

INTERTEXTOS: SYLVIO BACK ENTRE OS RETRATOS DE STEFAN ZWEIG

INTERTEXTS: SYLVIO BACK AMONG THE PORTRAITS OF STEFAN ZWEIG

Geovane Souza Melo Junior¹

RESUMO: Propomos analisar os retratos [*Bildnis*] do escritor Stefan Zweig no média-metragem *Zweig: a morte em cena* (1995) e no longa-metragem *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil* (2003), do premiado cineasta e escritor brasileiro Sylvio Back. As duas obras são enquadradas em gêneros diferentes, a saber: o documental e o ficcional. Por outro lado, acreditamos que a escrita de Stefan Zweig e os textos fílmicos de Sylvio Back constituem-se como um palimpsesto no qual as fronteiras entre os gêneros se complexificam. Nesse sentido, esclarecemos que nosso intento maior, aqui, é tecer aproximações e fricções entre esses dois retratos escritos/mostrados em gramáticas diferentes, todavia, respeitando as especificidades de cada linguagem, com efeito, obviamente, não é nosso objetivo dissertar sobre esses gêneros a partir de uma perspectiva hierárquica ou de fidelidade. Nessa esteira, na primeira seção deste artigo trabalhamos os conceitos de limite [*begrenzen*] e fronteira [*Grenze*] com a finalidade de apresentarmos ao leitor algumas de nossas premissas básicas ao construirmos essa análise iminentemente dialógica. Na segunda parte nos debruçamos sobre a intertextualidade no contexto deste estudo e também elucidamos os *pretextos* da escolha do conceito de retrato para nos referirmos as representações construídas. No terceiro e último tópico exploramos algumas especificidades do gênero documentário e ficcional e tecemos a apreciação dos retratos com o intuito de analisar como esses domínios narrativos se entrelaçam e se desenlaçam nesse processo de construção imagética do personagem Stefan Zweig.

PALAVRAS-CHAVE: Documentário; Ficção; Stefan Zweig; Sylvio Back.

ABSTRACT: We propose to analyze the portraits [*Bildnis*] of the writer Stefan Zweig in the film “Zweig: a morte em cena” (1995) and the feature film “Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil” (2003), by the award-winning Brazilian filmmaker and writer Sylvio Back. Both films are classified in different genres: the documentary and the fictional. On the other hand, we believe that the writing of Stefan Zweig constitutes a palimpsest in which the boundaries between the genres become more intricate. In this sense, we clarify that our greatest attempt here is to weave approximations and frictions between these two pictures

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia – Brasil. Doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal de Uberlândia – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4187-3193>. E-mail: jrnjl@yahoo.com.br.

written/shown in different grammars, however, respecting the specificities of each language, in effect, obviously, it is no tour goal to lecture on these genres from a hierarchical or loyalty perspective. Accordingly, in the first section of this article we work the concepts of limit [*begrenzen*] and border [*Grenze*] in order to present to the reader some of our basic premises in constructing this imminently dialogical analysis. In the second part we focus on intertextuality in the context of this study and also elucidate the pretexts of the choice of the concept of portrait to refer to the constructed representations. In the third and final topic we explore some specificities of the documentary and fictional genre and we weave the appreciation of the portraits with the purpose of analyzing how these narrative domains intertwine and are unraveling in this process of the imaginative construction of the character Stefan Zweig.

KEYWORDS: Documentary; Fiction; Stefan Zweig; Sylvio Back.

1. As Rotas

“Os textos de pesquisa, também, são feitos desse *fazer rotas* ou desse *construir cartografias enquanto se fazem caminhos*” (HISSA, 2013, p. 26).

É próprio do homem separar e classificar no intento de apreender qualquer fenômeno. Os helênicos já concebiam o sujeito de maneira tripartite: *psykhé, soma e nous*². O francês René Descartes defendia a visão dualista do homem: *res cogitans* e *res extensa*. O austríaco Sigmund Freud decompôs, em sua segunda tópica, o aparelho psíquico em três: *Ich, über-Ich* e *Es*. O também francês Ferdinand de Saussure aquinhoou o signo linguístico em dois elementos: *signifier* e *signified*. Dentre incontáveis outras divisões filósofo-científicas que pretendem nos auxiliar no desígnio da compreensão de fenômenos. Segundo Kristeva: “a sociedade tomará cada vez mais consciência do fato de o discurso científico não ser uma simbolização, mas uma prática que não *reflete*, e sim *organiza*” (KRISTEVA, 2005, p. 63). Aliás, tal predicado

²Traduzido para o português, seria algo próximo de intelecto ou razão. Destarte, a filosofia grega entendia o humano enquanto uma divisão tripartite entre alma, corpo e intelecto.

humano não se apresenta apenas no discursivo científico, é fundante da própria linguagem.

A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva: *ordo* quer dizer, ao mesmo tempo, repartição e cominação. (BARTHES, 1988, p. 6)

Ora, temos, portanto, que todo intento de aproximação do homem em face de um fenômeno é, essencialmente, mediado pela linguagem e seus sistemas significativos baseados em semelhanças e dessemelhanças. Em outras palavras, não há um método de acesso privilegiado ao real (DA-RIN, 2004). Nesse sentido, percebe-se que a linguagem implica, necessariamente, em classificações, recortes que estabelecem, fundamentalmente, limites.

O limite é algo que se insinua entre dois ou mais mundos, buscando a sua divisão, procurando anunciar a diferença e apartar o que não pode permanecer ligado. O limite insinua a presença da *diferença* e sugere a necessidade da *separação*. [...]. Em outros termos, divide-se algo em partes, para que seu todo, de que e tem ciência, possa ser melhor avaliado. (HISSA, 2002, p.19, grifo nosso)

Abre-se um parêntese, aqui, pois é importante ressaltar que, obviamente, não se trata de uma crítica à divisão de fenômenos em partes cognoscíveis para o entendimento humano, porém, de uma crítica de seu excesso, de seu uso desmesurado. Partimos do pressuposto de que a categorização é necessária para fins epistemológicos, porém, a fragmentação esquizofrênica e compulsiva, não. Por esse viés, o conto de Borges *Do rigor da ciência* é deveras emblemático:

[...]. Naquele Império, a Arte da Cartografia atingiu uma tal Perfeição que o Mapa duma só Província ocupava toda uma Cidade, e o Mapa do Império, toda uma Província. Com o tempo, esses Mapas Desmedidos não satisfizeram e os Colégios de Cartógrafos levantaram um Mapa do Império que tinha o tamanho do Império e coincidia ponto por ponto com ele. Menos Apegadas aos Estudos da Cartografia, as Gerações Seguintes entenderam que esse extenso Mapa era Inútil e não sem Impiedade o entregaram às Inclemências do Sol e dos Invernos. Nos Desertos do Oeste subsistem despedaçadas Ruínas do Mapa, habitadas por Animais e por Mendigos. Em todo o País não resta outra relíquia das Disciplinas Geográficas. (Suárez Miranda: *Viagens de Varões Prudentes*, livro quarto, cap. XIV, 1658). (BORGES, 1988, p. 71)

Também em concordância ao nosso questionamento dos excessos, citamos Aristóteles em seu livro *Ética a Nicômaco*, no qual o filósofo, afirma que tanto o excesso quanto a carência conduzem ao vício. Portanto, de acordo com o estagirita a virtude é essencialmente traçada pelo conceito de mediana³ e, não suficiente, esta é própria do homem, uma vez que concerne a sua condição de ser racional.

A virtude é, pois, uma disposição de caráter relacionada com a escolha e consistente numa mediania, isto é, a mediania relativa a nós, a qual é determinada por um princípio racional próprio do homem dotado de sabedoria prática. E é um meio-termo entre dois vícios, um por excesso e outro por falta; pois que, enquanto os vícios ou vão muito longe ou ficam aquém do que é conveniente no tocante às ações e paixões, a virtude encontra e escolhe o meio termo. E assim, no que toca à sua substância e à definição que lhe estabelece a essência, a virtude é uma mediania; com referência ao sumo bem e ao mais justo, é, porém, um extremo. (ARISTÓTELES, 1991, p. 29)

³Obviamente há exceções, ações que buscam o mal devem ser evitadas e não administradas dentro de uma perspectiva do excesso e da carência. “Mas nem toda ação e paixão admite um meio-termo, pois algumas têm nomes que já de si mesmos implicam maldade, como o despeito, o despudor, a inveja, e, no campo das ações, o adultério, o furto, o assassinio. Todas essas coisas e outras semelhantes implicam, nos próprios nomes, que são más em si mesmas, e não o seu excesso ou deficiência. Nelas jamais pode haver retidão, mas unicamente o erro” (ARISTÓTELES, 1991, p. 29-30).

Com efeito, no afã de compreender a si próprio e seu entorno, o homem tem a tendência de dividir e ordenar os fenômenos em inúmeras partes cognoscíveis e essa partilha é sempre baseada em alguma forma de similaridade, de tal maneira que cada parte específica forme o todo, mas, ao mesmo tempo, seja reconhecida em sua particularidade: Literatura, Cinema, ficção, documentário, texto e imagem, por exemplo. E como visto, esses limites não são imanentes, mas pertencem a forma de organização do entendimento humano (HISSA, 2002). Portanto, a natureza existe em si mesma, já os conceitos que estabelecem valor de limites são criações da cultura humana.

Em um nível mais profundo, nós estamos nos afastando da noção positivista de que o sentido reside no mundo e os seres humanos devem se esforçar para descobrir a realidade inerente e objetivamente verdadeira das coisas [...]. Nós estamos começando a reconhecer que o ser humano constrói impõe sentido ao mundo. Nós criamos a ordem. Não a descobrimos. Nós organizamos uma realidade que é significativa para nós. É em torno destas organizações da realidade que cineastas constroem filmes (RUBY citado por DA-RIN, 2004, p. 184).

Assim sendo, na contramão do conceito de limite que, como visto, encarna a ideia de obstáculo ao trânsito livre, conseqüentemente, de determinada forma de cerceamento, há o conceito de fronteira. A fronteira, por sua vez, não demarca distância, ao contrário, supõe contato, relação [*Beziehung*]. Nesse sentido, segundo Carvalho (2006, p. 28): “[...] o comparativista é uma espécie de fiscal do ‘transito’ ou intercâmbio intelectual. Assim, na sua concepção o termo *relação* se converte em palavra-chave [...]”. Ressaltamos, então, que os estudos que têm como foco a intertextualidade abordam justamente esse *entre* lugar em suas investigações, ou seja, um espaço híbrido que suscita diálogos e que explora as conexões e as particularidades entre gêneros diversos (Fix *apud* Marcuschi, 2000). No caso específico desta

pesquisa, a linha tênue que separa e, ao mesmo tempo, une a linguagem documental e ficcional na edificação da efígie de Stefan Zweig por Sylvio Back.

Isto posto, salientamos que ao compararmos os retratos de Stefan Zweig em gêneros diferentes do cinema de Sylvio Back, estaremos sempre partindo de uma perspectiva fronteiriça, portanto apostamos nos movimentos de contatos e aproximações entre gêneros e saberes. “[...] As obras não devem ser lidas de maneira linear, mas ao contrário de maneira polifônica” (AUMONT, 2012, p. 116). Além do mais, defendemos que é justamente nesse espaço de diálogos que há oportunidade para se (re)pensar e edificar investigações científicas no contemporâneo, afinal, as convicções de um investigador “neutro”, ou mesmo de uma ciência “pura” já não se sustentam mais nem mesmo nas nomeadas *Hard Sciences*, isto é, química, física, matemática, etc.

[...] este *espaço entre* – este *entre-lugar* ou *entre-território* – é o espaço da invenção, da aventura do conhecimento e dos saberes, da entre plena, do improviso, de uma *espécie de espaço de jazz* a mobilizar todas as práticas e processos criativos; é exatamente esse espaço de abertura que possibilita a mais ampla transformação de conhecimento em saber pleno de sabedoria (HISSA, 2017, p. 15).

Aliás, é interessante observar que essa noção de lugar polifônico enquanto uma potência criativa é compartilhada pelo próprio Sylvio Back ao falar sobre um de seus filmes: “[...] reconheço nele um filme de ficção, e reside aí a sua grande verdade e a sua inelutável transcendência” (BACK, 1992, p. 67). Dito de outra forma, existe uma fronteira dialógica entre o que nomeamos de ficção e documentário (história), não um limite intransponível.

A crítica biográfica, por sua natureza compósita, englobando a relação complexa entre obra e autor, possibilita a interpretação da literatura além de seus *limites* intrínsecos e exclusivos, por meio da construção de *pontes metafóricas* entre o fato e a ficção (SOUZA, 2002, p. 105, grifo nosso).

Desta maneira, a narrativa ficcional seria uma das formas de se discursar sobre o mundo, portanto, a ficção não é uma oposição a história, mas seu complemento poetizado. Afinal, cada mídia e gênero possuem sua própria especificidade, potencialidade e estão em constantes diálogos (HUTCHEON, 2013). É neste espaço palimpséstico que esta investigação se constitui.

2. Os Retratos

“O real nunca ‘conta histórias’ ou produz significados e ideias por si próprio – sempre é necessária uma intervenção humana”. (REZENDE, 2013, p. 32)

Sob o ponto de vista da história literária ou do cinema, a referência direta por meio de citação ou indireta através de algum mecanismo alusivo a obras do passado é uma constante, sempre ocorreu. Até mesmo para ser cognoscível, o escritor ou roteirista nunca escrevem a partir de um vácuo espaço-temporal, mas sim a partir de suas referências, ou seja, sua biblioteca anterior: “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida”. (LAURENT, 1979, p. 5). Dito de outra maneira, a literatura e o cinema estão em constante diálogo não apenas com o mundo, mas também consigo mesmos.

A literatura se escreve com a lembrança daquilo que é, daquilo que foi. Ela a exprime, movimentando sua memória e a inscrevendo nos textos por meio de um certo número de procedimentos de retomadas, de lembranças e de re-escrituras, cujo trabalho faz aparecer o intertexto. Ela mostra assim sua capacidade de se constituir em suma ou em biblioteca e de sugerir o imaginário que ela própria tem de si. Fazendo da intertextualidade a memória da literatura, propõe-se uma poética inseparável de uma hermenêutica. (SAMOYAULT, 2008, p. 47)

Dessa forma, escrever é um constante ato de leitura e reescrita. Nessa perspectiva, a literatura, bem como o cinema, é uma estranha instituição que

carrega em si a memória de todas as produções discursivas e que estão interligadas entre si através de vários recursos intertextuais, tais como: citação, pastiche, adaptação, referência, alusão, etc. Porém, é importante ressaltar que embora a intertextualidade ocorra, no mínimo, desde a Grécia antiga⁴, esse conceito foi cunhado somente no século XX, mais precisamente, em 1969 pela intelectual Julia Kristeva em um artigo publicado na revista francesa *Tel Quel*, intitulado: *A palavra, o diálogo, o romance [Le mot, le dialogue et le roman]*. Aliás, esse conceito de intertextualidade foi resultado de sua leitura dos conceitos bakhtinianos de polifonia e, especialmente, o de dialogismo. Esses dois últimos foram forjados por volta dos anos 1920.

[...] o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtin, além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas essa falta de rigor é, antes, uma descoberta que Bakhtin foi o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade*, e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla. (KRISTEVA, 2005, p. 68)

Inclusive, é importante sublinhar que Bakhtin foi em direção contrária de seus contemporâneos mais ortodoxos, pois defendeu que os Estudos Literários deveriam ir muito além da própria obra, uma vez que todo texto seria um mosaico de citações com outros escritos e com sua própria história, portanto, o eco seria uma característica basal para se pensar a literatura e,

⁴Embora o fenômeno intertextual possa ser verificado em várias épocas e culturas, ele se torna mais frequente a partir do século XX, principalmente através dos recursos irônicos e isso se dá devido à falta de um centro de verdade religioso ou filosófico, ou seja, ao descrédito em face das grandes narrativas. De acordo com Leyla Perrone-Moisés (2016, p. 261): “o gosto atual pela biografia e pela autoficção tem a mesma raiz: a busca de parâmetros existenciais, éticos e estéticos num mundo desmoronado ao longo do século passado e desprovido dos modelos anteriormente fornecidos pela religião ou pela ética coletiva”.

acrescento também o cinema. Em outras palavras, Bakhtin fomentou o movimento da literatura em direção à história, conseqüentemente, estava em desacordo com uma noção de literatura ensimesmada, autotélica (CARVALHAL, 2006). Dessa forma, a partir desses rompimentos com a escola formalista e estruturalista, e seus focos na forma e na estrutura do texto, gradativamente os Estudos Literários iniciaram um novo movimento de diálogos não apenas com outras obras literárias, mas também em direção a análises comparativas entre mídias e gêneros diferentes, por exemplo.

Logo, dentre outros objetivos, os estudos que se voltam para os exercícios de caráter intertextual abordam esse universo fronteiro e dialógico, muitas vezes confluindo gêneros diferentes, mesmo que (re)produzidos em uma mesma mídia. Tal como é o caso desta reflexão ao analisar as relações entre o filme documental e ficcional acerca de Stefan Zweig. Ambos edificadas a partir da enciclopédia pessoal de Sylvio Back, isto é, suas leituras e interpretações, bem como através de suas pesquisas em arquivos e documentos históricos. Em outras palavras, essa intertextualidade fílmica é resultado do processo artístico de encontro da potência criativa e da pesquisa histórica de Sylvio Back com a finalidade de construir uma narrativa sobre Stefan Zweig em seu cinema. Afinal, como visto, não há um texto ou filme puro, “a *Odisseia* remonta à história oral anônima, *Don Quijote* remonta aos romances de cavalaria, *Robinson Crusóe* remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad inifitum*” (STAM, 2006, p. 22). Justamente por não existir um texto ou filme original, não é possível analisarmos qualquer tipo de obra pela ótica da hierarquia ou fidelidade, caso contrário, fatalmente cairíamos em um engodo.

Se ‘fidelidade’ é um tropo inadequado, quais os tropos seriam mais adequados? A teoria da adaptação dispõe de um rico universo de termos e tropos – tradução, realização, leitura, crítica, dialogização, canibalização, transmutação, transfiguração, encarnação, transmogrificação, transcodificação, desempenho, significação, reescrita, detournement – que trazem à luz uma diferente dimensão

de adaptação. O tropo da adaptação como uma 'leitura' do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer romance pode gerar uma série de adaptações. Dessa forma, uma adaptação não é tanto a ressuscitação de uma palavra original, mas uma volta num processo dialógico em andamento. O dialogismo intertextual, portanto, auxilia-nos a transcender as aporias da 'fidelidade'. (STAM, 2008, p. 21)

Com efeito, é interessante sublinhar que essa operação intertextual entre textos, sobretudo nos casos que envolvem mídias ou gêneros diferentes, também pode ser compreendida como um processo de adaptação. Dito isso, entendemos que a adaptação, a intertextualidade e mesmo a tradução podem ser empregadas com intuito revitalizador. Em conformidade com essa perspectiva, podemos citar o biógrafo brasileiro de Stefan Zweig, o jornalista e escritor Alberto Dines⁵ (2012, p. 12): “certas biografias precisam ser reescritas a cada geração [...]. Uma vida, qualquer vida, transcende ao último registro: imperioso atualizá-lo”. Assim, revitalizar é aceitar que vida e obra nunca devem ser consideradas como finalizadas, são processos infinitos. Com efeito, Sylvio Back ao visitar a vida e obra de Stefan Zweig, através de seu cinema, resgata-o de um possível esquecimento e, conseqüentemente, atualiza-o por meio de novos dados e interpretações, criando um novo texto que ao longo do tempo fomentará outras leituras e interpretações, e assim sucessivamente (HUTCHEON, 2013).

Em acréscimo, partimos do pressuposto de que toda repetição não é inocente, ou seja, todo processo de adaptação/tradução carrega consigo uma intencionalidade de seu criador, seja no sentido de modificar, subverter ou mesmo atualizar certo conteúdo. “[...] As palavras não são mais concebidas ilusoriamente como simples instrumentos, são lançadas como projeções, explosões, vibrações, maquinarias, sabores: a escritura faz do saber uma festa”

⁵Alberto Dines faleceu no dia 22 de maio de 2018 aos 86 anos.

[...] (BARTHES, 1988, p. 10). Inclusive, é justamente por esse caráter subjetivo que engendra o conteúdo adaptado que podemos afirmar que toda adaptação é uma miscelânea de repetição com inovação.

Nessa esteira, ambos os filmes de Sylvio Back têm como referência, ponto de partida, o livro *Morte no Paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (2012) de Alberto Dines. Entretanto, não se limitam ou se restringem a essa obra, superam-na, no sentido de que o cineasta vai além em seu processo inventivo e de pesquisa e cria sua própria narrativa sobre Stefan Zweig. De acordo com Roland Barthes (2005), o biografema, diferentemente da biografia, deve ser compreendido na óptica da fabulação, logo, se no segundo caso, geralmente, narra-se histórias heróicas de maneira linear e com pretensões a esgotar o conteúdo de uma vida, no segundo temos um personagem que é trazido de maneira dispersa, em traços biográficos. Assim, se a biografia, em seu sentido mais tradicional, se ocupa do extraordinário e de uma noção de completude, o exercício do biografema lida com o ordinário através de lampejos. Com efeito, a elaboração de um retrato de vida, pela perspectiva barthesiana, envolve a constituição de uma imagem que será sempre etérea, em construção.

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

Portanto, os retratos de Stefan Zweig, construídos no cinema de Sylvio Back, trazem clarões da vida do escritor de outrora. Tanto o média (documentário) quanto o longa-metragem (filme ficcional) não têm a pretensão de esgotarem todas as possibilidades de uma vida de mais de meio século, ao contrário, o documentário trata de questões pontuais, tais como: *Brasilienbuch*,

bissexualidade, Friderike e Charlotte, suicídio, etc e, na mesma linha, o filme ocupa-se “somente” da última semana de vida do intelectual. Ora, vida e obra são duas dimensões plurais *par excellence* e como tal, indubitavelmente, não devem ser tratadas de maneira simplista e finalística.

Acerca do conceito de retrato [*portrait* em francês] que elegemos para trabalhar o personagem⁶ [*Charakter*] Stefan Zweig construído por Sylvio Back para a linguagem fílmica, esclarecemos que tal escolha se deu por duas razões: o próprio Stefan Zweig empregou este vocábulo em alguns de escritos biográficos, como é o caso dos livros *Joseph Fouché: retrato de homem político* [*Joseph Fouché: Bildnis eines politischen Menschen*] e *Maria Antonieta: retrato de uma mulher comum* [*Marie Antoinette: Bildnis eines mittleren Charakters*], bem como pelas suas profícuas referências ao domínio da biografia e da fotografia. Desta maneira, compreendemos que o longínquo gênero retrato também está situado nesse contexto *fronteiriço* que é o cruzamento entre os campos da história, biografia e ficção (CALVO MARTÍNEZ, 2004).

Uma vez exposto o caráter interdisciplinar e intimista do conceito de retrato, torna-se, neste momento, importante sublinhar que Stefan Zweig foi amigo de Sigmund Freud e, somado a isso, era um entusiasta da psicanálise e suas vicissitudes no campo da saúde e das humanidades. São palavras do próprio autor retratista:

Foi assim que, de maneira inesperada, pelo puro prazer da *investigação psicológica*, comecei a escrever a história de Joseph

⁶“O termo personagem é usado para referenciar os participantes no mundo das histórias, criadas em várias mídias, em contraste com ‘pessoas’ como indivíduos no mundo real. Personagens existem, portanto, nos mundos das histórias e desempenham um papel fundamental na narrativa. [...] o personagem pode ser definido como contingencialmente criado, uma entidade cultural abstrata, cuja existência depende essencialmente de seu envolvimento verdadeiro em um tempo e um espaço e na atividade intelectual dos autores e leitores” (SILVA, 2013, p. 79). Deste modo, pode se afirmar que é uma forma de constructo semiótico, dito de outra forma, uma criatura feita de palavras.

Fouché [...]. Que esta biografia de Joseph Fouché seja uma contribuição para o *estudo da psicologia* do homem político. (ZWEIG, 2015, p. 11-12, grifo nosso).

Defendemos, portanto, que o contato de Stefan Zweig com a psicanálise o auxiliou, sobremaneira, em sua escrita dos retratos, afinal, possuía, então, muito mais subsídios para efetuar sua já perspicaz sondagem psicológica de seus personagens históricos. O ensaísta, romancista e dramaturgo, paulatinamente, tornou-se também um exímio retratista do homem e seus dramas particulares-universais.

Sendo assim, ao dissertarmos sobre o gênero retrato transitamos, conseqüentemente, entre a tênue linha da *res facta* e da *res ficta*. Portanto, a partir do momento que Sylvio Back se propôs a passar algo tão complexo e heterogêneo como uma existência para uma formação discursiva imagética⁷, já não é, simplesmente, do intelectual Stefan Zweig que se trata, isto é, tem-se aí uma edificação de um dado personagem, de um mito [*mythos*]. “[...] o mito é uma fala. Naturalmente, não é uma fala qualquer. [...] o mito é um sistema de comunicação, uma mensagem” (BARTHES, 2003, p. 199). O mito transmite uma mensagem, no entanto, sua potência discursiva advém de uma ausência e não de uma presença.

Mas o nascimento do mito e do herói, rememorados em sua ocorrência mítica e heróica, pressupõe a morte definitiva, isto é, o apagamento da pessoa em sua vida real e concreta. Para lembrar-nos do mito do herói, é preciso esquecer o indivíduo em sua concretude, ou seja, como este efetivamente viveu. Da síntese dessa ambígua e paradoxal operação esquecimento/lembração, surge, pelo dom instituinte da narrativa, uma vida nova, eternamente presente. (BRUCK, 2009, p. 152-153)

⁷Em alemão há um termo interessante que é *Lebensbild*, ou seja, uma construção de vida, que, aliás, é sinônimo de *Biographie*.

Não por acaso, geralmente, biografias são escritas e filmadas após a morte da figura, herói mítico. “É por isso que os grandes retratistas também são grandes mitólogos” (BARTHES, 2017, p. 37). É da natureza humana demandar mitos, lendas, pois, assim o homem delega a posteridade uma aura enigmática que suscita interpretação e análise, ou seja, cria-se um imortal. Em *Totem e Tabu*, Freud especulou sobre uma organização humana mítica na qual o pai era tirânico e em face deste cenário seus filhos cometeram parricídio. Contudo, sua morte apenas o fortaleceu. “O morto tornou-se mais forte do que havia sido o vivo” (FREUD, 2012, p. 219). Tal como acontece, frequentemente, com os sujeitos biografados. Porém, cabe uma ressalva nesse instante, como veremos nas próximas páginas, Sylvio Back logra em transpor essa barreira mítico-biográfica, vejamos:

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

Portanto, ao não pactuar com essa modalidade biográfica clássica, Sylvio Back ultrapassa o personagem mítico Stefan Zweig e alcança, em alguma medida, lampejos dessa pessoa em carne e osso, desse sujeito desejante, isto é, seu retrato não se encerra nos êxitos do segundo, diversamente, busca justamente suas angústias, dramas e vacilos. “Meu engajamento é com a vida, apartado do mito, de ideários castradores, dos modismos estéticos e das palavras-de-ordem políticas” (BACK, 1992, p. 119). Ora, lembremos da reformulação do cogito operada por Jacques Lacan: “penso onde não sou, logo

sou onde não penso (LACAN, 1966, p. 521). Em outras palavras, o Stefan Zweig claudicante explorado pelo cineasta está muito mais próximo de uma existência plural do que os super-homens narrados de outrora.

3. As Linhas de Fuga

“[...] não existe uma crônica absoluta dos fatos da alma, um protocolo verídico da História, [...] a História sempre precisa ser, até certo ponto, algo poetado” (ZWEIG, 2013, p. 163).

Em consonância com o pensamento de Aristóteles descrito na *Poética*, o escritor alemão Alfred Döblin defende em seu artigo *O romance histórico e nós* [*Der historische Roman und wir*] que há uma relação entre a tarefa do escritor e o trabalho do historiador. Qual seja, ambos necessitam de um mínimo de verossimilhança em suas produções.

O mais simples e inventado romance, até ele necessita de fundo de realidade para que o aceitemos. E se nos perguntamos qual a razão, de onde isso procede e por que não nos permitimos aceitar um jogo totalmente inverossímil, que seja cem por cento encenação, eis a resposta: porque o romance em foco mostra a sua origem. Ele é uma sobrevivência, melhor dizendo, uma etapa do desenvolvimento, de uma arte da narrativa, que relata fenômenos que efetivamente haviam acontecido: o antigo épico. A epopéia era sobretudo a forma de comunicar, de preservar e de divulgar os fenômenos efetivamente ocorridos. [...]. Fixavam-se aí também as mensagens em versos; a forma em verso facilitava a repetição e assegurava, com razoável probabilidade, a exatidão do conteúdo, e nestes fatores residia o verdadeiro motivo pelo qual os épicos antigos e as narrativas eram apresentados em versos. Uma nítida divisão entre verdade e ficção aconteceu apenas posteriormente, quando a divulgação e a preservação dos fatos foram realizadas pelo livro e pela revista, a partir de quando se pôde desenvolver a nossa narrativa em forma de prosa. (DÖBLIN, 2006, p. 17)

Deste modo, podemos fazer reflexão análoga no âmbito cinematográfico, que, inclusive tem suas raízes na fotografia e na literatura, portanto, enquanto o gênero documental persegue um ideal de verdade, de realidade, por meio de

um impulso à objetividade, o gênero ficcional utiliza-se da verossimilhança e cria um universo de possibilidades históricas. Em ambos há espaço para interpretação, contudo, enquanto na ficção esse lugar é fundante, no documentário seu lastro é outro.

A propósito da fronteira entre o cinema ficcional e o documental, de acordo com Bill Nichols: “a tradição do documentário está profundamente enraizada na capacidade de transmitir uma impressão de autenticidade” (NICHOLS, 2016, p. 19). Sendo assim, o documentário emprega algumas ferramentas cinematográficas que lhe conferem identidade e possibilitam esse teor mais “realístico” ao seu conteúdo exibido. A título de exemplo: entrevistas, *voz over*, filmes de arquivos, depoimentos de especialistas.

Por sua vez, o cinema ficcional trabalha com a estrutura de narrativa clássica, ou seja, é baseado em personagens que engendram uma trama que se articula através de reviravoltas e reconhecimentos, além disso, é narrado pelo próprio desenrolar das ações.

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

Dito isso, vejamos esses elementos constituintes no cinema de Sylvio Back acerca de Stefan Zweig. No documentário *Zweig: a morte em cena* (1995) são amigos e pessoas próximas do escritor, que através dos depoimentos, tecem sua história. Foram entrevistados o jornalista Alberto Dines, o editor Abrahão Koogan, o advogado Samuel Malamud e sua mulher Anita, o colecionador de arte Gehard Metsch, o tradutor Elias Davidovich e o dentista Aníbal Monteiro.

“O que para mim e para a maioria dos espectadores é história, para os entrevistados [...] tudo é memória. Portanto, todo poder à ela (BACK, 1995, p. 19). Além disso, também foram utilizados materiais audiovisuais de arquivos para retratar a época. Por outro lado, no filme *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil* (2003) o mesmo diretor narra a história desse representante da *Vienne d'autrefois* por outra perspectiva, isto é, através de atores, um roteiro e a encenação de situações. Ora, uma questão que surge naturalmente é: qual a razão do diretor voltar à história de Stefan Zweig no formato ficcional após o documentário? Algo não foi dito no primeiro? Algo não pôde ser dito? Uma possível réplica a essa questão vem do próprio cineasta:

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

Portanto, Sylvio Back vai à contramão de algumas correntes literárias e cinematográficas que hierarquizam os gêneros segundo seu lastro com uma noção de realidade. Por exemplo, durante o século XX, o cineasta soviético Dziga Vertov propôs a ruptura do cinema com a literatura e o teatro, uma vez que a ficção teria menor valor artístico. “Nós declaramos que os velhos filmes romanceados e teatrais têm lepra. Nós afirmamos que o futuro da arte cinematográfica é a negação do seu presente. Nós conclamamos a acelerar sua morte” (SABADIN, 2018, p. 84). Nesse sentido, ele defendeu o *Cinema-Verdade* [*Kino-Pravda*], ou seja, o verdadeiro cinema estaria no gênero documental e sua captação de imagens concretas. Não por acaso, sua técnica cinematográfica

ficou conhecida como *Cinema-Olho* [*Kino-Glaz*], pois a câmera era manipulada enquanto uma extensão do olho humano, por consequência da verdade factual (SABADIN, 2018). Sua obra mais emblemática, desse estilo, é *O homem com uma câmera* que foi filmada em 1929.

Já para o cineasta brasileiro é justamente o oposto, isto é, a realidade não está posta e deve ser contemplada pelas lentes, contrariamente, ela é construída, geralmente por “vencedores” e enquanto tal, deve ser questionada, pois é atravessada por questões políticas, pelo poder. “[...] A história em si é falaciosa, pois geralmente é escrita pelos vencedores. E a história do Brasil, em particular, é um poço de falsidades” (BACK, 1992, p. 141). Logo, a ficção torna-se um campo por excelência para se examinar e refletir os fatos e personagens históricos enquanto uma tessitura em contínua construção.

Ao se considerar a vida como texto e as suas personagens como figurantes deste cenário de representação, o exercício da crítica biográfica irá certamente responder pela necessidade de diálogo entre a teoria literária, a crítica cultural e a literatura comparada, ressaltando o poder ficcional da teoria e a força teórica inserida em toda ficção. (SOUZA, 2002, p. 113)

Inclusive, os primeiros filmes de Sylvio Back já demonstravam seu perfil subversivo, a ficção sempre lhe foi um instrumento de impugnação da história, vide *A Guerra dos Pelados* (1971) e *Aleluia Gretchen* (1976) que são um acerto de contas com sua origem sulina, de imigrante, bem como retratam seu esforço hercúleo de dar voz àqueles que foram silenciados por qualquer tipo de instituição, da Igreja ao Estado. Segundo o próprio intelectual, seu cinema tem a função de um bisturi cirúrgico, isto é, reabre antigas cicatrizes e feridas malcuradas (BACK, 1992).

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

Com efeito, ambas as produções cinematográficas de Sylvio Back, cada qual com seu *modus operandi*, são discursos, biografemas, que somam na palimpséstica construção desse personagem pacifista, cosmopolita e humanista que manteve uma relação ímpar com nosso país. Desta maneira, entendemos que cada nova narrativa acerca de Stefan Zweig, seja no formato literário ou fílmico, independente de seu lastro em uma pretensa realidade, acresce e, conseqüentemente, enriquece o universo de possibilidades que constitui qualquer existência humana. Insistimos, portanto, que cada novo olhar tem o potencial de descortinar novas formas de significação. Aliás, conforme provoca o próprio cineasta: “filme e monto imagens para abrir a cabeça das pessoas, não para fazê-las (BACK, 1992, p. 119). Em outras palavras, Sylvio Back joga com os limites clássicos de fato e ficção, porém não no sentido de impor sua verdade, mas sim com o intuito de apresentar a seus espectadores os paradoxais aspectos documentais na ficção e ficcionais no documentário.

Por último, mas não menos importante, percebe-se que o diretor se esforça em resgatar um período sombrio da história mundial, particularizado no contexto brasileiro, por meio desse personagem, dito de outra forma, trazer Stefan Zweig à tona é abrir brechas para se (re)discutir sobre a Ditadura de Getúlio Vargas, a respeito do exílio, acerca do Nazismo e suas ramificações tropicais, a propósito do suicídio, etc. Desta maneira, seu cinema vai de encontro à noção de uma história asséptica.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco; Poética*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores; v. 2).

ARISTÓTELES, (384-322 a.C). *Poética*. Edição bilíngüe; tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2017 (2ª Edição).

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Tradução Estela dos Santos Abreu, Cláudio C. Santoro; Revisão Técnica Rolf de Luna Fonseca. 16. ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. (Coleção Ofício de Arte e Forma).

BACK, Sylvio. *Livros e filmes mantêm viva a obra do escritor Stefan Zweig*. Correio Braziliense. Diversão e arte. On-line. Disponível em: https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/03/11/interna_diversao_arte,474872/livros-e-filmes-mantem-viva-a-obra-do-escritor-stefan-zweig.shtml. Acesso em: 23 jun. 2019.

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

BACK, Sylvio. *Por um cinema desideologizado*. B. Inf. Casa Romário Martins. Curitiba, maio 1987. 36p.

BACK, Sylvio. *ZWEIG: a morte em cena*. Filme de Sylvio Back. Produção Usina de Kyno. Patrocínio Goethe-Institut Rio de Janeiro. 1995. 48p.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1988.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Tradução Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

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

BORGES, Jorge Luís. Do rigor da ciência. In: *História universal da infâmia*. 4. ed. Tradução: Flávio José Cardozo. Rio de Janeiro: Editora Globo, 1988.

CALVO MARTÍNEZ, José Luis. Oratoria y biografía: el retrato de Alcibíades en Lísias e Isócrates. In: *O retrato e a biografia como estratégia de teorização política*. Coordenadores: PÉREZ JIMÉNEZ, Aurelio; FERREIRA, José Ribeiro; FIALHO, Maria do Céu. Coimbra: Imp. da Univ. de Coimbra/Univ. de Málaga, 2004.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006. 94p.

COSTA, Luciano Bedin da. *Biografema como estratégia biográfica: escrever uma vida com Nietzsche, Deleuze, Barthes e Henry Miller*. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-graduação em Educação – PPGedu. Porto Alegre. 2010

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

DOBLIN, Alfred. O romance histórico e nós. *História: Questões e Debates*, Curitiba, v. 44, n. 1, p. 13-36, 2006.

FREUD, Sigmund, (1912-13). *Totem e Tabu*. In: *Totem e Tabu, Contribuição à história do movimento psicanalítico e outros textos (1912-1914)*. São Paulo. Companhia das Letras, 2012, v. XI.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *A mobilidade das fronteiras: inserções da geografia na crise da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

HISSA, Cássio Eduardo Viana. Entre. In: SILVA, Maria Ivonete Santos. *Literatura: espaço fronteiroço*. Maria Ivonete Santos Silva, Maria Elisa Rodrigues Moreira, organizadoras. Colatina/Chicago: Clock-Book, 2017,

HISSA, Cássio Eduardo Viana. *Entrenotas: compreensões de pesquisa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. (Debates; - 84).

LACAN, Jacques. A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud. In: *Escritos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1966.

LAURENT, Jenny. Poétique: *Revista de Teoria e Análise Literárias*. Intertextualidades, n. 27. Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

LOST ZWEIG: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil. Direção: Sylvio Back. Brasil: Europa Filmes, 2003. 1 filme (114 min), son. color.

MARCUSCHI, L. A. *Gêneros textuais: o que são e como se constituem*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco. Texto inédito, 2000.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução Mônica Saddy Martins. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016. (Coleção Campo Imagético).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

RAMOS, Fernão Pessoa. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* 2. ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2013.

REZENDE, Luiz Augusto. *Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013. (Pensamento brasileiro, Invenção & crítica).

SABADIN, Celso. *A história do cinema para quem tem pressa*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Valentina, 2018. 207p.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Tradução Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008. (Linguagem e Cultura).

SILVA, Camila Gonzatto. Os personagens e a cidade em *Asas do desejo*, de Wim Wenders. In: *Literatura e cinema: encontros contemporâneos*. MELLO, Ana Maria Lisboa de [et al.]. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

SOUZA, Eneida Maria de. A crítica biográfica. In: *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011. p.17-27; SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 105-113.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 510p.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do desterro*, Florianópolis, n. 51, jul.-dez. 2006, p. 19-53.

ZWEIG: a morte em cena. Direção: Sylvio Back, Produção: Usina de Kyno. Brasil, 1995, 1 DVD (43min), NTSC, son., color.

ZWEIG, Stefan. *Joseph Fouché: retrato de um homem político*. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. 232p.

ZWEIG, Stefan. *O mundo insone e outros ensaios*. Tradução: Kristina Michahelles; organização e textos adicionais Alberto Dines. 1ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013. 307p.

Recebido em 08/07/2019.

Aceito em 30/09/2019.