

VIDA E MORTE DE STEFAN ZWEIG NO CINEMA DE SYLVIO BACK (1995-2003): IDENTIDADES, RESSENTIMENTOS E SUICÍDIO COMO PROTESTO

Rosane Kaminski (rosanekaminski@gmail.com)
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
Curitiba, Paraná, Brasil

Resumo: Este texto discute os dois filmes produzidos pelo cineasta Sylvio Back sobre a morte do escritor austríaco Stefan Zweig. O primeiro, realizado em 1995, é o documentário de média-metragem *Zweig: A morte em cena*. O segundo, finalizado em 2003, é o longa-metragem ficcional *Lost Zweig*, filme que aborda a última semana de vida de Stefan Zweig. Este se havia refugiado no Brasil devido à perseguição dos judeus pelos nazistas. Em 1942 suicidou-se, juntamente com a esposa Lotte, em sua residência na cidade de Petrópolis. Ao resgatar a memória do escritor nos dois filmes, Sylvio Back utiliza o tema da morte para inserir-se nos debates sobre identidade no meio cultural brasileiro.

Abstract: The text discusses the two films by filmmaker Sylvio Back about the death of the Austrian writer Stefan Zweig. The first one is the documentary *Zweig: A morte em cena* (1995). The second one is *Lost Zweig* (2003), a fictional film that represents Stefan Zweig's last week of life. The writer had taken refuge in Brazil due to the Nazis' pursuit of Jews. In 1942 he committed suicide alongside his wife Lotte, at their residence in the city of Petropolis. In recovering the memory of the writer in those two films, Sylvio Back uses the theme of death to insert himself in the debates about identity going on in the Brazilian cultural milieu.

Palavras-chave: Sylvio Back. Stefan Zweig. Cinema. Literatura. Identidade.

Keywords: Sylvio Back. Stefan Zweig. Cinema. Literature. Identity.

A morte do escritor austríaco Stefan Zweig, ocorrida no Brasil em 1942, foi assunto central de dois filmes do cineasta Sylvio Back aqui tomados como objetos de reflexão¹. O primeiro, realizado em 1995, é um documentário de média-metragem (43 minutos), intitulado *Zweig: A morte em cena*. Ali, além da utilização de materiais audiovisuais de arquivos, o diretor entrevista diversas pessoas que conviveram com Zweig no tempo em que ele e Lothe, sua segunda esposa, viveram no Brasil. O segundo filme foi finalizado por Sylvio Back em 2003, após uma década de esforços para a sua produção. Trata-se de *Lost Zweig*, filme histórico ficcional que aborda a última semana de vida do escritor Stefan Zweig. Este se refugiara no Brasil devido à perseguição dos judeus pelos nazistas. No filme, Back enfatiza o suicídio do escritor em conjunto com o suicídio de sua esposa Lotte, ocorridos em Petrópolis no carnaval de 1942. O roteiro de *Lost Zweig*, escrito por Sylvio Back em parceria com Nicholas O'Neil, é baseado no livro *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*, de Alberto Dines, publicado em 1981². Back já adquirira os direitos de filmagem do livro na década de 1980, mas o filme ficaria pronto somente em 2003.

Observando a dedicação de tantos anos à realização desses dois filmes sobre Stefan Zweig, torna-se evidente o interesse do cineasta pelas circunstâncias que cercam a morte do escritor: suas angústias identitárias, o dilaceramento sofrido pelas pressões políticas que visavam direcionar sua obra literária, as aflições diante do contexto histórico hostil aos judeus, até a sua opção pelo suicídio. O interesse do cineasta pelos últimos tempos de vida e pelas angústias de Zweig articula-se, de saída, a um dado biográfico do próprio Back, cujo pai suicidara-se quando o menino era pequeno, em fins da década de 1930³. Não é mero acaso, portanto, a curiosidade de Back pelo tema do suicídio que, antes da realização desses dois filmes, fora tema do documentário *O autorretrato de Bakun*, de 1984. O tema do suicídio não é, entretanto, o único ponto em que se observam relações identitárias entre Sylvio Back e a imagem do Zweig personagem que constrói nos filmes.

O objetivo deste texto, ao ponderar sobre a forma de construção da memória de Stefan Zweig, por meio de procedimentos cinematográficos, em dois filmes distintos de um mesmo cineasta, é trazer à tona a questão da identidade, abordada por Back sob um duplo viés: como representação da crise identitária e do vazio existencial, experienciados pelo personagem Zweig, e, ao mesmo tempo, como forma de Back se posicionar em meio à crise da identidade brasileira em discussão nos anos 1990; além de refletir

sobre a evidente identificação entre o cineasta e o personagem Zweig. Ou, posto noutros termos, a admiração visível de Back pela complexidade existencial do seu objeto de atenção.

Das reflexões sobre o romance histórico ao cinema de Sylvio Back nos anos 1990

Como ponto de partida para ampliar a reflexão sobre o sentido histórico dos filmes em questão, evoco algumas colocações do escritor judeu-alemão Alfred Doblin, contemporâneo de Stefan Zweig, que publicou, em 1938, o artigo *O romance histórico e nós*. Ali, apontou diferenças e semelhanças entre o romance histórico e o trabalho do historiador. Doblin, assim como Zweig, teve de abandonar a Europa nos tempos da ascensão do nazismo. Resgato, portanto, dois pontos do artigo de Doblin para falar dos filmes de Back, pois sua argumentação articula-se à maneira como Sylvio Back constrói sua obra cinematográfica.

O primeiro ponto refere-se às relações entre o trabalho do escritor (ou cineasta) e o trabalho do historiador. Ainda que o texto histórico não possa ser visto como “transmissão do que efetivamente aconteceu”, e que os acontecimentos sejam relatados de forma diferente por historiadores diversos, Doblin (2006) diz que “o historiador persegue um obstinado ideal de verdade”, enquanto o romance está no campo da ficção. Todavia, ao afirmar que “todo romance que é de boa qualidade é um romance histórico”, diz que a estruturação em narrativa é uma forma de ficcionalizar a realidade (DOBLIN, 2006, p. 27), de construir um argumento sobre o assunto tratado no livro ou filme. Isso é válido para se pensar tanto o filme documentário de 1995, quanto o ficcional, de 2004, ambos pautados em fontes documentais, mas constituindo, por meio dos recursos cinematográficos, o ponto de vista do cineasta sobre a morte de Zweig. No caso do filme ficcional, *Lost Zweig*, a estruturação narrativa indica o interesse do cineasta não apenas na opção do escritor pelo suicídio, mas no sentimento de solidão intelectual e de dilaceramento de Zweig entre o ato criativo da escrita e as pressões exercidas pelo governo Vargas sobre sua atuação profissional, como será destacado adiante, na análise de algumas cenas do filme.

O segundo ponto a destacar no artigo de Doblin é a ênfase sobre o papel do artista comprometido com a realidade, argumentando que a arte coopera contra a brutalização das pessoas e em favor da afirmação da individualidade. Ou seja, se considerarmos que tanto a produção quanto a fruição artísticas requerem participação, compreensão, interpretação e ajuizamento, lembremo-nos de que é também por meio desse exercício de juízos críticos, no âmbito da ficção artística, que se pode exercitar o posicionamento político diante do mundo. Assim, entendo que como Zweig, que se posicionou no mundo a partir de sua obra literária, Sylvio Back o fez por meio de seus filmes.

Para Sylvio Back, que iniciou sua carreira cinematográfica ainda nos anos 1960, e que desde então produziu dezenas de filmes, fazer cinema sempre foi forma de comprometimento com a defesa constante de um cinema que “faça pensar”, que “tensione verdades prontas” e tire o espectador de seu conforto estético e ideológico. Privilegiando as relações entre cinema e história, a cada novo filme que realiza, Back parte de pesquisas documentais e do ensejo de promover novas formas de abordagem sobre os assuntos em questão. Fazer filmes, para ele, é uma forma de se inserir nas discussões políticas e estéticas da sociedade da qual faz parte.

O que podemos entender, então, do seu interesse em produzir dois filmes sobre o escritor/personagem Stefan Zweig, no contexto dos anos 1990, projeto que se estendeu por mais de uma década? Como se situam esses filmes nos debates sobre identidade, num país que voltava, aos poucos, não sem timidez, a desenhar um Brasil para o futuro?

Os anos 1990, no Brasil, foram tempos de indignação nacional e perda de autoestima. No campo cinematográfico, foi justamente nos primeiros anos daquela década que o então presidente Collor de Melo extinguiu a Embrafilme. Já em 1993, no governo de Itamar Franco, foi promulgada a Lei nº 8.685, conhecida como Lei do Audiovisual, “aperfeiçoando leis anteriores de incentivo fiscal” (NAGIB, 2002, p. 13-15). Como se sabe, os efeitos das leis de incentivo foram sentidos nos anos seguintes, mas somente a partir de 1995 ocorreria o fenômeno conhecido como a “retomada” do cinema brasileiro. Nesse mesmo ano, Back lançou dois filmes documentários: *Índio do Brasil*, e *Zweig: A morte em cena*. Em ambos ele problematiza a questão da identidade, seja a do estrangeiro que se estabelece no Brasil, seja a do “nativo” que é violentado pelo processo de modernização econômica e cultural, seja a do próprio lugar do cinema

em meio aos debates culturais sobre a nação. Para Ismail Xavier, uma das marcas do cinema brasileiro produzido naquela década é a retomada da representação do nacional como uma questão de identificação das formas de diálogo entre cinema, sociedade e história. Todavia, o tema do ressentimento figura como marca central em boa parte dos filmes nacionais. Ao avaliar a produção de filmes da década, Xavier diz que a “fixação num estado ou situação do passado” encontra “no cinema uma variedade de manifestações que tornam a figura do ressentimento um dado notável que vale explorar, quase um diagnóstico nacional” (XAVIER, 2001, p. 79).

Desde os primeiros anos, porém, a década de 1990 foi problemática num âmbito cultural que transcende o caso pontual do cinema. Teixeira Coelho aponta a indignação e a perda de autoestima como fenômenos coletivos que se cristalizaram, naqueles anos, resultantes de um “vale-tudo” cultural na busca da identidade brasileira. Seriam índices de um “drama da identidade” e, no meio da década, Coelho diz que “chegamos, assim, ao ponto mais baixo do processo de figuração da identidade e que é aquele no qual a identidade é (virtualmente) obtida pela materialização de tudo que nela é negativo” (COELHO, 1994).

A mesma década de 1990 assistiu ao ápice do processo de resgate da memória de Stefan Zweig. Ao longo dos anos 1960 e 70, a obra de Zweig praticamente desaparecera das livrarias brasileiras. A partir de 1981, com o lançamento do livro de Alberto Dines, suas obras voltaram a chamar a atenção dos leitores e do mercado editorial. A revalorização do escritor culminou com o primeiro filme de Back:

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

Rio de Janeiro o filme *Stefan Zweig – morte em cena* de Sílvio Back. (STOOS-HERBERTZ, 2007, p. 12).

Segundo o diretor Sylvio Back, que já estava de posse dos direitos de filmagem de *Morte no paraíso* desde o final dos anos oitenta, entre 1987 e 88 ele já estava escrevendo o roteiro para o longa-metragem ficcional que pretendia realizar, quando, “no vácuo entre o processo de elaboração do roteiro”, em 1992, por ocasião do cinquentenário da morte de Stefan Zweig, o Instituto Goethe do Rio de Janeiro realizou um simpósio sobre a “atualidade moral e literária do escritor”. Dos debates ali ocorridos teria nascido o “não premeditado média-metragem *Zweig: A morte em cena*”, feito para a TV alemã 3sat, “filme que acabou se transformando numa espécie de ensaio geral do futuro longa-metragem” (BACK, 2006a, p.183-184). Vamos a ele.

1995: Morte em cena

O primeiro minuto do documentário *Zweig: A morte em cena* apresenta uma única imagem de fundo, enquanto se veem os letreiros que identificam autores e produtores do filme, e se ouve uma música melancólica tocada ao piano. Trata-se de um perfil de rosto masculino, delineado apenas por um fino contorno de luz contra o fundo escuro. Deitado de costas, imóvel, lábios entreabertos, reconhece-se o perfil de um homem morto. Como um *imago* dos antigos rituais de produção de máscaras mortuárias decalcadas do rosto dos mortos, a imagem fotográfica na abertura do filme também exerce a função de preservar a memória daquele que expirou⁴. Só mais adiante, na parte final do filme, se pode saber que se trata efetivamente da fotografia de uma máscara mortuária de Zweig, feita em Petrópolis poucas horas depois do seu suicídio.

Em seguida aos créditos de abertura, trechos de um antigo cinejornal mostram imagens da estrada Rio-Petrópolis, enquanto um narrador fala com entusiasmo sobre aquela “obra de engenharia” e “itinerário de turismo”, símbolo do desenvolvimento nacional durante o governo de Getúlio Vargas. Repentinamente, a voz do narrador diminui de volume e passa a segundo plano, enquanto se ouve a leitura de uma carta de Stefan Zweig à primeira esposa, Friderike, na ocasião em que ele conhecera

Petrópolis e decidira ali alugar uma casa. Enquanto se processa a leitura da carta, a banda da imagem mostra diversas cenas agradáveis da cidade que Zweig havia escolhido para viver. Na carta, ele diz que a vida na cidade lhe soava paradisíaca e que da natureza emanava consolo. Conclui com uma espécie de suspiro aliviado: “Finalmente, um lugar tranquilo e malas fechadas. Com muitas saudações, Stefan”.

O início do filme traz elementos importantes para o que se quer discutir aqui: a busca de Zweig por “consolo” e um lugar no qual se pudesse estabelecer finalmente, e o vínculo afetivo que mantinha com a ex-mulher Friderike, visível na troca ininterrupta de correspondência, mesmo quando já estava estabelecido no Brasil, na companhia de Lotte. Esses elementos, veremos, serão resgatados por Back de forma mais intensa no segundo filme.

Encerrada a leitura da carta, ouve-se novamente o narrador do cinejornal que comenta a visita do Presidente Getúlio Vargas à cidade de Petrópolis. Esse trecho inicial do documentário dura cerca de quatro minutos, funcionando quase como um prelúdio. Em seguida, inicia-se o bloco composto pelos depoimentos dos entrevistados acerca do seu contato com Zweig no curto tempo em que ele viveu no Brasil⁵. São feitos comentários sobre a vinda de Zweig para o Brasil, a relação difícil com a esposa Lotte, algumas suposições sobre sua possível tendência homossexual e, o mais importante para a discussão deste texto, comentários sobre a possibilidade de que a concessão do governo brasileiro ao direito de residência de Zweig no Brasil tenha sido feita em troca da redação de *Brasil, país do futuro*⁶. Alguns entrevistados (a exemplo de Alberto Dines) acreditam haver uma relação de causa e efeito entre esses fatos; outros, como o editor Abrahão Koogan, a negam⁷.

As cenas dos entrevistados privilegiam o enquadramento nas faces envelhecidas, o que contrasta com a impressão de lucidez dos depoimentos. A montagem inclui inserções de fotografias documentais ao longo dos depoimentos, bem como a repetida projeção da imagem da máscara mortuária vista no início do filme. O encadeamento da narrativa conduz, gradualmente, do otimismo expresso por Zweig logo que conheceu Petrópolis, para a solidão dos últimos tempos de vida e seu crescente pessimismo, características que aparecem como marcas de um estado depressivo. No bloco final, os depoimentos são intercalados com a leitura de trechos de outras cartas de Zweig endereçadas a Friderike, a quem

confidência sua extrema solidão e a preocupação com o andamento de sua própria produção literária, pois sente que sua “vontade se apaga”.

A parte final do filme centraliza as memórias dos entrevistados em torno da morte de Zweig e do fato (visivelmente incômodo para alguns dos depoentes) de ele ter escolhido morrer, bem como de ter planejado a forma e a data da própria morte. As imagens documentais dos corpos do casal na cama, após tomarem veneno, e as cenas de cinejornal que mostram o cortejo fúnebre e o enterro conferem um sentimento de mal-estar, vazio e luto. Ouve-se a leitura da última carta de Zweig a Friederik, falando de sua depressão e da decisão que tomara, dizendo que, no momento em que ela recebesse a correspondência, ele já estaria numa “situação melhor”.

Trata-se de um filme melancólico, triste, que mostra a solidão e a gradual perda do vigor do escritor em solo brasileiro, justo no país que tanto o lera e aclamara⁸. O filme não mostra o aspecto do sucesso e da fama. Back preferiu falar da experiência do exílio e do sentimento de perda de referências. Em seu depoimento no filme, o editor Abrahão Koogan revela que conversava com Zweig em francês, e que o escritor, cuja língua materna era o alemão, confessava sentir estar perdendo tudo: ele não tinha mais língua, não tinha mais terra – elementos fundamentais enquanto referências identitárias. Dizia que “por mais que traduzissem suas obras, não seria mais o mesmo prazer que ler o original”.

O sentimento de perda de referencial identitário, que é privilegiado por Back, pode ser interpretado como um dos pontos de articulação entre o tema e o contexto de produção do filme, no que diz respeito ao lugar do cineasta no cenário cultural brasileiro. Back, ao falar do próprio filme, parte de uma reflexão sobre memória, dizendo ter invadido as “brumas da amnésia nacional”, e que “a memória é o único fio umbilical a nos atar ao que já não é” (BACK, 2001b, p.35). Memória e identidade são conceitos estreitamente imbricados: não há identidade sem memória, sem referências a elementos que só existem nesse âmbito simbólico e imaterial, tão fugidios quanto os *imago*, signos do que já não é, do que já não existe. E Back fala de uma amnésia nacional. A perda de memória seria o mesmo que uma perda de identidade? Pode-se supor que sim. Mas há na memória enquanto ato, também, um elemento de escolha daquilo que se quer lembrar, e de como se elaboram as lembranças dos fatos.

Alguns anos depois do lançamento do filme, quando já estava empenhado na produção de *Lost Zweig*, numa entrevista ao *Jornal do Brasil*,

Back diz: “A memória, ao contrário do que as pessoas pensam, não recorda. Ela vai interpretar o que se viveu ou o que se pensa ter recordado. O homem, a meu juízo, recorda simplesmente o que a memória quer. E ela é autônoma em relação a nós” (BACK, 1999). Umberto Eco revela pensamento semelhante, em entrevista concedida nesse mesmo ano: “recordar é selecionar” (ECO, 1999). Nesse sentido, recuperar as representações construídas no passado sobre o Brasil significa inseri-las no debate, relevante para aquele momento, sobre a identidade nacional. Escolher justamente a memória do declínio emocional do escritor austríaco, no período em que viveu no Brasil, é uma forma de tematizar tanto a angústia identitária como processo doloroso e permanente, quanto de denunciar os interesses mesquinhos na relação entre os poderes políticos e econômicos e a arte, seja ela a produção literária ou cinematográfica, tema que fica mais evidente no segundo filme.

2003: *Lost Zweig* chega às telas

O filme *Lost Zweig* foi finalizado em 2003 e lançado comercialmente somente em 2004. Como foi dito antes, desde fins da década de 1980, Back vinha esboçando o roteiro. Portanto, o tempo de realização de *Lost Zweig* se estendeu por vários anos, período que demarca tanto uma fase madura na carreira profissional do cineasta, quanto um momento em que ele expressava, em textos publicados no jornal *Folha de São Paulo*, certo ressentimento frente ao cenário cinematográfico brasileiro. Em 2001, Back lamentava ver, na produção nacional recente, a ausência de dúvidas, a “isenção”, o “descompromisso político-histórico” e, inclusive, estético⁹. Naquele momento, ele estava envolvido com a produção de *Lost Zweig* e afirmava que o cinema nacional vivia sob nova censura (econômica), dentro da qual a maioria dos patrocinadores vigiava roteiros: no seu caso, foi muito penoso captar recursos de isenção de imposto de renda, pois nenhuma empresa queria associar o nome a um filme cuja temática era o suicídio. Nesse sentido, já se observa uma forma de aproximação/identificação de Back com seu personagem, também representado às voltas com as pressões que sofreu quanto ao seu fazer artístico. O filme mostra, por exemplo, que, solicitado pelo governo Vargas para escrever a biografia de Santos Dumont, Zweig fora forçado a deixar “de fora” o relato do suicídio do inventor.

Mas, para além desse detalhe, há outros pontos possíveis de identificação entre o cineasta e seu personagem.

O filme *Lost Zweig* é dividido em dois blocos distintos. O primeiro corresponde aos cinquenta minutos iniciais e é construído numa cronologia narrativa linear. Nota-se clara diferença em relação ao teor da narrativa do documentário de 1995: em *Zweig: A morte em cena*, o tom inicial é a satisfação de Zweig em conhecer Petrópolis e ali se instalar, satisfação esta testemunhada pela carta que escreveu a Friderike. Já em *Lost Zweig*, vemos o personagem inebriado pela angústia e pela solidão desde os minutos iniciais. Este filme, como o anterior, inicia com imagens da estrada Rio-Petrópolis, mas não imagens de cine-jornal, e sim a representação ficcional de Zweig (interpretado pelo ator alemão Rüdiger Vogler) e sua esposa Lotte (interpretada por Ruth Rieser) viajando de carro com um casal amigo. A cena se torna tensa no momento em que a buzina do carro dispara e o escritor se mostra excessivamente transtornado, deixando entrever sua tormenta interior. Esse momento prenuncia o tom do tratamento conferido a Zweig no filme. Ao longo de todo o primeiro bloco, tomamos conhecimento dos dilemas internos de Zweig e de sua revolta pela pressão exercida por Vargas e Pontes para que escreva sob encomenda.

O assunto do segundo bloco é a morte de Stefan Zweig, assim como já ocorrera na parte final do documentário produzido em 1995. A transição de um bloco a outro no filme de 2003 ocorre logo após a cena na qual uma mãe de santo diz ao escritor que “ninguém morre antes da hora”. Em seguida, vemos os corpos de Zweig e Lotte sendo preparados para o ritual fúnebre segundo a tradição judaica, marcando um novo momento do filme, com uma narrativa entrecortada e não linear: alternam-se cenas anteriores ao suicídio (a decepção de Zweig quanto às falsas promessas de Vargas de trazer seus amigos judeus para o Brasil, a farsa do sucesso de vendas do seu livro, a decisão pelo suicídio), as imagens da preparação para o funeral e as controvérsias políticas e morais que envolvem o enterro. A duração do bloco é de 60 minutos, sendo que nos últimos 10 a ação se passa muito lentamente, para mostrar a minuciosa preparação para o suicídio. O filme fecha com a imagem surreal de Zweig e Lotte sentados numa sala de cinema enquanto se ouve o comunicado oficial do duplo suicídio.

Dentre as escolhas estéticas do cineasta, destaca-se a fotografia extremamente cuidadosa e o ritmo do filme, com alguns pontos de dramaticidade mais intensa na construção da narrativa. Isso torna seu ritmo

irregular, traço estilístico já observado em filmes anteriores de Back, na primeira fase ficcional¹⁰. Quanto à sequencialidade dos fatos, apesar da quebra de continuidade temporal na passagem de um bloco a outro, não há dificuldades em entender a ordem lógica da narrativa, em cuja construção predomina uma linguagem naturalista, permeada por elementos de *nonsense* e certa assepsia estética que confere tom exageradamente solene ao filme. Mas essa solenidade se articula poeticamente à forma com que Back representa a angústia identitária do escritor no exílio em terras brasileiras, as relações sociais travadas apenas na superfície.

A identidade constitui-se da relação entre os homens e os grupos humanos; ou seja, na relação com o outro e na entrega a essa relação, pois só nos definimos em oposição ou identificação com o outro (RÜSEN, 2001, p. 87). Nesse sentido, Zweig, ao vir para o Brasil, se afastou de “sua gente”, perdendo as relações de identificação. Vimos que no filme de 1995 Back já introduzira essa questão, ao mencionar a aflição do escritor por “não ter mais língua, não ter mais terra”. Em *Lost Zweig*, desde as primeiras cenas do filme, o escritor é representado como alguém que se sente distante de seu entorno. No olhar e nas falas, busca expressar o vazio de sua vida intensificado pela expatriação. No Brasil, Zweig tem poucos interlocutores devido à barreira da língua; sua rede de relacionamentos é restrita a algumas pessoas. A questão linguística não fica evidente no filme, uma vez que todos os personagens falam inglês, o que pode, todavia, ser percebido de maneira sutil por meio da parca comunicação de Zweig com os outros personagens. Como já havia sido tematizado no documentário, a expressão dos sentimentos mais íntimos de Zweig aparece na correspondência que mantinha com a ex-mulher Fridericke, que morava em outro país. Mas, no filme *Lost Zweig*, pela exploração de recursos ficcionais, Back optou por representar a materialização imaginária da intimidade entre Zweig e Fridericke que, em algumas cenas, “caminha” ao lado de Zweig e conversa com ele como se saltasse para fora de seus pensamentos. Confere-se, assim, certo grau de *nonsense* ao filme, fugindo da linguagem naturalista predominante. O mesmo teor *nonsense* reaparece na cena em que vemos duas sombras do escritor enquanto joga xadrez contra ele mesmo, metáfora da extrema solidão do personagem e da busca por si mesmo. Interessante lembrar que a última novela escrita por Zweig, concluída poucas horas antes do suicídio, fala do jogo de xadrez como um recurso para fugir da loucura, na situação de extremada solidão de um sujeito encarcerado¹¹. No filme de Back, Zweig

aparece num embate consigo mesmo, já que não tem interlocutores, e parece lutar para reorganizar suas próprias memórias e autoimagem. Numa das cartas a Fridericke, Zweig expressa isolamento e abandono ao declarar: “o correio é o único elo que me restou com o resto do mundo”. E, em outro momento: “até meus amigos me esqueceram”.

Em vários trechos do filme, Zweig parece procurar nas práticas culturais locais uma conexão com a identidade brasileira, tentando vinculá-la ao seu eu, como por exemplo, através do carnaval, ou da visita ao terreiro de umbanda. Na visita a uma mãe de santo, cuja presença no filme marca o ponto de virada entre o primeiro e o segundo blocos, encontra a única personagem que parece compreender suas inquietações e angústias, dizendo-lhe: “Tanta fuga, moço, tanta fuga de você mesmo da tua gente e mesmo assim os teus demônios não te largam”.

Não importava o lugar: já não era possível preencher o vazio interno de Zweig. Era agora um “sem-lugar”. E essa constatação é a virada para a cena de sua morte.

Entretanto, mesmo na morte, Back representa a dificuldade em traçar uma definição para a identidade de Zweig, ao ressaltar o dilema em torno do enterro do personagem: o filme nos traz a disputa entre o governo Vargas, que deseja sepultar o austríaco numa cerimônia cristã, com honras de Estado (apesar de suicida), e a comunidade judaica que busca preservar seus ritos. Há uma cena, no final do filme, que mostra a preparação para o suicídio, em que Zweig queima seu próprio documento de identidade e outros papéis pessoais. A sua fotografia no documento, centralizada em meio às chamas que queimam seus pertences, é emblemática de suas angústias e de seu último gesto em busca de liberdade.

Outra forma de pensar a questão da identidade no filme é o aspecto biográfico da narrativa, considerando que faz parte das escolhas poéticas do cineasta e que a biografia é um gênero formador de identidade. Ao escolher o assunto e o formato do filme, o cineasta já deixa claro ter grande admiração pelo escritor austríaco, como dito anteriormente neste texto, e como ele mesmo declara em algumas de suas entrevistas e publicações¹².

A afirmação sobre a conexão identitária entre Back e o personagem de seu filme, enfim, pode ser fundamentada tanto por alguns aspectos representados no filme quanto pelas declarações públicas do cineasta. Já desde os anos 1970, Back deixava evidente seu próprio dilaceramento ao perceber-se tensionado entre a criação artística e as coerções políticas, até o

ponto de formalizar um discurso a favor de um cinema que não se dobrasse a visões dogmáticas. Em *Lost Zweig*, duas situações complementares mostram que Back levou ao filme, como assunto, esse tipo de dilaceramento. Por um lado, assistimos à constante pressão de Pontes para que Zweig escreva um livro celebrativo sobre Santos Dumont, sugerindo, ainda mais, que ele omitisse o suicídio do inventor, uma vez que, nas palavras do personagem Pontes, “ninguém no Brasil de Vargas se suicida”. Zweig sente-se bastante incomodado com essa pressão e se nega a escrever sob encomenda. Por outro lado, na cena que representa a conferência do escritor sobre seu livro *Brasil, país do futuro*, ao ser acusado pelo público de apoiar o regime de Vargas, ele declara em alto e bom tom: “Acredito que um artista jamais deve se submeter a nenhum partido ou ideologia da moda. Aquele que se permite pensar livremente honra a liberdade na terra. Eu sou apenas um poeta, não fiz proselitismo”.

Mas antes de serem palavras de Zweig, devemos lembrar que são palavras do cineasta pronunciadas por meio da voz do personagem. Por ocasião do lançamento do filme, Back dizia que “A modernidade de Stefan Zweig pode ser medida pela sua incoercível vocação libertária, condenando todo e qualquer regime autoritário, qualquer Estado que interferisse na criação do artista e na ampla e irrestrita circulação de suas obras” (BACK, 2006b).

A admiração e, conseqüentemente, a identificação de Back com os valores de liberdade e isenção ideológica que Stefan Zweig defendia aparecem, então, em *Lost Zweig*, de forma significativa. Mas o clímax do filme é melancólico na representação do último ato público do escritor, a morte. O suicídio de Zweig aparece, em última instância, como um gesto de coragem mesclado a atitude de fuga, pois ele assume o livre-arbítrio na decisão e planejamento meticuloso da própria morte, ao mesmo tempo em que a opção pelo suicídio imprime um discurso de protesto ao “Brasil de Vargas” e sua falsa imagem de perfeição. Back diz: “Stefan Zweig se mata pelos outros, pelos fugitivos do nazismo, pela civilização sob ameaça da perda completa da liberdade de opinião, pelo direito de ir e vir” (BACK, 2006b). Mas o preço é alto, o protesto saiu caro, o que fica problematizado na ambigüidade da representação. De um lado, a crescente ausência de sentido da vida de Zweig no Brasil: solidão intelectual, perda das referências identitárias e da liberdade artística do escritor que podem tê-lo conduzido ao suicídio devido à depressão emocional; de outro, o resgate da memória da morte como forma de coragem, de livre-arbítrio, o que contribui para

a monumentalização da imagem do escritor, imortalizada pela obra do cineasta. O filme se transforma, de certo modo, em *imago*.

A máscara mortuária de Zweig nos é apresentada no minuto inicial do documentário de 1995. Anuncia o assunto pelo qual Back quis evocar a memória do escritor: sua morte. Mas é a imagem de Zweig vivo, numa sala de cinema ao lado de Lotte, assistindo às notícias da sua própria morte, que é mostrada no minuto final do filme de 2003. A última imagem-memória mostra Zweig triunfante. Mas por que estão eles numa sala de cinema, ao mesmo tempo espectadores e assunto do noticiário a que assistem? Talvez possamos pensar metaforicamente o cinema, nesta cena, enquanto espaço de espelhamento e construção de memórias. Em sentido estrito, da memória do escritor-personagem. Em sentido amplo, da contraditória memória de um Brasil que foi receptivo e opressor em relação a Zweig (bem como aos antepassados de Back e a tantos outros imigrantes). Mas, além disso, a construção da memória do próprio cineasta por meio de suas obras.

Notas

¹ Sylvio Back ingressou na carreira cinematográfica na década de 1960 em Curitiba. Dirigiu, desde então, mais de trinta filmes, incluindo documentários e filmes ficcionais. Atualmente reside no Rio de Janeiro.

² Alberto Dines foi um dos entrevistados por Back para a realização do documentário *Zweig: A morte em cena*, de 1995.

³ Sylvio Back nasceu em 1937 em Blumenau, SC, filho de imigrantes. Sua mãe era alemã e seu pai alemão-húngaro. Ele mesmo indica essa conexão entre o suicídio de Zweig e o fato de ser filho de um suicida. Em: BACK, 2006a, p. 180.

⁴ *Imago* é uma palavra latina que significava, no mundo antigo, a máscara de cera utilizada nos rituais de enterramento para reproduzir o rosto dos mortos. Sobre a relação entre máscaras mortuárias e imagem, sugiro BELTING, 2005, p. 65-78.

⁵ Além do jornalista Alberto Dines, foram entrevistados para a realização do documentário as seguintes pessoas que conviveram com Zweig: o editor Abrahão Koogan, então com 83 anos; o advogado Samuel Malamud, 86 anos, e sua mulher Anita, 84; o colecionador de arte Gerhard Metsch, 85; o tradutor Elias Davidovich, 85; o dentista Anibal Monteiro, 87.

⁶ Stefan Zweig veio pela primeira vez ao Brasil em 1936 a convite da editora Guanabara, que então já havia publicado mais de 20 de suas obras no mercado brasileiro. Zweig “permaneceu nove dias no Rio, onde realizou conferências na Academia Brasileira de

Letras, no Instituto Nacional de Música, no Ministério de Relações Exteriores, sempre com salões lotados.” Da passagem pelo Brasil resultou o ensaio *Pequena viagem ao Brasil (Kleine Reise nach Brasilien)*, publicado primeiramente no jornal Pester Lloyd em Budapeste e editado em 1937 numa coletânea de ensaios sob o título *Encontro com pessoas, livros e cidades (Begegnung mit Menschen, Büchern, Städten)*. O ensaio *Pequena viagem ao Brasil* escrito em 1936 foi a base para o livro *Brasil, país do futuro*. Em 1937, ao tomar conhecimento do referido ensaio, Abrahão Koogan, sócio da editora Guanabara pediu a Zweig o direito de publicação deste, fato registrado em cartas. Recebeu, porém, uma resposta negativa. O autor revelou então a pretensão de ampliar o ensaio, transformá-lo em livro, o que veio a acontecer em 1940. Visitou o Brasil de agosto a janeiro de 1941, quando partiu para Nova Iorque onde a obra foi concluída. A primeira publicação no Brasil aconteceu em julho do mesmo ano pela Editora Guanabara com tradução de Odilon Galloti. Ao mesmo tempo o livro foi editado em inglês (EUA e Inglaterra), em francês, em alemão (Estocolmo) e em espanhol. A obra foi vista por alguns como um pagamento pelo visto, feita sob encomenda pelo governo Vargas (STOOSS-HERBERTZ, 2009, p. 19-22).

⁷ Abrahão Koogan, como dito, era sócio da editora Guanabara, que foi a primeira a editar as obras de Stefan Zweig no Brasil.

⁸ Em fevereiro de 1942, data do suicídio do casal Zweig em Petrópolis, *Brasil, país do futuro* alcançou o número de 100.000 exemplares vendidos (STOOSS-HERBERTZ, 2009, p. 24).

⁹ Esses textos originalmente publicados na *Folha de São Paulo* estão compilados no livro: BACK. *Docontaminado: ensaios sobre o documentário brasileiro*.

¹⁰ Acerca das características estéticas da primeira fase ficcional na obra cinematográfica de Back, ver KAMINSKI, 2008.

¹¹ Antes de falecer, Zweig deixou ainda aos seus editores, no Brasil e em Estocolmo, originais da *Schachnovelle*, sua última obra. Foi editada no Brasil pela primeira vez em 1942 pela Editora Guanabara sob o título *A partida de xadrez* (STOOSS-HERBERTZ, 2007, p. 7).

¹² É o caso, por exemplo, de suas declarações no texto “O gesto insondável” (BACK, 2006a, p. 180).

REFERÊNCIAS

BACK, Sylvio. *Docontaminado: ensaios sobre o documentário brasileiro. Cadernos do MIS* n.24. Curitiba: SEEC / MIS, 2001a.

_____. No estrangeiro (1995). *Cinematca Sylvio Back*. Gráfica da Fundação Padre Anchieta/Apelmultimídia 2001b, p.35.

_____. Cinema hagiográfico. *Folha de São Paulo*, 09 abr. 1997.

_____. Cinema turístico. *Folha de São Paulo*, 04 abr. 2001.

_____. O gesto insondável. *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil*. Rio de Janeiro: Imago, 2006a.

_____. O suicídio como protesto. *Cronópios*. Publicado em março de 2006b. Disponível em: <http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=1120>. Acesso em: 28 jun. 2013.

_____. Stefan Zweig redescoberto: A ótica de Sylvio Back, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 23 fev. 1999.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. *Concinnitas*. UERJ, Rio de Janeiro, v. 1, n. 8, jul. 2005, p. 64-78.

COELHO, José Teixeira. Integração, cultura e capacidade de regime ou para não ser alternativo no próprio país, na própria região. In: ACHÚGAR, Hugo y CAETANO, Gerardo (comp.). *Mundo, región, aldea*. Montevideo: Ediciones Trilce, 1994.

DOBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. *História: Questões e Debates* n. 44. UFPR, Curitiba, n. 44, 2006, p. 13-36.

ECO, Umberto. O bug da memória. *Folha de São Paulo*, Mais, 08/08/1999.

KAMINSKI, Rosane. Poética da angústia: história e ficção no cinema de Sylvio Back (1960-70). Tese de Doutorado em História, UFPR. Curitiba, 2008.

_____; ARAUJO, R.; MINETTO, F. A maior tarefa na vida é descobrir como ser você mesmo: a identidade em *Lost Zweig*. In: OLIVEIRA, D. (org.). *História do audiovisual no Brasil do século XXI*. Curitiba: Juruá, 2011.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada*. São Paulo: 34, 2002.

RÜSEN, Jörn. *Razão histórica – Teoria da história: os fundamentos da ciência histórica*. Brasília: UnB, 2001.

STOOSS-HERBERTZ, Adelaide. Os leitores e as leituras de Stefan Zweig no Brasil. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, v. 4, ano IV, n. 2, abril/maio/junho de 2007, p. 1-17.

_____. *O espaço brasileiro e as (im)possibilidades utópicas nas obras de Stefan Zweig e Hugo Loetscher*. Curitiba, 2009. Tese de Doutorado em Estudos Literários, UFPR.

XAVIER, Ismail. Figuras do ressentimento no cinema brasileiro dos anos 90. In: RAMOS, Fernão Pessoa e outros (orgs). *Estudos de cinema 2000 – SOCINE*. Porto Alegre: Sulina, 2001, p. 78-98.

Rosane Kaminski

Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora Adjunta na Graduação e na Pós-Graduação do Departamento de História da UFPR.

Artigo recebido em 7 de agosto de 2013.

Artigo aceito em 18 de novembro de 2013.