezes considerados masculinos e associados à atividade socialmente ambígua do jogo, desafiava as normas estabelecidas. As mulheres frequentadoras de cassinos eram, por vezes, percebidas como transgressoras das expectativas sociais, muitas vezes sujeitas a julgamentos moralistas e estigmatização. É importante destacar que as percepções variavam significativamente entre diferentes estratos sociais e regiões da Europa. Em algumas áreas urbanas progressistas, a presença de mulheres em cassinos poderia ser vista como uma expressão de autonomia e independência, desafiando as restrições tradicionais. No entanto, em contextos mais conservadores, as mulheres frequentadoras de cassinos podiam ser alvo de reprovação. No filme, fica nítido como ali haviam mulheres que expressavam esse caráter de independência. Em contrapartida, a protagonista veste-se de modo a camuflar-se no ambiente, justamente para não ser vítima de interpretações conflitantes com a moral de seu tempo.

Na cena a seguir podemos ver o momento exato em que a protagonista visualiza o jogador Sascha.

Figura 8 – Cena do Filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* em que a protagonista, Helga, se interessa por Sascha



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 20'45''.

É a partir da sutil inclinação do tronco da personagem, principalmente o seio, ombro e braço esquerdos, em direção ao jogador que podemos evidenciar o início de uma atração. Vale destacar que essas são partes do corpo que compõem tanto o quadro de representação da sexualidade como da maternidade.

Ademais, a observação da Figura 7 que representa uma cena do longa-metragem, permite-nos analisar que enquanto todas as outras mulheres olhavam para baixo encurvadas diante do jogo, a mulher que encarna a protagonista Helga olha para frente, justamente para o alvo de seu desejo, como se vislumbrasse seu futuro. Para mais, a posição de seus olhos, lábios cerrados e músculos que vão de ambos os lados da boca até o queixo em um arco descendente indicam a expressão tácita de deslumbre²⁹, pois ela se impressionara ao ver um

²⁹ Com base na concepção das microexpressões faciais, dentro da área da linguagem corporal, fundamentados nos estudos de Ekman (1999) e Ekman e Friesen (2003), podemos dizer que a microexpressão facial da atriz na cena constante na Figura 7, pode ser identificada como deslumbre, pois demonstrou um movimento dos músculos zigomático menor, levantador do ângulo da boca, depressor do lábio inferior e talvez o mentoniano por consequência do efeito dos outros músculos envolvidos, pois está conjugado com o depressor do lábio inferior e o depressor do ângulo dos lábios. O deslumbre, o estar impressionada com algo está dentro da classificação da expressão de surpresa feita pelos autores, do tipo com os lábios fechados.

homem atraente em perigo de perder tudo no jogo e, portanto, apto a necessitar de seus cuidados, de forma análoga às experiências de cassino e de cuidados que vivera com seu falecido marido. Do que depreendemos que a linguagem corporal encenada pela atriz Henny como a personagem Helga deixa explícito o momento do surgimento de seu interesse em Sascha. O que é confirmado pela diferença da linguagem corporal das outras mulheres da cena, que estavam interessadas apenas no que se passava no jogo.

Ao que parece, é como se a produção filmográfica rompesse com a ideia do comportamento estritamente conservador, a censura, a inibição do desejo, a liberdade da mulher em demonstrar suas vontades e desejo, pois, essa mulher da trama, oriunda da alta sociedade da época, é “à frente de seu tempo”, não somente expressando suas pulsões, como as realizando, ao vivenciar suas paixões após tomar a atitude de ir atrás de Sascha.

Alguns instantes após o magnetismo da cena ilustrada por meio da Figura 7, Sascha perde tudo o que tinha na aposta e sai do cassino atordoado em meio uma forte chuva. Automaticamente, Helga vai atrás dele na tentativa de consolá-lo e oferecer pelo o acolhimento que ela considerava necessário a ele. Vale destacar, quando Helga segue Sascha após sair do cassino, um contraponto na questão da montagem sonora do filme, pois, nesse instante, observamos uma música rápida e agitada, trazendo a sensação de ansiedade, aflição, batimentos cardíacos acelerados que envolvem a protagonista da trama. Diferente da musicalidade da trilha sonora presente no filme até então, que era melancólica.

No conto de Zweig, no momento do desfecho do jogo de apostas, o jogador inexperiente, já sem moedas para apostar devido à perda total, deixa o cassino de forma brusca e violenta. Nas palavras da Senhora C., ela afirma que ele estava se encaminhando “para a morte” (Zweig, 2007, p. 47). Nesse momento, uma narrativa cíclica começa a se revelar, pois a viúva parece estar acompanhada do medo de que aquele homem, que de certa forma traz algo de remanescente do seu falecido marido, pudesse também perder a própria vida. Movida por esse temor, a viúva decide segui-lo, na esperança de contê-lo.

A descrição da Senhora C. revela a sensação de um movimento instintivo na sua atitude. Ela experimenta uma força impulsiva que a leva a agir, como se fosse um agente externo que está além da sua vontade. Em suas palavras, ela diz “[...] sem querer meus pés avançaram. Totalmente inconscientes, não era eu que estava fazendo aquilo, mas algo que acontecia em mim. Sem prestar atenção em ninguém, sem sentir a mim mesma, corri pelo corredor até o saguão” (Zweig, 2007, p. 48). Nesse momento, fica evidente como a viúva é impulsionada por uma força misteriosa, que ela não consegue compreender completamente, levando-a a agir de maneira inesperada. Esse estímulo interno que guia os passos da Senhora

C. revela a intensidade de suas emoções e sua conexão com a situação em questão. Esse momento marca um ponto crucial na história da Senhora C. Ela se lança em busca do jogador e sente como se estivesse sendo movida por uma energia que transcende a racionalidade e a compreensão consciente.

Esse momento desempenha um papel significativo e impactante para a protagonista. Nesse instante crucial, ela interrompe brevemente seu fluxo de consciência e, ao retomar, expressa suas emoções e uma sensação de vergonha em relação ao ocorrido. Ela relata ter fixado o olhar por um bom tempo no jovem que estava sentado de maneira melancólica em um banco. No entanto, quando a chuva começa a cair, após hesitar por alguns instantes, ela decide caminhar em direção ao rapaz. Essa composição, tanto no conto quanto no filme, simboliza a resistência e a entrega ao desejo da personagem.

A montagem desse espaço, composta pela chuva, possui um profundo significado simbólico, transmitindo a sensação de um ambiente escorregadio e instável, o que está em consonância com a concepção psicanalítica do desejo. Deixar o desejo fluir não é uma tarefa fácil, daí percebemos no conto uma pausa, um adiamento e uma demora para revelar o que ocorreu. Por outro lado, no filme, podemos perceber a angústia por meio da postura corporal da personagem, que observa o rapaz à distância, abrigada sob uma marquise para se proteger da chuva. Quando ela, de fato, se molha e encontra o rapaz, entendemos essa atitude como um afrouxamento da sua resistência e a rendição ao desejo que a leva a sair de sua zona de conforto, rompendo com as amarras da moralidade. Assim que ela decide dar o primeiro passo em direção àquele homem, a música para e o que podemos ouvir é apenas o barulho da chuva e dos passos da viúva. A seguir, apresentamos as imagens que compõem a montagem dessa cena no filme de Land.

Figura 9 – Cena do Filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* em que Helga desloca-se na chuva



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 29'14''.

Figura 10 – Cena do Filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* em que Helga desloca-se na chuva



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 29'42''.

Figura 11 – Cena do Filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* em que Helga desloca-se na chuva



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 29'43''.

Figura 12 – Cena do Filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* em que Helga desloca-se na chuva



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 29'45''.

Após esse momento, Helga o leva para um hotel, onde poderá se abrigar naquela noite chuvosa. Ao analisar o desenrolar desses fatos do enredo, parece que ao passo que Sascha carecia dos conselhos e cuidados daquela mulher, ela também parecia precisar de um novo amor para se sentir realizada e dar sentido à sua vida. Na escrita de Zweig, o rapaz, a princípio, a confunde com uma prostituta, no entanto, ela só se dá conta disso no momento em que fala livremente sobre esse acontecimento.

O filme, apesar de ser preto e branco, conta com sombreamentos que intensificam a tensão das cenas. No momento em que a viúva entra no quarto do hotel com o jogador,

podemos perceber a existência de uma penumbra, uma sutil sombra que contribui para o enigma e mistério o que, de certo modo, colabora para que o ambiente se torne mais sensual. Dentro dessa cena, aos 40'51", Sascha demonstra querer beijar Helga, que resiste, mas logo há um corte na cena após as investidas do rapaz, uma eclipse. Essa lacuna na narrativa do filme deixa em suspense a questão do apaixonamento e do sexo. Esse corte na trama pode ser entendido como uma metáfora das repressões e interdições do desejo da mulher. Isso porque, na perspectiva da sociedade daquela época, uma mulher viúva não poderia de modo algum se relacionar casualmente com um homem que acabara de conhecer pelo viés da paixão inesperada e súbita. Helga sente isso na pele e, por esse fator, tem um impulso maternal em direção ao jovem. Freud, ao fazer uma referência ao livro original na história, diz que a mulher

Fiel à lembrança do marido morto, armara-se contra todas as atrações semelhantes, mas – e aqui a fantasia do filho se mostra correta – não escapou, como mãe, de sua transferência inteiramente inconsciente do amor para com seu filho (Freud, 1974 [1927-1928], p. 120).

Ao seguir essa linha de análise, podemos entender como existe uma interdição do desejo que, apesar de não poder se manifestar integralmente e de modo pleno, escapa e ressurgue por outras vias, aqui, neste caso, o impulso sexual confunde-se com o maternal. No conto de Zweig, a Senhora C. poupa seu interlocutor dos detalhes daquela noite que passou com o jovem desconhecido e diz que teve dificuldades em olhá-lo novamente na cama, mas não resistiu e mirou o rapaz. Assim, podemos pontuar como o olhar é importante nessa narrativa e consideramos que, na transposição para o cinema, Robert Land conseguiu dar a importância necessária à essa questão, mesmo que em momentos diferentes da trama. A protagonista descreve aquela madrugada como uma “luta de vida e de morte” (Zweig, 2007, p. 63). Essa referência à luta de vida e morte sugere uma intensidade emocional e uma tensão presente durante o ato sexual. Isso pode ser interpretado como uma expressão das pulsões de vida e de morte em ação. Durante a relação sexual, as pulsões de vida podem se manifestar através do desejo de satisfação, prazer, união e conexão emocional com o parceiro. Ao mesmo tempo, as pulsões de morte também podem estar presentes, representando a busca por uma cessação temporária do sofrimento, pelo mergulho no êxtase, na ausência de pensamentos e preocupações, e pela entrega a um estado de repouso e alívio emocional. Essa dualidade de pulsões é ressaltada pela noção de relação sexual em Lacan (1985), na qual ele argumenta que a relação sexual em si não existe. Para o psicanalista francês (1985), a relação sexual é marcada por uma falta fundamental, uma incompletude que está enraizada na estrutura

psíquica do sujeito. Essa falta pode estar ligada às expectativas irreais, ao desejo inatingível e à impossibilidade de alcançar uma totalidade ou satisfação plena na experiência sexual. Assim, a luta de vida e morte durante a noite de sexo que a Senhora C. descreve pode representar uma busca desesperada pela satisfação e pela superação dessa falta, mesmo que seja temporária e ilusória.

Além disso, podemos pensar o conceito de desejo relacionado a essas noções estabelecidas por Freud (1996) e Lacan (1985), pois o desejo é considerado insaciável e nunca pode ser plenamente satisfeito. Ele é impulsionado pela falta e pela incompletude, e é alimentado pela busca constante por algo que está além do alcance. Nesse sentido, a luta de vida e morte durante a noite de relação sexual das personagens pode representar a ambivalência entre a busca pela satisfação e a consciência da falta, assim como a tensão entre a procura por prazer e a inevitabilidade da insatisfação. É nesse ponto da narrativa que o luto parece dissolver-se em certa medida. A entrega sexual representa não apenas um ato físico, mas uma tentativa de preencher a falta que a ausência do marido instaurou. A protagonista, ao inventar e criar novas possibilidades de objeto de desejo, experimenta uma momentânea dissolução da dor do luto. A estética do desejo, nesse contexto, revela-se como um processo criativo e inventivo, onde o sujeito procura ativamente compensar a falta do objeto inventando outras possibilidades de objeto, mesmo que transitórias. A trajetória da protagonista, assim, articula-se com a dinâmica do desejo e a constante busca pela resolução da falta que a permeia.

No entanto, no conto, a Senhora C. descreve um grande pesar quando abriu os olhos e percebeu que estava em um lugar estranho, com um desconhecido semi-nu ao seu lado. Para ilustrar essa passagem da obra de Zweig, Robert Land opta por mostrar o retorno de Helga ao hotel em que estava hospedada. Quando Helga volta a seus aposentos, experimenta uma profunda angústia, que podemos perceber a partir de sua postura cabisbaixa e pelo silêncio em toda cena. Na marca dos 46'56", a protagonista encara sua face no espelho e esse recorte da filmagem nos apresenta Helga em três pontos distintos. Ao mirar seu reflexo, temos, aqui, uma representação clara do Eu contra si mesmo, o que pode também ser relacionado com noções freudianas de ego e de alter ego, além de outra das considerações de Freud que preconizava a relevância do autoconhecimento. A ideia de “estranho”, conceito introduzido por Freud (2019) em sua obra *O Infamiliar [Das Unheimliche]*, revela-se particularmente intrigante ao considerar sua relação com a noção de “duplo”. Ao analisar a experiência do estranhamento da personagem ao se deparar com sua própria imagem refletida no espelho, é possível identificar uma conexão intrínseca com a teoria freudiana. O momento em que a

familiaridade se transforma em algo desconcertantemente estranho, como se o reflexo fosse um duplo inexplicavelmente perturbador da própria identidade, encapsula a essência do “infamiliar”. Esse fenômeno psicológico ressoa como uma manifestação do inconsciente, onde o eu se confronta com uma duplicidade singular, gerando um desconforto peculiar e despertando angústias latentes. A reflexão no espelho, longe de ser um simples ato de observação, torna-se um mergulho nas profundezas da mente humana, onde a dualidade entre familiaridade e estranhamento desvenda a complexidade do psiquismo.

Figura 13 – Cena do Filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* em que Helga se confronta no espelho



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 46'56''.

Reiteramos que o trecho, anteriormente descrito e exposto na Figura 12, é digno de notoriedade, pois nos lembra a teoria freudiana de estrutura cingida do sujeito humano. Nesse sentido, podemos entender o que Freud (1997) postula em relação ao Eu, que está quebrado em três partes, numa estrutura triádica, e esse se torna um campo de batalha entre os ideais do sujeito, seus impulsos pulsionais e os ideais do mundo (o modo como a sociedade os vê, os juízos de valores, os julgamentos dos comportamentos sociais e os preconceitos – aspectos presentes no filme). Desse modo, arriscamos dizer que Helga tem seus impulsos sexuais direcionados a Sascha, mas que é fortemente reprimida por seus ideais de sujeito e pelas ‘normas’ da sociedade, o que desencadeia, após uma noite com o rapaz, forte angústia e sentimento de culpa.

Na tecitura da narrativa, entendemos que há uma parte da constituição subjetiva de Helga que está contra um outro lado seu, porque ela quer (ego) e ao mesmo tempo não quer ou não pode se permitir querer temendo os julgamentos e repreensões que poderá sofrer (superego – o que deve mostrar para a sociedade). Isso se dá por meio de uma tentativa de se aproximar do rapaz e, ao mesmo tempo, de uma tentativa de fuga por acreditar em uma necessidade de distanciamento dele.

Após o evento daquela noite, anteriormente mencionado, durante o restante das 24 horas, a protagonista tem um novo encontro com o jovem rapaz. Nesse encontro, ele revela sua história e admite ser viciado em jogos, tendo até mesmo roubado para sustentar sua prática. A protagonista tenta, de certa forma, influenciar o rapaz a abandonar os salões de apostas e deixar a cidade. Nesse sentido, o rapaz faz um convite pouco entusiasmado para partirem juntos, mas a protagonista recusa. Perto da hora de partida do trem do rapaz, a viúva decide arrumar suas malas e ir até a estação ferroviária para encontrá-lo e embarcar juntos. No entanto, devido a contratemplos, ela perde o trem. Movida por uma vontade de retorno ao acontecimento do dia anterior, a mulher, “para despertar daquele tumulto [...] queria recordar ainda uma vez, passo a passo, tudo o que tão depressa vivenciara” (Zweig, 2007, p. 93). Esse momento revela a dinâmica cíclica presente em sua experiência. Assim, ela volta ao cassino e, ao entrar no estabelecimento, se depara com o rapaz. Ele não havia partido da cidade no trem, pois gastou todo o dinheiro que a viúva lhe havia dado em novas apostas.

No filme de Land, o desfecho da gravação permanece incerto devido a um pequeno corte que foi perdido. No entanto, o início da cena final é notável. Depois de testemunhar Sascha retornando às mesas de jogo, Helga sai do local profundamente desapontada. Agora, é o rapaz que decide segui-la, criando uma cena que contrasta e se opõe com aquela mencionada anteriormente. Neste momento, podemos perceber o andar constante da personagem, um movimento espacial que está presente ao longo de todo o filme e que acreditamos ser uma das representações do desejo na produção. No entanto, Sascha chama pela viúva, que para de caminhar, e, em resposta ao chamado, volta-se para trás e o encara. Essa contraposição entre um movimento para frente e o olhar para trás, que pode ser encarado simbolicamente como o passado, ilustra bem a ideia de desejo que encontramos na teoria psicanalítica de Freud e Lacan. Isso porque a noção é que o desejo não se limita apenas a uma progressão linear, mas envolve uma interação complexa entre o impulso de seguir em frente e a influência do passado.

Figura 14 – Cena do Filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* em que Helga é chamada por Sascha



Fonte: VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher, 1931, 72'33''.

Essa cena evoca a imagem da mulher de Ló, que ao olhar para trás, se transforma em estátua. Esse momento de petrificação e a incapacidade de seguir em frente nos remetem simbolicamente à ideia do desejo. O desejo é um impulso constante, um movimento que nos joga para frente, mas que às vezes pode ser inibido. Assim como a mulher de Ló, que fixa seu olhar para trás e se torna imóvel, o desejo também pode encontrar obstáculos que o impedem de se manifestar plenamente. A petrificação representa uma paralisação do desejo, uma interrupção do fluxo natural que nos impulsiona a buscar novas experiências e satisfações. No entanto, o desejo também pode encontrar barreiras internas ou externas que o limitam. Essas restrições podem surgir de medos, tabus, traumas ou normas sociais que restringem a expressão plena do desejo. O poema *A mulher de Lot*³⁰ (2011), de Wislawa Szymborska, em uma releitura da figura bíblica, ilustra essa ideia, e podemos perceber uma série de percalços na caminhada dessa mulher, conhecida apenas a partir do nome do marido, que a fez paralisar.

No conto, após uma década do acontecimento, a Senhora C. recebe a notícia de que o jovem tirou a própria vida com um tiro, em Monte Carlo. Essa informação traz alívio à protagonista, pois significa que não haverá testemunhas contra ela. Nesse desenlace, percebemos a trágica consequência das escolhas do rapaz e o desfecho da história. A dinâmica recorrente na vivência da protagonista se manifesta novamente, à medida que os eventos

30

Olhei para trás por receio de onde pisar.
 No meu caminho surgiram serpentes, [...]
 De vergonha de fugir às escondidas.
 De vontade de gritar, de voltar, [...]
 Olhei para trás sem querer. [...] (Szymborska, 2011, p. 56-57).

retornam a um ponto de partida doloroso: a perda de um homem. A morte do rapaz encerra o ciclo, e a protagonista experimenta um misto de alívio e pesar diante dessa conclusão trágica.

Diante dessas constatações, podemos pensar a relação dialética entre o conceito desejo e gozo. Na psicanálise lacaniana, a relação entre gozo e desejo emerge como uma interação complexa, delineando a experiência subjetiva. Kehl (2021, p. 87) enfatiza que “no prazer há desejo, contemplando uma realização parcial e faltosa. No gozo, não há parcialidade, há apenas força pulsional tentando ir além, na diligência de negar a falta de objeto e a castração”. Por esse viés, o desejo é concebido como a força motriz do sujeito, que se manifesta como uma busca incessante por algo além do alcance. Nesse contexto, o desejo é marcado pela falta, pela insatisfação intrínseca que o impulsiona para diante. Por outro lado, o gozo, enquanto experiência intensa e, por vezes, indizível, escapa à plena simbolização. Em sua dimensão mais profunda, o gozo revela uma face de excesso que desafia a capacidade do sujeito de suportá-lo integralmente. O “objeto a” é o ponto de convergência dessa relação, medindo-se pela sua capacidade de resistir à apreensão total, situando-se no limiar entre o que é desejado e o que é experimentado como gozo.

A partir disso, é possível perceber, tanto na obra de Zweig quanto de Land, que a protagonista vive um jogo entre desejo e gozo. O desejo, inicialmente, se manifesta como uma busca pela repetição dos padrões comportamentais do marido, uma tentativa de recriar as experiências que lhe proporcionavam satisfação. A viúva, assim, busca preencher a lacuna deixada pela ausência do marido, transformando o desejo em uma potência que a conduz aos cenários e atividades que ele apreciava. Na perspectiva psicanalítica, quando o objeto é investido pelo desejo, emerge uma dinâmica que transcende a simples busca de prazer. Nesse contexto, há sim contentamento, uma vez que no transcorrer desse movimento, o sujeito, em sua trajetória desejante, contorna o objeto de desejo, experimentando pequenas satisfações efêmeras, mas há ainda uma complexidade intrínseca à operação do desejo. Essa premissa central reside na constatação de que, ao ser apropriado pelo desejo, o objeto torna-se um veículo para a expressão da falta. Em outras palavras, a natureza do desejo, enquanto fenômeno psíquico, implica inerentemente uma insatisfação subjacente. O objeto desejado, por sua vez, revela-se incapaz de plenamente satisfazer o desejo, gerando um redirecionamento contínuo do anseio. Assim, a realização do desejo não culmina em uma saciedade permanente, mas sim na reinscrição da falta. Portanto, o desejo, enquanto operação psíquica, perpetua-se por meio da própria ausência de uma satisfação plena, delineando um processo que se desdobra em contínua insatisfação e reconstrução.

Quando a protagonista vivencia experiências que evocam lembranças de seu falecido marido, como as viagens, a presença em cassinos e o interesse amoroso e materno por um jogador, ela circunda o território da falta, buscando preencher o vazio antes ocupado pelo marido. Essa dinâmica pode ser interpretada como a fluidez do desejo da personagem, uma tentativa constante de suprir a lacuna deixada pela perda do cônjuge. Por outro lado, a ideia de gozo se encontra nos momentos em que a protagonista tenta controlar o jogador. Essa tentativa de controle, embora motivada pela vontade de evitar a tragédia iminente, revela um excesso, uma dimensão de sofrimento que se sobrepõe à satisfação buscada. A impossibilidade de controlar o destino do jovem jogador desencadeia um sofrimento que escapa ao domínio da viúva.

Zweig aborda o tema do desejo principalmente por meio do discurso da personagem, concedendo-lhe voz. Através de sua associação livre, é possível traçar um retorno a um período de sua vida caracterizado pelos deslocamentos do desejo e pelos excessos que aqui denominamos como ‘gozo outro’, situando-a como sujeito feminino. No filme dirigido por Land, por outro lado, o desejo é representado através da imagem em movimento, do figurino, da atuação de Henny Porten e de elementos simbólicos como o espelho e as mãos. A personagem é frequentemente retratada em deslocamento, assim como as câmeras e as roletas do cassino, sugerindo a ideia de fluxo, em linha com o conceito abordado. Ainda, o gozo no filme é habilmente simbolizado pelas mãos, que se convertem em instrumentos para a busca de prazer através das apostas. No entanto, devido à sua natureza viciante, esse comportamento desencadeia uma forma de sofrimento por meio do prazer, uma ideia que Freud explorou de maneira perspicaz, em seu ensaio *Dostoiévski e o parricídio*.

Assim, nosso último capítulo concentra-se no cotejamento entre os dois suportes de produção das obras, ou seja, literatura e cinema. Este capítulo dedica-se à análise comparativa entre a obra literária de Stefan Zweig e sua adaptação cinematográfica dirigida por Robert Land. Ao examinarmos as escolhas interpretativas do diretor na transposição da narrativa para o meio cinematográfico, buscamos identificar aproximações e distanciamentos nas representações do desejo, enriquecendo nosso entendimento dessas obras distintas. Durante essa análise, pudemos perceber as manifestações do desejo na obra de Zweig por meio da palavra, com a fala da personagem, enquanto no cinema de Land, diversos elementos simbólicos, como deslocamento espacial, mudanças de postura, fisionomia e vestimenta da personagem, emergem como representações visuais do desejo. Essa abordagem comparativa não apenas adiciona nuances à nossa compreensão das diferentes formas de expressão

artística, mas também enriquece nossa apreciação global das obras, oferecendo percepções valiosas sobre as múltiplas facetas do desejo na criação literária e cinematográfica.

CONCLUSÃO

E só posso amar à evidência desconhecida das coisas, e só posso me agregar ao que desconheço
Clarice Lispector

Ao longo de toda a trajetória desta pesquisa, de maneira singela, foi possível fixarmos o olhar sobre o desejo de vários aspectos. Compreendemos a própria dissertação como um caminho misterioso e enigmático, que, por vezes, nos conduziu a lugares inesperados.

A vida de Stefan Zweig, marcada por tantos desdobramentos e deslocamentos, emerge como um reflexo do conceito de desejo aqui explorado. Ainda, a presença constante de uma figura feminina ao longo de seus caminhos parece ter sido a fonte de seu interesse em conceder protagonismo às mulheres em suas obras, desafiando assim as convenções de sua época, que frequentemente relegavam a mulher a um papel secundário. Além disso, a amizade de Zweig com Freud, não apenas no âmbito pessoal, mas também no intelectual, a partir do compartilhamento de ideias sobre a psique humana, evidencia-se como uma influência marcante na abordagem literária de Zweig. A incorporação constante de conceitos e reflexões psicanalíticas em suas obras revela não apenas uma interconexão entre essa amizade, mas também destaca a profundidade dos efeitos dessa teoria em seu corpus literário. Assim, ao discutirmos os conceitos de desejo, feminino e gozo, esta pesquisa buscou evidenciar as aproximações da literatura de Zweig com os fundamentos psicanalíticos, propiciando uma análise abrangente das influências que permeiam as obras do autor.

Observamos ainda que a adaptação da literatura para o cinema é um processo complexo que envolve a transposição de elementos narrativos, temáticos e estilísticos de uma forma de arte para outra. Embora apresente desafios, essa prática permite que histórias literárias alcancem um novo público e ganhem vida através das imagens, sons e performances dos atores. Ao adaptar uma obra literária para o cinema, é fundamental preservar a essência da história e capturar sua essência, ao mesmo tempo em que se permite a liberdade criativa para explorar as possibilidades visuais e cinematográficas. É um equilíbrio delicado entre fidelidade e reinterpretação, em que a magia do texto original é reimaginada em uma nova forma artística, proporcionando ao público uma experiência única que une o poder das palavras à linguagem visual do cinema. A adaptação literária para o cinema, quando realizada com sensibilidade e maestria, permite que as histórias sejam reinventadas e reavivadas, abrindo novas perspectivas e convidando o público a se envolver de maneiras distintas com as narrativas e as personagens.

Nesta pesquisa, podemos concluir que Land realizou um trabalho admirável e obteve sucesso em sua produção. O filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* (1931) não se limitou ao texto original, mas teve a liberdade de explorar novas representações, preservando ao mesmo tempo a essência da história de Zweig. Através de sua adaptação cinematográfica, Land conseguiu revitalizar a narrativa, dando-lhe vida em uma nova forma artística. A obra se beneficia da habilidade do diretor em incorporar elementos visuais e interpretativos, oferecendo uma perspectiva única e envolvente aos espectadores. Ao mesmo tempo em que se permitiu a reinterpretação da história, a essência e as temáticas centrais do trabalho original de Zweig foram preservadas, inclusive o espírito da teoria psicanalítica, permitindo que o público apreciasse e se conectasse com a história de uma maneira diferente e emocionante. Essa habilidade de Land em equilibrar a liberdade criativa com a fidelidade ao texto original resultou em uma adaptação cinematográfica cativante e bem-sucedida.

No conto, ao longo de todo o dia relatado pela Senhora C., podemos perceber como sua vida passa a ter cores mais vivas, abrindo mão das vestimentas de luto, por exemplo. Nessa obra, Zweig consegue nos apresentar com maestria toda excitação e deleite daquela mulher. São as 24 horas mais movimentadas e empolgantes da vida dessa senhora burguesa, que sempre se submeteu a viver uma vida pacata, seguindo as normas da sociedade tradicional e conservadora e, por isso, seus atos daquele dia eram sempre lembrados envoltos numa redoma de culpa.

A partir dessas considerações e da nossa breve análise do conto e do filme *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher* (1931), podemos perceber as nuances do desejo, como a tentativa de retorno a uma sensação de prazer e de uma busca pela liberdade de fazer as suas próprias escolhas sem ter que se esconder da sociedade. Evidenciamos isso quando a protagonista tem inclinações de interesse a um jogador de pôquer assim como havia ocorrido com seu falecido marido, o que remete à explicação da psicanálise à recorrência de ciclos ou da tendência de comportamentos cíclicos.

No entanto, o desejo representado na produção não consegue ter sua realização plena e direta, pois é interdito pelas regras sociais e culturais, que censuram para que uma mulher viúva não possa se relacionar livremente, de forma afetiva, com outro homem. Essa tentativa de controle não é suficiente para anular o desejo. Há, portanto, um deslizamento da potência desejante, a qual surge por outras montagens até encontrar uma válvula de escape.

Ademais, tornou-se evidente que a construção das personagens em ambas as mídias reflete o desejo, cada uma a seu modo e seguindo sua abordagem específica. Na literatura, essa dinâmica se destaca quando a protagonista articula suas experiências pela fala, buscando

elaborar alguma simbolização. O cinema de Land, por outro lado, recria a representação do desejo, que se manifesta predominantemente no percurso da personagem, com seu andar, delineando um constante movimento de busca e insatisfação. Tudo isso somado aos efeitos cinematográficos de câmera, enquadramento e sonoplastia, que compõem juntos um cenário que remonta à atmosfera intrigante do desejo.

Este estudo visa reconhecer e valorizar o legado artístico de Stefan Zweig e Robert Land, frequentemente esquecidos na esfera acadêmica, em uma tentativa de atenuar, ainda que de forma mínima, os prejuízos sofridos por esses artistas diante da censura e perseguição nazista. No que tange à obra de Zweig, identificamos a necessidade de uma análise mais aprofundada, especialmente sobre a representação das personagens mulheres. Dessa forma, almejamos dar continuidade a esta pesquisa no curso de Doutorado, explorando novas perspectivas sobre o conceito de feminino e gozo, até então abordado de maneira incipiente, entendendo-o como um campo de posição subjetiva que parece influenciar as protagonistas nas tramas de Zweig. Paralelamente, pretendemos estender a investigação das interações entre literatura, cinema e psicanálise.

REFERÊNCIAS

- ARENDRT, Hannah. **Origens do totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2004. [1. ed. 1949].
- A ÚLTIMA longa entrevista de Sigmund Freud. **Bula**, Brasília, DF, 23 set. 2015. Disponível em: <https://www.revistabula.com/5071-a-ultima-longa-entrevista-de-sigmund-freud/>. Acesso em: 3 dez. 2023.
- AUMONT, Jacques. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. 2. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003. 335 p.
- AZEVEDO, Guilherme Magnoler Guedes de; AMARAL, Henrique Uva do. O nascimento da psicanálise: das influências de Charcot e Breuer à autonomia. **Cadernos de psicanálise**, Rio de Janeiro, v. 43, n. 44, p. 87-109, jan./jun. 2021. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/cadpsi/v43n44/v43n44a07.pdf>. Acesso em: 3 dez. 2023.
- BÁEZ, Fernando; SCHLAFMAN, Fernando Báez Léo. **História universal da destruição dos livros**. Ediouro Publicações, 2006.
- BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BASTOS, Roberta Nichele. **Cinema de Personagem**: a construção de personagem no cinema de Woody Allen. 2010. 94 f. Monografia (Licenciatura em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda) - Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/27908/000768074.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2023.
- BEILKE, Neubiana Silva Veloso. **O pós-'queda' do muro de Berlim**: imagens de memória & esquecimento (1989-2004). 2008. 105 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, MG, 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/18876>. Acesso em: 2 jun. 2023.
- BELACH, Helga; FELD, Hans. **Henny Porten, der erste deutsche Filmstar, 1890-1960**. Viena, Áustria: Haude & Spener, 1986.
- BÔAS, Gláucia Villas. Os silêncios de Stefan Zweig: considerações de Hannah Arendt e Friederike Zweig. **Cadernos CERU**, São Paulo, v. 32, n. 1, p. 83-98, jun. 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/189275/174829>. Acesso em: 3 dez. 2023.
- CHEMAMA, Roland. **Dicionário de psicanálise**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1995.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 1: A Imagem-Movimento**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.
- DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar da hospitalidade**. Tradução A. Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DINES, Alberto. **Morte no Paraíso**: A Tragédia de Stefan Zweig. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

EKMAN, Paul. Facial expressions. *In*: DALGLEISH, Tim; POWER, Mick. **Handbook of Cognition and Emotion**. New York: Wiley, 1999. p. 301-320.
<https://doi.org/10.1002/0470013494.ch16>.

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace. **Unmasking the face**: A guide to recognizing emotions from facial clues. Cambridge: Malor Books, 2003.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Literatura e cinema: interseções. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, Brasília, DF, v. 37, p. 13-26, jun. 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/Zgc9yYVpg3vSQMXXK59cWb7K/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 3 dez. 2023. <https://doi.org/10.1590/2316-4018371>.

FREUD além da alma. Direção de John Huston. Estados Unidos: Universal International Pictures, 1962. (139 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=TzfWe5CdwvA>. Acesso em: 20 maio 2023.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e seus destinos**. Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

FREUD, Sigmund. Dostoiévski e o parricídio (1928). *In*: **Arte, Literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

FREUD, Sigmund. **O infamiliar [Das Unheimliche]**. Tradução Ernani Chaves, Pedro Heliodoro Tavares e Romero Freitas. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

FREUD, Sigmund. O poeta e o fantasiar. *In*: FREUD, Sigmund, **Arte, literatura e os artistas**: Obras incompletas de Sigmund Freud. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 170-194. v. 12.

FREUD, Sigmund. Sobre a sexualidade feminina. *In*: **O mal-estar na civilização**, Novas conferências introdutórias à Psicanálise e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREUD, Sigmund. La moral sexual ‘cultural’ y la nerviosidad moderna. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Buenos Aires: Amorrortu, 2007. p.159-202. v. IX [1. Ed. 1908].

FREUD, Sigmund. **Três ensaios sobre a teoria da sexualidade**. Tradução Paulo Dias Correa. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FREUD, Sigmund. **O ego e o id**. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo. FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud** – Edição Standard Brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 189-200. v. 19 [1. ed. 1924].

FREUD, Sigmund. **Além do princípio do prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. **Estudos sobre a histeria**. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FREUD, Sigmund. Algumas Conseqüências Psíquicas da Distinção Anatômica entre os Sexos. In: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 277-286 [1. ed. 1925].

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Tradução Paulo César de Souza. Rio de Janeiro: Imago, 1974 [1. ed. 1927-1928].

FREUD, Sigmund. [carta]. Viena, 4 set 1926. In: Stefan Zweig **Correspondencia con Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke y Arthur Schnitzler**. BERLIN, Jeffrey B; LINDKEN, Hans-Ulrich; PRATER, Donald A (Org). Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós Testimonios. 2004.

GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 10. ed.. São Paulo: Ática, 2004 [Série Princípios].

HANNAH, Marcella. O lugar da palavra no silêncio absoluto. *Jornal UFG*, Goiânia, Goiás, 27 ago. 2019. Disponível em: <https://jornal.ufg.br/n/119603-o-lugar-da-palavra-no-silencio-absoluto>. Acesso em: 6 maio 2023.

HILST, Hilda. **Da prosa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

KEHL, Mariana Salles; FORTES, Isabel. **(As)pirações Femininas**: Stefan Zweig e as incidências do gozo no amor. *Trivium: Estudos Interdisciplinares*, Ano XIII, Ed. 1, p. 83-100.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 18**: de um discurso que não fosse semblante. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LACAN, Jacques **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LACAN, Jacques. **O Seminário, Livro 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1964.

LACAN, Jacques. **O seminário, livro 20**: Mais, ainda. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MARCOS, Cristina Moreira; DERZI, Carla de Abreu Machado. As manifestações do ato e sua singularidade em suas relações com o feminino. **Ágora: Estudos em Teoria Psicanalítica**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 1, p. 71-86, jan./jun. 2013. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/agora/a/nQHyz8GKC46W48pFKDxsPmR/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 3 dez. 2023. <https://doi.org/10.1590/S1516-14982013000100005>.

MEIRELES, Cecília. **Melhores Poemas**: Cecília Meireles. São Paulo: Global Editora, 2016.

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.

MENDES, Ana. Aspectos psicodinâmicos da relação homem-trabalho: as contribuições de C. Dejours. **Psicologia: Ciência e Profissão**, v. 15, n. 1-3, 1995. <https://doi.org/10.1590/S1414-98931995000100009>.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**. São Paulo: Projeto História, 1993.

PATY, Michel. A Idéia da Universalidade da Ciência e sua Crítica Filosófica e Histórica. *In: IV CONGRESO DE LA SOCIEDAD LATINO-AMERICANA DE HISTORIA DE LA CIENCIA Y LA TECNOLOGÍA*, jan. 1995, Cali, Colômbia. p. 7-60. Disponível em: <https://shs.hal.science/halshs-00182766/document>. Acesso em: 3 dez. 2023.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. A biblioteca dispersa de Stefan Zweig em *O mundo que eu vi: minhas memórias*. *In: MAIA, Cláudia; NAGAE, Neide Hissae. Coleção e arquivo: memória e tradição*. São Paulo: FFLCH/USP, 2021. p. 50-59. Disponível em: <https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/665/591/2220>. Acesso em: 3 fev 2023.

PRAWER, Siegbert Salomon. **Between two worlds**: the Jewish presence in German and Austrian film, 1910-1933. Nova Iorque, Oxford: Berghahn Books, 2005.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão**: veredas. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SAID, Edward W. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SARACENI, Gina. Fronteras de la lengua madre. **Abehache**, [S. l.], ano 2, n. 2, p. 21-37, 1º semestre, 2012. Disponível em: <https://revistaabehache.com/ojs/index.php/abehache/article/view/49/48>. Acesso em: 3 dez. 2023.

STOOSS-HERBERTZ, Adelaide. Os leitores e as leituras das obras de Stefan Zweig no Brasil. **Fênix**: Revista de História e Estudos Culturais, Uberlândia, MG, v. 4, n. 2, p. 1-17, abr./maio/jun. 2007. Disponível em <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/709>. Acesso em: 20 set. 2022.

SZYMBORSKA, Wislawa. **Poemas**. Seleção, tradução e prefácio de Regina Przybycien. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. São Paulo: Papirus, 1994.

24 HORAS na vida de uma mulher. Moviefit, 2022. Filme dirigido por Robert Land. [Título original: 24Stunden aus dem Leben einer Frau, 1931].

VINTE E QUATRO horas na vida de uma mulher. Direção de Robert Land. Alemanha: Nero Film, 1931.

WIKI. Henny Porten (Henny Porten). In: **Wiki enciclopédia on-line de artigos**: 2022. Disponível em: https://artigos.wiki/blog/de/Henny_Porten. Acesso em: 28 jun. 2022.

ZIZEK, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma. In: ZIZEK, Slavoj (org.). **Um mapa da ideologia**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.

ZWEIG, Stefan. **Autobiografia**: o mundo de ontem: memórias de um europeu. São Paulo: Editora Schwarcz: Companhia das Letras, 2014.

ZWEIG, Stefan. **24 horas na vida de uma mulher**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2007.

ZWEIG, Stefan. **Brasil, um país do futuro**. Tradução Kristina Michahelles. Porto Alegre: L&PM, 2006.

ZWEIG, Stefan. [carta]. Salzburgo, 3 nov 1920. In: **Stefan Zweig Correspondencia con Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke y Arthur Schnitzler**. BERLIN, Jeffrey B; LINDKEN, Hans- Ulrich; PRATER, Donald A (Org). Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós Testimonios. 2004.

ZWEIG, Stefan. [carta]. Salzburgo, 8 set 1926. In: **Stefan Zweig Correspondencia con Sigmund Freud, Rainer Maria Rilke y Arthur Schnitzler**. BERLIN, Jeffrey B; LINDKEN, Hans- Ulrich; PRATER, Donald A (Org). Barcelona, Buenos Aires, Mexico: Paidós Testimonios. 2004.

ANEXO A - Carta original em alemão escrita por Stefan Zweig antes de sua morte

 deklaracão

Ehe ich aus freiem Willen und mit klarem Sinnem aus dem Leben scheidet, drängt es mich eine letzte Pflicht zu erfüllen: diesem wunderrollen Lande Brasilien innig zu danken, das mir und meiner Arbeit so gute und gastliche Rast gegeben. Mit jedem Tage habe ich dies Land mehr lieben gelernt und nirgends hätte ich mir mein Leben lieber vom Grunde aus neu aufgebaut, nachdem die Welt meiner eigenen Sprache für mich untergegangen ist und ~~das~~ meine geistige Heimat Europa sich selber vernichtet.

Aber nach dem sechzigsten Jahre bedürfte es besonderer Kräfte um noch einmal völlig neu zu beginnen. Und die meine sind durch die ~~letzten~~ langen Jahre heimlosen Wanderns erschöpft. So halte ich es für besser, rechtzeitig und in aufrechter Haltung ein Leben abzuschließen, dem geistige Arbeit, immer die lauterste Freude und persönliche Freiheit das höchste Gut dieser Erde gewesen.

Ich grüße alle meine Freunde! Mögen sie die Morgenröte noch sehen nach der langen Nacht! Ich, allzu Ungeduldiger, gehe ihnen voraus.

Stefan Zweig
Petrópolis 22. II 1942