



## Stefan Zweig (em)cena no cinema de Sylvio Back

Stefan Zweig (On)scene in Sylvio Back's Cinema

**Geovane Souza Melo Junior\***

Universidade Federal de Uberlândia (UFU) | Uberlândia, Brasil

geovane.melo@ufu.br

**Resumo:** Este artigo analisa as interseções entre a vida e obra de Stefan Zweig, escritor austríaco judeu exilado no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, e o documentário *Zweig: A morte em cena* (1995), do cineasta, jornalista e escritor brasileiro Sylvio Back. Investigando, assim, como esse média-metragem problematiza o arquivo do intelectual vienense, cuja trajetória, marcada pela ascensão do nazifascismo e pela busca por refúgio no Brasil durante o Estado Novo varguista, culminou em seu trágico suicídio em 1942. Memória que já havia sido retomada pelo também jornalista brasileiro, Alberto Dines, em *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (1981), texto basilar que, não por acaso, influenciou diretamente o trabalho de Back e reinscreveu Zweig no imaginário cultural brasileiro.

**Palavras-chave:** Stefan Zweig. Sylvio Back. Memória.

**Abstract:** This article analyzes the intersections between the life and work of Stefan Zweig, an Austrian Jewish writer exiled in Brazil during World War II, and the documentary *Zweig: A morte em cena* (1995) by Brazilian filmmaker, journalist, and writer Sylvio Back. It investigates how this medium-length film problematizes the archive of the Viennese intellectual, whose trajectory – marked by the rise of Nazism and fascism and his search for refuge in Brazil during the Vargas-era Estado Novo – culminated in his tragic suicide in 1942. This memory had already been revisited by another Brazilian journalist, Alberto Dines, in his biography *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig* (1981), a foundational text that, not coincidentally, directly influenced Back's work and reinscribed Zweig into Brazil's cultural imaginary.

**Keywords:** Stefan Zweig. Sylvio Back. Memory.

*O cinema se presta, sim, segundo Deleuze [...], como meio de discutir o funcionamento psíquico. Com ele, poderíamos percorrer uma cartografia mental (não individual ou de sujeito) por meio de mecanismos*

---

\* Doutor em Letras – Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia. Membro do Grupo de Pesquisa Laboratório de Estudos Judaicos – LEJ-UFU e do Grupo de Estudos Stefan Zweig – GESZ.



*monstruosos, caóticos ou criadores, em que podemos ter o pensamento como personagem*

(Juliane Tagliari Farina e Tania Mara Galli Fonseca)

## Introdução

A obra de Stefan Zweig é marcada pela complexidade de uma vida atravessada por momentos de esplendor cultural, como a *Belle Époque*, e períodos de profundo abismo, como a Primeira e a Segunda Guerra Mundial. Essas experiências o moldaram como um humanista e um pacifista convicto. Observador crítico, percebeu a fragilidade humana diante de regimes totalitários. Em alguma medida, ele “[...] reaparece para advertir que Auschwitz foi uma barbárie totalitária combinada com uma distração das democracias”.<sup>1</sup> Nesse sentido, o contexto histórico de Zweig ressoa com a discussão de Friedrich Nietzsche, em *Crepúsculo dos ídolos*,<sup>2</sup> sobre o gênio que, embora transborde força criativa, é testado pela fraqueza de sua época. Em meio a esses tempos sombrios, em sua trajetória, Zweig encarna essa tensão, como um intelectual que buscou, até o fim, a construção de uma sociedade mais justa e, absolutamente, pacífica:

Somente se acreditarmos no mais fundo da alma em uma unidade espiritual da humanidade, e se, aos poucos, essa fé adquirir força religiosa, esse sonho milenar poderá se tornar uma verdade. Mesmo supondo que estejamos equivocados e que tenhamos servido a um delírio, não teremos prejudicado ninguém e sim vivido o delírio mais nobre na Terra.<sup>3</sup>

Menos conhecido na contemporaneidade, Zweig figurou, durante o século XX, entre os escritores mais lidos e traduzidos do mundo. Amigo de personalidades como Sigmund Freud e Richard Strauss, ele vivenciou o mundo em constante movimento, visitando dezenas de países. Todavia, entre todos os lugares que percorreu, indubitavelmente, o Brasil se destacou de maneira singular, tanto como tema de *Brasil, um país do futuro*,<sup>4</sup> quanto como o local onde encontrou refúgio e, tragicamente, seu fim, ao lado de Charlotte Elizabeth Altmann, sua segunda esposa, em 1942. Logo, esse momento crucial de sua vida, aqui na América do Sul, é de suma importância para se compreender não apenas sua desilusão com a Europa em guerra e sua identificação para com o país que o acolheu, mas os seus ecos em sua vida e obra.

Sylvio Back, em seu média-metragem *Zweig: a morte em cena* (1995), revisita a memória do escritor vienense, tensionando os sentidos de sua presença no Brasil e

<sup>1</sup> Dines, 2012, p. 20.

<sup>2</sup> Nietzsche, 2017.

<sup>3</sup> Zweig, 2017, p. 134.

<sup>4</sup> Zweig, 2013.



ressignificando o arquivo sobre sua trajetória. Isso, sem passar ao largo da biografia *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*,<sup>5</sup> de Alberto Dines, reconhecida por reinscrever Zweig no imaginário cultural brasileiro e, consequentemente, por influenciar a posterior produção cinematográfica, como o objeto de estudo aqui em questão, bem como as novas edições de seus textos pela Editora Zahar, por exemplo, e mesmo os vários trabalhos acadêmicos apresentados desde então, como artigos científicos, dissertações e teses. Haja vista, além disso, o inestimável trabalho de memória realizado pelo Museu Casa Stefan Zweig, em Petrópolis, no Rio de Janeiro, desde 2012, hoje coordenado pela tradutora Kristina Michahelles e pelo historiador Israel Beloch.

Isso posto, ao incorporar depoimentos inéditos, imagens de arquivo e uma estética que, não raro, subverte a lógica tradicional do documentário, Back constrói uma narrativa que acrescenta novas camadas de significados à experiência de exílio de Zweig. Como apontado por Chimamanda Ngozi Adichie, em *O perigo de uma história única*,<sup>6</sup> o poder reside não apenas na capacidade de narrar a história de outra pessoa, mas também na habilidade de transformá-la em uma versão definitiva.

Partindo dessa reflexão, este artigo examina como Back, por meio de uma *mise-en-scène* documental polifônica, explora as movências da figura de Zweig, evitando reducionismos simplistas. Para tanto, foram realizadas interlocuções teóricas com pensadores ligados à análise fílmica, como Francis Vanoye (1994), Jacques Aumont (2003) e Jean-Louis Comolli (2008), consubstanciando, ainda, essa abordagem, principalmente, com as contribuições da obra acerca do cinema de Gilles Deleuze (2018a e 2018b). A partir dessa *weltanschauung*, os elementos formais do filme foram analisados, quais sejam: a voz off, a montagem e a trilha sonora, sobretudo, à luz dos conceitos-chave: imagem-tempo e imagem-afecção. Essa abordagem permite iluminar as implicações éticas e estéticas da representação documental no contemporâneo e a atualidade do legado de Zweig, um intelectual humanista que, em tempos de constante crises, de intolerância e de deslocamentos forçados, permanece como um símbolo de resistência e reflexão sobre os desafios atemporais da humanidade.

## Entre a câmera e a caneta

Sylvio Carlos Back, nascido em Blumenau, Santa Catarina, em 1937, é um cineasta brasileiro, sulista, filho de imigrantes judeus que, como Stefan Zweig, fugiram das perseguições nazifascistas. Sua trajetória, marcada por sua família imigrante e pelas transformações de seu tempo, reflete a experiência de muitos que se viram obrigados a refazer suas vidas longe da Europa, deixando para trás a violência da Segunda Guerra Mundial. Aos três anos, sua família se estabelece em Curitiba, Paraná, cidade

<sup>5</sup> Dines, 2012.

<sup>6</sup> Adichie, 2019.



que, na época, iniciava um processo de modernização, alinhando-se a outras capitais brasileiras que também viviam momentos de grande transformação.<sup>7</sup>

Embora tenha iniciado seus estudos acadêmicos em Economia pela Universidade Federal do Paraná, Back desviou-se desse campo para tornar-se professor de Língua Portuguesa e jornalista. Sua incursão pelo mundo do cinema começou com a escrita e a direção de documentários para a televisão,<sup>8</sup> como *A gaiola de ouro* (1973); *Mulheres guerreiras* (1977); *1930, A revolução que mudou o Brasil* (1980). Ao longo de sua carreira, aprofundou seu envolvimento com o universo cinematográfico, atuando também como crítico e membro do *Diário do Paraná*, no qual teve um papel relevante no desenvolvimento das discussões filosófico-artísticas da cidade, um centro emergente de pensamento fora do eixo Rio-São Paulo.<sup>9</sup>

A relação de Back com a literatura sempre foi profunda, sendo um leitor atento da poesia e da literatura mundial. Em suas próprias palavras, desde jovem, foi um “leitor veraz e voraz”, com uma propensão para o cânone literário, o que o levou a sonhar com a escrita romanesca.<sup>10</sup> Porém, ao se deparar com o cinema, viu nas duas formas de arte uma área de expressão paralela e uma possibilidade de intersecção e composição. Para ele, o cineasta é alguém que “escreve com a câmera”.<sup>11</sup> Essa citação remete diretamente à teoria da *caméra-stylo* de Alexandre Astruc, que, em 1948, sugeriu que o cineasta, tal como um escritor, também cria a partir da câmera como uma extensão da caneta. Para Back, essa fusão das artes é essencial, pois o cinema e a literatura não são opostos, mas formas que se complementam. Em sua concepção, “todos os códigos se imbricam, e são tão simultâneos e permeáveis quanto interdependentes”,<sup>12</sup> o que revela sua visão integradora entre diferentes formas de expressão.

Em sua carreira, Back tornou-se o cineasta brasileiro com o maior número de roteiros publicados, com livros que abrangem desde documentários históricos até narrativas de ficção.<sup>13</sup> Seu estilo, por vezes poético, reflete essa fusão entre o cinema e a literatura, basta ver o seu vocabulário repleto de termos cinematográficos, tais como: *plongée, take, screen, zoom, movie, fade out e close up*. Elementos que criam um “puzzle multimídia”, no qual, como ele mesmo questiona, podemos ver “poemas sem filme ou cenas de poemas? Versos entreouvidos ou fotogramas autofalantes? Poesia audiovisual ou

<sup>7</sup> Kaminski, 2012.

<sup>8</sup> Kaminski, 2017.

<sup>9</sup> Soares, 2017.

<sup>10</sup> Back, 2018.

<sup>11</sup> Back, on-line.

<sup>12</sup> Back, 2014, p. 13.

<sup>13</sup> Back, 2019.



cinema de papel?",<sup>14</sup> evocando uma experimentação constante entre as fronteiras e os limites da poesia e do cinema.

Além disso, sua obra literária também transita entre o conto, a poesia e a literatura erótica, com a crítica literária destacando o uso de repetições em seus poemas eróticos como uma possível herança do processo de montagem cinematográfico. A título de exemplo, Felipe Fortuna, ao prefaciar *Quermesse: poesia erótica reunida*,<sup>15</sup> sugeriu que essa repetição funciona como um espelho da montagem no cinema, refletindo a estética do ato sexual e sua complexidade narrativa. Essa transgressão poética ressoa com a teoria psicanalítica de Sigmund Freud, que vincula a curiosidade intelectual à pulsão sexual, mais especificamente à pulsão escopofílica, em que os olhos, como os genitais, podem ser considerados fontes erógenas.<sup>16</sup> São palavras de Back:

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.<sup>17</sup>

A relação de Back com o cinema e a literatura vai, assim, além da simples adaptação ou transposição de uma linguagem para outra. Ele reconhece e explora a dinâmica de interseção entre as artes, na qual o cinema não se limita a imitar a literatura ou vice-versa, mas tem como tarefa manter o polissêmico jogo semântico, de modo que cada nova forma de expressão traz à tona sabores e sentidos alhures. Essa abordagem se reflete em suas lentes cinematográficas sobre figuras literárias como Cruz e Sousa e Graciliano Ramos.

No primeiro caso, Cruz e Souza, o ator Kadu Carneiro interpreta o escritor, enquanto a atriz Maria Ceiça dá vida a Gavita Rosa Gonçalves, esposa do poeta. O filme se apresenta como uma fusão entre cinema e poesia, trazendo um novo olhar sobre a literatura e explorando outra história trágica e universal, um elemento recorrente em seu estilo: “mesmo que se queira desideologizar o poeta, desenraizá-lo d’África ou despaisá-lo do Sul do Brasil, aproximar-se dele por intermédio de sua órfica e lunar poesia será sempre uma metáfora sobre a tragédia que é ser preto no Brasil – em todos

<sup>14</sup> Back, 2021, p. 273.

<sup>15</sup> Fortuna, 2013.

<sup>16</sup> Freud, 2016.

<sup>17</sup> Back, 1987, p. 6.



os tempos”.<sup>18</sup> Já o segundo, Graciliano Ramos, embora quase vinte anos o separe do média-metragem sobre Zweig, observamos uma estética documental semelhante, com a utilização dos depoimentos, de pessoas próximas e estudiosos, a partir de primeiros planos, suscitando, assim, uma tonalidade mais afetiva e atemporal em seus documentários.<sup>19</sup>

Essa potente estética que joga a todo momento com os campos ficcional e documental, histórico e memorial, literário e cinematográfico, é particularmente evidente no modo como ele revisita a obra de Stefan Zweig, nos filmes *Zweig: a morte em cena* (1995), objeto deste artigo, e em *Lost Zweig: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil* (2003), criando, assim, uma narrativa híbrida, transdisciplinar.

Em sua obra filmica sobre Zweig, Back utiliza a ficção e o documentário de maneira a explorar as fronteiras entre o real e o imaginado, combinando elementos históricos e poéticos: “o mais vivo da energia cinematográfica circula entre os dois polos opostos da ficção e do documentário, para entrecruzá-los, entrelaçar seus fluxos, invertê-los, fazê-los rebater um no outro”.<sup>20</sup> Para o cineasta, a tarefa do poeta, como argumenta Aristóteles em sua *Poética*,<sup>21</sup> não é retratar o que realmente aconteceu, mas o que poderia ter acontecido, elevando a poesia a um nível mais filosófico e universal do que a história, que se limita ao particular. Dessa forma, Back joga com a ideia de que o cinema, como a poesia, possui a capacidade de transformar o passado, reconfigurando-o e apresentando novas possibilidades. A título de exemplo, em *Lost Zweig*, há o encontro entre o escritor e o cineasta Orson Welles que, no Rio de Janeiro à época, havia manifestado o desejo de encontrar Zweig naquela ocasião, mas o encontro não ocorreu.

Ao explorar essas fronteiras, lacunas e potencialidades, mediadas pelo jogo imagético-cinematográfico, Back ilumina episódios de um universo sempre atual, desafiando a rigidez de uma narrativa histórica linear e causal. Basta ver que seus filmes problematizam vários episódios bélicos e suas narrativas consideradas oficiais, como a Guerra do Contestado, a Guerra do Paraguai e a Segunda-Guerra Mundial. Agenciando, nesse jogo transdisciplinar entre a história, o cinema e a literatura, uma desmistificação iconoclasta que não se furta a reabrir os dossiês da memória coletiva oficial, com vistas a reinterpretá-los.<sup>22</sup> Como afirma Walter Benjamin, a memória não deve ser resgatada para construir um relato homogêneo e consensual, mas para revelar

<sup>18</sup> Back, 2014, p. 27.

<sup>19</sup> Deleuze, 2018a.

<sup>20</sup> Comolli, 2008, pp. 90-91.

<sup>21</sup> Aristóteles, 2017.

<sup>22</sup> Melo Junior, 2022.



tensões e conflitos imêmores.<sup>23</sup> Assim, sua obra cinematográfica e literária não apenas revisita o passado, mas também questiona os modos pelos quais a história é continuamente reescrita.

Posicionando-se, quase como um analista que escuta os ruídos da história em seu divã cinematográfico, ele reconhece que não há vida sem alguma forma de inscrição temporal.<sup>24</sup> Seu cinema, ao empregar procedimentos narratológicos tipicamente modernos, interrompe a fluidez do tempo homogêneo e vazio, impregnando-o de tensões que apontam para o que Benjamin<sup>25</sup> denomina “paragem messiânica do acontecer”, uma oportunidade revolucionária de romper com o fluxo linear da história e dar voz ao passado reprimido.

## O retorno de Stefan Zweig ao Brasil

A década de 1980, marcada pelo centenário de nascimento de Stefan Zweig, foi crucial para o renascimento do autor nas livrarias brasileiras. Foi nesse período que Sylvio Back teve acesso às provas de *Morte no paraíso: a tragédia de Stefan Zweig*, de Alberto Dines, livro que teve um papel central na reaproximação do público brasileiro com o escritor austríaco. Na década seguinte, diversos eventos celebraram o quinquagésimo de sua morte, consolidando sua presença cultural no Brasil. Em 1992, o *Primeiro Congresso Internacional Stefan Zweig* foi realizado em Salzburgo, enquanto no Rio de Janeiro, a Biblioteca Nacional e o Instituto Goethe promoveram a *Semana Stefan Zweig*, com exposições que aprofundaram a vida e a obra do escritor. Esse período de intensa atividade também incluiu a publicação de novas edições de sua obra, que provocou um crescente interesse pelo autor no Brasil.<sup>26</sup>

A renovada atenção ao escritor teve um efeito marcante em Back, que, ao entrar em contato com o material biográfico sobre o exílio de Zweig no Brasil, ficou profundamente fascinado pelo conteúdo quase inédito que retratava os momentos finais do autor e de sua esposa, Lotte. Até então, as biografias europeias sobre Zweig haviam negligenciado o período do exílio brasileiro, com exceção de Dines, que investigou minuciosamente os detalhes da morte do casal em Petrópolis, um ato que, para os europeus, representava a tragédia final de um escritor exilado. No entanto, Dines foi capaz de dar uma perspectiva única sobre esse episódio, um olhar brasileiro que atualizava a tragédia de Zweig e sua mulher em terras tropicais.

O interesse de Back por Zweig também pode ser compreendido à luz de uma conexão biográfica. O pai do cineasta cometeu suicídio quando ele ainda era criança, no final

<sup>23</sup> Benjamin, 2013.

<sup>24</sup> Deleuze, 2018a.

<sup>25</sup> Benjamin, 2013.

<sup>26</sup> Stooss-Herbertz, 2007.



da década de 1930, um evento trágico que se refletiu na sua relação com o escritor e com sua morte.<sup>27</sup> Back, ao elaborar um poema intitulado “pai e Zweig”, expressa a simbiose entre sua experiência pessoal e a tragédia de Zweig, sugerindo uma identificação entre o sofrimento causado pela perda do pai e a busca do cineasta por dar voz aos mortos por meio da arte:

pai e Zweig  
despedir-se sem ida  
pelo prazer ao ápice  
imolar-se com o que  
ver-se na única vez  
vis-à-vis do vácuo  
guardar-se até o que  
reter-se a respiração  
à forra da néscia via  
imortalizar-se o que  
aos pósteros haver-se  
para o que der e vier.<sup>28</sup>

O poema, publicado em *Eurus*<sup>29</sup> e, posteriormente, em *Silenciário: obra reunida*,<sup>30</sup> expressa essa reflexão em versos que evocam a experiência do luto, a imortalização do ausente, e a tentativa de capturar a ausência de forma artística. Para Back, a figura de Zweig não só representa uma tragédia pessoal, mas também se insere no tipo de personagem que o cineasta costuma explorar em sua obra. O autor se aproxima de uma identidade radical, na qual ele e seu objeto de estudo se entrelaçam de maneira indissociável: “fazer cinema é exprimir-se discretamente apesar de tudo [...] o autor é aquele que empreende uma forma comunicável ao romance de sua biografia; a arte é dar forma a isso e ter o domínio que o gesto supõe”.<sup>31</sup> Nesse caso, à semelhança do documentário 33 (2002), de Kiko Goifman, e *Passaporte húngaro* (2001), de Sandra Kogut, objeto e sujeito estão inarredavelmente imbricados. Não por acaso, o escritor foi mote de dois de seus filmes, quiçá, forçando-o a transitar do documental ao

<sup>27</sup> Kaminski, 2013.

<sup>28</sup> Back, 2021, p. 323.

<sup>29</sup> Back, 2008.

<sup>30</sup> Back, 2021.

<sup>31</sup> Aumont, 2004, p. 155.



ficcional, a fim de alcançar uma narrativa daquilo que é inenarrável, justamente pelo seu colamento com o real do sujeito.

O conceito de autobiografia, para nós, não se refere a uma simples narração da vida de alguém, mas a uma fusão entre sujeito e objeto, na qual a arte se torna a forma de comunicar as angústias e os desejos do criador. Essa noção de cinema como um processo de expressão do subjetivo, com a arte atuando como um meio para externalizar o que está além do simbolicamente registrado, reflete a busca de Back por compreender e narrar a tragédia de Zweig de uma forma que transcende o documentário e adentra o terreno do impossível.<sup>32</sup>

A relação entre a memória e o esquecimento, e sua interseção com a arte, é um tema central no trabalho de Back. De acordo com Jacques Derrida,<sup>33</sup> a memória é inseparável do esquecimento e da finitude. Sendo assim, o que leva o cineasta a enfrentar um paradoxo fundamental é o desejo de relembrar, de reviver o passado, enquanto se é confrontado com a impossibilidade de tal tarefa. No caso de Zweig, seu retorno à memória cultural brasileira não se limita a um simples resgate do passado, mas é, ao contrário, a evocação de um espectro que insiste em não se dissipar.<sup>34</sup> Uma presença que atravessa o tempo, carregando consigo tanto a melancolia da perda quanto a promessa de um futuro ainda por vir. Assim, a memória, em sua obra, não é apenas um ato de preservação, mas um movimento espectral que exige um compromisso com o que ainda não foi dito ou conhecido. Subvertendo, dessa maneira, a sombra logocêntrica que paira nessa tradição arcônica e aproximando-a do esquecimento, do recalque, do inconsciente.

Esse impulso de Back de revisitar a figura de Zweig é também um reflexo de sua tentativa de compreender a relação entre história e memória, especialmente no contexto da produção cinematográfica. A relação do cineasta com a figura de Zweig revela uma resistência à visão cartesiana do sujeito como senhor absoluto de sua própria memória. Back, em seus documentários, desafia essa concepção, revelando as camadas de esquecimento e repressão que permeiam a história, em consonância com as reflexões de Giorgio Agamben, retomando Freud, sobre o retorno do recalcado.<sup>35</sup> Sua obra se insere nesse debate, trazendo à tona as questões não resolvidas, os traumas históricos e as complexidades da memória individual e coletiva, como também é visível na obra de outros cineastas contemporâneos, como Marcelo Masagão em *Nós que aqui estamos por vós esperamos* (1999), que também questiona a forma como a história e a memória são construídas e interpretadas. Ambas as películas:

<sup>32</sup> Žižek, 1991.

<sup>33</sup> Derrida, 2001.

<sup>34</sup> Derrida, 1994.

<sup>35</sup> Agamben, 2016.



[...] nos fazem duvidar da construção da nossa memória, individual e coletiva, a respeito dos fatos que narram: o suicídio de Zweig e o que teria sido o século 20. Sem querer cair na esquizofrenia alarmista de um replicante, mas também não podendo esquecer que essa possibilidade, os dois filmes em questão trazem uma saudável contribuição à conturbada relação entre história e memória.<sup>36</sup>

O processo criativo de Back, que inicialmente visava a produção de um longa-metragem sobre os últimos dias de Zweig no Brasil, acabou evoluindo para a criação do média-metragem *Zweig: a morte em cena* (1995). Esse trabalho, que se desenvolveu a partir de uma série de diálogos e encontros no congresso dedicado ao escritor, teve sua concepção alterada e ampliada, refletindo a contínua adaptação do cineasta à dinâmica da memória e da história, e à impossibilidade de uma representação fiel do passado:

A memória é a maior armadilha da nossa existência. Não basta saber disso. Mesmo assim arrisquei invadir as brumas da amnésia nacional com que se ensaia embalsamar pelo mito, desinformações e faláncias a “vida brasileira” de Stefan Zweig e de sua mulher Lotte. Uma operação de riscos imprevisíveis e nem sempre com final feliz à vista.<sup>37</sup>

O filme se apresenta, assim, como um ensaio geral para o futuro longa-metragem, uma espécie de tentativa de recuperar a memória de Zweig em um espaço intermediário, que não busca a totalidade, mas as lacunas e as fissuras do passado, com o intuito de abrir um campo para o que ainda está por vir.

O documentário, produzido em um contexto de dificuldades financeiras e políticas no Brasil, reflete, ainda, a tensão entre a finitude e a representação no cinema. Em um país em que a morte é frequentemente afastada do espaço público, Back assume o risco de abordar um tema tão sensível, tratando-o como um ato individual, mas também como uma questão social, histórica e cultural, que ressoa no presente. O filme, portanto, se insere em um contexto maior de discussão sobre como a sociedade lida com a memória da morte e as maneiras pelas quais a arte pode intervir nesse campo, muitas vezes de forma dolorosa, mas necessária. Com isso, o cineasta utiliza esse arquivo do escritor como um meio para refletir sobre as questões do passado, do presente e do futuro, propondo um questionamento ético e estético contínuo sobre o papel da arte na construção da memória, da história.

A despeito dessas dificuldades, a película foi produzida pela Usina de Kyno, patrocinado pelo *Goethe-Institut* do Rio de Janeiro e contou com o apoio da 3Sat

<sup>36</sup> Lopes, 2001, p. 12.

<sup>37</sup> Back, 1995.



Alemanha, Áustria e Suíça, da Cinemateca Brasileira e do Centro Técnico Audiovisual (FUNARTE). A duração do filme, 43 minutos, classificando-o como um média-metragem, provavelmente reflete a influência do apoio televisivo estrangeiro, uma vez que essa extensão se adapta melhor ao formato midiático da televisão, cujas grades de programação tendem a seguir horários relativamente rígidos. De fato, a relação entre a televisão e o documentário remonta à escola documentarista inglesa e, nas últimas décadas, tem se intensificado, impulsionada, ao menos em parte, por um aparente fascínio humano pelo escrutínio do cotidiano, um fenômeno amplificado pelas tecnologias contemporâneas. Basta lembrar o sucesso comercial dos *reality shows*, reproduzidos em incontáveis edições, e dos canais de televisão por assinatura que transmitem esse tipo de conteúdo 24 horas por dia.

### A voz off e a melancolia

O documentário *Zweig: a morte em cena*, de Sylvio Back, faz uso da técnica de voz off, isto é, “sons não diegéticos, emitidos por uma instância diferente de uma personagem”<sup>38</sup> de maneira notável, com a narração de Joromir Borek, dramatizando as cartas de Stefan Zweig para sua primeira esposa, Friderike Maria Zweig. Essa escolha não é mera casualidade, mas uma decisão bem fundamentada pelo diretor, que visa transmitir a intensidade emocional do escritor por intermédio de suas próprias palavras. Em primeiro lugar, deve-se considerar que a correspondência de Zweig era central em sua vida, especialmente durante seu período em Petrópolis.<sup>39</sup> Entretanto, o isolamento físico e a distância de sua Europa natal, agravados pela dificuldade de comunicação com o continente, acentuaram a sua melancolia.<sup>40</sup> Além disso, o fato de sua ex-esposa ser a destinatária dessas cartas implica uma relação de cumplicidade que perdurou mesmo após o fim do casamento. Apesar da separação, a correspondência entre eles continuava representando uma ligação profunda e constante até seus últimos dias. Como observou Dines, Friderike foi uma das poucas pessoas a conhecer Zweig de maneira mais íntima, tornando-se sua confidente mesmo após o divórcio.<sup>41</sup>

No entanto, a voz off do documentário não segue a mesma lógica da abordagem sociológica clássica, que muitas vezes se caracteriza pela autoridade do narrador que apresenta uma visão distanciada e impessoal sobre os eventos. No modelo tradicional de voz off, o narrador detém o poder de direcionar a percepção do espectador, muitas vezes impondo uma interpretação única sobre os acontecimentos.<sup>42</sup> Esse tipo de

<sup>38</sup> Aumont, 2003, p. 215.

<sup>39</sup> Dines, 2012.

<sup>40</sup> Dines, 2012.

<sup>41</sup> Dines, 2012.

<sup>42</sup> Bernardet, 2007.



narrativa, como no documentário *A opinião pública* (1967), de Arnaldo Jabor, tende a eliminar vozes dissidentes e subordina a realidade à visão do cineasta. A “limpeza do real” descrita por Bernadet<sup>43</sup> caracteriza esse processo de filtragem do documentário, no qual as falas dos entrevistados são selecionadas para confirmar uma única interpretação dos fatos. Em contraste, a voz *off* no documentário sobre Zweig assume um caráter mais pessoal e subjetivo, vide este exemplo:

Querida Friderike, estou bem melhor aqui, porque a paisagem é incrivelmente bonita, as pessoas simpáticas, e a guerra longínqua. O essencial foi a decisão de alugar uma pequena casa em Petrópolis, que tem como parte principal (para mim a mais importante) uma varanda enorme. A expectativa de uma vida sedentária vai me fazer bem. Petrópolis é uma pequena Semmering, apenas mais primitivo. Como o Salzkammergut em 1900. A casa não é relativamente barata, porque Petrópolis no verão e a única cidade fria perto do Rio, mas toda a vida aqui soa paradisíaca. Se eu conseguir esquecer a Europa, todos os bens, a casa, os livros, considerar tudo como perdido, ficar indiferente à “fama” e apenas agradecer que se tem permissão para viver nesta paisagem divina enquanto a Europa se destrói com fome e miséria, vou ficar contente. Você não pode imaginar o consolo que emana da natureza, onde tudo é colorido e as pessoas são tão condescendentes. Com muitas saudações, Stefan.<sup>44</sup>

A dramatização das cartas não tem, portanto, o intuito de impor uma visão autoritária sobre o espectador, mas de apresentar um aspecto íntimo e visceral da vida do escritor. Essa escolha técnica segue a tendência de intensificação da utilização de elementos audiovisuais pessoais no cinema contemporâneo, como observado por Thais Blank.<sup>45</sup> que destaca a prática de deslocar imagens e sons intimistas para o espaço público, atribuindo a eles novas camadas de significado.

Além disso, o documentário de Back se distancia da impessoalidade da tradicional “voz-de-Deus”, que, como observa Gilles Deleuze,<sup>46</sup> no díptico sobre o cinema, *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo*, se tornou questionável e ambígua ao longo do tempo. No caso do filme, a voz *off* não busca transmitir conhecimento técnico ou soluções definitivas, mas refletir uma experiência vivida, instigando o espectador a refletir sobre a vida de Zweig e o contexto histórico em que ele se encontrava. De

<sup>43</sup> Bernardet, 2003.

<sup>44</sup> Back, 1995.

<sup>45</sup> Blank, 2012.

<sup>46</sup> Deleuze, 2018b.



acordo com Almeida e Caixeta, a voz dentro de um ensaio fílmico é geralmente mais reflexiva, não impondo um discurso, mas convidando o público a uma construção dialética da experiência.<sup>47</sup>

Essa técnica busca ir além da visão do especialista que impõe sua interpretação científica dos fatos. Indo de encontro a uma perspectiva monolítica, o documentário oferece uma narrativa que é ao mesmo tempo pessoal e emocional, permitindo ao público uma maior conexão com a complexidade da vida de Zweig. A voz *off*, semelhantemente, ao contrário de ser uma voz onisciente e distante, torna-se um reflexo da subjetividade do escritor, que, imerso na solidão do exílio, vai gradualmente se afastando de sua produção literária enquanto sua melancolia cresce.

A dramatização das cartas é um elemento crucial nesse processo de construção narrativa. Cada missiva lida em *off* vai marcando uma mudança no tom do filme, passando de uma melancolia inicial, associada ao encontro com a natureza e ao ideal de um Brasil paradisíaco, para uma crescente sensação de desespero e isolamento, que culmina com a decisão trágica do suicídio:

Querida Friderike, quando você tiver recebido esta carta já me sentirei melhor do que antes. Depois de um tempo bom e tranquilo, a minha depressão ficou muito mais aguda. Sofri tanto que não consegui mais me concentrar. E depois a certeza – a única que tivemos – de que esta guerra ainda vai durar anos era muito angustiante. Gostei muito de Petrópolis, mas não tive os livros que precisava. A solidão, que no começo me acalmava, depois ficou deprimente. E pensar que eu nunca terminaria minha obra principal, o Balzac, era muito duro. Mando-lhe estas linhas nas últimas horas. Você não pode imaginar como estou contente desde que tomei a decisão. Boas lembranças às tuas filhas e não tenha pena de mim. Tudo de bom e tome coragem, pois você sabe que estarei tranquilo e feliz. Stefan.<sup>48</sup>

As cartas de Zweig lidas ao longo do filme revelam um homem que, ao tentar se distanciar de uma Europa devastada pela guerra, não consegue escapar de sua própria angústia existencial.

A trilha sonora também desempenha um papel importante na construção dessa atmosfera melancólica. O uso de músicas como *Ai! Que saudade da Amélia* (1941) e *Praça Onze* (1941) evoca a nostalgia de um Brasil exótico e acolhedor e serve para contrastar com a tragédia pessoal de Zweig. Ao empregar essas músicas de cunho carnavalesco, Back constrói uma ironia, revelando a desconexão entre o ideal de paraíso que o

<sup>47</sup>Almeida; Caixeta, 2020.

<sup>48</sup>Back, 1995.



escritor buscava e a dura realidade de sua existência. As músicas, como as imagens de arquivo que intercalam a narração das cartas, tornam-se, em outra camada semântica, um comentário crítico sobre o contraste entre as aspirações de Zweig e o desfecho de sua vida.<sup>49</sup>

Finalmente, a decisão de finalizar o documentário com a leitura da última carta de Zweig, escrita pouco antes de sua morte, é um momento de imersão no desespero final do escritor. A música e as imagens de arquivo que acompanham essa leitura ressaltam a tragédia de sua vida e, ao mesmo tempo, a contradição entre o que ele idealizava e o que realmente encontrou no exílio. O documentário, portanto, utiliza uma série de recursos técnicos e estéticos para construir uma narrativa complexa sobre o fim de Zweig, que não se circunscreve a ilustrar sua história, mas busca engendrar a reflexão crítica, deixando o espectador não com uma resposta definitiva, mas com a provocação de um sentimento profundo sobre a experiência humana diante dessa história.

## Ética e estética das imagens

No documentário *Zweig: a morte em cena*, a seleção de entrevistados reflete não somente a idade avançada dos protagonistas, mas também a conexão pessoal com Stefan Zweig, estabelecendo uma ponte direta entre o escritor e o Brasil. Os depoentes, com idades que superam os 80 anos, são, em sua maioria, brasileiros, com exceção de Gerhard Metsch, um colecionador de arte alemão. Entre os entrevistados estão o editor Abrahão Koogan, o advogado Samuel Malamud, a esposa deste, Anita, o tradutor Elias Davidovitch, o dentista Aníbal Monteiro e o jornalista e biógrafo Alberto Dines. Dos quais ao menos três já faleceram: Samuel Malamud, Abrahão Koogan e Alberto Dines. A escolha deles não parece ser aleatória, mas um reflexo do legado do biógrafo brasileiro no que diz respeito à trajetória de Zweig no Brasil. Dines, por exemplo, ao descrever sua busca por Koogan e Malamud nos anos 1970, deixa claro como eles foram essenciais para o processo de resgatar a memória do escritor no país.<sup>50</sup>

A forma como Sylvio Back enquadra seus depoimentos no filme segue a ética e estética cinematográfica consistente com seus documentários anteriores, destacando a primazia dos primeiros planos. Para Deleuze, os primeiros planos buscam capturar o movimento interno das personagens, fazendo com que o espectador se aproxime das emoções e estados mentais daqueles que falam, destacando-se pela intensidade afetiva que transparece dos rostos.<sup>51</sup> Alinhando-se com o que Rosane Kaminski chama de uma ênfase nas “faces envelhecidas”, que contrasta com a lucidez e a clareza das lembranças.<sup>52</sup> Algo que, no entanto, também pode ser interpretado de forma diferente

<sup>49</sup> Melo Junior, 2022.

<sup>50</sup> Dines, 2012.

<sup>51</sup> Deleuze, 2018a.

<sup>52</sup> Kaminski, 2013.



à luz da proposta cinematográfica de Back. A crítica de Kaminski, que sugere que os depoimentos evidenciam uma lucidez, não encontra eco nessa interpretação do filme em tela. Por meio do olhar de Back, as imagens não buscam apenas evidenciar a clareza dos depoimentos, mas, antes, tensionar esses relatos com a complexidade do contexto histórico e pessoal. O cinema de Back, mediante a montagem de depoimentos, a voz *off*, a trilha sonora e as imagens de arquivo, não apenas suspende a realidade, mas move os sentidos ao envolver o espectador em uma experiência cinematográfica onde as imagens não oferecem respostas prontas. Assim, ao colocar em cena as faces dos entrevistados em plano fechado, o cineasta propõe uma imersão no emocional, com imagens-afecção, em que os afetos se tornam os protagonistas da narrativa:

Assim, algo se descola das coordenadas espaço-temporais e do funcionamento puramente sensório-motor e, isolado, perde sua concordância com a percepção do espaço que ocupa. Neste momento, a potência de desterritorialização da imagem cinematográfica fica inevitável, pois um rosto reflexivo se torna imediatamente, um rosto intensivo e, neste intervalo entre a percepção e a ação, como efeito predicativo e adjetivante do mundo, que não é produzido pelo sujeito que olha, nem pelo objeto olhado, como pontos notáveis, surge uma potência virtual infinita.<sup>53</sup>

Logo, a obra de Back, em consonância com os conceitos de Deleuze, pode ser vista como uma fusão entre o presente e o passado, na qual o primeiro plano – e particularmente o rosto dos entrevistados se torna uma “placa nervosa” que expressa micro movimentos intensivos, mas também se distancia do movimento espacial<sup>54</sup> habitual:

[...] uma cena comporta, normalmente, um plano bem aberto (geralmente, um plano de conjunto), situado de preferência no início da cena e que permite ao espectador ter conhecimento do conjunto da situação cênica, à qual os planos mais parciais que compõem a cena serão referidos mentalmente.<sup>55</sup>

Ao optar por um tipo de cinema que privilegia a imersão na face humana, Back desvia-se de uma lógica narrativa tradicional, desafiando as convenções do cinema clássico, em que o plano conjunto costuma fornecer uma visão total do espaço antes de adentrarmos os detalhes da cena.<sup>56</sup> Nesse sentido, o rosto, capturado em seus pequenos

<sup>53</sup> Farina; Fonseca, 2015, p. 121.

<sup>54</sup> Deleuze, 2018a.

<sup>55</sup> Aumont, 2003, p. 108.

<sup>56</sup> Aumont, 2003.



movimentos e expressões, não é apenas um veículo para o depoimento verbal. Ele se torna uma forma de resgatar as camadas de memória e afeto associadas à experiência dos entrevistados, segundo Deleuze, que distingue entre o afeto e o sentimento. O primeiro está relacionado à intensidade, ao movimento interno da consciência, enquanto o segundo reflete comportamentos mais externos e visíveis.<sup>57</sup> Ao enfatizar as expressões faciais, Back nos convida a ver além da superfície, a acessar as camadas mais profundas das emoções de seus entrevistados, que não são simplesmente recordações, mas experiências que reverberam no tempo e no espaço. Aliás, procedimento que parece estar em sintonia com a primeira cena do filme que exibe a máscara mortuária do escritor, isto é, desde o princípio, as faces se impõem como aspecto central.

Como afirma Deleuze, a relação entre cinema e tempo é central para a compreensão do regime de imagens-movimentos.<sup>58</sup> Em *Zweig: a morte em cena*, o tempo não é tratado de forma linear ou cronológica, mas como uma força que atravessa as imagens e as palavras, criando uma tensão entre o presente da filmagem e o passado evocado pelos depoimentos. A sobreposição entre o tempo atual e o tempo virtual, aquele que remonta ao passado, mas também se projeta para o futuro, é uma característica fundamental dessa obra cinematográfica. A memorização é recuperação do que foi e uma reconciliação entre os diferentes tempos, que coexistem no espaço da tela.

Além disso, a escolha de planos fechados e a redução das coordenadas espaço-temporais ampliam essa ambiguidade temporal, evocando uma memória fluida que não está fixa a um lugar ou a um momento específico, mas que se reinventa constantemente. Retomemos Hamlet, o tempo está fora dos eixos!,<sup>59</sup> isto é, “entramos na temporalidade como estado de crise permanente”.<sup>60</sup>

Em uma trabalho de cinema que busca mais o afeto do que a verdade objetiva, o filme de Back se distancia de qualquer tentativa de criar uma representação fidedigna dos fatos históricos e, em vez disso, opta por uma reinterpretação do passado por meio da subjetividade e da intensidade dos afetos. O movimento entre o presente e o passado, representado nas imagens do documentário, é uma tentativa de dar visibilidade a uma memória não estática, que transita entre diferentes dimensões de tempo e espaço. A proposta de Back é, portanto, criar um documentário afetivo, cuja experiência do espectador não está restrita a um conhecimento factual da história de Zweig, mas é uma vivência que coloca o observador em contato direto com a experiência subjetiva das personagens e dos seus próprios afetos. Isso ressoa com a ideia de que a memória,

<sup>57</sup> Deleuze, 2018a.

<sup>58</sup> Deleuze, 2018a.

<sup>59</sup> Shakespeare, 2005.

<sup>60</sup> Deleuze, 2018b, p. 67.



como uma membrana, conecta o passado ao futuro, sem que os limites entre eles sejam claramente definidos.<sup>61</sup>

Se, portanto, em momentos anteriores de sua cinematografia, Back trouxe à baila os lençóis do passado em atrito com o presente, subvertendo um tempo cronológico por meio, por exemplo, da exploração do elemento narrativo teleológico ou a partir da bricolagem irônica de depoimentos, trilha sonora e imagens de arquivo e ficcionais, em *Zweig: a morte em cena* tal metodologia é acrescida pelo foco afetivo e intensivo nos rostos em detrimento das coordenadas espaço-temporais, fomentando “uma espécie de redução do cinema ao essencial: corpo e máquina”<sup>62</sup> e indicando, por sua vez, que “o acontecimento não se confunde mais com o espaço que lhe serve de lugar, nem com o atual presente que passa”.<sup>63</sup>

Por fim, ao filmar o passado de Zweig através das lentes de seus interlocutores e suas lembranças fragmentadas, Back provoca uma reflexão profunda sobre a natureza da memória e da história. Nessa linha, o filme cria uma imagem-tempo que se distancia das formas tradicionais de narrativa cinematográfica,<sup>64</sup> fomentando a reflexão não por meio de conceitos, mas de imagens. A coexistência do presente e do passado, os afetos capturados nos rostos e as imagens imprecisas e atemporais nos convidam a experienciar a história de forma mais visceral e sensorial, numa constante tensão entre o que é e o que poderia ter sido, o que foi e o que nunca será.

## Considerações Finais

A análise do documentário *Zweig: a morte em cena*, de Sylvio Back, à luz dos conceitos deleuzianos de imagem-tempo e imagem-afecção, os quais estão em constante diálogo com Henri Bergson,<sup>65</sup> revela um trabalho cinematográfico imerso na exploração da memória, do tempo e dos afetos, ao distanciar-se das convenções da narrativa cinematográfica clássica. Ao focar nos rostos dos entrevistados, Back evoca uma reflexão sobre a natureza efêmera da memória, que não se limita à mera recordação factual, mas à cristalização de sensações e intensidades que persistem além da realidade histórica imediata. O filme transforma o testemunho em uma experiência imersiva, cujos rostos envelhecidos dos protagonistas se tornam portadores de uma memória líquida, impregnada de afeto, que transita entre o presente e o passado, criando uma tessitura temporal que resiste à linearidade. Em vista disso, não surpreende que o ponto de vista gerado pela posição da câmera, na maior parte das vezes, não é o central e frontal, proporcionando, então, uma ideia de equilíbrio egóico,

<sup>61</sup> Deleuze, 2018b.

<sup>62</sup> Comolli, 2008, p. 20.

<sup>63</sup> Deleuze, 2018b, p. 147.

<sup>64</sup> Deleuze, 2018b.

<sup>65</sup> Fialho, 2021.



mas descentralizado e de perfil, com os rostos nas arestas, bem como a paleta de cores da fotografia que se restringe uniformemente a tons pastéis, “menos vivos”.

Sob a ótica da armadura teórica de Deleuze, a estética do filme se inscreve no regime das imagens-tempo, em que a temporalidade não é mais uma simples linha do tempo a ser seguida, mas uma pluralidade de momentos que coexistem, questionando o próprio conceito de linearidade e de continuidade. O uso predominante dos primeiros planos, com rostos em ângulos distintos e sem referências claras de espaço e tempo, subverte a lógica do cinema clássico, colocando o espectador em contato com a intensidade das emoções que transcendem o contexto histórico ou geográfico imediato. A morte de Zweig, que permeia todo o documentário, não é apenas uma passagem histórica, mas uma presença constante, uma memória viva que se reencontra em cada depoimento, na suspensão temporal que Back constrói. Nesse sentido, a obra nos convida a refletir sobre a tragédia de Zweig não como uma história concluída ou finita, mas como uma memória que se perpetua, simultaneamente, viva e morta, presente e ausente.

Portanto, *Zweig: a morte em Cena* é um tributo à memória de um escritor exilado e uma reflexão profunda sobre o ato de recordar e de viver o passado: “ver um filme é ver o tempo passar. São poucas, portanto, as reflexões teóricas sobre o cinema que não abordam, ao menos indiretamente, a relação entre cinema e tempo”.<sup>66</sup> A ética e a estética de Back, vista pelo prisma teórico de Deleuze, oferece uma oportunidade de repensar a relação entre a literatura, o cinema, a história e a memória, desafiando-nos a enxergar o passado não como algo distante e sepultado, mas como uma presença/ausência que continua a nos afetar.

## Referências

- 1930, A REVOLUÇÃO QUE MUDOU O BRASIL. Direção: Sylvio Back. Produção: Rede Globo de Televisão. Rio de Janeiro, 1980. (40 min.).
- A GAIOLA DE OURO. Direção: Sylvio Back. Produção: Blimp Film. Brasil. 1973. (50 min.).
- ADICHIE, C. N. *O perigo de uma história única*. Tradução: Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- AGAMBEN, G. *O tempo que resta: um comentário à Carta aos Romanos*. Tradução: Davi Pessoa e Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.
- ALMEIDA, R. D.; CAIXETA, A. P. D. A. Para pensar em voz alta: voz-over heteroglóssica no filme-ensaio. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, maio-ago., p. 165-179, 2020.

<sup>66</sup> Aumont, 2003, p. 287.



ARISTÓTELES. *Poética (Edição bilíngue)*: Paulo PinheiroSão Paulo: Editora 34, 2017.

AUMONT, J. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, J. *As teorias dos cineastas*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.

BACK, S. *Entrevista com Sylvio Back*. Disponível em: [http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portals/84/docs/entrevista\\_sylvio\\_back.pdf](http://www.rededosaber.sp.gov.br/portais/Portals/84/docs/entrevista_sylvio_back.pdf). Acesso em: 23 abr. 2025.

BACK, S. "Nunca foi fácil fazer cinema no Brasil", diz cineasta Sylvio Back. *Revista Versar*. 23 de fevereiro de 2018. Disponível em: <https://www.revistaversar.com.br/entrevista-sylvio-back/>. Acesso em: 23 abr. 2025.

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

BACK, S. *Zweig: a morte em cena*. Produção Usina de Kyno, 1995.

BACK, S. *Eurus*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2008.

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

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

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

BENJAMIN, W. Sobre o conceito da História. In: BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Tradução: João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

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

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

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

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

CRUZ E SOUSA, O POETA DO DESTERRO. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Zeca Pires. Produção; TELESC; Usina de Kyno. Blumenau, 1999 (86 min.).

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

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



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

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

DINES, A. *Morte no paraíso*: a tragédia de Stefan Zweig. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

FARINA; J. T.; FONSECA, T. M. G. O cine-pensamento de Deleuze: contribuições a uma concepção estético-política da subjetividade. *Psicologia USP*, v. 26, n. 1. p. 118-124, 2015.

FIALHO; A. L. C. O cinema em Gilles Deleuze: apontamentos sobre a imagem-movimento. *Humanidades em diálogo*, v. 10, p. 41-55, 2021.

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

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

KAMINSKI, R. O Brasil urbano no cinema dos anos 1960: Curitiba melancólica em Lance Maior, de Sylvio Back (1968). *Est. Hist*, Rio de Janeiro, p. 88-111, 2012.

KAMINSKI, R. Vida e morte de Stefan Zweig no cinema de Sylvio Back (1995-2003): identidades, ressentimentos e suicídio como protesto. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, 11, n. 2, julho, p. 212-228, 2013.

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

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

LOST ZWEIG: os últimos dias de Stefan Zweig no Brasil. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Guilherme Fuíza; Marcela Müller; Lellete Couto. Produção: Usina de Kyno. Petrópolis. 2003. 1 DVD. (115 min.).

MELO JUNIOR, G. S. *Profanar o arquivo*: Zweig a morte em cena, de Sylvio Back. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, 2022.

MULHERES GUERREIRAS. Direção: Sylvio Back. Produção: Blimp Film. Brasil. 1977. (45 min.).

NIETZSCHE, F. W. *Crepúsculo dos ídolos, ou Como se filosofa com o martelo*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2017.



O UNIVERSO GRACILIANO. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: PH. Souza. Produção: Usina de Kyno Ltda.; Anjo Azul Filmes. Rio de Janeiro. 2013 (84 min.).

SHAKESPEARE, W. *Hamlet*. Tradução: Millor Fernandes. Porto Alegre: LPM, 2005.

SOARES, P. A. A. V. *Quem tem medo de poeta? Sylvio Back e as Margens*. Dissertação de Mestrado. Curso Interdisciplinar em Ciências Humanas) UFFS. Erechim, 2017.

STOOSS-HERBERTZ, A. Os leitores e as leituras de Stefan Zweig no Brasil. *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, 4, maio/jun. 2007.

VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise filmica*. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1994.

ŽIŽEK, S. *O mais sublime dos histéricos*. Tradução: R. Vera. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ZWEIG: a morte em cena. Direção: Sylvio Back. Assistência de direção: Margit Richter. Produção: Goethe-Institut do Rio de Janeiro. Petrópolis. 1995. 1 DVD. (43 min.).

ZWEIG, S. *Brasil, um país do futuro*. Tradução: Kristina Michahelles. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ZWEIG, S. *A unidade espiritual do mundo*: um grito pela paz no Brasil. Textos de Alberto Dines, Klemens Renoldner e Celso Lafer. Tradução: Kristina Michahelles. Rio de Janeiro: Casa Stefan Zweig/Memória Brasil, 2017.

-----

Enviado em: 10/04/2025

Aprovado em: 30/04/2025