

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
MESTRADO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

MATHEUS ROCHA DA SILVA

**AS COLEÇÕES INVISÍVEIS DE STEFAN ZWEIG:
UMA ABORDAGEM COMPARATISTA SOBRE A INSTÂNCIA NARRADORA EM
ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS**

CURITIBA

2026

MATHEUS ROCHA DA SILVA

**AS COLEÇÕES INVISÍVEIS DE STEFAN ZWEIG:
UMA ABORDAGEM COMPARATISTA SOBRE A INSTÂNCIA NARRADORA EM
ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, Linha 1 - Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria Cristina Mendes

CURITIBA

2026

TERMO DE APROVAÇÃO

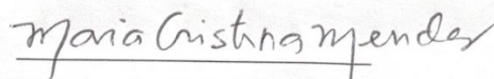
MATHEUS ROCHA SILVA

AS COLEÇÕES INVISÍVEIS DE STEFAN ZWEIG: UMA ABORDAGEM COMPARATISTA SOBRE A INSTÂNCIA NARRADORA EM ADAPTAÇÕES CINEMATOGRAFICAS

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

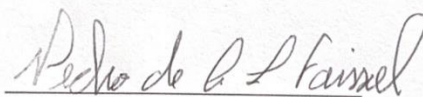
Curitiba, 05/08/2026.

Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)
Linha de pesquisa 1: Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo



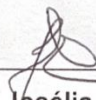
Profa. Dra. Maria Cristina Mendes

Presidente da Banca (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Prof. Dr. Pedro Faissol

Membro Interno (PPG-CINEAV/UNESPAR)



Profa. Dra. Josélia Schwanka Salomé

Membro Externo (Pesquisadora independente)

*À memória de Stefan Zweig,
de Ana Paula Silveira Cardoso e
de todos os colecionadores
que ousaram algum dia
guardar memórias*

AGRADECIMENTOS

Nunca pensei em escrever uma página de agradecimentos em um trabalho acadêmico. Sempre achei essa uma parte “piegas demais” e que poderia ser ignorada. Contudo, ao longo dos meses que passei no mestrado, notei que esta seria uma tarefa de extrema generosidade, ao lembrar de pessoas tão importantes que encontramos pelo caminho. E é só a partir dessa reflexão, que notamos como há tanta gente incrível fazendo tanto, mesmo sem se dar conta, por nós.

Início, portanto, agradecendo à Fundação Araucária, que financiou este trabalho durante 16 meses. Também agradeço à Vanessa Freitas, roteirista, professora e mestra em Cinema e Artes do Vídeo, que me incentivou a desenvolver um projeto de pesquisa para o PPGCINE-AV.

Agradeço à minha orientadora Maria Cristina Mendes, pelo apoio, generosidade, partilha de conhecimento e, sobretudo, acolhimento, até mesmo nos momentos mais difíceis. Agradeço às contribuições imensuráveis do professor Pedro Faissol, e das professoras Mariana Souto e Josélia Schwanka Salomé, membros da minha banca, que tanto admiro.

É indispensável citar aqui a professora Sandra Fischer, que me acolheu de imediato com meu primeiro projeto, e todos os professores e professoras que lecionaram disciplinas às quais participei durante minha trajetória neste mestrado acadêmico: Alexandre Garcia, Beatriz Vasconcelos, Cristiane Wosniak, Eduardo Baggio, Juslaine Abreu Nogueira, Luciana Barone, Rafael Tassi e Rosane Kaminski.

Agradeço também meu psicólogo Leonardo Svidzinski, por me ajudar a segurar as pontas nos momentos mais difíceis, além de amigos e familiares tão importantes. Citando alguns: Victor Hugo de Paula, por seus conselhos, ajudas com o Word e partilha de ideias; Marcelo Silva, pelo apoio com revisão ortográfica; Marco Andrade, pelos desabafos e parceria; Flávia e Giovanna, entre outras coisas, pela diversão em nosso sarau lendo *A Coleção Invisível*; além de Ana Júlia, Ana Gambale, Rebeca, Tomás, Mariana, Ademar, Luiza, Estephen, Maria Clara, Mauro, Luc, Guilherme, Leonardo Mota, Cássio, Rosana, Sarah, Alina, João Capeloti, Amanda, Bortoli, Marcela e todo o grupo “Groselhas” pelas conversas descontraídas, inspiradoras e enriquecedoras. Aos meus pais e irmã, Suzana, Marildo e Helloysa, pelo apoio, mesmo que a distância; à minha filha felina Roma, por tudo; e, finalmente, aos meus colegas do mestrado (turma 2024), a quem também deixo um especial agradecimento pelas caronas, apoio e motivação ao longo de todo esse tempo.

“Os colecionadores são pessoas felizes”

Stefan Zweig (1925)

RESUMO

Esta dissertação investiga estratégias de narração e focalização em adaptações cinematográficas da novela *A Coleção Invisível* ([1925]; 2015), do escritor austríaco Stefan Zweig, realizadas respectivamente em Portugal (2009), sob direção de Rita Azevedo Gomes, e no Brasil (2012), com direção de Bernard Attal. A partir das tensões existentes entre os modos narrativos do cinema e da literatura, o trabalho adota uma abordagem comparatista, compreendendo essas duas formas de linguagem como autônomas e em diálogo. O objetivo principal é identificar como essas produções audiovisuais constroem suas instâncias narradoras a partir da articulação entre o narrar e o colecionar, ao pensar que colecionadores também funcionam como narradores. Assim, a pesquisa parte da hipótese de que as adaptações cinematográficas de *A Coleção Invisível* mobilizam estratégias distintas de narração e focalização que deslocam as funções das instâncias narradoras presentes no texto de Stefan Zweig. Esses deslocamentos rearticulam as relações entre colecionismo e memória, algo que revela projetos estéticos e culturais específicos em cada contexto de realização, observando também suas respectivas metragens e decupagens. Para tanto, é utilizado o método de análise fílmica proposto por Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (2012), que permite examinar aspectos estruturais e narrativos dos filmes, trazendo as contribuições de Mariana Souto (2020; 2021) e Paul Coates (2021) na elaboração das perspectivas comparatistas no cinema. O aporte teórico ancora-se, sobretudo, no trabalho de David Bordwell (1985; 2005; 2013), Kristin Thompson (2013), Arlindo Machado (2007), André Gaudreault e François Jost (2009), Ismail Xavier (2003; 2021), Luís Miguel Cardoso (2003), Christian Metz (2015) e Jason Mittell (2017) com relação às narrativas cinematográficas, enquanto Robert Stam (2006; 2008), Haroldo de Campos (2008), Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2017) fornecem subsídios para compreensão das teorias de adaptações fílmicas. Conceitos estabelecidos por Walter Benjamin (1987; 2008; 2009) e Stefan Zweig (2014; 2015), que dialogam com os elementos centrais da trama, também são apropriados ao longo do desenvolvimento do trabalho, em consonância à análise das formas pelas quais cada filme organiza a experiência narrativa do espectador por meio de recursos próprios da linguagem cinematográfica. Os resultados da pesquisa revelam que a adaptação portuguesa constrói sua instância narradora por meio da contemplação, da ausência e das lacunas, privilegiando uma experiência marcada pela observação e pela suspensão narrativa, enquanto a adaptação brasileira reorganiza a focalização em torno do protagonista, aproximando o espectador de sua experiência trágica e produzindo uma releitura da novela centrada em seu percurso dramático. Em ambas, as estratégias de narração reconfiguram as relações entre memória e colecionismo, estabelecendo diferentes correspondências entre o ato de narrar e o ato de colecionar, trazendo Claudina, no filme português, e Beto, no filme brasileiro, como agentes da focalização, isto é, as histórias são guiadas por suas visões e são narradas a partir deles. Desse modo, a pesquisa contribui para as teorias e discursos no cinema e no audiovisual, sobretudo nos estudos de narratologia cinematográfica, de adaptações fílmicas e cinema comparado ao demonstrar como diferentes escolhas de encenação, focalização, organização narrativa e ponto de vista produzem distintas configurações da instância narradora em adaptações de uma mesma obra literária, evidenciando o potencial do cinema para construir soluções narrativas próprias em diálogo com o texto de Stefan Zweig.

Palavras-chave: Cinema comparado; Narratologia cinematográfica; Adaptação cinematográfica; *A Coleção Invisível*; Stefan Zweig.

ABSTRACT

This thesis investigates narrative and focalization strategies in film adaptations of the short story *The Invisible Collection* ([1925]; 2015) by the Austrian writer Stefan Zweig, specifically the versions directed by Rita Azevedo Gomes in Portugal (2009) and Bernard Attal in Brazil (2012). Based on the tensions between the narrative modes of cinema and literature, the study adopts a comparative approach, understanding these two forms of language as autonomous while engaged in dialogue. The primary aim is to identify how these audiovisual productions construct their narrative instances through the articulation between storytelling and collecting, considering that collectors also function as narrators. Thus, the research is based on the hypothesis that the film adaptations of *The Invisible Collection* employ distinct narrative and focalization strategies that shift the functions of the narrative instances present in Stefan Zweig's text. These shifts rearticulate the relationships between collecting and memory, revealing aesthetic and cultural projects specific to each production context, while also taking into account their respective running times and decoupage. To this end, the study employs the film analysis method proposed by Anne Goliot-Lété and Francis Vanoye (2012), which allows for the examination of the films' structural and narrative aspects, while incorporating insights from Mariana Souto (2020; 2021) and Paul Coates (2021) regarding comparative perspectives in cinema. The theoretical framework relies primarily on the work of David Bordwell (1985; 2005; 2013), Kristin Thompson (2013), Arlindo Machado (2007), André Gaudreault and François Jost (2009), Ismail Xavier (2003; 2021), Luís Miguel Cardoso (2003), Christian Metz (2015), and Jason Mittell (2017) concerning cinematic narratives, while Robert Stam (2006; 2008), Haroldo de Campos (2008), Linda Hutcheon (2011), and Julie Sanders (2017) provide the basis for understanding film adaptation theories. Concepts developed by Walter Benjamin (1987; 2008; 2009) and Stefan Zweig (2014; 2015), which engage with the central elements of the plot, are also employed throughout the study, in conjunction with an analysis of the ways in which each film organizes the spectator's narrative experience through resources specific to cinematic language. The findings reveal that the portuguese adaptation constructs its narrative instance through contemplation, absence, and gaps, privileging an experience marked by observation and narrative suspension, whereas the Brazilian adaptation reorganizes focalization around the protagonist, bringing the spectator closer to his tragic experience and producing a reinterpretation of the short story centered on his dramatic trajectory. In both films, narrative strategies reconfigure the relationships between memory and collecting, establishing different correspondences between the act of storytelling and the act of collecting, with Claudina in the portuguese film and Beto in the brazilian film serving as focalizing agents; that is, the stories are guided by their perspectives and narrated from their points of view. In this way, the research contributes to film and audiovisual theory and discourse, particularly to the fields of film narratology, film adaptation studies, and comparative cinema, by demonstrating how different choices of mise-en-scène, focalization, narrative organization, and point of view produce distinct configurations of the narrative instance in adaptations of the same literary work, highlighting cinema's potential to construct its own narrative solutions while remaining in dialogue with Stefan Zweig's text.

Keywords: Comparative cinema; Cinematic narratology; Film adaptation; The Invisible Collection; Stefan Zweig.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - Stefan Zweig quando jovem (1901).....	25
FIGURA 2 - Stefan Zweig na casa de Ossining, NY (1941)	26
FIGURA 3 - <i>Declaração</i> , por Stefan Zweig (1942)	27
FIGURA 4 - Trecho de <i>Lost Zweig</i> (2003)	31
FIGURA 5 - Josef Hader vive Stefan Zweig no filme dirigido por Maria Schrader (2016) ...	33
FIGURA 6 - Monsieur Gustave H., personagem de Ralph Fiennes em <i>O Grande Hotel Budapeste</i> (2014).....	33
FIGURA 7 - <i>Vingt-Quatre Heures de la vie d'une Femme</i> (1968)	34
FIGURA 8 - <i>Burning Secret</i> (1988).....	34
FIGURA 9 - <i>La Confusion des Sentiments</i> (1981).....	34
FIGURA 10 - <i>Yi ge mo sheng nu ren de lai xin</i> (2004)	34
FIGURA 11 - <i>Uma Promessa</i> (2013)	34
FIGURA 12 – <i>Schachnovelle</i> (2021)	34
FIGURA 13 - Cartaz de <i>A Coleção Invisível</i> (2009).....	37
FIGURA 14 - Cartaz de <i>A Coleção Invisível</i> (2012)	37
FIGURA 15 - Narradores identificados de <i>Carta de Uma Desconhecida</i> (1948)	48
FIGURA 16 - Narradores identificados de <i>O Grande Hotel Budapeste</i> (2014)	49
FIGURA 17 - Fac-símile da publicação de <i>A Coleção Invisível</i> em 31 de maio de 1925	50
FIGURA 18 - <i>O Grande Cavalo</i> (1505), de Albrecht Dürer	58
FIGURA 19 - <i>Melancolia</i> (1514), de Albrecht Dürer.....	59
FIGURA 20 - <i>Grande Paixão: Cristo no Monte das Oliveiras</i> (1497), Albrecht Dürer	60
FIGURA 21 - <i>Antíope</i> (~1631), de Rembrandt.....	61
FIGURA 22 - Quadro ilustrativo de personagens de <i>A Coleção Invisível</i>	74
FIGURA 23 - Reenquadros em <i>A Coleção Invisível</i> (00:05:31 a 00:05:44).....	75
FIGURA 24 - Momento lúdico em <i>A Coleção Invisível</i> (00:28:52)	76
FIGURA 25 - Momento onírico em <i>A Coleção Invisível</i> (00:28:52).....	77
FIGURA 26 - Pré-reenquadro em <i>A Coleção Invisível</i> (00:16:17).....	78
FIGURA 27 - Reenquadro em <i>A Coleção Invisível</i> (00:16:20)	79
FIGURA 28 - Plano Geral em <i>A Coleção Invisível</i> (00:17:17 a 00:17:20).....	84
FIGURA 29 - Plano Geral de <i>A Coleção Invisível</i> (01:13:44).....	85
FIGURA 30 - Início da sequência em <i>A Coleção Invisível</i> (00:17:17) e <i>A Coleção Invisível</i> (01:13:57).....	86

FIGURA 31 - <i>Raccord</i> de olhar em <i>A Coleção Invisível</i> (01:13:50 a 01:13:55)	87
FIGURA 32 - O afastamento de Claudina em <i>A Coleção Invisível</i> (00:19:40 a 00:19:51) ...	88
FIGURA 33 - O choque de Beto ao ver a coleção (01:14:28 a 01:14:58)	90
FIGURA 34 - <i>Sem Título</i> , de Antonio Bandeira (1960)	91
FIGURA 35 - <i>Casal Abraçado</i> (1961~1970), de Djanira	91
FIGURA 36 - <i>A Morte de Orfeu</i> (1494), de Albrecht Dürer.....	92
FIGURA 37 - <i>São Jerônimo no estúdio</i> (1514), de Albrecht Dürer	93
FIGURA 38 – Senhor Telles reflete sobre os papéis em branco (00:19:59 a 00:23:31).....	94
FIGURA 39 - A coleção que não existe mais (00:22:50)	96
FIGURA 40 - <i>Martírio de São João</i> (1511), de Albrecht Dürer.....	97
FIGURA 41 - <i>Os Sete Candelabros</i> (1498), de Albrecht Dürer	98
FIGURA 42 - Amaro e Telles conversando (00:24:11 a 00:31:35).....	99
FIGURA 43 - Telles se despede (00:32:35).....	100
FIGURA 44 - Trecho de <i>Eu vi o mundo... ele começava no Recife</i> (1926), de Cícero Dias .	101
FIGURA 45 - Montagem em <i>A Coleção Invisível</i> (01:16:45 a 01:17:04)	102
FIGURA 46 - Tensão entre Samir e Beto (01:18:22)	102
FIGURA 47 - <i>Marinha</i> (1938), de José Pancetti	103
FIGURA 48 - Despedida em <i>A Coleção Invisível</i> (01:18:54).....	104
FIGURA 49 - Claudina se despede (00:43:03)	110
FIGURA 50 - Beto sorri (01:23:58).....	111
FIGURA 51 - Baseado em Stefan Zweig.....	112

SUMÁRIO

COMEÇANDO A COLECIONAR	12
CAPÍTULO 1: AS COLEÇÕES DE STEFAN ZWEIG NO CINEMA	20
1.1 Zweig Literário.....	21
1.2 Zweig Cinematográfico.....	29
1.3 Apresentando <i>A Coleção Invisível</i>	35
CAPÍTULO 2: MODOS DE NARRAÇÃO EM STEFAN ZWEIG	39
2.1 Da Literatura ao Cinema	40
2.2 Narratologia Zweiguiana.....	47
2.3 Um episódio da Inflação Alemã.....	49
CAPÍTULO 3: AS INSTÂNCIAS NARRADORAS DE <i>A COLEÇÃO INVISÍVEL</i>.....	63
3.1 De Zweig aos filmes.....	64
3.2 Dos filmes à análise.....	69
3.3 As Coleções Invisíveis	72
3.4 O Colecionador narra sua coleção.....	83
GUARDANDO A COLEÇÃO	112
UMA COLEÇÃO DE REFERÊNCIAS	119
Bibliografia.....	119
Filmografia	124
APÊNDICE A – CRÔNICA “PROCURANDO ZWEIG”	125
APÊNDICE B – MINHA COLEÇÃO INVISÍVEL	128
APÊNDICE C – FILMOGRAFIA BASEADA EM STEFAN ZWEIG	130

COMEÇANDO A COLECIONAR

Esta dissertação trata de uma investigação acerca das instâncias narradoras em adaptações cinematográficas, adotando a abordagem comparatista como método de exploração e tomando como objetos empíricos de análise os filmes *A Coleção Invisível* (2009), dirigido por Rita Azevedo Gomes em Portugal, e *A Coleção Invisível* (2012)¹, dirigido por Bernard Attal no Brasil. Ambas as produções foram adaptadas para o cinema a partir da novela² de mesmo nome publicada pelo escritor austríaco Stefan Zweig (1881-1942) na edição dominical do *Neue Freie Presse*³ em 31 de maio de 1925, cujo título original é: *Die Unsichtbare Sammlung*.

A pesquisa foi desenvolvida junto ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV), da Universidade Estadual do Paraná, Campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, inserida na linha de pesquisa “Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo”, sob orientação da Prof. Dra. Maria Cristina Mendes.

A relevância temática surge a partir dos estudos contemporâneos em torno das narrativas cinematográficas em convergência a análises e abordagens comparatistas. O primeiro objeto escolhido surgiu em 2017, quando a adaptação brasileira desta obra de Stefan Zweig, escritor identificado nos créditos finais mostrados na tela, foi assistida pelo Canal Brasil. À primeira vista, a proposta narrativa orquestrada no enredo do filme foi o que mais chamou me a atenção. Mas, após o contato com a novela, o longa-metragem gerou ainda mais interesse, em função das diferenças estilísticas da produção. E a partir da recordação da música “Teus Olhos Cansados”, interpretada pela cantora Tiê e composta originalmente por Silvain Vanot e Flavio Juliano para o filme dirigido por Bernard Attal, o projeto de pesquisa se desenhou, definindo como ponto de partida a adaptação da instância narradora.

Posteriormente, já pensando em uma perspectiva comparatista, novas adaptações de *A Coleção Invisível* (publicada originalmente em 1925, edição consultada de 2015) foram descobertas: *Die unsichtbare Sammlung*, um telefilme alemão de 1953, com direção e roteiro de Hanns Farenburg; *De onzichtbare verzameling*, telefilme belga de 1966, dirigido por Willy

¹ Curiosamente, o diretor de fotografia do filme compartilha do mesmo nome e sobrenome do autor desta dissertação.

² Nesta dissertação, adota-se o termo “novela” para designar alguns textos de Stefan Zweig em consonância às publicações mais recentes de suas obras pela editora Zahar. Em linhas gerais, de acordo com Márcia Abreu (2021), uma novela consiste em uma narrativa tratada em prosa de tamanho intermediário entre o conto e o romance. Para a autora, a novela, em comparação ao conto, consegue aprofundar seu enredo e personagens, mas mantém uma trama única e direta.

³ *Neue Freie Presse* é um jornal austríaco editado em Viena, fundado por Max Friedländer, em 1864. Atualmente, segue como uma das publicações de maior relevância da Áustria.

Vandermeulen; *Inflacja 1924*, filme polonês dirigido por Z. Zbrojewski, em 1972; *Šťastie zberateľov*, telefilme eslovaco dirigido por Stanislav Párnický, lançado em 1972; e, por fim, *A Coleção Invisível*, curta-metragem português de 2009, com direção de Rita Azevedo Gomes.

No entanto, apenas a adaptação portuguesa, para além do filme brasileiro, pôde ser encontrada, assistida e analisada. E mesmo que esses dois filmes estivessem disponíveis digitalmente, também foram, de certa maneira, difíceis de se acessar, visto que, atualmente, é um tanto incomum lidar com a materialidade dos produtos audiovisuais em mídia física. Nesse sentido, o curta⁴ *A Coleção Invisível* (2009) foi consultado a partir de uma cópia digital obtida pela internet. Já o longa brasileiro, de 2012, pôde ser visualizado por meio de plataformas de *streaming*, inicialmente, pela Netflix e, posteriormente, pelo Looke e Prime Video.

O texto base da novela, por sua vez, foi consultado principalmente a partir da edição mais recente lançada no Brasil, em 2015, pela editora Zahar, com tradução de Kristina Michahelles⁵, Maria Aparecida Barbosa e Murilo Jardelino. O intitulado *Novelas Insólitas* traz uma coletânea de textos do escritor selecionados por meio da curadoria dos editores, junto de notas específicas sobre texto e contexto. Contudo, outras traduções também foram verificadas, a título de curiosidade, sobretudo a partir da coletânea *Caleidoscópio*, publicada em 1938 pela editora Guanabara, do Rio de Janeiro, com tradução de Charlotte von Orloff, cuja cópia bem preservada está disponível para empréstimo na Biblioteca Pública do Paraná.

Nesse contexto, é interessante notar, conforme Walter Benjamin demonstrava em seu célebre texto *A Tarefa do Tradutor* (2008), as escolhas estilísticas que cada profissional empregou ao longo do trabalho como tradutor, definido como um artista sensível, atento à forma, visto que "a tradução é em primeiro lugar uma forma" (Benjamin, 2008, p. 26). As diferenças estilísticas empregadas em cada tradução não foram analisadas nesta pesquisa, mas são de grande relevância em um contexto mais amplo dos estudos literários e acadêmicos, o que evidencia como as transposições e traduções criativas são de suma importância para as obras artísticas. Aliás, seus contextos históricos também demonstram certas torções que renderiam uma pesquisa inteira já muito consistente, mas considerando, obviamente, os estudos de tradução e linguística.

⁴ Embora em Portugal o filme seja conceituado como curta-metragem, no Brasil, produções com duração entre 15 e 69 minutos são classificadas como média-metragem. Apesar disso, nesta dissertação, *A Coleção Invisível* (2009) será tratado como "curta".

⁵ Além de tradutora, Kristina Michahelles é jornalista e atual diretora da Casa Stefan Zweig em Petrópolis. Tive o prazer de participar de uma conferência virtual comandada por ela, em meados de junho de 2026, abordando *Autobiografia, O Mundo de Ontem* (2014) que ela mesma traduziu.

Indo além do texto de *A Coleção Invisível* ([1925]; 2015), Stefan Zweig teve outras obras adaptadas no cinema. Pensando nessa questão, o interesse é poder dialogar com esses títulos em alguma medida, e notar como a influência e legado do escritor atravessam diferentes culturas e contextos. Para tanto, os estudos de narrativas audiovisuais se tornam os principais articuladores desta pesquisa, que, assim como Jason Mittell (2017) pontua, os interesses estão muito mais voltados ao “como” as coisas significam em detrimento de “o que” elas podem significar.

Dentro desse contexto, conforme Ismail Xavier (2003) escreve, tanto filmes quanto peças de teatro, contos e romances podem compartilhar da mesma organização narrativa de acontecimentos e ações. Portanto, para o autor, a instância narradora é de suma importância, sobretudo nos estudos de narrativos, pois está ligada a uma série de escolhas que envolvem a ordem de exposição das informações independentemente da mídia ou formato no qual estão inseridos.

Porém, ao refletir sobre os discursos audiovisuais e as especificidades do meio, novos tensionamentos importantes surgem para debate. Ao levar em consideração que as adaptações cinematográficas, também chamadas de traduções criativas, não têm obrigações formais com o material original (Stam, 2006; Hutcheon, 2011), algumas perguntas se desdobram para nortear essa pesquisa: como as estratégias de narração e focalização mobilizadas pelas adaptações cinematográficas de *A Coleção Invisível* reconfiguram a instância narradora e articulam, as relações entre narração e colecionismo presentes na obra novela de Stefan Zweig? Além disso, quais são as singularidades formais que as duas obras apresentam?

Desse modo, o objetivo geral do estudo é analisar como as adaptações cinematográficas, portuguesa e brasileira, de *A Coleção Invisível* constroem suas instâncias narradoras por meio de estratégias específicas de narração e focalização, investigando como essas escolhas rearticulam as relações entre o narrar e o colecionar, visto que há a observação de que um colecionador também pode ser um narrador. Entre os objetivos específicos, estão: analisar aspectos biográficos de Zweig que influenciam seus escritos e, posteriormente, sua vasta obra transposta ao cinema, entendendo sua dinâmica e estilo; identificar os procedimentos narrativos, sobretudo a focalização, empregados por cada filme na construção de suas instâncias narradoras; examinar as aproximações e os distanciamentos entre as soluções narrativas das adaptações e a estrutura narrativa da novela *A Coleção Invisível* e investigar de que modo os diferentes contextos de produção e os projetos estéticos das obras orientam suas formas de mediação narrativa. Sendo assim, o interesse principal da pesquisa está centrado na

compreensão das formas narrativas presentes nas obras cinematográficas adaptadas de *A Coleção Invisível* (1925).

Considerando as teorias e discursos produzidos nos meios audiovisuais com relação a esses tópicos, Ismail Xavier (2003), reflete que, na contemporaneidade, tornou-se mais aceitável, seja por parte da crítica ou do público, invalidar o trabalho dos cineastas adaptadores por não serem fiéis ao material de base com o qual trabalham, mesmo que cada linguagem artística tenha suas próprias necessidades e fundamentos. Mas, refletindo sobre esse contexto, a adaptação pode oferecer novas interpretações de momentos específicos das obras, mudando até mesmo como os personagens sentem e vivenciam os movimentos narrativos, inclusive adotando novos significados.

Nesse sentido, na obra original, a instância narradora pode se articular de um certo modo, enquanto nas adaptações podem ou não ter sua voz totalmente modificada por diversos fatores, incluindo, conforme já mencionado, questões intrínsecas da linguagem cinematográfica. Sendo assim, para responder ao problema de pesquisa, adota-se a exploração dos conteúdos por meio do método de análise fílmica proposto por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012) articulado às propostas comparatistas de Mariana Souto (2020) e Paul Coates (2021).

A escolha e aplicação deste método revelam coerência diante das características estruturais que a orientam e das especificidades dos objetos analisados, que consideram a diferença entre os meios nos quais as narrativas são apresentadas. Conforme Maria Cristina Cardoso Ribas (2014, p. 119) pontua, “[...] estamos falando do comparativismo que [...] não pretende hierarquizar uma narrativa sobre a outra, e não trabalha com a eleição de um texto matricial (modelo) a ser ‘fielmente’ seguido pela sua dita reprodução”.

Assim, ao invés de buscar correspondências exatas ou julgar perdas e ganhos, o foco está na construção de como as estratégias discursivas e estruturais revelam novas formas de ler — e assim, interpretar, absorver e concluir — tanto o texto de origem quanto suas traduções fílmicas. Partindo desse princípio, conforme Mariana Souto (2020, p. 164) pontua, “através do método comparatista, a aproximação de filmes dá forças a impressões ainda indefinidas, fazendo com que se tornem cada vez mais vívidas e decisivas, auxiliando-nos a delinear tendências e conceitos”.

Essa aproximação funciona como um arcabouço metodológico que fomenta a análise, respeitando as especificidades de cada tipo de linguagem e possibilitando uma reflexão crítica sobre os modos de narração em cada obra, cujo interesse maior está centrado nos tensionamentos entre filme-filme. Nas palavras de Paul Coates (2021, p. 13), “[...] em todos os

casos, as comparações afirmam simultaneamente um compromisso teórico com a randomização e uma afirmação crítica de que os textos que se cruzam compartilham afinidades significativas, sejam elas momentâneas ou extensas”⁶, evidenciando assim que, apesar da ideia de que os textos ou linguagens podem ser comparados mesmo sem uma ligação direta, na prática, quando colocados um diante do outro, quase sempre são reunidos porque um diálogo se estabelece, seja ele de ordem temática, estilística ou estrutural.

Partindo dessa premissa, a pesquisa adota a análise fílmica como forma de compreender essas relações, pois segundo Penafria (2009, p. 9), “apenas pela análise será possível verificar e avaliar, efectivamente, os filmes naquilo que têm de específico ou de semelhante em relação a outros”. Em vista dos tensionamentos conferidos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012), os filmes se tornam os protagonistas da análise, ao refletir que são o ponto de partida e o ponto de chegada em termos de hipóteses e conceitos. Os autores também chamam a atenção para o processo de análise, pois, ao mesmo tempo que um filme é o que mais importa ao longo desse tipo de método, não se pode ignorar que ele também faz parte de um contexto, uma corrente ou uma tradição — e nesse caso, tudo vai importar, pois “um filme jamais é isolado” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 22).

Considerando essa perspectiva, ao fazer uma análise das transcrições (Campos, 2008), seus respectivos contextos de produção podem influenciar na construção da narrativa. Afinal, “os cineastas herdam, observam, impregnam-se, citam, parodiam, plágiam, desviam, integram as obras que precedem as suas” (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 34). Seguindo o que os autores orientam, a análise é dividida em duas etapas, nas quais há uma seleção de sequências a serem estudadas, acompanhada da decomposição dos planos, para, posteriormente, haver a reordenação daquilo que estava fragmentado para que a interpretação seja possível (Vanoye; Goliot-Lété, 2012).

Para isso, em uma análise prévia dos dois filmes escolhidos para o *corpus* de análise e a obra base de Stefan Zweig, a pesquisa voltou-se a uma sequência que poderia ser observada em escala de comparação: quando o colecionador narra sua coleção. Ela se definiu como sendo a de maior interesse para a pesquisa, visto que seus planos e enquadramentos enfatizam, como hipótese central do estudo, as instâncias narradoras. Afinal, possivelmente, é por meio dos recursos da linguagem audiovisual, entre escolhas narrativas e estéticas, que essas instâncias são apresentadas aos espectadores, mesmo que de forma sutil. Dessa forma, lado a lado, são

⁶ Tradução livre feita pelo autor. No original: “*In all cases the comparisons simultaneously assert a theoretical commitment to randomization and a critical claim that the intersecting texts share significant affinities, either momentary or extensive*”.

colocados os dois filmes e o texto base de Stefan Zweig, produzindo tensionamentos que geram “relações de afinidade, estranhamento, amizade, semelhança e diferença” (Souto, 2020, p. 154). Em consequência, por tratar-se de uma investigação a respeito das configurações da instância narradora em todas as obras, o trabalho também se ancora na narratologia cinematográfica, discutindo teorias e discursos dentro do campo do cinema e das artes do vídeo.

Para que a estruturação da dissertação seja possível, a busca pelo estado da arte foi conduzida por meio das bases de dados SciELO e Scopus, além da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações, com foco em publicações dos últimos cinco anos (2020–2025), admitindo-se extensão até 2015, caso nada fosse encontrado. As palavras-chaves (e operadores booleanos) utilizadas foram específicos de cinema, narratologia e adaptação: narratologia AND “adaptação cinematográfica”; “adaptação cinematográfica”; “A Coleção Invisível” AND “Stefan Zweig”; “adaptação cinematográfica” AND “Stefan Zweig”; “A Coleção Invisível” AND “adaptação cinematográfica”; narratologia AND narrador; narratologia. Essas bases de dados trouxeram apenas três dissertações cujo *corpus* de pesquisa é a novela e/ou filme *A Coleção Invisível*: “A Coleção Invisível: tradução intersemiótica e memória”, de Carla Serafim Lima (2015), “Impasses entre cinema brasileiro e mercado audiovisual: caminhos de uma coleção invisível”, de Marcela F. Lopes (2015) e “Enxergar o oculto: as coleções invisíveis de Zweig e Attal”, de Luís Felipe Machado (2024). Porém, nenhuma delas tratava de questões estruturais de narrativas audiovisuais ou cinema comparado, sendo mais focadas em aspectos literários e ao que o enredo trata e oferece em termos de produção de sentido.

Em uma nova busca, foi encontrada a dissertação de Cristiane Carvalho Coppetti (2023), intitulada “Vinte e quatro horas na vida de uma mulher: o desejo na literatura de Zweig e na adaptação fílmica de Robert Land”, que trata da adaptação de uma outra novela de Stefan Zweig. Tratando de aspectos biográficos, o artigo “Narrando a vida: a narração biográfica de Stefan Zweig e sua vida como sujeito de representação biográfica”⁷, de Carsten Rohde, publicado em 2024 no periódico *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, dialoga com as adaptações de seus escritos para o cinema. Ao buscar especificamente trabalhos que trouxessem contribuições acerca de instâncias narradoras articuladas à obra de Zweig, nenhum resultado foi encontrado, identificando, assim, uma lacuna nos estudos sobre o escritor e os filmes que surgiram a partir de suas obras.

⁷ Tradução do título feita livremente pelo autor. No original: “*Narrating life: Stefan Zweig's biographical narration and his life as subject of biographical representation*”.

Entretanto, ao lidar com artigos publicados nos últimos cinco anos (2020-2025) ligados apenas às instâncias narradoras, existe uma certa variedade de trabalhos. Para começar, há três artigos que lidam com as traduções criativas entre literatura e cinema, seja a partir de uma adaptação cinematográfica específica ou falando da estrutura teórica das adaptações em diálogos com a narratologia. É o caso de “O entre-lugar do narrador e do tempo em A História da Sua Vida e A Chegada – uma análise comparativa”, publicado em 2021 por Victoria Barros, Alice Crivano e Marinês Lima Cardoso, no periódico acadêmico Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, que analisa comparativamente o conto do escritor Ted Chiang junto do filme dirigido por Denis Villeneuve; do artigo “Literatura e cinema: a transitoriedade da arte nas adaptações cinematográficas”, escrito por Maciel da Paixão Borges e Agnaldo Rodrigues da Silva, publicado em 2022 na Revista ECOS; e também do trabalho de José Antonio Planes Pedreño, intitulado “Dissonâncias entre narrador delegado e mega-narrador: quatro estratégias para minar a voz-off em As Virgens Suicidas”⁸, de 2023, publicado na Revista Atalante.

Pode-se argumentar, desse modo, que o estado da arte revela também uma lacuna significativa nos estudos voltados à configuração das instâncias narradoras, sobretudo em adaptações cinematográficas e também na obra de Stefan Zweig. Levando isso em consideração, estudar essas dimensões se torna fundamental para melhor compreensão das operações discursivas envolvidas no momento em que uma adaptação nasce, bem como os efeitos de sentido produzidos no desenvolvimento das obras, além da maneira como a linguagem cinematográfica reconfigura ou até mesmo atualiza as experiências narrativas propostas pelo texto que utiliza como base.

Com isto posto, no primeiro capítulo desta dissertação, a intenção é discorrer sobre Stefan Zweig como escritor, lembrando sua passagem pelo Brasil e que sua obra é apresentada, sobretudo na literatura, mas também no cinema. De maneira curiosa, alguns dos filmes que utilizaram seu trabalho como base ou inspiração são lembrados. Em particular, há um caso recente no qual o escritor foi homenageado como protagonista de um longa-metragem indicado ao Oscar. Assim, distanciamentos e semelhanças são especulados na abordagem dos títulos citados, mostrando como o legado de Zweig é recheado de momentos interessantes para o campo dos estudos literários e cinematográficos. Dentro do capítulo, a pesquisa introduz Stefan Zweig como um ícone da cultura popular, indo além do que, possivelmente, se

⁸ Tradução do título feita livremente pelo autor. No original: “*Dissonances Between delegated narrator and mega-narrator: four strategies for undermining the voice-over in The Virgin Suicides*”.

imaginaria dele. Além disso, ocorre a primeira apresentação mais aprofundada dos filmes adaptados de *A Coleção Invisível* (1925), com informações sobre as respectivas tramas, elenco e cineastas responsáveis.

No segundo capítulo, há um aprofundamento do texto literário de *A Coleção Invisível*, destacando sua temática e estilo, visto que, de maneira analítica, é possível perceber como os aspectos biográficos de Zweig se diluem em seu texto, influenciando a narrativa. Próximo ao fim de sua vida, já no Brasil, o escritor desenvolve um trabalho no qual retoma suas próprias memórias, refletindo sobre colecionismos, a inflação alemã, o período entreguerras, a ascensão do nazifascismo e a forma como esses elementos o definem como sujeito. Essas influências reforçam como seu texto, apesar de ficcional, é carregado de simbolismos e traços de sua existência. Contudo, antes disso, há o desenvolvimento do referencial teórico no que tange à narratologia, com torções teóricas a respeito das instâncias narradoras tanto na literatura quanto no cinema.

Por fim, no terceiro capítulo, discutem-se as teorias das adaptações cinematográficas em consonância às abordagens comparatistas no campo de estudos do cinema e do audiovisual articuladas às análises filmicas de *A Coleção Invisível*, de 2009, e *A Coleção Invisível*, de 2012. As escolhas metodológicas de análise filmica também são expostas de forma mais ampla neste capítulo. Assim, ao longo da análise comparatista, que estabelece vínculos entre o cinema e a obra literária base, colocam-se as obras audiovisuais lado a lado para que as instâncias narradoras sejam desafiadas e suas respectivas presenças investigadas, sobretudo ao tensionar abordagens estruturais no campo das narrativas e a relação entre o narrar e o colecionar seja estabelecida.

Com esse trabalho, espera-se contribuir, de alguma maneira, ao preenchimento dessas lacunas, sobretudo quando se pensa em estudos de narrativas que lidam com a problemática das instâncias narradoras nos meios audiovisuais, articulando-se ou não com adaptações, partindo de premissas e abordagens comparatistas. Indo além de apenas formular uma resposta ao problema de pesquisa aqui definido, os tensionamentos desenvolvidos ao longo do percurso podem revelar novas discussões em torno dos modos de narração no cinema, elevando o debate sobre as possibilidades narrativas da linguagem filmica e suas relações com outras mídias, especialmente no campo das adaptações.

CAPÍTULO 1: AS COLEÇÕES DE STEFAN ZWEIG NO CINEMA

*“Pois todo espírito vem do sangue,
todo pensamento da paixão,
toda paixão do entusiasmo.”*

Stefan Zweig (2015, p. 90)

A vida e a obra de Stefan Zweig são o propósito central deste capítulo, com interesse especial na passagem do escritor pelo Brasil, culminando em sua morte na cidade de Petrópolis. A partir disso, analisam-se os tensionamentos relacionados aos romances, contos e novelas publicados ao longo de 60 anos de vida que culminam em uma observação de como essa obra reverbera no cinema. Para retomar sua biografia, referencia-se especialmente o escritor, jornalista e professor universitário brasileiro Alberto Dines (1932-2018), talvez o maior especialista nos tópicos relacionados a Stefan Zweig, sendo frequentemente chamado a escrever notas introdutórias e prefácios de coletâneas e outras publicações contemporâneas relacionadas ao escritor austríaco. Neste caso, a maior fonte de informações sobre o percurso biográfico de Zweig é o livro *Morte no Paraíso: A Tragédia de Stefan Zweig*, cuja 4ª edição foi publicada em 2012.

Ao voltar-se à sua trajetória, a dissertação demonstra interesse nas colaborações extratextuais do escritor, procurando por evidências que também possam dialogar com os objetos analisados. Desse modo, em um panorama biográfico, ainda que breve, é possível considerar determinados movimentos simbólicos que são de grande importância para a definição de um *estilo zweiguiano*. O capítulo se inicia com dados biográficos de Zweig, localizando-o a partir de seus principais títulos publicados e retomando as polêmicas em torno de sua obra sobre o Brasil. Com isso, junto ao impacto de sua morte em 1942, se estabelece o panorama histórico que envolveu seus últimos anos.

O percurso segue com a problematização de um possível apagamento que a obra do escritor sofreu ao longo dos anos, mesmo tendo sido amplamente publicado em diversas línguas e aclamado em inúmeros países. É nesse ponto que a pesquisa caminha por uma espécie de infinito particular, mostrando a figura de Zweig diante da cultura popular, partindo dos filmes adaptados de suas obras como hipótese para recuperá-lo deste eventual esquecimento. A inclinação teórica traça um perfil cinematográfico de Stefan Zweig, culminando nas adaptações de *A Coleção Invisível*, centrais para o desenvolvimento do estudo.

1.1 ZWEIG LITERÁRIO

Nascido em Viena, na Áustria, ainda no século 19, o escritor Stefan Zweig construiu uma relação muito íntima com o Brasil, sobretudo por ter passado seus últimos dias de vida no país que ele havia anteriormente classificado como “do futuro” (Granatiere, 2021). Mas antes mesmo de se despedir para sempre da vida, Zweig tornou-se conhecido mundialmente como um dos grandes nomes da literatura de sua época — e, diga-se de passagem, muito criticado em nosso país⁹. Conforme Laurent Desbois (2016) faz questão de lembrar em diversas passagens de sua *Odisseia do Cinema Brasileiro*, o escritor se torna importante pelo peso de suas palavras. Ao postular que o Brasil é o país do futuro, logo no título de um livro que serviria como um guia de viagens, um milhão de reflexões surgem nas páginas e também nas telas. Segundo Marcella Granatiere (2021, p. 7), “o termo “país do futuro” tornou-se ícone da cultura moderna brasileira do século XX, uma representação ora positiva, ora negativa; funcionando como disparador para pensar o Brasil, para expressar desejos, frustrações”.

Entretanto, no original, o título do livro traz um artigo indefinido logo após a enunciação do nome de nosso país, algo ignorado pela primeira tradução e que pode ter impactado nas primeiras impressões de seus leitores por aqui (Dines, 2012). *Brasilien: Ein Land der Zukunft* (1941) foi organizado como um relato de viagem, que trata da história do Brasil, traz opiniões fortes sobre o que foi encontrado no país, sobretudo em termos sociais, culturais e econômicos, argumentando a respeito das cidades pelas quais o escritor passou. Vale mencionar que a obra foi acusada de ter sido encomendada pela propaganda varguista, visto que o Estado Novo é que, de fato, comandava o Brasil na época (Dines, 2012).

Em escala comparativa com o paulistano Mário de Andrade (1893-1945)¹⁰, que havia publicado *O Turista Aprendiz*, em 1929, com proposta parecida, é possível traçar um paralelo interessante, visto que o livro de Andrade revela algumas faces do Brasil por meio de vivências diretas, sensoriais e culturais, valorizando a pluralidade popular de todas as regiões por onde o escritor modernista passou. Enquanto isso, a obra de Zweig oferece uma visão mais panorâmica e um tanto idealizada do país, sobretudo por conta de seu olhar estrangeiro. Em alguma medida, contaminado por uma visão pessimista da Europa, Zweig encontrou refúgio no Brasil, país no qual a cultura parecia prevalecer apesar dos horrores da guerra.

⁹ No Brasil, Zweig enfrentou duras críticas da intelectualidade da época por "romantizar" o país em seu livro sobre nosso país, além de ser acusado de ignorar os problemas sociais e a ditadura de Getúlio Vargas (Dines, 2012).

¹⁰ Mário de Andrade e Stefan Zweig têm um encontro em agosto de 1936, durante uma visita a São Paulo (Dines, 2012).

De certa maneira, em uma análise também panorâmica sobre seus escritos, é possível inferir que o ofício de Zweig esteve impregnado de impressões realistas sobre o que o cercava. Não por acaso, o escritor passou por diversos eventos marcantes da história contemporânea ao longo de seus 60 anos de vida, como a virada do século 19 para o século 20, a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), a ascensão do Nazismo no chamado “período entreguerras” e o início da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Em fevereiro de 1942, ele comete suicídio, ao lado da segunda esposa, Lotte Zweig¹¹. Em sua autobiografia (2014, p.16), ele comenta,

Minha vida foi invadida por todos os pálidos cavalos do Apocalipse, revolução e fome, inflação e terror, epidemias e emigração. Sob os meus olhos, vi as grandes ideologias de massa crescendo e se disseminando, o fascismo na Itália, o nacional-socialismo na Alemanha, o bolchevismo na Rússia e, sobretudo, a pior de todas as pestes, o nacionalismo, que envenenou o florescimento da nossa civilização europeia.

Essas influências são identificadas em contos, novelas e ensaios com abordagens diversificadas. Inclusive, há coletâneas de textos de Zweig que foram organizadas em seções, como o caso de *24 Horas na Vida de Uma Mulher e outras Novelas*, cuja edição consultada foi publicada pela editora Nova Fronteira em 1981 e é dividida entre “Novelas da Adolescência”, com *História Narrada ao Crepúsculo* (1911), *A Governanta* (1911), *Segredo Ardente* (1913) e *Pequena Novela de Verão* (1911); e “Novelas de Sofrimento”, que traz *Amok* (1922), *Carta de Uma Desconhecida* (1922), *24 Horas na Vida de Uma Mulher* (1927) e *Confusão de Sentimentos* (1927). Este livro traz algumas das novelas mais famosas do escritor, sobretudo as que estão contidas na seção de “Novelas de Sofrimento”. Os quatro textos foram adaptados para o cinema e para a televisão mais de uma vez (Apêndice C).

Para além dessas novelas, Zweig também é lembrado pela biografia *Marie Antoinette* (1932), o romance *Coração Impaciente* (1939), as novelas *Xadrez* (1942) e *Medo* (1925), e do já citado ensaio *Brasil, Um País do Futuro* (1941) e *Autobiografia: O Mundo de Ontem* (publicada originalmente em 1942, edição consultada de 2014). Em particular, esse último título apresenta uma espécie de despedida do escritor, que, com a ascensão do nazismo, considerando que era judeu, não vê outra alternativa a não ser se exilar na Inglaterra, nos Estados Unidos e, por fim, no Brasil. Ao longo de sua autobiografia, que funciona também como um livro de memórias e um relato íntimo sobre as pessoas que o influenciaram durante sua vida, Zweig (2014, p. 323) reflete que “[...] ao ver esses exilados, eu ainda não imaginava que seus rostos

¹¹ Em 2024, no Rio de Janeiro, Hana Kolodny e Carlos Vereza estrearam a peça “Lotte Zweig – A mulher silenciada”, na qual abordava-se uma teoria conspiratória a respeito da morte de Lotte e Stefan Zweig em fevereiro de 1942. Informação consultada disponível em: < <https://bileto.sympla.com.br/event/90349> >. Acesso em: 30 jun. 2026.

pálidos anunciavam o meu próprio destino e que todos seríamos vítimas da mania de poder desse único homem”, citando seus semelhantes, entre escritores e outros artistas, que também se preocupavam com a ascensão e poder de Adolf Hitler.

O sentimento que perpassa as páginas da autobiografia, cujo lançamento póstumo ocorre ainda em 1942, mesmo ano de sua morte, é o de que o escritor é tomado pelo sentimento de uma pessoa sem pertencimento a lugar algum. Talvez sejam essas as considerações que justifiquem seu apreço por escrever um outro relato, igualmente íntimo, sobre nosso país. Conforme já citado brevemente, o que Zweig coloca em seu *Brasil, Um País do Futuro* (1941) é a visão de um europeu que conhecia uma outra realidade e que parecia muito mais perversa, à sua vivência, do que aqui os brasileiros sequer poderiam ter experimentado até aquele momento.

Ainda não começara aquela terrível condição de apátrida, uma condição que não pode ser explicada a ninguém que nunca a sentiu no próprio corpo, essa sensação que dilacera os nervos, de cambalear de olhos abertos e vigilantes no vácuo e saber que poderá ser repellido em qualquer parte para onde tiver ido (Zweig, 2014, p. 345).

A primeira viagem de Zweig ao Brasil acontece em agosto de 1936¹², desembarcando no Rio de Janeiro e sendo recebido por figuras importantes, entre autoridades, chefes de entidades e instituições, além de outros escritores, artistas e pessoas importantes da época. Segundo Alberto Dines (2012), um ano antes, o escritor havia passado pelos Estados Unidos, onde se fixou por alguns meses para negociar o direito de publicação de algumas de suas obras no país, além de realizar algumas palestras junto do jornalista polonês Sholem Asch (1880-1957) e do maestro italiano Arturo Toscanini (1867-1957). Aos 53 anos, durante os dias em que permanece no Brasil, Zweig se encanta com a capital e conhece alguns de seus pontos mais importantes.

Em 1936, Stefan Zweig chega à cidade do Rio de Janeiro no navio RMS Alcântara, sendo sua primeira visita ao país. No cais do Rio de Janeiro, Zweig foi recepcionado por repórteres, representantes da comunidade judaica, representantes do governo de Getúlio Vargas e por seu editor brasileiro Abrahão Koogan. Recebe tratamento de celebridade, condição não distante de sua realidade. Considerado um dos autores mais lidos da literatura alemã, Zweig era sucesso de vendas também no Brasil. Suas novelas, ensaios biográficos e históricos conquistam o público brasileiro antes mesmo de sua primeira visita ao país (Granatiere, 2021, p. 3).

A viagem já o incita a desenvolver um livro com um relato honesto, em sua perspectiva, sobre a passagem pelo país. Alguns dias após desembarcar no Rio de Janeiro, o

¹² O nonagenário desta primeira visita ocorre no mesmo mês de defesa desta dissertação.

escritor é recebido em São Paulo, cidade que não lhe parece tão acolhedora quanto a anterior, e conhece o famoso Instituto Butantan (Dines, 2012). A passagem pelo Brasil, embora calorosa, é apenas ponto de partida para uma outra, na Argentina, onde acontece a reunião do PEN Clube em Buenos Aires. Mal sabia Zweig que retornaria, anos depois, ao Brasil para tirar sua própria vida (Dines, 2012).

O fato é que o escritor teria morrido, de forma precipitada, por acreditar que o mundo seria dominado pelo nazifascismo. Nas palavras de Alberto Dines (2012, p. 13), “seu pacifismo — absoluto, radical e intransigente — contrasta com a vocação relativista da cultura pós-moderna”, enfatizando a postura de Zweig, que permanece fiel a um ideal humanista mesmo diante das transformações socioeconômicas, políticas e até mesmo intelectuais de sua época. De alguma maneira, seu legado é marcado não somente pelo Brasil, local em que foi enterrado junto de sua esposa — foto específica inserida no Apêndice B¹³ —, mas também por pavores como fanatismo, sectarismo, xenofobia, arrogância, brutalidade e preconceito (Dines, 2012).

Para compreender a construção desse legado, é necessário retornar à trajetória de Zweig e aos contextos que moldaram sua formação pessoal e intelectual. Em 28 de novembro de 1881, Ida Zweig deu à luz ao seu segundo filho com Moritz Zweig. O pequeno Stefan frequentou a escola primária na *Werdertorgasse* até 1892, quando passou a estudar na *Maximiliangymnasium* e, mais tarde, *Wasagymnasium*. Aos 19 anos, o jovem Stefan (Figura 1) já havia escrito diversos poemas e, alguns deles, inclusive, foram publicados em revistas e jornais da época. Aos 20 anos, já era estudante da Universidade de Viena, no curso de Filosofia e História da Literatura, e havia publicado seu primeiro livro: *Silberne Saiten* (Cordas Prateadas, em tradução livre), pela editora Schuster & Loeffler, de Berlim (Dines, 2012).

¹³ Ver página 128.

FIGURA 1 - Stefan Zweig quando jovem (1901)

Fonte: L&PM Editores¹⁴

Segundo Dines (2012), Zweig aparece pela primeira vez na importante publicação *Neue Freie Presse*, já mencionada na introdução desta dissertação, em 1902 com o conto *A Caminhada*. Novos poemas, contos, novelas e outros escritos são desenvolvidos entre 1902 e 1911, quando escreve as já citadas “Novelas da Adolescência”. Ganhando notoriedade, mesmo enfrentando a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), ele publica suas obras mais célebres até visitar o Brasil pela primeira vez em 1936. Anos mais tarde, já exilado na Inglaterra e, posteriormente, nos Estados Unidos (Figura 2), antes de retornar ao Rio de Janeiro e estabelecer-se em Petrópolis, Zweig segue escrevendo. É em Petrópolis, por exemplo, que nascem trabalhos importantes, como a novela *Xadrez* e a conclusão de sua autobiografia. De alguma forma, é bastante provável que a depressão o tenha paralisado, conforme Dines (2012) observa. Considerando que o ato de escrever como ofício fazia parte de sua grande movência e, sentindo-se apátrida e renegado em meio ao mundo que conhecia, Zweig percebe que não poderia mais direcionar-se ao público que havia lhe dado enorme reconhecimento na Europa, algo que descreve em sua “Declaração” de morte em 22 de fevereiro de 1942. Nesse sentido, atribui-se à eclosão da Segunda Guerra Mundial, em 1939, a tragédia de Zweig (Dines, 2012).

¹⁴ Disponível em: <<https://www.lpm-blog.com.br/?p=18695>>. Acesso em: 12 de mai. 2025.

FIGURA 2 - Stefan Zweig na casa de Ossining, NY (1941)



Fonte: Ouest-France¹⁵

Sem esperanças no futuro da humanidade, assim como Dines (2012) relembra, o escritor prepara uma carta de despedida junto de Lotte, sua esposa, e ambos ingerem uma quantidade fatal de remédios.

Antes de deixar a vida por vontade própria, com a mente lúcida, imponho-me a última obrigação: dar um carinhoso agradecimento a este maravilhoso país, o Brasil, que propiciou, a mim e à minha obra, tão gentil e hospitaleira guarida. A cada dia que aprendi a amar este país, mais e mais. Em parte alguma eu poderia reconstruir a minha vida agora que o mundo da minha língua está perdido e o meu lar espiritual, a Europa, autodestruído.

Depois dos 60 anos são necessárias forças incomuns para começar tudo de novo. Aquelas que possuo foram exauridas nestes longos anos de desamparadas peregrinações.

Assim, em boa hora e conduta ereta, achei melhor concluir uma vida na qual o labor intelectual foi a mais pura alegria e liberdade pessoal o mais precioso bem sobre a terra.

Saúdo a todos os meus amigos. Que lhes seja dado ver a aurora desta longa noite. Eu, demasiadamente impaciente, vou-me antes (Zweig, 1942 *apud* Dines, 2012, p. 10).

A repercussão da morte foi grandiosa, tanto no Brasil quanto em outros países. “Morreu por impaciência, como declarou, mas sobreviveu por causa dela” (Dines, 2012, p. 19), evidenciando a força de seu legado.

¹⁵ Disponível em: <<https://www.ouest-france.fr/culture/livres/lire-magazine/pourquoi-stefan-zweig-a-mis-fin-a-ses-jours-5052f2b4-c570-11ec-bf64-3c5ed6d40b76>>. Acesso em: 19 maio 2025.

FIGURA 3 - Declaração, por Stefan Zweig (1942)

 Declaração

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

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

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

Stefan Zweig

Petrópolis 22. II 1942

Fonte: Dines (2012, p. 608)

A foto de Stefan e Lotte abraçados, porém mortos, saiu na primeira página de alguns jornais, entre eles o célebre e centenário jornal O Globo, do Rio de Janeiro, fundado por Irineu Marinho, pai de Roberto Marinho, da Rede Globo de Televisão. A evidência da morbidez deste fato não será anexada nesta dissertação, mas é uma imagem carregada de tristeza. Por conta dela, uma máscara mortuária em bronze foi produzida a partir do molde de Zweig e, posteriormente, exposta na Casa Stefan Zweig, em Petrópolis (Dines, 2012).

Apesar do fim trágico, Zweig (2014) havia teorizado sobre sua importância na cultura popular, sobretudo ao refletir acerca das vendas de seus livros, reconhecendo ter tido sucesso como escritor e aproveitando para relembrar que nunca havia imaginado ganhar dinheiro por meio de seus escritos. Mesmo que fosse considerado uma “ameaça” ao regime nazista, continuou a ser traduzido em diversos países, despertando o interesse até mesmo de cineastas

para negociar adaptações. “Minhas novelas *Amok* e *Carta de uma Desconhecida* tornaram-se populares como antes só os romances, viraram dramas e filmes, eram recitadas em público” (Zweig, 2014, p. 233). Apesar da morte em 1942, livros póstumos foram lançados, como a própria autobiografia, que Zweig envia ao seu editor poucos dias antes do suicídio, e o romance *Êxtase da Transformação*, publicado 50 anos após seu suicídio (Dines, 2012).

Apesar disso, Alberto Dines (2012) traz algumas considerações e hipóteses para o que, ao longo dos anos, sepultou Zweig de algo que podemos chamar de memória coletiva. De certa maneira, o biógrafo escreve que seu biografado passou a ser redescoberto conforme o tempo foi passando; seja por meio de novas obras encontradas sem publicação, do resgate e interesse nos seus escritos e dos filmes que foram produzidos inspirados por seus textos. Segundo Dines (2012), logo após a morte de Zweig, a imprensa internacional utilizou o fato como espécie de propaganda antinazista. Contudo, seu esquecimento se torna inevitável diante de algumas perspectivas.

Assim, para Dines (2012), o clima do pós-guerra modificou o pensamento europeu, que teria se voltado para autores engajados com posturas mais críticas e existencialistas em detrimento do pacifismo e humanismo de Zweig. Além disso, seu sentimentalismo foi alvo de críticas em inúmeras ocasiões, bem como seu “fim” interpretado sob diferentes óticas. Já o afastamento geográfico e cultural da Europa contribuiu para que fosse apagado do cânone literário europeu. “A partir de 23 de fevereiro de 1942, Zweig passou a ter duas leituras: a dos textos escritos e a do intrigante hipertexto final. A combinação explica a longevidade de um autor que todos consideravam ‘menor’, condenado ao rápido esquecimento” (Dines, 2012, p. 614).

De acordo com o biógrafo, após a morte de Zweig, houve milhares de mensagens públicas de pesar, como a de Pablo Neruda, que escreveu sobre a partida do austríaco representar algo maior e até mesmo simbólico em um mundo em guerra.

Também não faltaram observações carregadas de desprezo publicadas em jornais, como o *Diario Ya*, de Madrid. Apesar disso, até mesmo o *The New York Times* conferiu-lhe a primeira página e um editorial que celebrava seus escritos no pós-morte, além de diversas outras páginas brasileiras importantes com um revisionismo, como o *Correio da Manhã*, que meses antes o havia criticado por conta de *Brasil, Um País do Futuro* (Dines, 2012, p. 623).

Nesse contexto, o que restou de Stefan Zweig no imaginário popular? O que levou cineastas do mundo inteiro, de diferentes culturas cinematográficas, a se interessarem por seus escritos?

1.2 ZWEIG CINEMATOGRAFICO

Ao longo da vida, Zweig desenvolveu um estilo literário refinado, introspectivo e psicológico, marcado pela intensa exploração dos conflitos emocionais dos personagens, fato observado em diversas histórias, como o próprio caso emblemático de *Carta de uma Desconhecida*, que se tornou um clássico cinematográfico no final dos anos 1940. As discussões em torno da instância narradora, tanto do conto quanto do filme, revelam a complexidade narrativa desenvolvida por Zweig, mostrando aos leitores — e espectadores — que a trama seria apenas um dos componentes a serem contemplados em sua obra.

Pode-se argumentar, em vista disso, que sua escrita é fluida e elegante, com frases cuidadosamente construídas e um vocabulário acessível, mas carregado de densidade afetiva. Ele se destacou na arte do retrato humano, muitas vezes mergulhando em estados de espírito como angústia, obsessão, paixão e melancolia. Influenciado pela psicanálise freudiana, levando em consideração que também mantinha uma amizade íntima com Sigmund Freud (1856-1939), Zweig frequentemente explora a tensão entre o desejo e o dever, revelando camadas profundas da mente de seus protagonistas com empatia e sensibilidade (Dines, 2012).

Alberto Dines (2012) reitera essas qualidades ao escrever sobre seu estilo, que também é fortemente influenciado por sentimentos de nostalgia, além da visão humanista do mundo, refletindo o apego à cultura europeia em crise no início do século 20, conforme *A Coleção Invisível* ([1925]; 2015) retrata. Essa decadência moral, aliada à psique dos personagens, transforma a instância narradora em algo de extrema importância em praticamente todos os seus textos. É como se Zweig estivesse interessado nos aspectos formais do discurso narrativo, indo muito além do que as histórias apresentam e representam. Com essas considerações, pode-se inferir que esse conjunto de nuances é, justamente, o que mais atrai cineastas a buscarem inspiração nos textos do escritor austríaco. Mas, para além disso, Zweig também esteve relacionado ao cinema diretamente de uma outra forma: atuando como roteirista.

Zweig escreveu vários roteiros originais. Entre seus projetos, um filme de ficção inspirado em um escândalo da Bolsa de Valores, durante a construção do Canal do Panamá. Pouco antes de sua segunda viagem ao Brasil, em 9 de agosto de 1940, assinou contrato com seu amigo Berthold Viertel para compartilhar os direitos autorais de um filme baseado em seu romance inacabado *História da Moça dos Correios*. Uma década depois, o projeto viria a se concretizar no filme *Das Gestohlene Jahr* (*O Ano Roubado*), coprodução germano-austríaca, dirigida por Wilfrid Frass, com Elisabeth Höberth e Oskar Werner nos papéis principais. A história foi publicada postumamente como *Êxtase da Transformação* (*Rausch der Verwandlung*). Em novembro de 1940, em Buenos Aires, assinou contrato com Erwin Wallfisch para a adaptação de duas obras, entre as quais *O Cordeiro do Pobre* (Casa Stefan Zweig, [s. d.]).

A Casa Stefan Zweig ([s. d.]) também argumenta que o escritor, antes de cometer suicídio, trabalhava no desenvolvimento de um outro roteiro, junto de Afonso Arinos de Mello Franco e Paulo Frischauer, para contar a história de Domitila de Castro (1791-1867), a Marquesa de Santos. Apesar disso, anos antes, em 1935, Zweig teria se irritado com as negociações de direitos para adaptação de um de seus romances nos Estados Unidos, o que o levou a dar uma declaração espinhosa em um jornal da época, argumentando sobre seu afastamento da sétima arte (Casa Stefan Zweig, [s. d.]).

Mesmo assim, em uma busca simples, organizada por meio do *Internet Movie Database* (IMDb), relatos biográficos, dados obtidos na Casa Stefan Zweig e pesquisas específicas sobre o escritor, é que se identificou a existência de pelo menos 74 produções audiovisuais que tratam de adaptações cinematográficas ou discutem sua figura, conforme apresentado no Apêndice C¹⁶, embora Alberto Dines (2012) tenha contabilizado apenas 56 obras. Aprofundar-se em cada uma delas renderia uma nova pesquisa por si só, mas aqui são citadas para fim de conhecimento, relacionando-as com a ideia de sua obra no imaginário popular. Aliás, segundo Dines (2012), com o sucesso de seus escritos, Zweig passou a ser uma figura de grande interesse no meio cinematográfico. “Em 1923, [...] começa uma parceria com a sétima arte que poucos escritores igualaram” (Dines, 2012, p. 181).

Conforme já citado, a presença de Zweig no cinema não se restringe às adaptações das obras literárias, estendendo-se também à construção de sua própria imagem como personagem. No contexto brasileiro, destacam-se os trabalhos de Sylvio Back, cineasta que dedicou duas produções aos últimos anos de vida do escritor: o documentário *Zweig: A Morte em Cena* (1995) e o longa ficcional *Lost Zweig* (2003), inspirado na biografia escrita por Alberto Dines (2012) e centrado na chegada de Zweig e de sua esposa Lotte ao Brasil, culminando em suas mortes em Petrópolis (Kaminski, 2013). Essas obras dialogam diretamente com questões relacionadas à memória, ao exílio e ao suicídio do escritor, trazendo o ator alemão Rüdiger Vogler como seu intérprete no longa ficcional (Figura 4).

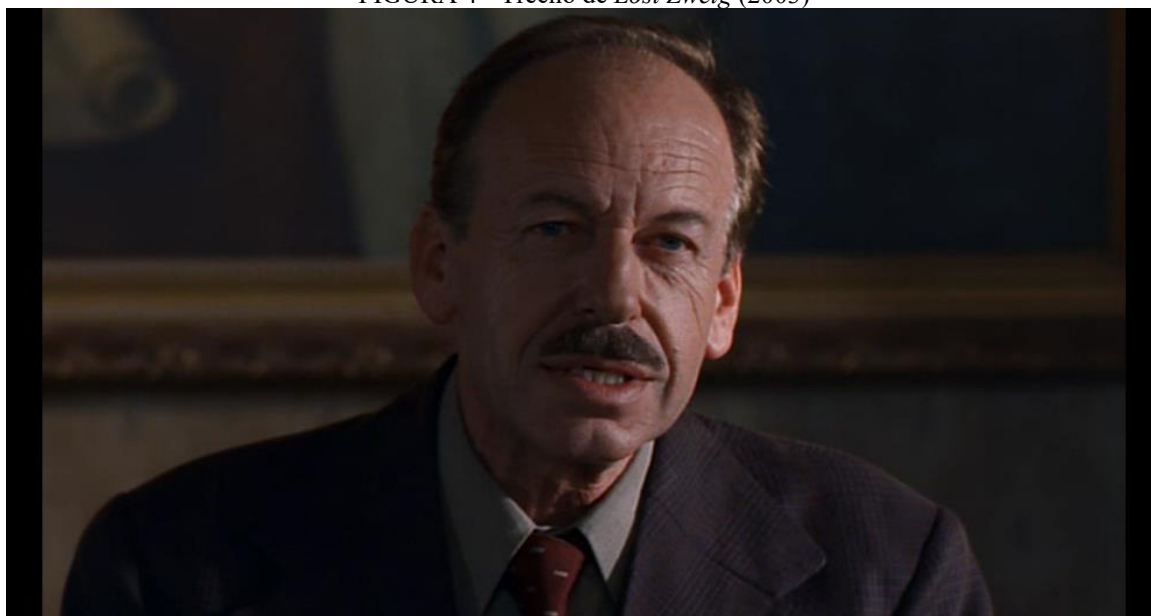
Observando a dedicação de tantos anos à realização desses dois filmes sobre Stefan Zweig, torna-se evidente o interesse do cineasta pelas circunstâncias que cercam a morte do escritor: suas angústias identitárias, o dilaceramento sofrido pelas pressões políticas que visavam direcionar sua obra literária, as aflições diante do contexto histórico hostil aos judeus, até a sua opção pelo suicídio. O interesse do cineasta pelos últimos tempos de vida e pelas angústias de Zweig articula-se, de saída, a um dado biográfico do próprio Back, cujo pai suicidara-se quando o menino era pequeno, em fins da década de 1930 (Kaminski, 2013, p. 213).

¹⁶ Ver página 130.

Ainda segundo Kaminski (2013), o documentário de 1995 tem um tom melancólico, que permeia sua narrativa do início ao fim, apresentando cartas, imagens de Petrópolis e também a máscara mortuária de Zweig. A produção também conta com depoimentos de pessoas que conviveram com Zweig, articulando-se a uma série de documentos históricos para reconstruir sua passagem pelo Brasil. Entre os temas abordados estão sua relação com Lotte, as circunstâncias do exílio e a controvérsia em torno da publicação de seu livro sobre o Brasil, tópicos que são discutidos por diferentes entrevistados. A montagem conduz o espectador ao entusiasmo demonstrado em seus primeiros contatos com o país ao progressivo isolamento e à perda da vontade de escrever (Kaminski, 2013).

A professora observa que, de modo diferente ao documentário, *Lost Zweig* (2003) enfatiza o sofrimento psicológico do escritor, passeando por momentos nos quais as pressões políticas e o sentimento de desenraizamento vivido durante o exílio estão presentes. Inclusive, a própria produção do filme dialoga com essa temática, já que Back enfrentou dificuldades para obter financiamento devido ao tema do suicídio, estabelecendo um paralelo entre as tensões enfrentadas pelo cineasta e aquelas vividas por Zweig. Do ponto de vista estético, Sylvio Back combina uma encenação predominantemente naturalista com elementos simbólicos, incluindo as aparições imaginárias de Friderike Maria Zweig, sua primeira esposa, e uma partida de xadrez, além de metáforas de sua solidão e crise identitária. O longa-metragem amplia questões já presentes no documentário de 1995 ao falar sobre exílio, perda da pátria, da língua e das referências culturais, e transforma a experiência do escritor em uma reflexão sobre identidade e pertencimento (Kaminski, 2013).

FIGURA 4 - Trecho de *Lost Zweig* (2003)



Fonte: Calla Productions (2003)

Anos depois, a diretora Maria Schrader retomou esse mesmo período em *Stefan Zweig: Adeus, Europa* (2016), produção austríaca que acompanha a trajetória do escritor, desta vez interpretado por Josef Hader, fora de seu país natal entre 1936 e 1942, período em que suas viagens se tornaram mais frequentes, bem como quando seu exílio se iniciou (Figura 5). Aliás, segundo Dines (2012, p.16), de forma curiosa, Zweig passou exatos 319 dias no Brasil no total, considerando sua primeira visita, outras viagens e os meses em que residia em Petrópolis.

12 [dias] na primeira viagem (21/8 a 1/9/1936); 128 na segunda (de 21/8 a 26/10/1940). Depois do intervalo argentino-uruguaio, mais 60 (15/11/1940 a 15/1/1941) e 179 dias na derradeira estada (27/8/1941 a 22/2/1942). A partir da anexação da Áustria (março de 1938) até 19/6/1940, quando deixou a Inglaterra, o Brasil sempre foi cogitado como alternativa. Na Argentina, passou 12 dias em 1936 (5/9 a 19/9) e na segunda vez outros 21 (26/10 a 15/11/1940), compreendidos dois ou três da viagem a Montevidéu. Total aproximado, 30 dias.

Nesse sentido, com essas representações se evidencia como a figura de Zweig permanece mobilizando o interesse do cinema, seja por sua condição de intelectual humanista, seja pelas circunstâncias trágicas que marcaram sua vida durante a ascensão do nazifascismo. Sob esse prisma, é importante refletir que Zweig tornou-se uma referência estética e narrativa no cinema contemporâneo. O caso mais emblemático é o de *O Grande Hotel Budapeste* (2014), dirigido por Wes Anderson e indicado ao Oscar de Melhor Filme na cerimônia de 2014, cuja construção dramática, visual e temática foi amplamente associada ao universo literário do escritor austríaco. O personagem Monsieur Gustave H., interpretado por Ralph Fiennes, por exemplo, apresenta traços inspirados diretamente na figura de Zweig, funcionando como eixo articulador das múltiplas narrativas que compõem o filme (Figura 6).

Wes Anderson também reconheceu a influência de obras como o romance póstumo *Êxtase da Transformação* e o conto *Coração Impaciente*, além de ter recorrido a adaptações cinematográficas de textos zweiguianos, especialmente *Carta de Uma Desconhecida* (1948), de Max Ophüls, como referência formal para a construção do roteiro e, posteriormente, sua decupagem, conforme Matt Zoller Seitz (2015) descreve. A dramaturga Anne Washburn (2015) observa que Anderson absorveu elementos centrais da escrita de Zweig, entre eles a construção de narrativas emolduradas, a melancolia diante da perda de um mundo desaparecido e o interesse pelos conflitos subjetivos dos personagens.

Desse modo, mesmo sem realizar uma adaptação direta, Wes Anderson evidencia a permanência do imaginário zweiguiano em produções cinematográficas contemporâneas, fornecendo importantes reflexões para estudos futuros sobre a presença de Zweig no cinema. Neste ínterim, no artigo “Stefan Zweig Cinematográfico: uma análise comparatista de *Lost Zweig* (2003), *O Grande Hotel Budapeste* (2014) e *Stefan Zweig: Adeus à Europa* (2016)”,

publicado no livro *Arte, Literatura e Cultura Pop* em 2025, desenvolvi mais correspondências com relação a esses filmes, identificando abordagens históricas, melancólicas e alegóricas sobre o escritor austríaco.

FIGURA 5 - Josef Hader vive Stefan Zweig no filme dirigido por Maria Schrader (2016)



Fonte: X-Filme Creative Pool (2016)

FIGURA 6 - Monsieur Gustave H., personagem de Ralph Fiennes em *O Grande Hotel Budapeste* (2014)



Fonte: Fox Searchlight Pictures (2014)

Sob esse prisma, a expressiva circulação da obra de Zweig no cinema também pode ser observada na quantidade de adaptações de suas novelas. *Carta de Uma Desconhecida* (1922) recebeu diversas versões internacionais, incluindo a célebre adaptação hollywoodiana já citada acima dirigida por Max Ophüls (1948), além de produções realizadas na Alemanha, no México, no Egito, na Finlândia, na França e na China (Figura 10). De modo semelhante, *Vinte e Quatro Horas na Vida de uma Mulher* (1927) originou adaptações na Alemanha, Argentina, Estados Unidos, Reino Unido e França (Figura 7), tanto para cinema quanto para televisão.

Outras obras amplamente revisitadas foram *Coração Impaciente* (1939), adaptada em diferentes contextos históricos entre 1946 e 2022, e *Segredo Ardente* (1913), que chegou aos cinemas em versões produzidas na Alemanha e no Reino Unido (Figura 8), além de ter despertado o interesse de Stanley Kubrick, que chegou a desenvolver um roteiro baseado na novela (Clarke, 2018). Essas adaptações demonstram a capacidade dos textos de Zweig em atravessar fronteiras geográficas, linguísticas e temporais, preservando seus interesses e personagens em temáticas que evidenciam a figura do vencido ao mesmo tempo em que possibilitam novas leituras conforme seus contextos de produção.

A permanência de Zweig no cinema estende-se ainda a títulos como *Confusão de Sentimentos* (adaptado em 1981) — novela que o cineasta Serguei Eisenstein e o psicanalista Sigmund Freud gostaram bastante¹⁷ — (Figura 9); *Amok* (adaptado em 1927, 1934, 1944, 1977

¹⁷ Informação extraída de *Morte no Paraíso*, de Alberto Dines (2012), além de nota dos editores, também de Alberto Dines (2015) em *Novelas Insólitas*, p. 159.

e 1993); *Uma Promessa* (2013), adaptação de *Widerstand der Wirklichkeit*¹⁸ (Figura 11); *Ruazinha ao Luar* (adaptado em 1988); *Medo* (adaptado em 1928, 1936, 1954, 1978 e 1992) e, por fim, *Xadrez, uma novela* (adaptado em 1959, 1960, 1964, 1973, 1980, 1981, 2021 e 2023), incluindo uma versão dirigida por Krzysztof Kieslowski.

FIGURA 7 - *Vingt-Quatre Heures de la vie d'une Femme* (1968)



Fonte: Progéfi/Roxy Films (1968)

FIGURA 8 - *Burning Secret* (1988)



Fonte: B.A. Produktion (1988)

FIGURA 9 - *La Confusion des Sentiments* (1981)



Fonte: France Régions 3 (1981)

FIGURA 10 - *Yi ge mo sheng nu ren de lai xin* (2004)



Fonte: Asian Union Film & Media (2004).

FIGURA 11 - *Uma Promessa* (2013)



Fonte: Officine UBU (2013)

FIGURA 12 - *Schachnovelle* (2021)



Fonte: Walker Worm Film (2021).

¹⁸ Em uma tradução livre, “A Resistência da Realidade”. A novela, no entanto, possui um subtítulo “Die Reise in die Vergangenheit”, que significa algo como “Jornada ao Passado”. Em inglês, o título que a novela ganhou ao ser traduzida foi “Journey Into the Past” e trata-se de um trabalho póstumo resgatado nos anos 1970.

Embora distintas em suas abordagens formais e narrativas, essas produções compartilham o interesse pelos aspectos psicológicos dos personagens e pelos estados de crise que caracterizam grande parte da literatura de Zweig. Nota-se como o escritor transformou-se em uma figura contemplada pelos meios audiovisuais. Não à toa, algumas de suas obras foram trazidas ao cinema e à televisão por mais de uma vez, evocando seu estilo literário desafiador e recheado de nuances dramáticas, psicológicas e melancólicas para a construção de novas narrativas, reimaginadas, reinterpretadas e traduzidas criativamente sob novos olhares, tendo em vista que diferentes contextos de produção se interessaram por seus escritos, como esse levantamento cinematográfico foi capaz de revelar. Assim, é preciso mencionar, por fim, a novela *A Coleção Invisível* (1925), maior interesse desta pesquisa, que rendeu seis adaptações, sendo duas em 1972 e uma em cada ano a seguir: 1953, 1966, 2009 e 2012¹⁹.

1.3 APRESENTANDO *A COLEÇÃO INVISÍVEL*

O foco central deste estudo, conforme citado anteriormente, está diante de *A Coleção Invisível* (2009), filme português, e *A Coleção Invisível* (2012), filme brasileiro. Neste breve passeio pela biografia e resgate de Zweig no cinema, nota-se como o Brasil foi bastante importante para o escritor em seus últimos dias de vida. Essa ligação quase cósmica com o país, inclusive, talvez possa ter influenciado nas escolhas criativas da equipe da adaptação de *A Coleção Invisível* (2012), visto que o roteiro é ambientado no Brasil, mais especificamente no interior da Bahia.

Mas, ao invés de tratar da devastação emocional e econômica de seus personagens em um cenário de inflação exorbitante na Alemanha do pós-guerra, há uma abordagem do sofrimento causado à população baiana pela vassoura-de-bruxa, um fungo capaz de destruir completamente as plantações de cacau. A narrativa se inicia com Beto, o protagonista, que procura por Samir, o colecionador. Ao encontrá-lo, por grande insistência, há a descoberta de que Samir é um homem cego. Convidado a conhecer sua incrível coleção de gravuras, Beto ainda não sabe nada a respeito do segredo que mantém a família do jeito que está. O elenco é composto principalmente por Vladimir Brichta, Walmor Chagas, Ludmila Rosa e Clarice Abujamra.

O diretor e roteirista é Bernard Attal, que nasceu na França em 1964, mas veio para o Brasil em 2005, quando se mudou oficialmente. Hoje com 62 anos, é conhecido principalmente

¹⁹ Para mais detalhes sobre todas as produções citadas, ver páginas 12 e 13, na introdução desta dissertação.

por *A Coleção Invisível* (2012), o primeiro longa de ficção em que assina a direção, lançado no Festival do Rio em 2012. “O filme ganhou os prêmios de melhor filme pelo Júri Popular, melhor ator coadjuvante para Walmor Chagas e melhor atriz coadjuvante para Clarisse Abujamra no Festival de Gramado de 2013” (Filme B, [2025]). Antes de *A Coleção Invisível* (Figura 11), de acordo com seu perfil no IMDb²⁰, Attal dirigiu *A Bike Ride* (2009) e *Os Magníficos* (2010). Nos últimos anos, se destacou por conta dos filmes *A Finada Mãe da Madame* (2016), *Sem Descanso* (2019) e *Cidade Porto* (2022).

O longa-metragem também foi escrito por mais dois roteiristas com carreiras consolidadas no audiovisual brasileiro. Iziane Mascarenhas, nascida em Crato, no Ceará, é formada em Comunicação Social pela Universidade Federal do Ceará, com especialização em Audiovisual e Artes Dramáticas (Ceará, [s.d.]). Já passou por diversos festivais nacionais e internacionais, sendo reconhecida com prêmios, e tem em seu currículo filmes como *O Céu de Iracema* (2002), *Dona Carmela* (2004), *Querença* (2011), *Cante lá que eu conto cá* (2024), além de desenvolver o roteiro de *O Brinquedo de Meu Pai*, conforme consta em sua página no IMDb²¹.

Enquanto isso, o baiano Sérgio Machado é bastante conhecido por dirigir o drama *Cidade Baixa* (2005), participante do Festival de Cannes na Mostra *Un Certain Regard*. Também atuou como assistente de direção em *Central do Brasil* (1998) e em *O Primeiro Dia* (2000), além de ter roteirizado *Madame Satã* (2002), *Quincas Berro d'água* (2010), *Tudo que Aprendemos Juntos* (2015) e *A Luta do Século* (2016) (Filme B, [2026]). Mais recentemente, atuou como roteirista do longa *O Rio do Desejo* (2022), a minissérie *Betinho: No Fio da Navalha* (2023), a animação *Arca de Noé* (2024) e a série *Cidade de Deus: A Luta Não Para* (2024)²².

Já o filme português (Figura 10) mantém a ideia de um cenário europeu, porém, em um momento aparentemente mais contemporâneo. Esta adaptação traz João Bénard da Costa, Rita Durão, Anna Leppänen e Jorge Molder no elenco. Na trama, o Senhor Telles é recebido por Claudina. O colecionador cego, chamado Amaro Tavares, se relaciona muito com esta que parece ser sua filha, que também conta ao Senhor Telles sobre a condição da coleção. Com pouco mais de quarenta minutos de duração, as ações principais do curta-metragem acontecem em um único cenário. Enclausurados no apartamento do colecionador cego, a narrativa se desenvolve entre o pragmatismo e a fantasia. De acordo com o crítico Sérgio Alpendre (2020),

²⁰ Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/name/nm3527520/>>. Acesso em: 18 maio 2026.

²¹ Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/name/nm1380837/>>. Acesso em: 22 jun 2026.

²² Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/name/nm0532509/>>. Acesso em: 22 jun 2026.

trata-se de um filme “que impressiona inicialmente pela simplicidade. Tão simples que é quase invisível”. Ao visualizar a obra de Zweig com um desenvolvimento poético, sensível e por vezes metafísico, a narrativa se debruça em um conflito que parte da ausência da coleção para transformá-la em presença por meio da memória do colecionador cego.

FIGURA 13 - Cartaz de *A Coleção Invisível* (2009)



Fonte: A Produtora (2009)

FIGURA 14 - Cartaz de *A Coleção Invisível* (2012)



Fonte: Santa Luzia Filmes (2012)

Responsável por escrever e dirigir este filme, a cineasta Rita Azevedo Gomes nasceu em Lisboa no ano de 1952. Atualmente com 73 anos, ela é conhecida principalmente por filmes dramáticos, como *O Som da Terra a Tremer* (1990), *O Cinema vai ao Teatro* (1996), *Frágil como o Mundo* (2001), *Altar* (2002), *A Vingança de Uma Mulher* (2012), *Correspondências* (2016) e *A Portuguesa* (2019), que também consiste em uma adaptação e foi integrante da mostra “Exibições Especiais” da 8ª edição do Olhar de Cinema, Festival Internacional de Curitiba em 2019²³. Seu último trabalho, de acordo com o *Internet Movie Database* (IMDb)²⁴ é intitulado *O Trio em Mi Bemol* (2022), e consiste em uma adaptação da peça do cineasta francês Éric Rohmer. Segundo Alpendre (2020), as obras assinadas por Azevedo Gomes são influenciadas diretamente pelo estilo de Manoel de Oliveira, um dos grandes nomes do cinema

²³ Disponível em: <<https://www.olhardecinema.com.br/arquivo/arquivo-2019/>>. Acesso em: 18 maio 2025.

²⁴ Disponível em: <<https://www.imdb.com/pt/name/nm0326946/>>. Acesso em: 18 maio 2025.

português. Nesse sentido, a formação estética e cultural da diretora traz ares contemplativos, com forte inspiração na literatura e na encenação teatral. Mesmo assim, são filmes que se apegam ao realismo para sua construção narrativa, trazendo elementos de poesia para a composição das imagens. É como se Rita conseguisse alcançar o real por meio do que é irreal (Alpendre, 2020).

Assim, pode-se afirmar que a novela de Zweig potencializa todas essas construções e surge como um exemplo de como a literatura projeta suas metáforas por meio das palavras, algo que o cinema utiliza para expandir e potencializar sentidos, mas de um outro modo, uma vez que é um outro meio de linguagem. Nesse diálogo, a narrativa literária oferece ao cinema uma base rica em ambiguidade, subjetividade e camadas simbólicas que ampliam a experiência do espectador, o que tensiona suas instâncias narradoras direta ou indiretamente.

CAPÍTULO 2: MODOS DE NARRAÇÃO EM STEFAN ZWEIG

É possível refletir, a partir das obras escritas por Zweig e dos filmes adaptados a partir dessas mesmas obras, uma ideia de estilo. Em seus textos, o escritor parece enfatizar a complexidade psicológica das personagens ao explorar conflitos internos e emoções intensas. Tudo isso se torna complexo na dimensão formal de sua escrita, que trabalha em conjunto com o conteúdo desenvolvido. A subjetividade pode envolver o leitor em um ambiente de tensões que evidenciam a fragilidade humana diante do destino e das escolhas. Quase sempre trabalhando com relatos íntimos de seus personagens, o recurso de narrativas emolduradas traz à tona uma intenção quase escondida de provocar quem o lê.

Nesse sentido, as adaptações cinematográficas das obras de Zweig dialogam com a ideia de temporalidade característica da narrativa literária do autor. Seus textos frequentemente utilizam técnicas que revelam o passado dos personagens, cujas relações são estabelecidas com dilemas encontrados no presente. Os desafios que a linguagem audiovisual pode encontrar são grandiosos. Os enquadramentos, a construção narrativa das cenas, com causa e efeito, junto à articulação dos planos pela montagem, tornam-se, assim, igualmente grandiosos. Essas estruturas contribuem para o desenvolvimento de uma nova atmosfera, permitindo que o espectador compreenda de forma fragmentada as movências dos personagens, o que evidencia a interseção entre as teorias de narrativas literária e cinematográfica.

Com isto posto, para compreender um texto, seja ele literário ou fílmico, é preciso refletir sobre suas estruturas narrativas. Evoca-se aqui a narratologia, definida por Luiz Gonzaga Motta (2013, p.) como “[...] a teoria da narrativa e os métodos e procedimentos empregados na análise das narrativas humanas”. Neste contexto, volta-se aos teóricos clássicos, como Gérard Genette (1920-2018), que em seu *Discurso da Narrativa* (1976) postulou considerações até hoje estudadas na compreensão da composição de histórias dos mais variados modelos e formatos.

Partindo de Genette, encontra-se Mieke Bal (2017), cujas reflexões também são muito importantes para um entendimento do que se constitui enquanto narrativa emoldurada. Da herança literária, parte-se para os estudos de narratologia cinematográfica, com David Bordwell (1985; 2005; 2013) e Kristin Thompson (2013), Ismail Xavier (2003; 2021), Arlindo Machado (2007), André Gaudreault e François Jost (2009), Christian Metz (2015), Jason Mittell (2017) e Luís Miguel Cardoso (2003), os quais se tornam de maior importância para esta pesquisa. A intenção, ao final, é poder pensar sobre uma narratologia zweiguiana, sobretudo na transposição para o cinema.

2.1 DA LITERATURA AO CINEMA

De acordo com o teórico francês Gérard Genette (1976), ao constituir uma análise estrutural das narrativas, pensando primeiramente nos estudos literários, é preciso levar em consideração seus modos narrativos, isto é, suas formas de representação narrativa, que se articulam com base na relação entre foco, tempo e voz. Nesse sentido, como se conta a história torna-se o principal interesse nesta análise estrutural, conforme alerta de Jason Mittel (2017). E para isso, é preciso evocar a diferenciação dos tipos de narradores ou instâncias narradoras entre níveis diegéticos.

Pensando sob esta perspectiva, a narrativa pode fornecer insumos ao leitor, seja de forma direta ou menos direta, algo que cria a ilusão de maior ou menor “distância” entre o narrador e os fatos narrados. Com isso, quanto mais perto ou distante um narrador, ou seja, quem conta a história, estiver, mais a percepção é afetada sobre o relato. Assim, a narrativa também pode regular a informação que entrega ao leitor, cujo narrador filtra determinadas informações com base em determinados pontos de vistas — ou seja, quando o foco está direcionado a um determinado personagem, por exemplo. Junto da distância e a ideia de perspectiva, Genette (1976) reflete sobre o que compõe o modo narrativo e a focalização.

Neste contexto, para o autor, os modos narrativos também podem ser definidos a partir de uma categorização que define a estrutura da narrativa para moldar a eventual experiência dos leitores. Ao tratar dos modos de narração, Genette (1976) orienta sobre três casos, baseando-se no nível narrativo, na posição do narrador em relação à história e no seu grau de conhecimento sobre o que se conta. É assim que ele define o narrador homodiegético, o narrador heterodiegético e o narrador metadiegético — ou hipodiegético²⁵. Nesse sentido, o narrador homodiegético é um narrador-personagem, que participa da história que narra. Esse tipo de narrador reforça a ideia do envolvimento e o testemunho; há ainda um tipo de narrador autodiegético, segundo Genette (1976), dentro desta categoria, que seria o narrador que conta sua própria história, a depender do nível narrativo. Enquanto isso, o narrador heterodiegético funciona como um narrador ausente da história, que narra os acontecimentos com uma visão onisciente ou observadora, não interagindo e participando em nenhum momento. Por fim, o

²⁵ O termo “hipodiegético” foi cunhado pela pesquisadora Mieke Bal (2017) em contraponto à palavra “meta” utilizada por Genette, que, na visão dela, surgia carregada por significados mais amplos. Parece não haver consenso entre os teóricos sobre as preferências de uso do termo. Nesta dissertação, utiliza-se o prefixo “hipo” por alinhar-se à perspectiva de Bal.

narrador hipodiegético consiste em um narrador secundário, que pode ser até mesmo um personagem e que narra outra história dentro da história (Genette, 1976).

Em uma análise sobre as obras de Zweig nota-se a articulação deste último tipo de narrador, visto que o escritor costumava utilizar a noção de narrativa emoldurada para o desenvolvimento de suas histórias. Na perspectiva de Genette (1976), esse estilo narrativo aborda estruturas nas quais um relato principal introduz uma ou mais histórias internas, algo que o autor também diferencia em níveis hierárquicos intradieéticos e extradieéticos. A moldura serve para contextualizar e legitimar a narrativa interna, criando camadas narrativas distintas, construindo histórias dentro da história e um relato em segundo grau (Genette, 1976; Bal, 2017).

A partir da teoria de Genette, aproveitada por novos estudiosos em diferentes perspectivas e contextos, o recurso da narrativa emoldurada ganha contornos analíticos, que fornecem subsídios importantes para pensar nessas considerações também no campo do cinema e do audiovisual. Ao herdar esses conceitos da literatura, a narratologia cinematográfica encontra substância para desenvolver, teorizar e discursar a respeito de seu próprio meio. É o caso dos conceitos de enunciação e focalização, desenvolvidos por Christian Metz (2015) com base nas proposições de Genette (1976).

Nesse contexto, para Metz (2015), a enunciação cinematográfica corresponde ao conjunto de marcas pelas quais o próprio filme manifesta sua existência como discurso e não apenas à ação de um sujeito identificável que tem a “fala” marcada no discurso fílmico. Diferente da linguagem verbal, o cinema raramente apresenta um “eu” enunciador explícito e, desta forma, emprega-se o conceito de enunciação impessoal, entendida como um processo reflexivo em que o filme evidencia sua construção, seu ponto de vista e suas operações narrativas. A enunciação ocorre quando o texto fílmico chama atenção para si mesmo, revelando-se como ato de representação e não apenas como história narrada.

Associada a essa discussão, a focalização refere-se à forma como as informações narrativas são organizadas e disponibilizadas ao espectador. Conforme Genette (1976) explica, trata-se de um mecanismo responsável por regular a perspectiva da narrativa, respondendo à questão de quem percebe os acontecimentos e delimitando aquilo que pode ser conhecido em cada momento do relato. O teórico distingue três modalidades fundamentais: a focalização zero, na qual a narrativa dispõe de um conhecimento superior ao das personagens; a focalização interna, restrita ao campo perceptivo e cognitivo de uma ou mais personagens; e a focalização externa, que limita a apresentação dos acontecimentos ao que pode ser observado externamente.

No cinema, esse conceito adquire relevância ao combinar-se às estratégias de enunciação descritas por Metz (2015), uma vez que enquadramentos, movimentos de câmera, montagem e recursos sonoros orientam a percepção do espectador e condicionam seu acesso à narrativa. Desse modo, a focalização atua como um dos mecanismos por meio dos quais o filme organiza seu ponto de vista, distribui o saber narrativo e constrói sentidos para a experiência de recepção do espectador. Em muitos casos, a focalização também pode ser traduzida como ponto de vista narrativo, desse modo, Metz (2015) define outros tipos de focalização específicas para o cinema: a focalização visual, focalização auditiva e focalização mental. Entretanto, como ele observa, o ato de narrar ultrapassa as regras rígidas da narratologia tradicional e a mera organização do enredo, pois engloba a própria posição ocupada pela fonte da história e suas escolhas estilísticas.

No cinema, isso significa que a narração inclui o modo como o filme escolhe um ponto de vista para expor seu mundo. Por isso, elementos como enquadramento, movimentos de câmera e estilo são indissociáveis da narrativa cinematográfica, demonstrando como esses conceitos vão além do campo literário e oferecem instrumentos analíticos capazes de compreender diferentes formas de representação discursiva. Essa construção de um ponto de vista se dá tanto pela imagem quanto pelo som. É o que ocorre, por exemplo, na auricularização, termo de François Jost (Gaudreault & Jost, 2009), técnica na qual o espectador ouve o mundo por meio dos ouvidos de um personagem. Nesse caso, a fonte narrativa principal delega temporariamente a uma instância de dentro da história o poder de guiar a percepção sonora do público. Jost também utiliza os conceitos de ocularização para o que a câmera mostra e o que o personagem vê e, restritamente, focalização para o nível do conhecimento da história pelo personagem (Gaudreault & Jost, 2009).

Essa superação dos limites literários fica evidente quando se analisa a própria mecânica da linguagem cinematográfica. Conforme aponta Arlindo Machado (2007), embora o cinema frequentemente se aproprie de estruturas literárias baseadas em múltiplos pontos de vista para lidar com a noção de narrador ou de instância narradora — como ocorre na estrutura diegética de *Cidadão Kane* (1941)²⁶ —, a câmera mantém uma soberania que independe do relato verbal dos personagens. Machado (2007) demonstra que, no instante em que as memórias de um narrador são convertidas em planos cinematográficos, o filme ganha autonomia visual e passa a exibir detalhes que o próprio personagem que narra não poderia testemunhar ou saber. Assim,

²⁶ *Cidadão Kane* (1941), dirigido por Orson Welles, é o ponto de partida do primeiro capítulo do livro *O Sujeito na Tela*, de Arlindo Machado (2007). No texto, Machado defende a diegese e a presença do espectador por meio da câmera como sujeito de enunciação e, consequentemente, narração.

o sujeito da enunciação no cinema não se confunde com a voz que fala na trilha sonora, mas reside na própria atividade que ordena, decupa e articula os planos.

Assim, é possível argumentar que as bases da narratologia estão bem estabelecidas no campo dos estudos literários, com categorias e ferramentas consolidadas para a análise da estrutura e do funcionamento dos relatos ficcionais (Motta, 2013), conforme também observado no pensamento de Genette (1976). Porém, por se tratar de uma teoria voltada para o estudo das narrativas, a narratologia também fornece subsídios relevantes para a análise cinematográfica, permitindo investigar os modos de narrar, os efeitos de sentido e as mediações presentes nos estudos comparatistas, que colocam em diálogo textos de diferentes culturas, gêneros e mídias. Nesse sentido, literatura e cinema constituem campos artísticos que compartilham mecanismos de linguagem, representação e produção de sentido. Sobre o cinema, Robert Stam (2003, p. 132) escreve:

O cinema é uma linguagem, em resumo, não apenas em um sentido metafórico mais amplo, mas também como um conjunto de mensagens formuladas com base em um determinado material de expressão, e ainda como uma linguagem artística, um discurso ou prática significativa caracterizado por codificações e procedimentos ordenatórios específicos.

Desde o surgimento do cinema, as primeiras discussões em torno de suas especificidades levaram teóricos a debaterem a respeito dos modos de narração dentro desta forma de arte. Conforme Flávia Cesarino Costa (2005) revela, autores como André Gaudreault e Tom Gunning estiveram focados em estabelecer considerações sobre o espetáculo e a narração no que historiadores costumam chamar de Primeiro Cinema (1895–1915), época marcada pela produção de filmes curtos, narrativas simples, câmera estática, com forte influência do teatro e do espetáculo visual. E a evolução das formas narratológicas continua a suscitar inquietações e provocações nos estudos audiovisuais. Para David Bordwell e Kristin Thompson (2013), por exemplo, existem aspectos fundamentais que precisam ser observados para se analisar narrativas nos meios cinematográficos: enredo e história, tempo (ordem, duração e frequência), espaço e narração. Em linhas gerais, esses elementos se entrelaçam durante a construção estrutural da narrativa.

O enredo pode organizar as pistas de maneira que oculte as informações em nome da curiosidade ou surpresa. Ou o enredo pode fornecer informações de uma forma que crie expectativas ou aumente a surpresa. Todos esses processos constituem a narração, o modo que o enredo tem de distribuir as informações da história com objetivo de conseguir determinados efeitos (Bordwell & Thompson, 2013, p. 165).

Nesse sentido, as instâncias narradoras no cinema trazem diversas ambiguidades para um debate narratológico, sobretudo por conta de sua presença e formação. Assim, é possível

estabelecer uma ideia de categorização das instâncias narradoras no cinema pensando estritamente nos artifícios da linguagem audiovisual? Quais são as possíveis lacunas em torno das teorias do narrador no cinema que ainda merecem atenção? De que forma podemos enxergar a instância narradora no cinema? Segundo Luís Miguel Cardoso (2003, p. 57), “o narrador é considerado como o agente, integrado no texto, que é responsável pela narração dos acontecimentos do mundo ficcional”. Ao pensar em uma obra literária, essa figura torna-se indissociável da mídia textual, visto que a história será contada ou narrada por alguém. Assim como o Cardoso (2003) explicita, há uma integração ou até mesmo incorporação ao texto. Neste caso, essa instância narradora parece ser mais evidente por adotar tipologias mais bem definidas e aderentes ao aparato específico de seu campo.

Por outro lado, pode-se refletir, a partir do mesmo trecho, sobre essa presença no cinema e no audiovisual de modo mais complexo. Ao tomar como base as especificidades do meio, a instância narradora surge com mais evidência ao considerar o discurso transparente (Xavier, 2005), isto é, em meio à apresentação das cenas, alguém conta a história e os espectadores a absorvem. Entretanto, ela também pode ser articulada a outros mecanismos no que chama-se de específico fílmico. Podemos considerar que enquadramentos, planos e demais questões inerentes à essa linguagem audiovisual representam a instância narradora? Sob esse prisma, Bordwell (1985, p. 20) já havia argumentado: “[...] todos os materiais do cinema funcionam narrativamente — não apenas a câmera, mas a fala, a gestualidade, a linguagem escrita, a música, a cor, os processos ópticos, a iluminação, o figurino e até mesmo o espaço e o som fora da tela”.²⁷

Segundo ele, os narradores cinematográficos também podem ser chamados de observadores invisíveis, de forma geral e simplista. Nesse contexto, Cardoso (2003) chama a atenção para o ponto de vista assumido que o narrador exerce dentro de uma narrativa, ao admitir que tanto o narrador quanto o autor, a personagem e o espectador possuem visões que merecem ser consideradas em uma análise do texto. Em seus estudos, a partir da interpretação de diferentes teóricos, ele defende a presença de diversos tipos de narradores em determinadas obras. Sobre essa questão, Ismail Xavier (2003) estabelece os elementos comuns que podem ser identificados na maioria das narrativas, independentemente de sua mídia ou especificidade, o que inclui o modo de apresentação e interligação dos acontecimentos e ações dos personagens.

²⁷ Trecho traduzido livremente pelo autor. No original: “[...] *all materials of cinema function narrationally - not only the camera but speech, gestura, written language, music, color, optical processes, lighting, costume, even offscreen space and offscreen sound*”.

Quem narra escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito. Há uma ordem, das coisas no espaço e no tempo vivido pelas personagens, e há o que vem antes e o que vem depois ao nosso olhar de espectadores, seja na tela, no palco ou no texto. Em todas essas formas de expressão, o fato de estar presente o ato de narrar permite o uso de categorias comuns na descrição dos elementos que organizam a obra em aspectos essenciais (Xavier, 2003, p. 64).

Seja qual for a linguagem adotada, o narrador permanece como uma instância fundamental da narrativa, mesmo quando não se apresenta de forma explícita. O senso comum, por exemplo, poderia nos levar a pensar que um filme só possui narrador quando há a voz em *off*. Mas, no cinema, essa função narrativa ganha novas camadas de complexidade, uma vez que a organização do ponto de vista e da informação se articula com elementos próprios da linguagem audiovisual. Assim como os estudos de Cardoso (2003) identificam, partindo das categorizações de Genette sobre níveis narrativos e tipos de narradores, pode-se pensar sobre exemplos que os identificam no cinema, indo além do texto para apoiar-se em outras escolhas narrativas, como aquelas presentes na linguagem audiovisual — um enquadramento, um plano ou ainda a articulação entre os planos, motivadas por escolhas que identificam justamente essa figura de narração. E entendendo o cinema, sobretudo, como forma de linguagem, dentro dos estudos de David Bordwell (2005), é notório analisar a onipresença espacial da instância narradora em narrativas clássicas.

Aspectos narrativos gerais também se manifestam na manipulação do espaço pelo filme. As pessoas são ajustadas com vistas à obtenção de uma autoconsciência moderada, posicionando-se os corpos em ângulos relativamente frontais, porém evitando-se os olhares para a câmera (exceto, é claro, em trechos com ponto de vista óptico). O fato de que nunca uma informação causalmente significativa para uma cena seja mantida desconhecida é um demonstrativo da comunicabilidade da narração. E ainda mais importante é a tendência do filme clássico de produzir a onisciência narrativa por meio da *onipresença* espacial (Bordwell, 2005, 287).

David Bordwell (1985), em sua perspectiva cognitivista nas teorias de narrativas, argumenta que a narrativa fílmica é construída ativamente pelo espectador, o qual organiza mentalmente pistas visuais e sonoras para reconstruir a história em uma ideia de causa e efeito. O foco está na percepção, inferência e processamento da informação, destacando o papel do estilo fílmico como guia da experiência narrativa. Essa noção ajudou inúmeros pesquisadores a compreenderem como o texto fílmico se relaciona com a psicologia dos espectadores, mostrando ainda que a percepção é indissociável desta ótica. Assim, para Bordwell (1985), as relações de causa e efeito das narrativas clássicas, por exemplo, evocam uma certa percepção em quem assiste. E esses espectadores podem não identificar a instância narradora em um primeiro momento, sobretudo por conta de um discurso narrativo transparente.

Essas teorias, apesar de articuladas a muitas outras correntes e generalizadas a diferentes tipos de narrativas — sejam elas clássicas, modernas ou contemporâneas —, ainda parecem não ter conseguido chegar a grandes conclusões sobre a ideia de instância narradora no cinema. Entretanto, é possível observar um novo movimento de interesse em estudar novas perspectivas dentro da narratologia cinematográfica, que reverberam a partir das contribuições de Bordwell.

Buscando por definições, o teórico Warren Buckland (2021, p. 11) levanta questionamentos sobre os agentes da narrativa, neste caso, narradores e enunciadores. “A terminologia usada para estudar narrativas é notoriamente complexa e contraditória. Mas a terminologia é menos importante do que as distinções conceituais que os termos tentam identificar”²⁸. Buckland acrescenta que os agentes da narrativa controlam a percepção dos espectadores na apresentação de uma sequência de ações. A visão do autor parece ir ao encontro da corrente cognitivista, advogando sobre a compreensão dos espectadores e analisando como estes podem processar informações narrativas com base em inferências lógicas.

Buckland (2021) discorre sobre o movimento intrínseco da instância narrativa no cinema, assim como estudiosos já haviam observado no campo dos estudos literários. Segundo ele, não é mais necessário que essa figura seja personificada, pois já está incorporada ao que chamamos de forma fílmica. Entretanto, o professor Jason Mittell (2017, p. 41-42) revela uma preocupação em torno da tipologia dos narradores e, sobretudo, com sua problemática no campo do cinema e do audiovisual.

Na literatura, o narrador é a figura que conta a história, e instâncias de narração em primeira pessoa incorporam esse narrador como um personagem dentro da história [...] No entanto, as coisas se tornam mais complexas para o cinema. Em primeiro lugar, o próprio conceito de “narrador” é difícil de se identificar na maioria dos filmes — não há uma voz comunicativa contando a história como há em um romance, já que a história de um filme é contada por meio de uma infinidade de elementos visuais, sonoros e estruturais da produção cinematográfica, em vez do modelo comparativamente simplificado da palavra escrita.²⁹

O tópico observado por Mittell (2017) revela que as especificidades do cinema ainda deixam margem para inúmeras interpretações sobre a figura do narrador neste formato.

²⁸ Trecho traduzido livremente pelo autor. No original: “*The terminology used to study storytelling is notoriously complex and contradictory. But the terminology is less important than the conceptual distinctions the terms try to identify*”.

²⁹ Trecho traduzido livremente pelo autor. No original: “*In literature, the narrator is the figure who tells the story, and instances of first-person narration embed that narrator as a character within the story [...] however, things become more complicated for film. First off, the very concept of a “narrator” is hard to identify in most films—there is no communicative voice telling the story as there is in a novel, as a film’s story is told via the multitude of visual, sonic, and structural elements of filmmaking rather than the comparatively streamlined model of the written word*”.

Contudo, o autor acredita que a falta de conceitos bem estabelecidos e sistematizados em torno desse quesito ainda afasta muitos estudiosos de refletirem sobre essa figura, visto que um filme poderia narrar a si mesmo sem necessariamente incorporar a figura de um narrador ou de uma instância narradora — seja por meio de imagens e sons ou ainda pela articulação entre os planos via montagem.

Assim, como Cardoso (2003) já sugeria, a problemática do narrador abraça muitas considerações e debates inesgotáveis. “Não se afigura próxima uma delimitação consensual do conceito de narrador fílmico e, neste momento, apenas temos pontos de partida” (Cardoso, 2003, p. 67). Ao que parece, muitas torções ainda serão necessárias para lidar com essa visão de que o narrador fílmico pode ser entendido de modo semelhante ao narrador literário, como uma instância interna à narrativa, responsável por estruturar e expor os acontecimentos do filme, ainda que sua presença não se manifeste de forma evidente ou identificável.

2.2 NARRATOLOGIA ZWEIGUIANA

Com um aprofundamento sobre a biografia Stefan Zweig, passando por suas narrativas adaptadas aos meios audiovisuais e refletindo sobre perspectivas da narratologia literária e cinematográfica, é possível entender que o escritor austríaco possui uma estrutura de trabalho que evoca molduras, instâncias narradoras complexas e tensões construídas por meio de personagens e conflitos que se centram em psicologia, tempo e memória. Ao que parece, frequentemente, Zweig privilegia narradores homodieéticos ou metadieéticos, já que a melancolia, a subjetividade e a ambiguidade são tópicos importantes em seus textos. Além disso, para potencializar a experiência do relato, suas obras costumam adotar diferentes pontos de vistas sobre um mesmo acontecimento.

Desse modo, podemos então pensar sobre uma narratologia zweiguiana também no cinema? Nesta proposta, são analisados brevemente alguns filmes que partem de seus textos e complexificam as respectivas instâncias narradoras. No filme *Carta de Uma Desconhecida* (1948), temos uma narrativa emoldurada, o que já evoca um sentido hipodieético. Contudo, Lisa Berndle, a protagonista, estaria contando sua própria história por meio de uma carta. Neste caso, em seu discurso, o longa-metragem dá a entender que há a presença de um narrador homodieético-autodieético em nível hipodieético. O narrador homodieético, como visto anteriormente, se apresenta como um narrador personagem em primeira pessoa, sendo autodieético quando conta sua própria história. É ainda intradieético quando participa dessa história. Pela etimologia da palavra, “*homos*”, do grego, significa “do mesmo” e, nesse sentido,

pertence ao mesmo universo narrativo; assim como o prefixo “*intra*”, do latim, que se refere a algo que está dentro ou no seu interior.

Contudo, há sequências do filme que distorcem essa visão, evidenciando que talvez a instância narradora esteja contida em outro personagem, Stefan Brand, que lê a carta que Lisa havia enviado. Assim, este personagem enquadra a narrativa de Lisa, que é a história principal do filme. Mas Stefan não narra os acontecimentos da carta, atuando apenas como um leitor desta. O filme, porém, é construído a partir da leitura e possivelmente das interpretações dele, posicionando-o como um narrador homodiegético no nível extradiegético, já que ele é um personagem que participa desta história, mas não é uma história que surge a partir de seu ponto de vista. Assim, a narrativa visual do longa baseado em uma novela de Zweig extrapola o ponto de vista da carta, construindo uma camada narrativa autônoma, mais próxima de um narrador implícito cinematográfico (Figura 15).

FIGURA 15 - Narradores identificados de *Carta de Uma Desconhecida* (1948)



Fonte: Universal Pictures (1948)

Embora o narrador heterodiegético possa se confundir com a figura do narrador extradiegético, que, segundo Cardoso (2003, p. 58), “será o narrador externo, que regula registros visuais e sonoros e se manifesta através de códigos cinematográficos e distintos canais de expressão e não através de um discurso verbal”, infere-se que o nível extradiegético de *Carta de Uma Desconhecida* (1948) também se articula com um narrador personagem. Essas torções, que se influenciam pelos textos de Zweig, elevam-se ao pensar em *O Grande Hotel Budapeste* (2014), já que diferentes narradores personagens são enquadrados em seus respectivos níveis narrativos. No início, há O Autor, um narrador extradiegético-heterodiegético, que está fora da história que narra e não participa de seus eventos, explicando como tomou conhecimento daqueles acontecimentos. Depois, na viagem ao passado deste Autor, temos um narrador intradiegético-heterodiegético, já que ele está dentro da história principal, mas não é protagonista. E, por fim, há o Sr. Moustafa, um narrador intradiegético-homodiegético, que narra eventos dos quais participou com o Monsieur Gustave H (Figura 16).

FIGURA 16 - Narradores identificados de *O Grande Hotel Budapeste* (2014)

Fonte: Fox Searchlight (2014)

Todas essas reflexões e considerações fornecem embasamento para refletir especificamente sobre as instâncias narradoras dos filmes *A Coleção Invisível* (2009) e *A Coleção Invisível* (2012). Antes disso, porém, seria de grande valor entender mais sobre a obra base de Stefan Zweig, buscando por elementos que podem ou não convergir com essas estruturas formais de construção narrativa.

2.3 UM EPISÓDIO DA INFLAÇÃO ALEMÃ

Conforme citado na introdução desta dissertação, durante o período entreguerras europeu, mais especificamente em maio de 1925, na edição dominical do *Neue Freie Presse*, Stefan Zweig publicou pela primeira vez a novela *A Coleção Invisível*, cujo subtítulo “Episódio da Inflação Alemã” traz à tona a fragilidade do período histórico abordado na narrativa (Figura 17).

Ao fazer a leitura do texto, percebem-se alguns elementos que são de grande valia para o enfoque estrutural da pesquisa. A trama em si discute a paixão pela arte por meio da figura do colecionador, que, de alguma maneira, tem como fundamento central a preservação da materialidade, a manutenção da memória e a ressignificação de experiências. É notório observar ainda como o que, agora, podemos chamar de estilo zweiguiano também está presente nesta obra, reforçando o interesse psicológico e histórico do escritor, além de tópicos que contrastam com acontecimentos de sua vida, como o da resistência, ainda que simbólica. Afinal, Zweig fora um colecionador de livros e outros objetos artísticos, conforme revela em sua autobiografia.

Uma vez concluída a criação da obra, o artista já não sabe da origem nem do desenvolvimento dela. Nunca, ou quase nunca, ele consegue explicar como, em seus sentidos elevados, as palavras constituem uma estrofe, como os diferentes sons formam melodias que depois seguem ressoando através dos séculos. A única coisa que pode dar uma ligeira noção desse processo de criação impalpável são as folhas manuscritas e principalmente os primeiros rascunhos ainda não destinados à impressão e recheados de correções, a partir dos quais aos poucos se cristaliza a futura forma definitiva. Juntar tais manuscritos corrigidos – e, portanto, testemunhas da luta no seu trabalho – de todos os grandes poetas, filósofos e músicos foi a segunda fase, a de maior sabedoria, da minha atividade de colecionar (Zweig, 2014, p. 311).

Assim, o escritor tem diversas lições curiosas para transmitir aos leitores, mesmo após tantos anos da publicação. Na visão dele, é por meio da memória e da ideia de preservação que o artista consegue entender seu processo criativo, partindo da descoberta e análise dos resquícios materiais e imateriais de algo que foi pensado inicialmente e do que se tornou. Essa passagem ainda demonstra, mais uma vez, o apreço de Zweig pela arte e pelos artistas, algo que teria se tornado decadente no período em que decide ambientar *A Coleção Invisível* (1925). E a ideia de resistência surge justamente neste ponto: um colecionador seria alguém que resiste às tentativas do esquecimento e da desvalorização.

Com base nisso, o texto em si apresenta dois narradores-personagens — um de quem não se sabe quase nada a respeito e outro que é introduzido como um mercador de arte. Este último conta a história do que acabara de viver a um grupo de conhecidos com os quais se encontra nos vagões de um trem. Zweig (2015, p. 161) o define logo no primeiro parágrafo pela perspectiva do primeiro narrador: “[...] era um dos antiquários mais influentes de Berlim, em cuja loja eu com muita frequência admirara e comprara livros antigos e manuscritos originais em tempos de paz”. Logo após fazer a apresentação do encontro com o tal negociante de arte, a narração muda de perspectiva, passando para o relato que é contado tanto aos conhecidos que ele havia encontrado no trem quanto aos leitores da novela: “esse episódio é realmente o mais

extraordinário que me ocorreu nos trinta e sete anos de minha atividade, a mim, que sou um velho antiquário” (Zweig, 2015, p. 161).

Não demora muito para que esse novo narrador-personagem comece a contar sobre sua experiência ao encontrar-se com um idoso colecionador. Seu relato é inundado por um discurso que enfatiza a ternura, mas ao mesmo tempo relembra a situação em que se encontram com a inflação e a decadência do mercado de arte. “O senhor sem dúvida está ciente da atual situação do comércio de objetos de arte, desde que o valor do dinheiro foi literalmente pelos ares” (Zweig, 2015, p. 161). De modo amplo, parece que Zweig está, na verdade, interessado em conversar com seus leitores por meio de seu modo de narração; ele, então, os aproxima como se estivesse conversando com as pessoas encontradas no trem a caminho de Dresden, cidade alemã localizada ao sul da capital Berlin.

Na categorização de Gérard Genette, pode-se constatar que o primeiro narrador da história é um narrador homodiegético, já que participa ativamente daquele universo, encontrando-se com um outro personagem. No entanto, ele é extradiegético, pois serve apenas como ouvinte da história principal, da qual não participa. A narrativa emoldurada logo dá espaço ao segundo narrador, que pode ser classificado como homodiegético, pois toma a narração para si, sendo também autodiegético, uma vez que trata de sua própria história, em nível intradiegético em relação ao primeiro narrador, porque a sua narração ocupa um plano interno da hipodiegese.

No avançar, contudo, a título de contextualização, este narrador-intradiegético comenta seu percurso desde antes de se encontrar com o colecionador. Em poucos parágrafos, os leitores são informados sobre as motivações que o trouxeram até ali, partindo de devaneios e reflexões sobre a atividade do negócio. Ao buscar por clientes antigos, o personagem conecta-se com o nome de Herwarth, que só é revelado no texto mais adiante, pois seria um dos poucos colecionadores que ainda estava vivo e com alguma coleção guardada. Ao longo desta contextualização, Zweig aproveita para citar eventos ocorridos naqueles anos, como a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que marcou o continente europeu como um todo. A narrativa avança no texto, fornecendo mais dados e detalhes sobre quem narra: trata-se de um negociante de arte que herdou o ofício de seu pai e de seu avô, pois suas lembranças o remetem ao colecionador a quem pretendia visitar.

E antes mesmo de relatar o encontro, o narrador-intradiegético aproveita para reiterar suas impressões sobre o colecionador: “Era dotado de excelente conhecimento das imagens e do mais apurado bom gosto” (Zweig, 2015, p. 163), enfatizando ainda que ele mesmo havia feito várias compras no antiquário de sua família, como “[...] uma coleção de gravuras em

cobre que podia superar condignamente as espalhafatosas coleções dos chamados novos-ricos” (Zweig, 2015). Para finalizar essa passagem, ainda em tom contextual, o negociante analisa que uma visita ao colecionar seria de grande valia, visto que ele poderia ainda ter alguns objetos de alto valor comercial para, pelo menos, mostrar-lhe. Consigo mesmo, ele havia pensado que, no mínimo, se o senhor já estivesse morto, poderia ter passado a coleção adiante a seus herdeiros. Obstinado, o narrador-intradiegético conta sobre sua viagem ao interior do estado da Saxônia, comentando ainda sobre achar estranho que alguém com aquele porte poderia residir em um lugar tão remoto.

É nesse ponto da história que ele cita alguns dos possíveis artistas que estariam preservados com o tal colecionador: o pintor holandês Rembrandt (1606-1669), o alemão Albrecht Dürer (1471-1528) e o italiano Andrea Mantegna (1431-1506). Para não deixar que eles escapem ao desenvolvimento desta pesquisa, é importante relembrar, mesmo que brevemente, suas influências, algo que pode se aproximar da análise do texto de Zweig. Nos estudos do historiador de arte Ernst Hans Gombrich (2008), Rembrandt é lembrado como um pintor e gravurista, cujo legado marcou a história da arte ainda em vida, visto que sua reputação de alto valor o levou a tornar-se mentor de outros artistas holandeses. O domínio barroco, com a técnica do *chiaroscuro*, aliado ao retrato de passagens bíblicas, marcou seu estilo. “A figura de Rembrandt é tão importante em todos os ramos da arte holandesa que nenhum outro pintor do período sofre comparação com ele” (Gombrich, 2008, p. 427).

Já Albrecht Dürer nasceu na cidade de Nurembergue, na Alemanha. Também definido como um gravurista, pintor e ilustrador, Dürer, na perspectiva de Gombrich (2008), foi o maior artista alemão. Conforme o historiador de arte pontua, Dürer teria demonstrado interesse pelo seu ofício desde a infância, pois já tinha grande talento para desenhar. Desse modo, o artista passou a estudar na instituição de Michel Wolgemut (1434-1519), outro pintor alemão do Renascimento. Sua biografia ainda abrange contato direto com outro pintor citado por Zweig, neste caso, Andrea Mantegna, visto que teria viajado até o Norte da Itália estudando suas obras (Gombrich, 2008).

Em relação a Mantegna, nascido em Vicenza, o artista “[...] pintou uma série de murais ilustrando a lenda de S. Tiago. A igreja [dos Eremitani] foi seriamente danificada por bombardeios durante a II Guerra Mundial, e a maior parte dessas maravilhosas pinturas de Mantegna foi destruída” (Gombrich, 2008, 256). Mantegna também é descrito como o primeiro grande pintor italiano e com um domínio muito apurado das técnicas de desenho e perspectiva, cujas obras marcaram a história da arte por seu estilo estético inconfundível. Ademais, ele se tornou célebre pelo cuidado na construção das imagens, como se estivesse dirigindo uma peça

de teatro. De certa forma, pode-se refletir que Mantegna encenava momentos por meio de movimentos (Gombrich, 2008).

Zweig (2015) também cita os pintores alemães Adolph Menzel (1815-1915) e Carl Spitzweg (1808-1885) *en passant* durante a narrativa, mas se atém mesmo ao trabalho de Rembrandt e Dürer, como peças importantes da coleção de Herwarth. Notadamente, conforme Gombrich (2008) define, são artistas que voltaram suas atenções a estudos minuciosos e detalhistas em gravuras e desenhos.

Grandes artistas do passado dedicaram muito labor a obras em que todos os pormenores, ainda que minúsculos, estão cuidadosamente registrados. O estudo de uma lebre na aquarela de Dürer [...] constitui um dos mais famosos exemplos dessa extrema paciência. Mas quem ousaria dizer que o desenho de Rembrandt de um elefante [...] é necessariamente menos bom porque mostra menos detalhes? Na verdade, Rembrandt era dotado de tal poder de magia que nos transmite a sensação, com alguns traços de seu giz, da pele rugosa e espessa do elefante (Gombrich, 2008, p. 24-25).

Mas, ao recordar-se do contexto de escrita da novela, pode-se dizer que, nesta conversa informal e íntima com os leitores, Zweig parece se colocar no texto ao praticamente alertá-los com comentários que enfatizam sua visão a respeito do consumo de arte naquele tempo: “O senhor desculpe se chamo agora de mercadorias esses objetos que comumente reverenciamos, mas essa súcia é que nos acostumou a considerar um esplêndido incunábulo veneziano como mero equivalente a um punhado de dólares” (Zweig, 2015, p. 161). De alguma maneira, ficam nítidas suas críticas e decepções com relação à decadência europeia, que rebaixava o valor simbólico e intelectual das obras de arte ao status de simples produtos de mercado e consumo. É como se Zweig refletisse sobre o espírito que marcou o período entreguerras, cuja inflação e instabilidades políticas catapultavam a ascensão do materialismo, do nacionalismo agressivo e do pragmatismo econômico.

No texto da novela *A Coleção Invisível* ([1925]; 2015), o antiquário de Berlin chega à residência do colecionador e descreve o passo a passo de sua jornada até o encontro com Herwarth, precedido por uma interação com uma mulher mais velha logo que bate à porta do local. De acordo com o narrador, a senhora estaria admirada e, ao mesmo tempo, desconfiada, visto que “naquela cidadezinha perdida e na modesta residência uma visita forasteira parecia ser um acontecimento extraordinário” (Zweig, 2015, p. 154). Mais adiante, esse mesmo narrador utiliza o adjetivo “boa” para descrevê-la. Mas é no primeiro encontro com Herwarth que ele descobre sua cegueira.

Desde minha infância sempre experimentei uma sensação desagradável ao lidar com um cego. Nunca conseguia reprimir uma espécie de perturbação e constrangimento por sentir a pessoa viva que por sua vez não me sentia como eu a ela. Nessa ocasião eu me dominava com calafrios olhando esses olhos apagados que fitavam o vazio sob as sobrancelhas brancas e hirsutas. Mas o cego não me deixou muito tempo para o estranhamento, pois mal minha mão tocou a sua ele sacudiu a minha com vigor e me repetiu as boas-vindas com seu jeito efusivo e agradavelmente expansivo (Zweig, 2015, p. 164).

O primeiro encontro é tomado pelas primeiras impressões deste narrador-intradiegético. Em contrapartida, o colecionador alerta o convidado sobre suas prováveis intenções, já que ele não estaria disposto a comprar nada naquele momento. Nesse sentido, Herwarth discursa sobre ser um idoso aposentado, fala sobre o contexto da Alemanha e da situação em que se encontra, sem poder aquisitivo algum para comprar qualquer obra de arte que fosse. Contudo, o antiquário logo enfatiza que seu grande interesse estava em, ao menos, poder ver de perto a coleção que Herwarth preservava contendo gravuras e estudos de Rembrandt, Dürer e Mantegna.

Nesse ponto, pode-se argumentar que o narrador fornece informações que reiteram o tipo de história contada ao mentir sobre sua visita quando se justifica ao colecionador: “Apressei-me a esclarecer que ele me entendera mal. Eu não viera vender coisa alguma, estava simplesmente de passagem pelas imediações e não quis perder a oportunidade de render visita a um dos nossos mais antigos clientes, e um dos maiores colecionadores da Alemanha” (Zweig, 2015, p. 165). Não se pode ignorar ou se esquecer que se trata de um relato oral compartilhado com pessoas durante uma viagem de trem. Assim, Zweig utiliza certas construções sutis para situar seus leitores com esse elemento formal e estrutural em sua novela.

Ao seguir com a narrativa, é nítido como o colecionador demonstra estar contente com a visita do antiquário ao descobrir suas verdadeiras intenções. Assim, ele muda sua postura inicial, mais rígida, e passa a falar com entusiasmo e orgulho sobre sua coleção, enfatizando sua importância. Quando se preparava para mostrar os itens guardados, a esposa que atendera à porta e guiava a visita, contudo, intervém com delicadeza. De algum modo, o narrador percebe que há algo suspeito em seu gesto e compartilha suas impressões:

Foi quando sucedeu algo inesperado. A velha senhora, que se encontrava ao lado dele e assistira com polidez e um sorriso discreto à nossa conversa, levantou de repente ambas as mãos para mim num gesto suplicante e ao mesmo tempo fez com a cabeça um movimento violento de negação, sinal que de início eu não estava entendendo (Zweig, 2015, p. 165-166).

A esposa de Herwarth então sugere adiar a “sessão de gravuras” devido ao horário de almoço e à recomendação médica de repouso do colecionador. Ao mesmo tempo, ela sinaliza discretamente ao negociante de arte para recusar, algo que ele compreende e a acompanha,

alegando que já teria outros compromissos. Contudo, o colecionador parece se sentir contrariado, insistindo na importância de sua coleção e sugerindo um novo horário para a vista. Ao se despedirem, a esposa, visivelmente preocupada, pede que a filha, Annemarie, vá buscá-lo no hotel, revelando uma inquietação crescente e sugerindo que há algo mais delicado por trás da situação. O narrador descreve tudo isso de forma inusitada, mas com certa rapidez em seu relato, pois já no próximo parágrafo, recupera a ideia de que mal havia terminado de almoçar e Annemarie já lhe aguardava.

Dessa maneira, ao ser abordado por Annemarie pouco antes da visita prometida à coleção de gravuras, ela revela a dura realidade por trás da ilusão mantida pelo pai. Após a eclosão da guerra, o colecionador perdeu completamente a visão e, apesar da cegueira e idade avançada, continuou a reviver diariamente a alegria de manusear sua coleção, reconhecendo cada peça pelo toque e pela ordem que havia memorizado ao longo de décadas de dedicação e amor às artes plásticas. Porém, a família entrou em crise financeira após a guerra e, para sobreviver, não encontraram outra solução a não ser vender parte da valiosa coleção às escondidas, substituindo as obras por folhas em branco, com o mesmo tipo de papel, para que enganassem Herwarth pelo tato.

Elas teriam recorrido a essa solução extrema para preservar a sanidade e o contentamento do pai, que desconhece completamente a realidade da derrota da Alemanha e da desvalorização econômica. Com isso, deixando o narrador em estado de choque, Annemarie lhe suplica para que, ao visitar a coleção, finja admiração pelas obras como se todas elas ainda estivessem intactas, sobretudo para que a última alegria de seu velho pai não seja perdida. Embora surpreso, o antiquário reconhece que Annemarie teria um certo arrependimento em fazer o pedido, demonstrando estar constrangida pela situação e mal por enganar o colecionador. Entretanto, a personagem insiste que aquela teria sido a única forma de preservar tanto a vida quanto a dignidade da família, deixando a coleção, agora invisível, apenas na memória. A visita, que deveria ser uma ocasião de orgulho, torna-se um momento delicado em que o narrador é chamado a colaborar com a mentira compassiva que mantém viva essa ilusão do colecionador.

Tudo isso foi dito com uma voz bastante emocionada, de um modo que minhas palavras não são capazes de recontar. Meu Deus, como negociante, encontrei muitas dessas pessoas vergonhosamente pilhadas, enganadas vilmente pela inflação, cujo precioso patrimônio ancestral foi surrupiado por um pedaço de pão. Mas nesse caso o destino me confrontava com uma situação especial que me tocava profundamente. Claro que prometi à moça que guardaria o segredo e faria o melhor que pudesse (Zweig, 2015, p. 169).

A novela segue para um de seus momentos mais importantes: quando Herwarth quer narrar sua coleção ao novo amigo enquanto os dois, lado a lado, terão contado com ela. Antes mesmo de poderem sentar-se juntos, a velha senhora conta ao narrador sobre a ansiedade do marido, que gostaria de compartilhar com ele, um antiquário respeitado, seu tesouro mais absoluto. Aqui, o narrador comenta sobre os gestos de Herwarth e comovido detalha o que o senhor cego teria feito diante de uma folha em branco na qual deveria constar *O Grande Cavalo*, de Albrecht Dürer.

Com o extremo cuidado com que se toca um objeto frágil, retirou da pasta um passe-partout no qual uma folha amarelada de papel em branco estava emoldurada e, delicadamente, com as pontas dos dedos, ergueu entusiasmado até à frente dos olhos apagados o papel sem valor. Contemplou-o por alguns instantes sem o ver de fato, mas segurando extasiado a folha branca na mão esticada à altura dos olhos, seu rosto exprimindo o êxtase do encantamento. E em seus olhos que fitavam como estrelas de luz extinta perpassou de repente – teria sido o reflexo do papel ou um brilho interior? – uma cintilação luminosa, uma luz onisciente (Zweig, 2015, p. 170).

A ideia de ilusão segue por meio do que o narrador conta, embora quem tome verdadeiramente a palavra, ainda que não em um tom estrutural de narrador da história, seja o colecionador ao revelar ao seu convidado que se lembrava de onde estavam os carimbos dos colecionadores anteriores a ele que também tiveram o privilégio de ter em seu acervo uma obra tão importante quanto aquela. Enquanto ouvia atentamente as histórias sobre a obra e a coleção, o antiquário revela uma inquietação interna e descrita por ele como fantasmagórica. “Com a garganta apertada pelo horror, eu não sabia o que responder. Mas quando, confuso, olhei para ambas as mulheres trêmulas e ansiosas, percebi de novo suas mãos suplicantes erguidas” (Zweig, 2015, p. 171).

A farsa segue com a apresentação de novas obras, como *Melancolia* (1514) e *Paixão*³¹ (1497-1510), também de Dürer, além de *Antíope* (~1631), de Rembrandt. E seu relato sobre o episódio segue com comentários que demonstram fascínio pela preservação figurativa da materialidade de todas aquelas obras. “A coleção invisível há muito tempo disseminada pelos quatro cantos do mundo ainda existia intacta para aquele cego, para aquele homem enganado de modo comovente” (Zweig, 2015, p. 171). É possível visualizar o que ainda estava presente na memória de Herwarth, o velho colecionador de arte de *A Coleção Invisível*, a seguir, com as Figuras 18, 19, 20 e 21.

³¹ No caso, *Paixão* consiste no conjunto de 12 xilogravuras sobre a Paixão de Cristo.

FIGURA 18 - *O Grande Cavalo* (1505), de Albrecht Dürer



Fonte: Zweig (2016, p. 56)

FIGURA 19 - *Melancholia* (1514), de Albrecht Dürer

Fonte: Zweig (2016, p. 61)

FIGURA 20 - Grande Paixão: Cristo no Monte das Oliveiras (1497), Albrecht Dürer



Fonte: Zweig (2016, p. 62)

FIGURA 21 - *Antiope* (~1631), de Rembrandt

Fonte: Zweig (2016, p. 64)

Por fim, a novela segue com o narrador desdobrando mais detalhes de sua visita ao colecionador, mostrando como também havia perdido a concentração diante das obras e de suas histórias enquanto divagava e refletia sobre a experiência que estava tendo com aquela família. Seus pensamentos recuperam a imagem das mulheres que acompanhavam sua visita, no caso, a esposa de Herwarth, e Annamarie, a filha do casal. No momento da despedida, Herwarth faz questão de enfatizar sua felicidade em passar um tempo relembrando das obras de arte e conversando sobre todas elas. Mesmo que não pudesse mais vê-las fisicamente, o colecionador se sentia iluminado por apenas tocá-las e guardá-las na memória. Talvez por conta do gesto acolhedor do antiquário é que ganhou uma herança inestimável: poder administrar aquelas obras. A partir dessa consideração, o narrador comenta sobre o que estava vendo e também o que estava sentindo, além de se despedir da velha senhora e de sua filha, agora sem a presença de Herwarth.

Durante uma hora permitira que um velho cego enxergasse, nada fazendo além de mentir e endossar um engodo falacioso [...] O que agora levava comigo era mais que isso: me fora concedido vivenciar ainda uma vez, num tempo sórdido e triste, a vibração do entusiasmo puro, uma espécie de êxtase pelo espírito inteiramente devotado à arte, como nossos contemporâneos parecem ter esquecido há muito tempo (Zweig, 2015, p. 174).

Ao finalizar seu relato, esse negociante de arte parece ter aprendido uma valiosa lição sobre a vida, algo que faz questão de compartilhar ao relembrar Goethe e terminar sua narração com uma espécie de provérbio: “os colecionadores são pessoas felizes” (Zweig, 2015, p. 174). Conforme mencionado, a finalização da narrativa e, consequentemente, da narração e do relato do antiquário também finaliza a novela *A Coleção Invisível*, sem deixar qualquer comentário disponível sobre a história por parte do primeiro narrador e, tampouco, de outros personagens. É como se o ponto de vista fosse capturado e jamais devolvido. Contudo, pode-se argumentar que Zweig é quem parece tomá-la para si.

Existem milhares de formas de se começar, progredir e finalizar uma narrativa. As escolhas de cada autor é que definirão seu foco e interesse narrativo. Nesta novela, fica evidente que Zweig cultiva seu estilo ao trabalhar com diferentes vozes; não apenas dos dois narradores muito bem identificados, mas também da figura de Herwarth, o colecionador, que também pode narrar aquilo que já não consegue mais ver. Ademais, Zweig parece se colocar no texto de diferentes maneiras, tecendo comentários acerca da ambientação e da crise da época. Seu estilo, para além das projeções formais de narração, também abraça maneiras de se enxergar a realidade na qual estava inserido, trazendo suas influências artísticas e estilísticas para o centro das atenções.

Diante dessas informações, retoma-se a ideia de que um colecionador também pode ser visto como uma espécie de narrador. Essa hipótese é lançada a partir do sentido de que toda coleção conta uma história, seja ela uma história sobre si mesmo, quando se fala do processo de preservação e da memória no ato de preservar, ou sobre o mundo exterior, visto que uma coleção traz objetos na maioria das vezes artísticos e que são agrupados segundo critérios pessoais, históricos ou afetivos. Assim como o narrador constrói sentido por meio de diferentes critérios e tipos de linguagens, o colecionador faz isso por meio do zelo curatorial, que dialoga com processos já mencionados, como o da memória e da preservação. A partir desta obra, percebe-se que o gesto de narrar se torna, para Zweig, uma maneira de colecionar fragmentos de si mesmo, conferindo-lhes permanência mesmo estando em uma nova conjuntura de mundo.

CAPÍTULO 3: AS INSTÂNCIAS NARRADORAS DE *A COLEÇÃO INVISÍVEL*

Os capítulos anteriores estabeleceram o percurso teórico necessário para compreender as relações entre a obra de Stefan Zweig, sobretudo com relação à sua biografia, sua influência na cinematografia do século 20 e 21, além de percursos narratológicos, que também se debruçaram sobre uma análise literária de *A Coleção Invisível* ([1925], 2015) e uma ideia de estilo em Stefan Zweig. A partir desse percurso, torna-se possível deslocar a discussão para o objeto central desta pesquisa: a análise comparativa das adaptações cinematográficas de *A Coleção Invisível*, dirigidas por Rita Azevedo Gomes (2009) e Bernard Attal (2012), respectivamente.

Se até aqui buscou-se construir um terreno conceitual capaz de sustentar a investigação, este capítulo concentra-se na mobilização desse referencial para compreender como cada filme elabora soluções narrativas próprias, articulando diferentes estratégias de narração, focalização e construção da instância narradora. Essa perspectiva parte do entendimento de que a adaptação cinematográfica constitui um processo de interpretação, apropriação e recriação. Nesse sentido, os estudos de Robert Stam (2005; 2008), Haroldo de Campos (2008), Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2017) oferecem fundamentos importantes para compreender a adaptação como prática criativa, na qual literatura e cinema estabelecem relações de correspondência e ressignificação. Essas teorias são colocadas em diálogo com estudiosos de teorias de narrativas audiovisuais para discutir de que maneira conceitos como narração, focalização, ponto de vista, perspectiva e instância narradora podem ser instrumentalizados na leitura das imagens para a construção do discurso cinematográfico.

Ao reconhecer a autonomia das obras cinematográficas, torna-se possível investigar, para além do que permanece do texto de Stefan Zweig, os novos sentidos produzidos pelas escolhas formais de cada realização. Dessa maneira, são fundamentais as orientações elaboradas por Mariana Souto (2020; 2021) e Paul Coates (2021) com relação às perspectivas comparatistas no cinema em consonância à metodologia de análise fílmica adotada nesta pesquisa, fundamentada principalmente na proposta desenvolvida por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012). Essa etapa também explicita os critérios utilizados para a seleção das sequências analisadas, bem como o modo pelo qual a perspectiva comparatista orienta a aproximação entre as duas adaptações. Assim, a análise deixa de buscar equivalências entre literatura e cinema para privilegiar as soluções encontradas por cada filme na construção de seus próprios mecanismos narrativos e, assim, compará-los.

Estabelecidas as bases teóricas e metodológicas, o terceiro movimento do capítulo apresenta uma análise geral das duas adaptações, considerando seus diferentes projetos estéticos, as formas de apropriação da novela de Zweig e as distintas estratégias utilizadas para organizar a experiência narrativa do espectador. Por fim, o quarto movimento concentra-se na análise detalhada de uma sequência específica presente em ambas as adaptações, compreendida como um ponto de convergência das principais questões discutidas ao longo da pesquisa. Dessa forma, é possível observar, em escala reduzida, como diferentes estéticas e formais sintetizam os projetos narrativos desenvolvidos pelos dois filmes.

Ao mesmo tempo, essa análise abre espaço apropriado para discutir os resultados em diálogo com o referencial teórico mobilizado ao longo da dissertação. Além disso, as reflexões de Walter Benjamin (1987; 2009) acerca do colecionismo, as contribuições de Philipp Blom (2003) sobre a formação das coleções e as relações com a memória, bem como os próprios escritos de Stefan Zweig (2014) sobre suas coleções e a sobrevivência da memória cultural, oferecem importantes possibilidades de interpretação para compreensão das correspondências estabelecidas entre o gesto de narrar e o gesto de colecionar.

3.1 DE ZWEIG AOS FILMES

Lidar com adaptações cinematográficas não é uma tarefa fácil, conforme a professora Maria Cristina Mendes (2025, p. 29) comenta, visto que se trata de um “tema complexo e inquietante para o qual não existem respostas precisas”. Apesar disso, estas encruzilhadas desafiadoras abrem caminhos viáveis para refletir, pensar e teorizar a respeito de discursos estruturais no campo do cinema e das artes do vídeo. Assim, ao longo da dissertação, alguns princípios de ordem metodológica foram definidos para que o trabalho fosse exequível. Neste caso, as teorias das adaptações tangenciam o estudo, fornecendo subsídios de interpretação em meio à etapa de análise. O arcabouço só se completa com a análise filmica orientada por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012) e as perspectivas comparatistas de Mariana Souto (2020) e Paul Coates (2021).

Muitos são os pesquisadores que se voltam aos estudos de adaptações cinematográficas. Em uma busca pelo Scopus, base de dados científica da editora Elsevier, pode-se encontrar diversos resultados entre citações, resumos e trabalhos completos que tratam da simbiose entre literatura e cinema, junto de pesquisas comparadas entre essas duas formas de linguagem. Além disso, durante muito tempo, teóricos como os professores Robert Stam (2006; 2008), Linda Hutcheon (2011) e Julie Sanders (2017) dedicaram-se a observar, refletir,

organizar e compreender as noções que a adaptação evoca. Stam (2006), por exemplo, reflete sobre as teorias das adaptações cinematográficas diante de uma série de outros tópicos, como a questão da intertextualidade, os tipos de adaptação, quem são os adaptadores, a fidelidade ao texto e até mesmo espectadores — ou leitores — que enxergam a obra literária com certa superioridade em detrimento do texto fílmico. Enquanto isso, Hutcheon (2011, p. 39) alerta: “[...] embora a ideia de adaptação possa, a princípio, parecer simples, ela é, na realidade, bastante difícil de definir, em parte, como visto, porque usamos a mesma palavra tanto para o processo quanto para o produto”.

Segundo ela, quando se pensa na adaptação como produto final, ou seja, o filme, entende-se que ele tem autonomia: pode ser assistido, entendido e apreciado sem que o espectador conheça a obra que lhe forneceu as bases de criação. Nesse caso, se um espectador assiste ao filme sem saber que ele é baseado em um livro, por exemplo, pode não perceber essas referências, algo que, de forma alguma, atrapalha sua experiência de imersão narrativa. Na maioria das vezes, esse mesmo espectador não vai estar ali para buscar influências ou fazer comparações com a obra base. Desse modo, a adaptação enquanto processo criativo, de acordo com Hutcheon (2011), não sobrepõe uma forma de arte à outra; um filme não é mais que um romance e vice-versa. A professora reflete que as escolhas respeitam as diferenças entre as mídias como uma forma de transposição efetivamente criativa. Por meio dessa reflexão, pode-se concluir que a tarefa de adaptação é guiada pela intenção do adaptador, seja um roteirista, um diretor ou outros profissionais ligados à ordem estética e narrativa da obra, e não por regras de fidelidade.

Para fomentar discussões em torno de terminologias, Stam (2006) argumenta que, por tratar-se de um conjunto de teorias, visões e interpretações sobre a ideia de adaptação, há inúmeros conceitos formulados por diversas correntes entre pesquisadores sobre o assunto. Em sua visão, o grande objetivo, com a criação desses termos e conceitos, é compreender e explicar as transformações que ocorrem durante o processo de adaptação, uma vez que essas mudanças podem ser estruturais, narrativas, estéticas ou simbólicas.

[...] adaptação enquanto leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição. (As palavras com o prefixo “trans” enfatizam a mudança feita pela adaptação, enquanto aquelas que começam com o prefixo “re” enfatizam a função recombinate da adaptação). Cada termo joga luz sobre uma faceta diferente da adaptação. (Stam, 2006, p. 27).

Sanders (2017) ainda evoca o sentido de apropriação e reinterpretação, já Hutcheon (2011) prefere transposição, mas também se utiliza de termos como apropriação e

reinterpretação. Nas duas abordagens teóricas, apesar das diferenças terminológicas, há o reconhecimento de que a adaptação envolve um processo ativo de recriação. Nesta tarefa, elementos do texto base são reconfigurados de acordo com uma série de processos criativos, incluindo contextos culturais, midiáticos e estéticos.

Complementando esse debate, em seu célebre texto *Transluciferação Mefistofáustica*, o professor brasileiro Haroldo de Campos (2008) teoriza a respeito da ideia de tradução poética, que traz destaque à noção de que tradutores de poesia não deveriam apenas transpor um poema de uma língua a outra, mas sim recriar, subvertendo a forma, a linguagem e até mesmo o ritmo, mantendo-se o espírito e reimaginando a estética. Na visão de Campos (2008), a tradução, ou melhor transcrição, deve ser translúcida e mefistofáustica — para citar alguns de seus objetos de estudo, como a obra *Fausto*, de Goethe. Rejeitando a ideia de que a melhor tradução é a mais literal, Campos (2008) defende uma abordagem artística, que não se submete, de forma passiva, ao texto de base. A transcrição pode ser interpretada como um ato de tradução radical. Assim, o resultado desta tradução é uma versão poderosa, que, quando colocada lado a lado, não se sobrepõe ao texto de base.

Esta orientação fornecida por Campos (2008) é de grande valia, pois enfatiza uma defesa em contraponto ao conceito de fidelidade. Conforme Stam (2006) pontua, a exigência de fidelidade em adaptações é muitas vezes inviável ou limitadora. Para que essa idealização não atrapalhe a tarefa dos tradutores de forma criativa, o professor evoca o dialogismo, conceito proposto por Mikhail Bakhtin, e a intertextualidade, da linguista Julia Kristeva, ao escrever que, esses termos “[...] nos ajudam a transcender as contradições insolúveis da ‘fidelidade’ e de um modelo diádico que exclui não apenas todos os tipos de textos suplementares, mas também a resposta dialógica do leitor/espectador” (Stam, 2006, p. 28). Essas noções reiteram que as obras não existem isoladamente e sempre constroem relações umas com as outras. Dentro desta perspectiva, Hutcheon (2011) demonstra que essa concepção apenas cria contradições que não chegam a lugar algum, pois a adaptação sempre precisará alterar pequenos detalhes, sobretudo em meios de linguagem com seus códigos específicos. As mudanças podem atingir, por exemplo, a articulação da narrativa no tempo e no espaço, o contexto cultural, as instâncias narradoras, entre outros aspectos.

Pensando sobre isso, Stam (2006, p. 50) elabora: “o texto original é uma densa rede informacional, uma série de pistas verbais que o filme que vai adaptá-lo pode escolher, amplificar, ignorar, subverter ou transformar”. E, nesse sentido, as adaptações cinematográficas, como traduções, vão se transformar justamente de acordo com as respectivas linguagens do novo meio a que está sendo propondo — no caso do cinema, às normas e

convenções da linguagem audiovisual que dizem respeito a decupagem, enquadramento, movimentação de câmera, entre outros —, cujos interesses de seus adaptadores/tradutores também podem se influenciar por uma série de questões que incluem discursos cinematográficos, movências e vivências pessoais, estilos, limitações, escolhas autorais e ainda tendências culturais, já que “[...] uma adaptação consiste em uma leitura do romance e a escrita de um filme” (Stam, 2006, p. 50).

Com essas premissas estabelecidas, pode-se refletir sobre a adaptação de uma instância narradora literária para os meios audiovisuais. Diante dessas afirmativas, David Bordwell (1985) elabora um pensamento a respeito da constituição da narração no cinema, visto que as formas mais comuns de se contar histórias no cinema, utilizando recursos da linguagem audiovisual, foram construídas historicamente e, assim, aprendidas pelo espectador como uma convenção cinematográfica. No universo ficcional narrativo, há o compartilhamento de informações para que haja uma ideia de progressão narrativa, seja entre os personagens ou com o público, o que se liga ao efeito da criação de suspense e surpresa, por exemplo. A estrutura da narrativa fílmica, de acordo com Bordwell (1985), praticamente impõe a não exposição de uma instância narradora explícita — algo que, pode-se afirmar, é obrigatório em um texto redigido com a finalidade de ser lido. Hutcheon (2011, p. 101) reforça essa visão ao discorrer que “no cinema, as pessoas aparecem dentro de um cenário e em ação todas de uma só vez, sem a ajuda de qualquer mediação para o espectador”, e Jason Mittell (2017, p. 42) corrobora a discussão ao escrever: “[...] a história de um filme é contada por meio da multiplicidade de elementos visuais, sonoros e estruturais da produção cinematográfica, em vez do modelo relativamente simplificado da palavra escrita³²”.

Embora exista a ideia de que um filme parece narrar a si mesmo, nas palavras de Bordwell (1985), contudo, há a presença de um “observador invisível” como uma instância que organiza e apresenta os eventos aos espectadores. Assim, ao longo da história, diversos foram os teóricos que se debruçaram aos estudos audiovisuais para chegarem a conclusões a respeito das instâncias narradoras, como Cardoso (2003), evocando os conceitos formados por Genette (1976) na literatura acerca de modo narrativo, níveis de narração e focalização; meganarrador, que Gaudreault (2009) utiliza para defender uma ideia de narração; narrador fílmico (Lothe, 2000); supranarrador (Tomasulo, 1986); narrador cinematográfico (Chatman, 1990) e narrador intrínseco (Black, 1986).

³² Tradução livre feita pelo autor. No original: “[...] a film’s story is told via the multitude of visual, sonic, and structural elements of filmmaking rather than the comparatively streamlined model of the written word”.

Isto posto, é o conjunto de todos os elementos filmicos que constituem a instância narradora, o que inclui a decupagem dos planos, a direção de elenco, as atuações, os cenários, o som, a trilha sonora, as elipses temporais, a montagem, entre outros. Nesse sentido, pode-se refletir que o filme é contado muito mais de forma visual e sonora, ou seja, por meio de sons e imagens, do que verbalmente por meio de vozes. Mostrar ou não mostrar detalhes específicos em cena, enquadrar personagens de determinadas formas ou articular um plano a outro pode ir além das escolhas estilísticas da equipe de produção, evidenciando que a construção e abordagem da instância narradora influenciam a narrativa de modo significativo.

Sobre esses aspectos, nos termos da adaptação, Stam (2008) defende o narrador como questão fundamental de um texto, seja ele literário ou filmico. Partindo das concepções de Bakhtin e Genette, o professor concorda com Bordwell (1985) ao pensar na ideia de “observador invisível”. Nessa concepção, o narrador não é uma pessoa, até poderia ser a depender da urgência narrativa, mas a instância narradora se constitui enquanto função discursiva. “Os narradores variam consideravelmente dentro de uma grande gama não só em termos de simpatia, mas também em termos de confiabilidade” (Stam, 2008, p. 253).

Já Hutcheon (2011) considera os modos narrativos para teorizar a respeito dos narradores cinematográficos. A professora entende que os modos mostrativo e enunciativo desempenham esse papel nas adaptações. Enquanto na literatura um narrador é explícito e enunciativo ao contar a história, no cinema, esse mesmo narrador se transforma em mostrativo, pois mostra ao invés de narrar. Em seus estudos, ela notou que ao traduzir uma história de uma linguagem para outra, o narrador pode ser recriado por meio de novas estratégias. Além disso, a adaptação parece funcionar como uma mudança de perspectiva narrativa, cujo foco e controle da informação mudam completamente. “A conhecida mudança do contar para o mostrar [...] é geralmente vista como a mais angustiante das transposições” (Hutcheon, 2011, p. 64).

Por fim, Sanders (2017) articula-se em um movimento no qual os narradores são essenciais para uma narrativa, refletindo que essa instância é a que mais tende a se modificar em uma tradução/adaptação. Em sua análise, a voz narrativa pode ser preservada, mas quase sempre é reinventada. Nesse sentido, a professora teoriza que a presença do narrador marca a ideia de autoria nos textos literários, mas pode não se adaptar à linguagem cinematográfica. Mittell (2017, p. 29) fortalece essa visão ao teorizar que “romances que se baseiam em prosa descritiva ou na voz de um narrador como elemento definidor representam um desafio maior

na adaptação³³.” O professor de estudos de cultura cinematográfica e midiática argumenta sobre as soluções fáceis que os adaptadores poderiam utilizar, como a ideia de voz em *off* de algum personagem, mas isso seria muito óbvio e até mesmo enfadonho. Pensando sobre essa perspectiva, a linguagem audiovisual consegue fornecer diversos subsídios para a formação de uma instância narradora (Mitell, 2017).

Em vista dessas percepções teóricas, articulam-se os conceitos provenientes da narratologia cinematográfica com as noções de transposição criativa, tradução e adaptação. De alguma maneira, para buscar uma compreensão comparativa entre literatura e cinema, as teorias de narrativas fornecem elos consideráveis para a análise das obras, visto que, em ambas as mídias, encontra-se, efetivamente, a ideia de narração. Xavier (2003) fornece reflexões a respeito desses intentos, levando em conta que conseguimos contar uma mesma história de diferentes maneiras, algo que fundamenta a análise comparativa entre literatura e cinema. Mas indo além de uma abordagem comparativa entre o que poderia ser o caminho mais óbvio, esta dissertação pretende também realizar comparações entre obras audiovisuais: dois filmes que surgiram a partir de uma mesma base nos escritos de Stefan Zweig.

3.2 DOS FILMES À ANÁLISE

Conforme abordado anteriormente, muitas poderiam ser as análises desta pesquisa do ponto de vista da narratologia cinematográfica, incluindo inúmeros recortes, visto que as adaptações de *A Coleção Invisível* ([1925]; 2015) trazem mudanças significativas quando se fala de contextos e personagens. Contudo, guia-se pelo enfoque na instância narradora, que por si só já traz grandes complexidades diante do texto base de Stefan Zweig, junto de tensões provocadas pelos meios cinematográficos.

Ademais, neste trabalho, opta-se pela abordagem comparatista no audiovisual, indo além de uma comparação entre meios de linguagem, como literatura e cinema, que, de forma alguma é realizada apenas para verificar correspondências. Ao buscar um entendimento sobre as singularidades das instâncias narradoras em dois filmes, não se encaram as limitações entre semelhanças e diferenças literais entre elas. Em vez disso, busca-se compreender as transformações, interpretações e ressignificações que ocorrem quando uma narrativa é recriada em outro meio ou linguagem estética, além de também procurar entender como a linguagem

³³ Tradução livre feita pelo autor. No original: “*Novels that rely upon descriptive prose or the voice of a narrator as a defining element pose more of a challenge in adaptation*”.

audiovisual, enquanto articuladora de narrativas, pode transpor criativamente, em contextos diferentes, olhares diversos para uma mesma base.

Aqui, portanto, supera-se o comparatismo que enxerga a fidelidade como defesa, dando atenção aos meios expressivos, focando em uma análise interpretativa, crítica e não apenas descritiva, lidando com a reconfiguração nas interações entre mídias e obras. Assim, Mariana Souto (2020, p. 164) salienta: “[...] aproximação de filmes dá forças a impressões ainda indefinidas, fazendo com que se tornem cada vez mais vívidas e decisivas, auxiliando-nos a delinear tendências e conceitos”. Nas palavras da professora, quando ocorre a análise de um filme e a identificação de um elemento marcante, esse traço passa a sensibilizar o analista para perceber esse mesmo aspecto em outras obras. Ou seja, a análise de um filme modifica e afina nosso olhar para o próximo, visto que a memória de um filme anterior se torna critério para leitura de uma outra obra. Assim sendo, comparar obras possibilita encontrar nuances que elas mesmas revelam ao serem colocadas em tensão, e o contraste entre as soluções narrativas ou estéticas permite enxergar com mais nitidez as escolhas de seus realizadores. Para Souto (2020), portanto, a abordagem comparatista coloca os filmes em protagonismo na análise, cujos conceitos teóricos externos se articulam às referências críticas já presentes entre as obras. Nesses casos, os filmes funcionarão como chave para leitura e compreensão de seus próprios aspectos, explicitando que “[...] um filme é a ferramenta de análise de outro” (Souto, 2020, p. 164).

Mas, esses tensionamentos só são possíveis quando ocorre a análise fílmica. Segundo Manuela Penafria (2009, p. 3), “o filme é dividido em segmentos (unidades dramáticas/sintagmas) em geral a partir de momentos que indicam a sua autonomia”. Para ela é possível analisar um filme enquanto texto, interpretando os códigos estabelecidos pela linguagem audiovisual (Penafria, 2009). Sendo assim, tudo o que está disposto na tela importa, tanto em questões formais quanto em questões de conteúdo. Ao final, tudo estará servindo a um mesmo propósito.

Na perspectiva de Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2012, p. 12), “analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, *examiná-lo tecnicamente*”. Para tanto, os filmes *A Coleção Invisível* (2009), dirigido pela portuguesa Rita Azevedo Gomes, e *A Coleção Invisível* (2012), dirigido pelo franco-brasileiro Bernard Attal, foram assistidos inúmeras vezes, a fim de encontrar eixos de aproximação que pudessem fomentar a análise. Essa coleta de dados ocorreu progressivamente, inclusive, tratando do texto de Stefan Zweig como elo de organização. Isso foi necessário, pois, seguindo as orientações de Vanoye & Goliot-Lété

(2012), é necessário dividir a análise fílmica em duas etapas para sua coleta e interpretação dos dados, sendo elas: decomposição e descrição, além da reordenação e interpretação.

Conforme eles explicam, nesta primeira etapa, “parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme” (Vanoye & Goliot-Lété, 2012, p. 14-15), pois somente em uma decomposição de elementos gerais é possível extrair informações, ou dados, analisáveis a partir de materiais complexos. Já na segunda etapa, os autores orientam que se estabeleçam “[...] elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento” (Vanoye & Goliot-Lété, 2012, p. 15).

Desse modo, na primeira etapa do processo analítico, a partir de uma observação atenta durante as revisões dos dois filmes, foi selecionada uma sequência completa de cada obra, talvez a mais significativa em termos narrativos, por estar presente tanto nas adaptações cinematográficas quanto na novela original. Chama-se de sequência o conjunto de cenas, que por sua vez se constituem na presença de múltiplos planos, com enquadramentos distintos, movimentações e outras questões inerentes à linguagem cinematográfica (Xavier, 2005). Essa sequência é chamada, nesta pesquisa, de “O colecionador narra sua coleção”. A título de contextualização, o filme dirigido por Rita Azevedo Gomes conta com 46 minutos de duração total. Já o longa dirigido por Bernard Attal tem 89 minutos. As respectivas minutagens, para construir uma evidência de rigor científico do método, serão apresentadas no início de cada análise, incluindo também fotogramas com o que é encontrado nas sequências.

O modelo de Vanoye & Goliot-Lété (2012) foi escolhido por conta do aporte à análise narratológica que esses autores investigam. Em seus estudos, a percepção de elaboração de um guia fornece correspondências metodológicas para a compreensão de ordem estrutural, algo buscado por este trabalho. Além disso, esses autores também dialogam, em alguma medida, com a ideia de adaptação. Assim, eles entendem que, ao ler um romance, um leitor comum pode imaginar cenas, personagens e ambientes com base na sua própria imaginação, que se constrói a partir das palavras. Enquanto isso, no cinema, o espectador não precisa imaginar, pois as imagens, sons, rostos e cenários já estão ali, visíveis. Assim, o cinema exige clareza visual para a compreensão da narrativa em suas noções de causa e efeito, uma vez que “mostra” mais do que “explica” (Vanoye & Goliot-Lété, 2012).

As abordagens narratológicas do filme hoje presentes no mercado são extremamente numerosas e variadas: algumas, teóricas, têm como intuito edificar uma narratologia da expressão; colocam em jogo o conjunto de narrativas fílmicas diante do conjunto das narrativas não fílmicas. [...] Finalmente, a adotada pelo analista-narratológico visa explicar o funcionamento narrativo próprio de um filme particular, ou de uma parte de um filme particular (Vanoye; Goliot-Lété, 2012, p. 37).

Com todas essas definições, fica evidente que apenas por meio da análise fílmica é que definições relevantes para a compreensão da instância narradora em ambos os filmes podem ser articuladas com a ideia de narrar e colecionar, visualizando que, o cinema comparado, enquanto abordagem investigativa, é capaz de revelar como diferentes tradições culturais modulam o ponto de vista, evidenciando estratégias narrativas específicas que contornam a experiência do espectador. Em Paul Coates (2021), pode-se inferir que a experiência do cinema, no campo sensorial, é imediata, já que a imagem potencializa a produção de sentidos, cuja comparação se dá por motivos visuais, sonoros, mas, sobretudo, narrativos, em um agrupamento lógico e sólido. E partindo dessas escolhas metodológicas, junto dos recortes específicos das obras, torna-se possível analisar como as estratégias narrativas e estéticas dos filmes dialogam entre si, guiando-se pela abordagem comparatista (Souto, 2020; Coates, 2021).

Desse ponto em diante, a análise se volta para a construção estrutural de cada narrativa, percebendo como cada uma delas se articula em torno de suas instâncias narradoras, tensionando visível e invisível para, enfim, revelar as singularidades poéticas de cada realizador no tratamento cinematográfico dos tópicos relacionados aos modos narrativos que surgem a partir da obra de Stefan Zweig.

3.3 AS COLEÇÕES INVISÍVEIS

Antes de adentrar no específico das análises, é interessante entender como os dois filmes podem ser comparados em sua totalidade. Afinal, há aproximações e distanciamentos possíveis entre as produções que podem trazer fomento às interpretações posteriores. Para essa visão panorâmica, Souto (2021) propõe encarar a pesquisa como um inventário poético. Ela toma emprestado conceitos de outros estudiosos para refletir sobre a ideia de inventário, que em si promove o deslocamento e a fricção daquilo que outrora estava disperso e sem relação, fazendo com que esses fragmentos passem a interagir ativamente em uma mesma mesa de trabalho. Ao propor essa aproximação inicial, as obras deixam de ser vistas de forma isolada e passam a funcionar em rede, pois o atrito e vizinhança faz com que características quase ocultas de suas narrativas venham à tona, servindo como um trampolim para a compreensão das escolhas estéticas de cada uma antes do aprofundamento da sequência.

Um primeiro contraste objetivo é percebido na minutagem e na estrutura das produções. Conforme mencionado anteriormente, no filme português há um desenvolvimento mais curto, concentrado em pouco mais de 40 minutos, e, portanto, mais alinhado ao que estava no texto base de Zweig. Enquanto isso, o filme brasileiro apresenta-se em 89 minutos, trazendo mais conflitos à tela, além de outros personagens importantes.

Para começar, o longa-metragem brasileiro concentra-se na figura de Beto, mostrando sua vida noturna e a perda de amigos próximos. Na sequência, ele volta ao trabalho, ainda deprimido, e decide viajar até Itajuípe, interior baiano, para encontrar-se com um velho colecionador que seu pai conhecia. No local, faz amizade com Wesley, um garoto da região, que serve como suporte ao personagem. Posteriormente, ele tenta, a todo custo, encontrar-se com o velho colecionador, mas é sempre impedido por Clara, a esposa dele, e também por Saada, a filha do casal. A recorrência de encontros e desencontros se dá a partir do conflito de Beto com as duas mulheres até conseguir se aproximar de Samir, o colecionador, e ser convidado para entrar.

Enquanto isso, o curta português trata o Senhor Telles, o comerciante de arte, com um pouco mais de empatia. A começar pela ausência da esposa de Amaro, o colecionador, que não aparece em nenhum momento — diferente do filme brasileiro, no qual Clara participa ativamente da narrativa e assume papel decisivo na condução da história — e a recepção livre de questionamentos de Claudina, a filha de Amaro. Apesar do comerciante de arte ser a figura central da novela de Zweig junto do colecionador, no filme dirigido por Rita Azevedo Gomes, é Claudina quem ganha destaque. Nesse sentido, não há recorrências ou reconfigurações de acordo com a história, mas sim a inserção de momentos lúdicos, que parecem fazer parte do imaginário do Senhor Telles, porém, que podem ser mediados, de alguma forma, pela experiência vivida pelo personagem e também por Claudina. Para elucidar as comparações com relação aos personagens, abaixo, na Figura 22, há um esquema com todos os nomes e seus respectivos duplos no desenvolvimento cinematográfico.

FIGURA 22 - Quadro ilustrativo de personagens de *A Coleção Invisível*

Título	Comerciante de Arte	Colecionador	Filha do colecionador	Esposa do colecionador
<i>A Coleção Invisível</i> (1925)	Senhor R.	Herwarth	Annemarie	Louise
<i>A Coleção Invisível</i> (2009)	Senhor Telles	Amaro Tavares	Claudina	-
<i>A Coleção Invisível</i> (2012)	Beto	Samir	Saada	Clara

Fonte: elaborado pelo autor.

Adentrando às primeiras comparações possíveis, sobretudo antagônicas, essa ausência física da esposa do colecionador na adaptação portuguesa reorganiza o modo como o filme constrói seus sentidos discursivos, deslocando a personagem para o domínio da evocação e da memória. Ao recusar sua materialização em cena, os realizadores transformam a própria figura feminina em mais um elemento marcado pela invisibilidade que caracteriza a obra base, integrando essa opção estética diretamente à lógica das ausências e lacunas que atravessa toda a decupagem da adaptação.

Dentro desse contexto, neste mesmo filme, é notável observar um artifício da decupagem com o uso de reenquadramentos, isto é, quando a ação de algum personagem é filmada por dentro de uma espécie de moldura. Ao pensar sobre a narratologia zweiguiana, muito centrada em histórias dentro de histórias, a opção estética faz todo sentido. Em *A Coleção Invisível* (2009), esse reenquadramento é apresentado logo no início ao filmar o Senhor Telles chegando à residência de Amaro. Há um *raccord* de olhar contemplativo que já ambienta os espectadores com relação ao tom narrativo lúdico (Figura 23).

FIGURA 23 - Reenquadros em *A Coleção Invisível* (00:05:31 a 00:05:44)



Fonte: A Produtora (2009)

Aliás, seria essa a imagem da esposa do colecionador, formalmente omitida pelos realizadores no processo de adaptação? Afinal, há mais momentos que aludem ao lúdico e ao onírico no filme, sobretudo na focalização do Senhor Telles. Em uma cena na metade do curta-metragem, aos 26 minutos, o personagem tem uma conversa com essa pessoa, que diz não se lembrar quem é. A construção da cena ocorre em um corredor, com um candelabro aceso ao centro. Essa mulher caminha até o Senhor Telles enquanto o diálogo acontece em voz *off*. A indicação que se trata de um momento onírico vem por meio da opção estética de deixar a imagem mais esbranquiçada e lenta (Figura 24).

FIGURA 24 - Momento lúdico em *A Coleção Invisível* (00:28:52)



Fonte: A Produtora (2009)

Isso tudo também parece acontecer após o Senhor Telles se encantar diante de uma obra exposta na sala de Amaro, enfatizando ainda mais o tom de sonho das cenas. No texto de Zweig (2015, p. 161), lembra-se, o segundo narrador é o comerciante de arte que logo conta: “[...] esse episódio é realmente o mais extraordinário que me ocorreu nos trinta e sete anos de minha atividade”, tratando do contato com a coleção, mas, neste filme, também tendo contato com o lúdico. O mesmo acontece em *A Coleção Invisível* (2012), pois Beto sofreu a perda de seus amigos e, de forma quase recorrente, isso parece atormentá-lo ao longo da produção. Em

determinado momento, o personagem sonha deliberadamente com a noite em que tudo aconteceu. O trauma permanece na memória e a representação acontece por meio de sobreposições em uma montagem frenética alinhada a ruídos de risadas, música alta e desconforto (Figura 25).

FIGURA 25 - Momento onírico em *A Coleção Invisível* (00:28:52)



Fonte: Santa Luzia Filmes (2012)

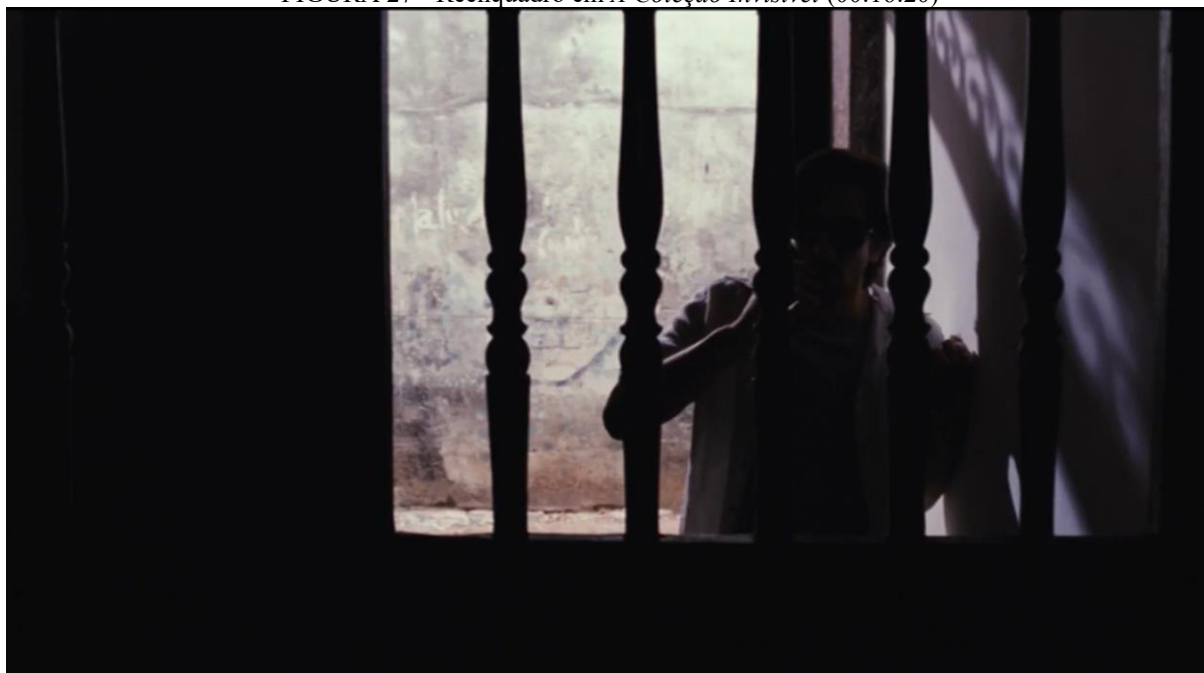
A partir dessas escolhas estéticas, estabelece-se um jogo de forças entre o relato e a imagem no qual o cinema atua como o verdadeiro sujeito da enunciação. Conforme escreve Machado (2007), as instâncias que narram o enredo dentro do roteiro não controlam a câmera. Mas quando o filme ganha autonomia visual, o "olhar invisível" da direção passa a ver mais do que os próprios personagens sabem ou lembram. Essa soberania do olhar fílmico opera de maneiras distintas nas duas produções: no caso do curta português, temos com o *Senhor Telles* a imagem desacelerada e esbranquiçada, que projeta na tela uma atmosfera mística que pertence à própria engrenagem do filme, revelando ao espectador uma espécie de contorno fantasmagórico de uma memória omitida. Já no longa brasileiro, a montagem frenética e ruidosa rompe o ponto de vista linear para materializar a desordem psicológica de Beto. Desse modo, ambas as obras utilizam o plano do sonho como um espaço vazio de significação no qual o espectador é convidado a preencher, visto que as técnicas de manipulação do tempo e do corte transformam o trauma interno em algo para ser assistido coletivamente.

Embora o reenquadro do curta português evoque um movimento lúdico, no longa brasileiro ele acontece em um contexto de sufocamento progressivo à narrativa. Na cena anterior, Beto é posicionado diante da fluidez do cotidiano, cercado pelo visual da água e pelo movimento de pessoas felizes. No entanto, o corte seco revela o olhar que o filme assume em uma autonomia opressiva: a câmera recua para trás do pilar de proteção da escada, capturando o personagem por meio de um reenquadro. Ao refletir sobre os conceitos propostos por Machado (2007), esse "olho invisível" da câmera deixa de ser um mero observador neutro para se tornar o sujeito da enunciação, alguém que manipula o espaço para expor o inconsciente na tela. Assim, o pilar — cuja função arquitetônica original seria garantir a segurança contra uma queda — é ressignificado pela linguagem filmica como uma grade geométrica que aprisiona o protagonista (Figura 26 e Figura 27).

FIGURA 26 - Pré-reenquadro em *A Coleção Invisível* (00:16:17)



Fonte: Santa Luiza Filmes (2012)

FIGURA 27 - Reenquadro em *A Coleção Invisível* (00:16:20)

Fonte: Santa Luiza Filmes (2012)

No filme brasileiro, há também a demarcação de repetições constantes, mediadas principalmente pela insistência de Beto e as recusas de Clara — expressa nas três tentativas frustradas de Beto antes de alcançar Samir, conforme já explicitado — até ser finalmente convidado pelo próprio Samir a almoçar em sua casa e conhecer sua coleção de perto. Notável pensar também que na primeira tentativa de Beto, Clara portava uma pasta onde, possivelmente, se encontravam algumas gravuras para venda.

Essa constatação, por parte do Senhor Telles, também ocorre quase instantaneamente no curta português. A diferença também está na forma como os personagens são convidados para conhecer a coleção e o que acontece entre o convite e o momento de fato. Na produção dirigida por Rita Azevedo Gomes, Claudina encontra-se com o Senhor Telles para lhe contar a história do que aconteceu à coleção de Amaro. Essa exposição está fora do longa dirigido por Bernard Attal, trazendo à sequência na qual o colecionador narra sua coleção um suspense guiado. Essa figura explicativa não conta toda a história para Beto, visto que o filme parece jogar o espectador direto para dentro da mente dele. A focalização se torna estritamente subjetiva e psicológica e tudo o que os espectadores sabem ou têm acesso é por meio do que Beto descobre sob extrema tensão. Antagonicamente, Claudina não parece ser uma personagem passiva, mas sim quem detém o acesso às informações. Quando se senta com o Senhor Telles para contar o que houve com as obras, o filme usa a voz e a presença dela para guiar os olhos do espectador, uma vez que ela funciona como um filtro, sendo a verdade em um relato

compartilhado. Nesta comparação, a focalização de Claudina traz lucidez e o espectador descobre a verdade por meio da palavra. Em paralelo, a focalização de Beto traz isolamento e o espectador descobre a verdade espiando a paranoia e o sufocamento de um personagem solitário.

Por mais que Samir e Amaro assumam, nesta sequência em específico, a função de narradores emoldurados ao relatarem a história da coleção, a organização da experiência do espectador não depende exclusivamente de suas falas. A análise, portanto, parte de uma nova hipótese de focalização, na qual o ponto de vista narrativo é predominantemente mediado por Beto, na adaptação brasileira, e por Claudina, na portuguesa, visto que são os personagens que orientam o acesso do espectador aos acontecimentos e contribuem para a configuração das instâncias narradoras em cada filme. Desse modo, ambos os filmes se aproximam em projetos de focalização interna, quando, ao que tudo pudessem indicar, serem de focalização mista ou focalização externa (Gaudreault & Jost, 2009).

Nessa conjuntura, as diferenças entre as adaptações ultrapassam alterações pontuais do enredo e evidenciam projetos estéticos e narrativos substancialmente distintos. O filme português (2009) organiza sua construção a partir de uma economia cênica que confere à palavra uma presença material na experiência do espectador. Ao invés de recorrer continuamente à visualização ou à explicação cênica daquilo que é narrado, o filme concede à palavra a capacidade de produzir, por si mesma, imagens, expectativas e sentidos. A disposição dos corpos e a permanência latente dos enquadramentos contribuem para sustentar essa experiência de escuta, mantendo a atenção do espectador sobre aquilo que é dito e sobre os intervalos que se estabelecem entre as falas. Nesse sentido, a construção da focalização mediada por Claudina relaciona-se menos à exposição visual dos acontecimentos do que à concretude da palavra como forma de acesso à história. Inserido em um espaço que preserva referências visuais associadas ao universo europeu da novela, o curta estabelece correspondências com o contexto de Stefan Zweig, mas o faz também pela permanência dessa experiência narrativa fundada na palavra.

Enquanto isso, a adaptação brasileira (2012) apropria-se da narrativa de Zweig ao deslocar a ação para a Bahia, mobilizando o contexto da passagem do escritor pelo Brasil como elemento constitutivo da narrativa, para citar um conceito de Sanders (2017). Esse procedimento reorganiza personagens, situações, conflitos, artistas e discussões, produzindo uma obra profundamente vinculada ao seu ambiente de realização, o Brasil, que serviu como residência para o escritor austríaco em seus últimos meses de vida. Nesse sentido, a focalização acompanha o percurso de Beto, cuja experiência orienta o reconhecimento gradual da coleção,

bem como dos acontecimentos que cercam a trama, conduzindo de forma análoga a percepção de quem assiste. Ao longo desse processo, expectativas são construídas e reformuladas, revelações adquirem função estruturante e a transformação dos personagens redefine os sentidos da novela no cenário brasileiro. Os dois projetos fílmicos, portanto, desenvolvem estratégias particulares que mobilizam diferentes formas de narração e focalização, evidenciando que suas aproximações com a obra original se constroem por caminhos estéticos antagônicos, um aspecto que constitui um dos principais potenciais da perspectiva comparatista desenvolvida nesta pesquisa. Assim, pode-se argumentar, inclusive, a partir das definições postuladas por Xavier (2003; 2021), que a abordagem do filme português é mais lírica, enquanto a do filme brasileiro é mais dramática.

Apesar disso, essa distinção estilística ganha contornos teóricos ainda mais profundos quando submetida a uma análise transversal dos modos de enunciação que regem ambas as obras, isto é, reger o olhar analítico de forma ampla e integrada, focando nas estruturas profundas que as unem ou as separam, ao invés de se perder em detalhes isolados ou verticalizados (Souto, 2016). Para além das escolhas que ordenam o enredo propriamente dito, o que está em jogo é a própria constituição do sujeito cinematográfico e o lugar que o espectador ocupa na partilha do saber narrativo.

Conforme teoriza Machado (2007), o filme não se limita a "contar" uma história sob o ponto de vista de um personagem específico, já que ele institui uma "polivisão", um jogo soberano de olhares e sons regulado por uma instância enunciadora invisível. No cinema, o modo como tudo se mostra depende diretamente de como o dispositivo organiza a cumplicidade entre a tela e a "sala escura". Contudo, a focalização segue como meio analítico específico para entender níveis diegéticos entre os personagens e seus respectivos pontos de vista.

Em *A Coleção Invisível* (2012), a arquitetura diegética da enunciação ancora-se em uma distribuição assimétrica do saber, jogando constantemente com aquilo que o espectador sabe em relação ao que os personagens sabem. O motor da narrativa é a jornada de Beto, mas a experiência do espectador também se aproxima da perspectiva do colecionador cego por meio da articulação entre imagem e som. Enquanto a imagem revela as paredes vazias e os papéis em branco, concedendo ao espectador um saber inacessível ao colecionador, a pista sonora aproxima-o de sua experiência perceptiva. O momento em que Saada recita um poema "de cor", associado à sugestão de que o texto estaria gravado atrás de uma das gravuras manipuladas pelos personagens, exemplifica esse procedimento.

Os ruídos do manuseio dos papéis e a espacialização dos sons, inclusive os extradiegéticos, dificultam a distinção imediata entre aquilo que pertence à percepção do

coleccionador e aquilo que é oferecido exclusivamente ao espectador. A dissociação entre os canais expressivos, portanto, organiza a experiência de quem assiste. E assim, o filme acumula informações gradualmente, fazendo com que o espectador as articule à medida que a narrativa avança. Desse modo, sua posição oscila entre a identificação com a experiência sensorial do colecionador e a lucidez de quem observa a ruína material da coleção. A cumplicidade com o personagem nasce justamente dessa tensão entre saber mais e, pela escuta, experimentar parcialmente sua percepção.

Por outro lado, *A Coleção Invisível* (2009) prefere tensionar essa relação de cumplicidade de uma outra forma, operando uma visível disrupção com o dispositivo cinematográfico tradicional, mediada também pela agência de Claudina. Ao invés de imergir o espectador na ilusão diegética de um "presente virtual" contínuo³⁴, o curta português utiliza a rigidez da economia cênica e a permanência quase desconfortável dos planos para denunciar a existência da câmera. Desse modo, a obra promove um curto-circuito na identificação passiva, uma vez que se aproxima do conceito de naturalismo no cinema, no qual há o prolongamento dos planos, mas ao mesmo tempo utiliza-se de momentos líricos para a construção do olhar, que passa a ser o de um observador consciente da mediação técnica.

Nesse ínterim, ao cruzar o lirismo português com o drama brasileiro sob essa visão transversal e macroscópica, percebe-se que a aproximação com o universo de Stefan Zweig se dá pela reconfiguração do próprio sujeito da enunciação. Enquanto o filme de 2012 manipula o som e a imagem para problematizar o acesso às informações e construir uma cumplicidade afetiva com o espectador por meio do que se esconde na cena, em uma ideia de *plot twist*, o filme de 2009 assume a opacidade da imagem, transformando a tela em um espaço de reflexão crítica sobre o próprio ato de observar. É a partir dessa dinâmica do observar que se abre espaço para a voz do próprio colecionador, cuja narrativa passa a detalhar a engrenagem interna de sua coleção, adicionando uma camada extra e uma narrativa emoldurada indireta aos filmes, relacionando-os ao texto e estilo de Zweig e também ao paralelo formulado entre o colecionar e o narrar. Essa aproximação serve tanto para testar a hipótese levantada sobre a focalização de Beto e Claudina quanto para trazer à tona novos detalhes comparativos.

³⁴ Conceito que Machado (2007) descreve como a simulação onírica no qual o espectador se dilui como "vidência pura".

3.4 O COLECIONADOR NARRA SUA COLEÇÃO

A imersão nos recortes temporais de ambos os filmes materializa o esforço de compreender como essas escolhas formais operam na prática, permitindo que a teoria ganhe corpo por meio do que as imagens podem dizer. Sob esse prisma, o olhar analítico debruça-se sobre a sequência selecionada para desconstruir e reconstruir a engrenagem filmica, examinando como a decomposição dos planos e a organização dos elementos visuais e sonoros articulam o sentido latente de cada cena (Vanoye & Goliot-Lété, 2012). Esse exercício propõe que é na especificidade dos códigos cinematográficos que as estratégias de enunciação e os pontos de vista se tornam mais visíveis.

Assim, antes de avançar para o gesto estritamente comparatista, faz-se necessário isolar a arquitetura de cada sequência para apreender a lógica interna que rege o olhar em cada projeto cinematográfico. Ao mapear, sobretudo, o que faz parte da narrativa, se estabelece o necessário para que as aproximações e distanciamentos entre os filmes revelem sua força. Trata-se de uma etapa descritiva e interpretativa que prepara o terreno para captar como o relato do colecionador surge na tela e, sobretudo, como a mediação das instâncias narradoras acontece por meio da focalização.

No filme português, a sequência está embutida entre 00:17:07 e 00:25:45, enquanto no longa brasileiro, surge entre 01:13:34 e 01:19:02. Começamos por *A Coleção Invisível* (2009), cujo primeiro plano tem grande duração e a ação se desenvolve diante de uma decupagem mais econômica, conforme constatado anteriormente. Neste plano médio conjunto, capturado por trás de Amaro, o colecionador cego, que está sentado do lado esquerdo, de costas, com pastas à sua frente. Ao fundo, um espelho bem ornamentado sugere que o colecionador valoriza objetos refinados e decorativos. Quando o Senhor Telles chega, logo senta-se ao lado de Amaro, também de costas para a câmera e os espectadores. Conforme os dois se cumprimentam, Claudina se posiciona, em pé, diante deles, próximo da mesa, no foco central, logo atrás de um abajur grandioso que está sobre a mesa (Figura 28). Claudina parece observar cautelosamente o Senhor Telles, mas de vez em quando também lança olhares ao seu pai.

FIGURA 28 - Plano Geral em *A Coleção Invisível* (00:17:17 a 00:17:20)



Fonte: A Produtora (2009)

Amaro e Telles conversam brevemente sobre o período em que vivem, até que Amaro pede um café à filha, falando a Telles para começarem a olhar a coleção com as gravuras de Dürer. Embora Claudina tenha sido orientada a pegar um café, ela permanece na mesma posição, observando a reação do senhor Telles, quando seu pai abre a primeira pasta de papéis em branco. Amaro retira a folha na qual deveria estar *O Grande Cavalo* (1505). Telles fica imóvel ouvindo o colecionador narrar a história da obra, descrevendo suas formas e detalhes. Conforme ocorre essa narração, Claudina sai de cena aos poucos, observando o que acontece com eles enquanto caminha. Quando a primeira narração emoldurada termina, Telles elogia timidamente, sem ao menos tocar na folha e Claudina sai de cena.

Já em *A Coleção Invisível* (2012), a mesma situação começa de forma diferente: com um plano geral e distante, mostrando todos os personagens espalhados pelo espaço. O cenário é uma sala escura, marcada por um forte jogo de luz e sombra. Mesmo de longe, a montagem coloca Samir no centro das atenções. Aqui, as reações acontecem ao mesmo tempo, com Saada e Clara estáticas ao fundo, uma delas encostada na parede e a outra vigiando tudo o que acontece. A cena organiza o espaço para que o espectador foque em Samir manipulando o papel vazio diante de Beto que, ao contrário do Telles do primeiro filme, ainda não sabe que a coleção foi vendida e que as gravuras não existem (Figura 29).

FIGURA 29 - Plano Geral de *A Coleção Invisível* (01:13:44)



Fonte: Santa Luzia Filmes (2012)

Colocando os dois planos lado a lado (Figura 30), percebemos como os realizadores apropriaram-se e recriaram as tensões pré-existentes na trama de Zweig. O filme português

(2009) aposta no mistério e no silêncio, com uma instância narradora marcada pela sugestão, com menos exposição direta de informações. Ao colocar a câmera atrás de Amaro e Telles, os realizadores escondem o rosto dos homens e transformam Claudina na figura mais importante da cena. Como ela é a única que o espectador consegue visualizar de frente, seu rosto expressa todo o peso do segredo exposto anteriormente, ainda que esteja mais distante que Amaro e Telles, algo que corrobora com a hipótese de uma focalização mediada por essa personagem.

O filme brasileiro (2012) prefere a distância de um plano geral e a tensão não depende do rosto de um personagem, mas sim da forma como todos estão distribuídos na sala marcada por luz e sombra. O mais curioso é que a lógica visual é quase a mesma: se mudássemos o ângulo da câmera no filme de 2012 para focar entre Samir e Beto, teríamos praticamente o mesmo desenho do filme de 2009. Isso prova que ambos os realizadores entenderam que a filha do colecionador pode ser uma peça-chave para mediar o drama entre o pai cego e o comprador de arte. Embora em *A Coleção Invisível* (2009) isso seja estabelecido com a presença de Claudina enfatizada, em *A Coleção Invisível* (2012) o envolvimento de Saada é mais pontual nesta sequência, conforme descrito no subcapítulo anterior.

FIGURA 30 - Início da sequência em *A Coleção Invisível* (00:17:17) e *A Coleção Invisível* (01:13:57)



Fonte: A Produtora (2009)/Santa Luzia Filmes (2012)

Quando o colecionador cego dita a história da gravura, sua voz constrói o que Metz (2015) chama de focalização mental. Por meio de memórias e pensamentos, ele tenta guiar os personagens que ouvem tudo com atenção, e por consequência também o espectador, para dentro de sua própria mente, além de criar o efeito da narrativa emoldurada presente no texto de Zweig. Contudo, a instância narradora do filme cria uma divergência entre o som e a imagem. Contrapondo-se a essa subjetividade do cego, a câmera adota o que Christian Metz (2015) qualifica como focalização visual, ou ainda o que Gaudreault e Jost (2009) chamam de ocularização zero, isto é, quando a imagem não é atribuída ao olhar de nenhum personagem. A

direção escolhe uma configuração dita objetiva, como uma câmera neutra, que não pertence ao ponto de vista de alguém³⁵. Esse choque entre a focalização mental do som, mediado pelo delírio do cego, e a focalização visual da imagem, com a crueza do papel vazio, desautoriza o que o personagem sabe e fornece ao espectador o conhecimento real do que está em cena. O estudo comparado, portanto, confirma que adaptar essa ironia trágica proposta por Zweig depende de como o cinema gerencia esses focos de informação. Enquanto o filme de 2009 restringe a focalização visual do espectador ao isolá-lo atrás dos personagens e dar destaque na reação testemunhal de Claudina, o de 2012 distribui o peso do segredo em um plano geral.

A ação desta sequência avança quando Samir, no longa brasileiro, ao descrever suas gravuras invisíveis, menciona o papel de sua esposa: “Se não fosse o carinho, o zelo que ela tem com essas peças...” (A Coleção Invisível, 2012, 01:13:52). Nesse momento, a montagem realiza um *raccord* de olhar de Beto a partir do corte para um plano médio de Clara. A personagem, então, é apresentada de braços cruzados, estática, com uma expressão apreensiva e uma respiração acelerada, encarando a direção do marido. Ela permanece em completo silêncio enquanto a voz de Samir continua em *off*, elogiando o zelo da esposa pela conservação das obras. O plano se estende sem que ela emita som algum. Somente nos segundos finais do enquadramento, Clara abaixa discretamente a cabeça, quebrando o contato visual e finalizando a tomada sem responder verbalmente (Figura 31).

FIGURA 31 - *Raccord* de olhar em *A Coleção Invisível* (01:13:50 a 01:13:55)



Fonte: Santa Luzia Filmes (2012)

Enquanto isso, na versão portuguesa, aos 00:19:40, essa dinâmica se constrói de forma diferente pela ausência da personagem da esposa. Não existe o plano de reação de uma mãe ou cônjuge. Em contrapartida, o filme introduz uma movimentação precisa de Claudina. Amaro dita o inventário de suas peças ausentes ao Senhor Telles, a câmera registra Claudina iniciando

³⁵ Algo que Genette (1976) poderia chamar de narrador heterodiegético ou focalização externa, posição compartilhada por Claudina, no filme de 2009, e Beto, no filme de 2012, que testemunham o momento em silêncio

um sutil e progressivo afastamento físico da mesa onde os homens estão sentados. Mesmo se deslocando em direção ao fundo do cenário, a montagem não corta a cena. O plano longo se mantém, e Claudina continua visível e em foco absoluto para o espectador, testemunhando a distância o desenrolar daquela narração (Figura 32).

FIGURA 32 - O afastamento de Claudina em *A Coleção Invisível* (00:19:40 a 00:19:51)



Fonte: A Produtora (2009)

O confronto entre essas soluções visuais aponta caminhos distintos para encenar o segredo da coleção. Na produção dirigida por Bernard Attal (2012), a montagem depende do *raccord* de olhar e da fragmentação em planos médios. O corte para Clara interrompe a centralidade de Samir para registrar a reação de quem sabe a verdade. A imagem não ilustra a fala do cego, embora ela possa criar uma resistência física e silenciosa ao que é dito. O gesto de abaixar a cabeça funciona como um indicador visual de constrangimento que desmente a harmonia do relato de Samir. Já na obra dirigida por Rita Azevedo Gomes (2009), a recusa ao corte transfere o peso dramático para a profundidade de campo e para o movimento interno do plano, o que remonta às explicações de Xavier (2021) sobre esses dois tópicos. Ao afastar-se sem sair do foco da câmera, Claudina demarca visualmente seu isolamento. Ela é a filha que carrega o fardo da mentira, e sua movimentação espacial traduz o desejo de se distanciar daquela farsa, embora continue presa a ela pelo enquadramento. Enquanto o filme de 2012 fragmenta o espaço para incluir Clara na rede de olhares, o de 2009 dilata o tempo no mesmo espaço para acompanhar a solidão de Claudina.

Sabe-se que quem narra é a instância narradora, também responsável por organizar o filme, enquanto quem percebe é a focalização, ou seja, o ponto de vista narrativo adotado pela imagem e pelo som. Gaudreault e Jost (2009), junto ainda de Machado (2007) e Metz (2015), demonstram que o cinema possui a capacidade única de desvincular a fonte do som e a fonte da imagem. Quando Samir fala sobre a esposa sem que os espectadores o vejam, sua voz tenta

impor uma focalização mental baseada em suas lembranças e desejos. No entanto, a instância narradora do filme intervém e aciona uma focalização visual externa ou ocularização sobre Clara. Essa separação, inclusive, cria uma rachadura no relato.

Conforme explicam Bordwell e Thompson (2013), o cinema clássico e suas derivações organizam o espaço para orientar as hipóteses do espectador. Ao sustentar o plano longo em Clara e capturar o movimento de sua cabeça, a instância narradora sabotagem a autoridade de Samir. Embora ele tente coordenar o sentido das ações pela palavra, o espectador recebe uma informação visual que escapa ao controle do cego. O mesmo ocorre no filme de 2009, uma vez que a manutenção de Claudina em foco no plano longo, mesmo quando ela se afasta, revela uma escolha consciente da instância narradora de privilegiar a percepção da filha apesar da voz narrativa que vem do pai.

A articulação dessas reações se apoia no conceito de *raccord* de olhar, visto que esse recurso estabelece a circulação de informações entre os personagens e os espectadores. No longa de 2012, os cortes e as direções dos olhares constroem uma triangulação onde Beto continua sendo o centro da focalização da sequência. Toda a revelação da coleção é filtrada pelo percurso dramático e pelo impacto cognitivo sofrido por ele. Desse modo, a instância narradora se apropria do olhar imóvel de Clara para produzir um sentido de desconforto que nem Samir, que definitivamente não vê, e nem Beto, que precisa processar a mentira, chegam a verbalizar textualmente.

Essa estratégia converge com o que Bordwell (1985) define como a manipulação do conhecimento na narrativa cinematográfica. A narrativa pode ser mais ou menos restrita e ao cruzar o *raccord* de olhar com a imobilidade de Clara ou o afastamento em foco de Claudina, as duas adaptações operam em um regime de focalização externa ou de ocularização zero (Gaudreault & Jost, 2009). A câmera, assim, adota o lugar de uma testemunha neutra, uma presença observadora que se recusa a adotar a perspectiva ilusória do cego. Ao invés de submergir o público no delírio do colecionador, a imagem constrói uma distância crítica e o espectador percebe a fragilidade da mentira justamente porque a instância narradora utiliza a força autônoma da imagem para expor o constrangimento que a palavra tenta camuflar. Afinal, Claudina mantém expressões que chamam a atenção do espectador, seja pela iluminação em seu rosto, os objetos que direcionam o olhar para ela ou por sua presença contrastante a de dois homens (Figura 28).

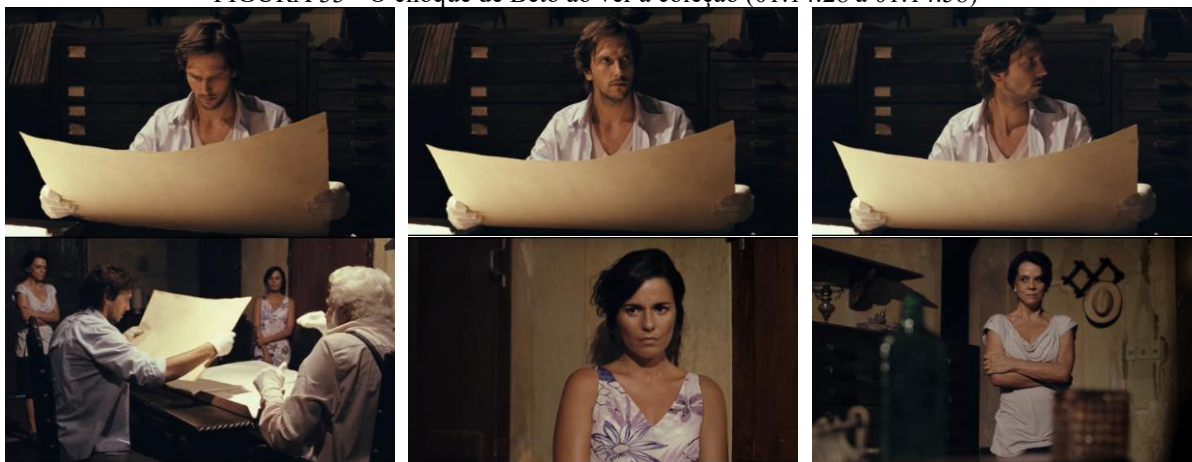
Diante do exposto, nota-se que as duas produções enfrentam a encruzilhada da tarefa de adaptar escolhendo caminhos singulares para suas instâncias narradoras. Em *A Coleção Invisível* (2012), a instância narradora se mostra mais analítica, fragmentada e intervencionista.

Por outro lado, em *A Coleção Invisível* (2009), a instância narradora revela-se mais econômica, contemplativa e focada na duração do plano. E no momento mais revelador, sobretudo na adaptação brasileira, iniciado a partir de 1:14:01 do longa-metragem, Beto tem o primeiro contato com a coleção inexistente.

A *mise-en-scène* estabelece um contraste irônico por meio do uso de luvas por Beto e Samir, já que se trata de um protocolo desnecessário diante do vazio. O choque do protagonista é decupado por meio de um plano próximo de Samir e um plano médio de Beto, que enquadra simultaneamente o personagem e a folha em branco, sublinhando seu espanto e consequente mudez. A montagem aciona uma rede de *raccords* de olhar que direciona a tensão para Saada e depois para Clara em busca de respostas, ambas mantidas estáticas.

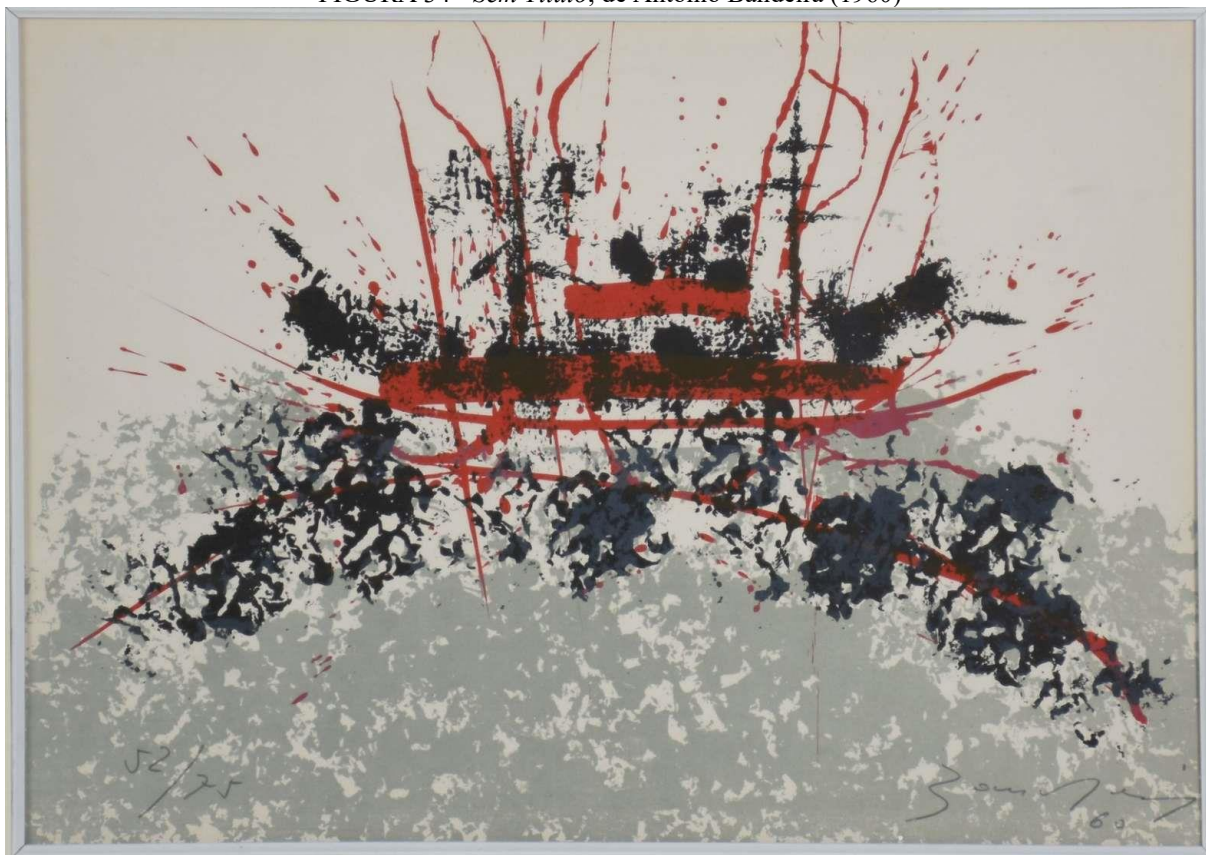
Samir, alheio à fraude, mantém-se otimista e narra a coleção citando as “famosas jangadas” (Figura 34) de algum artista chamado Bandeira, que se pode relacionar com o cearense Antônio Bandeira (Toledo, 2024). A câmera, então, recua para um plano de conjunto que reposiciona os personagens de trás das cadeiras. Nesta composição espacial — que espelha formalmente a decupagem de Rita Azevedo Gomes —, Saada ocupa o centro e Clara é vista no canto esquerdo do quadro, momento em que Beto, ainda incrédulo e pressionado a falar, manipula mais um papel em branco que deveria conter o “casal” de Djanira (Figura 35), evidenciando a substituição da tradição de artistas europeus pelo modernismo nacional (Toledo, 2024). A sequência encerra-se com um plano isolado de Beto buscando o olhar de Clara, que permanece fora de quadro, e o corte para Samir solicitando que Saada abra a janela, trazendo mais suavidade ao momento de tensão (Figura 33).

FIGURA 33 - O choque de Beto ao ver a coleção (01:14:28 a 01:14:58)



Fonte: *A Produtora* (2009) / *Santa Luzia Filmes* (2012)

FIGURA 34 - *Sem Título*, de Antonio Bandeira (1960)



Fonte: Coleção Ayrton Frick³⁶

FIGURA 35 - *Casal Abraçado* (1961~1970), de Djanira



Fonte: Museu Nacional de Belas Artes³⁷

³⁶ Disponível em: <<https://www.galeriaalphaville.com.br/leiloes/172/lote/135>>. Acesso em: 20 ago. 2025.

³⁷ Disponível em: <<https://artsandculture.google.com/asset/casal-abra%C3%A7ado-djanira/IQE9D4N3i-TTYw>>. Acesso em: 20 ago. 2025.

FIGURA 36 - *A Morte de Orfeu* (1494), de Albrecht Dürer



Fonte: Dürer: Art, Life and Times³⁸

³⁸ Disponível em: <<https://www.durerart.com/Drawings/Death-Orpheus.html>>. Acesso em: 06 jul. 2026.

FIGURA 37 - *São Jerônimo no estúdio* (1514), de Albrecht Dürer



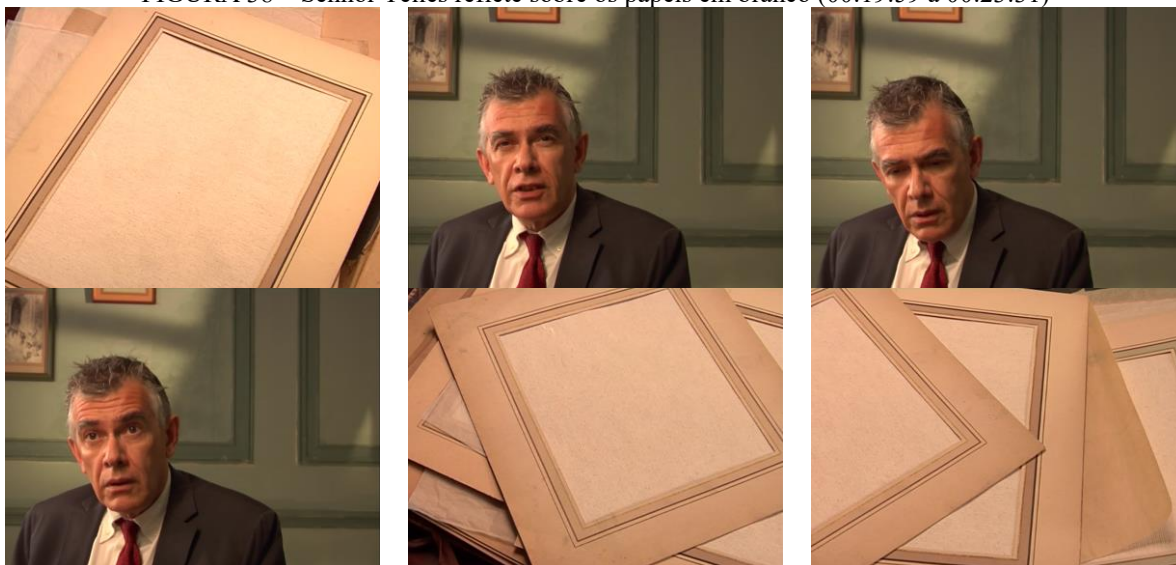
Fonte: The Metropolitan Museum of Art³⁹

³⁹ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336229>>. Acesso em: 06 jul. 2026.

Por sua vez, a adaptação portuguesa opera esse mesmo ponto de virada dramática aos 00:18:48, articulando a revelação a partir da profundidade de campo estabelecida pela saída de Claudina do enquadramento, movimento anteriormente analisado. Após a saída de Claudina do quadro, em 00:19:55, ou seja, pouco mais de um minuto depois, Amaro segue com entusiasmo ao narrar sua coleção para o Senhor Telles. Nesse plano (Figura 34), é possível visualizar muito bem os papéis em branco. É curioso notar, a partir disso que, ao contrário da versão brasileira, os personagens dispensam o uso de luvas, despindo-se de qualquer formalismo técnico, enquanto Amaro evoca o texto-fonte de Zweig ao insistir em iniciar a demonstração pelas gravuras de Albrecht Dürer, conforme já mencionado, *O Grande Cavalo* (1505) é a primeira (Figura 18). Na sequência, há também *A Morte de Orfeu* (1494), na Figura 36, e “São Jerônimo”, que pode ser entendido como *São Jerônimo no estúdio* (1514), na Figura 37.

A tensão dramática é esvaziada de espanto por parte do interlocutor: o Senhor Telles, perfeitamente ciente da farsa, mantém uma postura de cumplicidade silenciosa com Claudina, prolongando ainda alguns momentos em silêncio, enquanto Amaro parece entender que aquilo é o impacto de ver uma obra de arte famosa tão de perto. Contudo, Amaro também nota um silêncio maior da parte de Telles, que segue com a mentira ao falar daquilo que já tinha conhecimento sobre essa gravura, sobretudo ao relacionar algo visual — que Amaro não pode ver, mas apenas se lembrar — com o sentimental. A recusa do choque visual na versão portuguesa apoia-se em uma encenação na qual o conhecimento da informação já está previamente distribuído, transformando a profundidade do plano no próprio espaço de sustentação do segredo familiar (Figura 38).

FIGURA 38 – Senhor Telles reflete sobre os papéis em branco (00:19:59 a 00:23:31)



Fonte: A Produtora (2009)

Ao trazer a narrativa de *A Coleção Invisível* ([1925]; 2015) para o contexto brasileiro contemporâneo, os realizadores optam por substituir referências eruditas por importantes artistas da iconografia brasileira. Essa mudança não parece ser meramente cosmética, uma vez que ela redefine o peso político e social da "coleção que não existe", ao territorializar o delírio de Samir pela posse artística. Desse modo, subvertendo as fontes originais para acomodar realidades artísticas distintas, ambas as obras ilustram o que Hutcheon (2011) pensa com relação ao processo de adaptação, que surge como uma reinterpretação e permanentemente assombrada pelo texto-fonte. Julie Sanders (2017) expande esse horizonte ao propor a distinção entre a apropriação e a simples transposição. O filme dirigido por Attal engaja-se em um processo de apropriação profunda, recontextualizando a obsessão e a cegueira metafórica em um ambiente no qual a própria validação da arte nacional entra em jogo. É o que comentam Borges e Rodrigues da Silva (2022, p. 90) ao refletirem que “[...] os textos literários e os filmes têm semelhanças e particularidades que os unem em vez de separá-los, uma vez que ambos são grandes narrativas com inegável afinidade e se estabelecem com estruturas e modelos específicos”.

A estratégia de focalização e o gerenciamento do conhecimento do espectador, demandas discutidas também por Mittell (2017), ganham contornos explícitos na condução dessas cenas, pois no longa brasileiro, a fragmentação dos planos acontece por meio da montagem, especificamente nos *raccords* de olhar, uma vez que o espectador ainda não vê o papel em branco, mas tem contato com mecânica interna da revelação e o choque das perspectivas individuais de Beto. Com isso, o espectador testemunha o personagem ao processar o vazio em uma decupagem que quer isolar os personagens, cada um em seu quadro específico e não mais no quadro geral. No filme dirigido por Azevedo Gomes, a retenção de Claudina no plano por pouco mais de um minuto desafia as cartilhas clássicas de roteiro, que exigem que cada cena avance o conflito de forma imediata e linear. A decupagem permite que a profundidade de campo capture a hesitação e a observação da personagem à distância, como o próprio espectador. O Senhor Telles funciona como o elo de cognição total, para citar Bordwell (1985), já que ele possui o conhecimento do qual o protagonista de Zweig carece, transformando o suspense em um pacto de silêncio cínico.

Para seguir, enfatizando a focalização de Beto e Claudina, além da instância narradora externa, mediada pelas respectivas decupagens, algo que evidencia suas singularidades em comparação, há também um último movimento analítico, no qual é possível compreender ainda mais sobre a relação entre o narrar e o colecionar. Ao longo da sequência escolhida, percebe o papel do colecionador cego como um narrador, que conta sua história de cabeça, mesmo sem

precisar enxergar. É um movimento também de moldura, conforme explicitado, algo presente no estilo zweiguiano e, sobretudo, na forma de narrar a novela *A Coleção Invisível* ([1925];2015). Sendo assim, ao retomar os filmes, há na adaptação portuguesa, mais precisamente no bloco compreendido entre os minutos 00:22:50 e 00:34:56, algo que dilata temporalmente a interação na qual Amaro narra seu acervo ao Senhor Telles. A cena é dominada por planos fechados nos papéis em branco combinados a lentos passeios da câmera, enquanto a narração de Amaro evoca mais histórias sobre Dürer. Tudo isso é acompanhado de uma trilha extradiegética melancólica⁴⁰ que remete à música clássica e aproxima o espectador da condição de Amaro ao narrar uma coleção que não existe mais (Figura 39).

FIGURA 39 - A coleção que não existe mais (00:22:50)



Fonte: A Produtora (2009)

A composição espacial também se reconfigura na disposição dos personagens à mesa: Amaro ocupa o canto direito e Telles assenta-se à esquerda, deixando uma significativa sobra de cenário à esquerda da tela, na qual se vislumbra uma porta aberta, quadros ao fundo e a iluminação de um abajur. Ao citar *O Apocalipse* (1496-1498) de Dürer, especificamente

⁴⁰ Ao que parecer ser um trecho de Sinfonia n. 4, de Gustav Mahler, conforme consta nos créditos finais.

Martírio de São João (Figura 40) e *Os Sete Candelabros* (Figura 41), Telles intervém ativamente, antecipando o conteúdo visual ausente para que Amaro o complemente. Telles manipula o desenho vazio com as mãos e Amaro sugere que ele acenda a luz. É nesse momento que o comerciante de arte se levanta e, ao invés de fazer a tarefa delegada, passa a admirar uma pintura real exposta na parede, instaurando uma suspensão lúdica da narrativa já analisada anteriormente, que é quase interrompida pelo retorno de Claudina (Figura 42).

FIGURA 40 - *Martírio de São João* (1511), de Albrecht Dürer



Fonte: Metropolitan Museum of Art⁴¹

⁴¹ Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/387568>>. Acesso em: 06 jul. 2026.

FIGURA 41 - *Os Sete Candelabros* (1498), de Albrecht DürerFonte: Metropolitan Museum of Art⁴²

⁴² Disponível em: <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/388118>>. Acesso em: 06 jul. 2026.

FIGURA 42 - Amaro e Telles conversando (00:24:11 a 00:31:35)



Fonte: A Produtora (2009)

Após o corte, um novo plano reorganiza os corpos: Claudina e Telles posicionam-se de costas para a câmera, enquanto Amaro assume o centro do quadro, enquadrado diante da janela da varanda. Telles manifesta a necessidade de partir, gerando a reclamação de Amaro de que o visitante ainda não viu nada de sua coleção. Irrompe uma breve discussão mediada pela filha acerca da teimosia do pai, a qual o idoso chancela: “só se aprende nesta terra com teimosia” (A Coleção Invisível, 2009, 00:32:47).

FIGURA 43 - Telles se despede (00:32:35)



Fonte: A Produtora (2009)

Telles promete regressar, mas Amaro recusa a promessa e exige, em contrapartida, o compromisso de que ele promova a edição de um catálogo de sua coleção para fins de leilão após sua morte. O gesto derradeiro de Telles consiste em ocultar sua mão direita atrás do próprio corpo, obliterando uma despedida formal antes do encerramento da sequência. Por sua vez, no longa-metragem brasileiro, o trecho de 01:15:39 a 01:19:35 sucede a menção a Djanira feita por Samir. Após Saada abrir a janela, promovendo uma súbita iluminação no ambiente que contrasta com a penumbra estática do filme português, Samir retira uma nova pasta para apresentar a Beto. Com a iluminação, é como se Beto já estivesse aliviado e agora, saindo de

um cenário de sombras, pode apreciar o momento com um colecionador cego que quer lhe contar uma história, também emoldurada. Há então a menção a Cícero Dias, cujos detalhes descritos por Samir podem remeter à obra *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1926), acentuada pela fala: “Até parece que os bichos estão felizes por morar nessa terra” (A Coleção Invisível, 2012, 01:15:54), disponível na Figura 44.

FIGURA 44 - Trecho de *Eu vi o mundo... ele começava no Recife* (1926), de Cícero Dias



Fonte: Museu de Arte do Rio⁴³

A partir disso, os realizadores dispararam uma montagem articulada por elipses temporais e embalada por trilha sonora original extradiegética⁴⁴ também melancólica, exibindo os personagens em interações perpassadas por primeiríssimos planos focados em Beto. A sequência encadeia um plano-detulhe de Clara guardando uma pasta em outro cômodo e deslizando os dedos pelas gavetas; Beto contemplando papéis em branco; Samir tateando e apontando para o papel vazio como se recriasse fisicamente a pintura; e mais *close-ups* alternados entre o olhar entusiasmado do colecionador e a fisionomia abismada e fascinada de Beto (Figura 45).

⁴³ Disponível em: <<https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1718774731911064-detallhes-de-painel-de-cicero-dias>>. Acesso em: 20 ago. 2025.

⁴⁴ Trilha sonora original de *A Coleção Invisível* (2012) por Joselito Crispim, músicas sem título.

FIGURA 45 - Montagem em *A Coleção Invisível* (01:16:45 a 01:17:04)

Fonte: Santa Luzia Filmes (2012)

A montagem culmina na menção a José Pancetti, especificamente à obra *Marinha* (1938), em mais uma perspectiva de transcrição artística, quando Samir evoca a tensão ao revelar que o artista pintava poemas no verso das telas, solicitando que Beto leia a inscrição invisível (Figura 46).

FIGURA 46 - Tensão entre Samir e Beto (01:18:22)



Fonte: Santa Luzia Filmes (2012)

O protagonista é resgatado por Saada, que declama o poema de cor. A sequência encerra-se mediante uma economia cênica de decupagem assentada em um único plano geral fixo (Figura 47). Os personagens são enquadrados da esquerda para a direita: Clara mais uma vez à extrema esquerda; Samir ao centro; Beto imediatamente ao seu lado e Saada posicionada

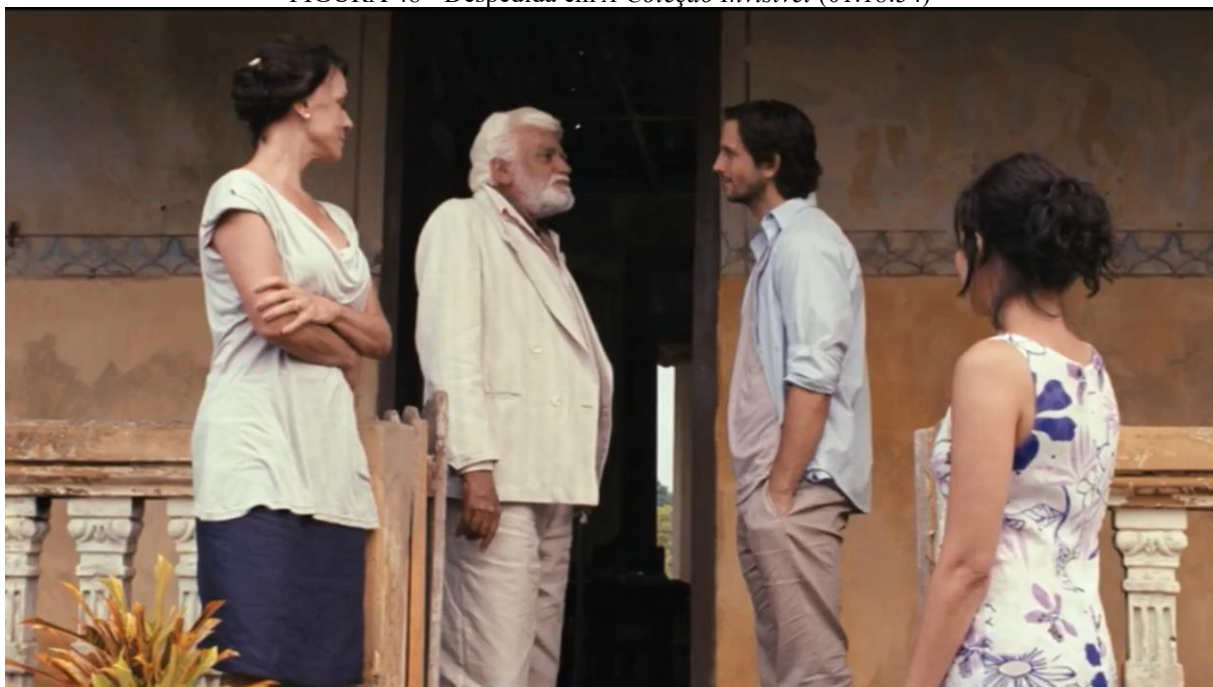
mais abaixo, de costas, sobre os degraus de uma pequena escada. Na despedida, Samir expressa felicidade e deseja boa viagem, Beto afirma que a visita valeu a pena, e, após a saída do idoso, Clara declara que não se esquecerá dele, enquanto Saada o acompanha até o veículo (Figura 48).

FIGURA 47 - *Marinha* (1938), de José Pancetti



Fonte: Itaú Cultural⁴⁵

⁴⁵ Disponível em: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obras/108988-marinha>>. Acesso em: 20 ago. 2025.

FIGURA 48 - Despedida em *A Coleção Invisível* (01:18:54)

Fonte: Santa Luzia Filmes (2012)

A análise transversal dessas sequências revela como ambos os filmes operam torções drásticas na economia da informação e na focalização. Se no filme português a revelação da coleção é filmada a partir da dilatação do tempo e da crueza do papel vazio, com a cumplicidade declarada de Telles com Claudina, o longa brasileiro confere no uso da montagem elíptica, além dos *close-ups* nos olhares de Samir e Beto, eixos de afeição, uma vez que são capazes de preencher o vazio nesta cumplicidade mais emocional e pouco farsesca. Dessa forma, enquanto a enunciação fílmica na direção de Azevedo Gomes insere Amaro no canto direito, cercado por portas abertas e sobras de cenário que reiteram seu isolamento face ao possível esquecimento, a versão brasileira evoca um sentimento estável e harmonioso na sua decupagem final em plano geral. A recusa da despedida formal e o gesto velado de Telles de esconder a mão nas costas, no filme de 2009, mostram uma espécie de culpa por parte do personagem. Já no filme de 2012, a disposição dos corpos e as promessas de afeto mostram a sobrevivência psicológica do colecionador pelo olhar do protagonista.

Apesar dessa diferenciação bem marcada, é notável observar como ambas as produções utilizam músicas extradiegéticas, em tons melancólicos, para avançar temporalmente a narrativa, mostrando a intenção de Stefan Zweig ao escrever esse texto. Além disso, ao trazer um plano focado na despedida também dilatado, a decupagem de Bernard Attal conversa diretamente com a de Rita Azevedo Gomes. Sob esse prisma, é válido notar as expressões dos personagens que representam os mercadores de arte, Telles e Beto, que em determinado ponto

de seus respectivos filmes parecem sentir culpa por se tornarem cúmplices da mentira. A decupagem utiliza o enfoque a essas figuras em momentos específicos, vide Figura 38, e Figura 45, no longa brasileiro. Outra grande aproximação, mediada pelo texto de Zweig, é a tripla camada de enunciação, com os narradores colecionadores. Conforme Metz (2015) pontua, a enunciação opera como um processo impessoal, no qual o filme manifesta sua existência como discurso em vista de marcas estruturais. Nas duas adaptações, essa enunciação impessoal coordena a fricção entre a voz dos personagens que narram e a autonomia visual da câmera, que representa a instância narradora. E como lembra David Bordwell e Kristin Thompson (2013), elementos como enredo, tempo, espaço e estilo entrelaçam-se na narração para distribuir as informações da história e obter determinados efeitos. Quando as câmeras de ambos os filmes fixam os papéis em branco, a narração cinematográfica escolhe expor o esvaziamento do mundo ficcional, contrastando diretamente com o relato verbalizado dos colecionadores cegos.

Nesse sentido, o ato de narrar o invisível tensiona as modalidades de focalização e ponto de vista, pois, para Metz (2015), o cinema adquire relevância ao organizar o saber narrativo por meio de focalizações específicas, que diferem-se das propostas literárias. Para utilizar os conceitos de Gaudreault e Jost (2009) e Metz (2015), no filme português, a ocularização foca na textura vazia das gravuras e desenhos, além da sobra de cenário à esquerda, aprisionando o espectador na distância cognitiva de Telles e Claudina, que sabem da farsa material. Contudo, a auricularização e a focalização mental delegam temporariamente a Amaro o poder de guiar a percepção do espectador por meio de sua descrição precisa sobre a obra de Dürer. No filme brasileiro, a ocularização e a montagem aproximam-se intensamente da experiência interna de Beto; os *close-ups* reforçam a focalização mental que flutua entre o choque da cegueira de Samir e o fascínio pela vivacidade da memória com sua descrição de Cícero Dias e José Pancetti.

Ademais, a escolha de João Bénard da Costa (1935-2009) para encarnar Amaro na versão portuguesa adensa criticamente a dinâmica do colecionismo, da preservação da memória, da sobrevivência por meio da arte e o paralelo entre o ato de narrar com o ato de colecionar. Bénard da Costa ficou conhecido em Portugal como um grande crítico e ensaísta de cinema, desenvolvendo textos dos mais variados estilos e temas, atualmente disponibilizados pela Cinemateca portuguesa⁴⁶, local onde foi nomeado presidente nos anos 1990. Como intelectual e preservador da história do cinema, a presença física de Bénard da Costa funciona

⁴⁶ Disponível em: <<https://dichp.bnportugal.gov.pt/imagens/benard.pdf>>. Acesso em: 22 jun. 2026.

como uma marca de enunciação metacinematográfica, na qual o colecionador de gravuras confunde-se com o colecionador de imagens cinematográficas.

Essa opção formal amarra-se às discussões de Walter Benjamin, Stefan Zweig (2014) e Philipp Blom (2023) sobre o colecionismo. Walter Benjamin (1987) define a ideia do colecionismo com algo entre a ordem e a desordem, pois um colecionador traz consigo a paixão pelas lembranças e pela manutenção da memória. “Tudo o que é lembrado, pensado, conscientizado, torna-se alicerce, moldura, pedestal, fecho de seus pertences” (Benjamin, 1987, p. 228). Nesse contexto, Benjamin reflete sobre as movências de um colecionador, cuja vontade é a força motriz para guiá-lo em direção ao acúmulo de evidências do que já se passou ou já se foi. A paixão é uma movência que se relaciona diretamente com a intenção de preservar. E quando se pensa na ideia da preservação, também pode-se argumentar que há uma certa ambiguidade em seu discurso. Afinal, o ato de preservar pode ser constituído a partir de uma noção da memória, mas também de elementos materiais em meio a processos biológicos, químicos e físicos.

Para Philipp Blom (2003, p. 263), “coleccionar é preencher o vazio”. Partindo dessa perspectiva, todo colecionador agiria potencialmente como alguém disposto a construir um legado com o desejo de ser lembrado, assim como quem produz arte. Ao reunir objetos, o colecionador compartilha sua memória, suas crenças e sua essência com o mundo, transformando as coleções em espaços de permanência e resistência ao esquecimento. Talvez aqui seja interessante também encarar, para além da ideia de contar histórias, o gesto curatorial, o do pertencimento e também o da figura de alguém disposto a lidar com a permanência da arte. Coleccionar, nesse sentido, é também uma prática afetiva e humana, que atua na resistência em preservar o que se considera valioso, guardadas as devidas proporções sobre o juízo de valor, bem como forma de tocar e manter viva uma parte da história e da existência (Blom, 2003). Na sequência analisada, a cegueira e o esvaziamento material demonstram que Samir e Amaro lutam pela preservação absoluta de suas memórias e significados afetivos.

Em sua autobiografia, Zweig (2014) revela que a coleção de manuscritos de grandes artistas, entre músicos, poetas, pintores e afins, lhe fazia companhia nos momentos de solidão, reiterando o que se atribui à arte em preservar, eternizar ou até mesmo imortalizar, de forma simbólica, aqueles que já se foram, ainda que essa noção demande olhar crítico quanto aos seus limites e implicações.

Graças a muita experiência, recursos mais abundantes e uma paixão ainda maior, o que eu começara a fazer aos quinze anos como diletante deixara de ser um simples conjunto para se transformar em um corpo orgânico e, posso afirmar, em uma verdadeira obra de arte. No início, como todo principiante eu tentara apenas juntar

nomes famosos; depois, por curiosidade psicológica, só colecionava manuscritos – originais ou fragmentos de obras que, ao mesmo tempo, me permitiam lançar um olhar sobre o modo de criação dos mestres adorados (Zweig, 2014, p. 310).

Apesar de sua vasta coleção, cujo acervo também continha peças das artes plásticas, da música e da literatura, o escritor não se sentia o dono dos objetos, mas sim alguém que guarda, zela e mantém, reiterando a definição de um colecionador. “O que me atraía não era o sentimento da posse, e sim o encanto de reunir e de formar uma coleção para constituir uma obra de arte. Tinha consciência de, com essa coleção, ter criado algo mais digno de sobreviver do que a minha própria obra” (Zweig, 2014, p. 314). Na performance lírica de Samir, a menção às cores de Cícero Dias e ao verso de Pancetti reflete esse desejo de imortalizar e guardar a identidade cultural contra a barbárie e a solidão, fornecendo um paralelo curioso com o escritor austríaco.

Neste passeio pela sequência específica em que o colecionador narra sua própria coleção, é possível notar que as hipóteses são confirmadas: as estratégias de narração e focalização reconfiguram profundamente a instância narradora e a relação entre o ato de narrar e o de colecionar. Ambas as obras convergem na premissa de que a ausência material é o motor que organiza seus discursos. Essa operação encontra uma consonância também formal e estrutural com *A Hipótese do Quadro Roubado* (1978), dirigido por Raúl Ruiz, filme no qual toda a narrativa e, conseqüentemente, a investigação central se desenvolve em torno de uma pintura invisível, transformando o ato de colecionar em um exercício puramente interpretativo e narrativo. No longa francês, assim como nas duas adaptações de *A Coleção Invisível*, a ausência deixa de ser uma lacuna passiva para tornar-se o princípio que ordena e redefine o lugar do espectador, exigindo dele uma participação ativa na formulação dos sentidos por meio das informações mediadas pelos agentes de focalização, além dos narradores emoldurados. A produção também problematiza as noções de focalização e instância narradora, ao propor que a figura do colecionador, além de contar a história verbalmente, converse com um observador invisível, para utilizar um conceito de Bordwell (1985). Assim, nesse cenário de suspensão, as operações entre narrar e colecionar revelam-se análogas. Além disso, conforme escreve Walter Benjamin (1987), tudo o que é lembrado e conscientizado torna-se alicerce para o colecionador, cuja paixão é a força motriz para resgatar o que já se foi. Stefan Zweig (2014) confessa esse mesmo impulso:

Pois eu considero nossa memória um elemento que não conserva casualmente um ou perde outro, mas sim uma força que ordena cientemente e exclui com sabedoria. Tudo o que esquecemos de nossas próprias vidas, na verdade, já foi sentenciado a ser esquecido há muito tempo por um instinto interior. Só aquilo que eu quero conservar tem direito de ser conservado para outros. Portanto, recordações, falem e escolham no

meu lugar, e forneçam ao menos um reflexo da minha vida antes que ela submerja nas trevas! (Zweig, 2014, p. 18).

Segundo Philipp Blom (2003) a prática de colecionar ganhou novos intuitos e funções ao longo da história, geralmente se relacionando ao pensamento científico moderno, o que gerou a ideia de categorização e organização dos objetos como forma de definir uma história — que também se pode definir como narrativa. Ao juntar coisas, categorizar, organizar e preservar objetos, o ato de colecionar tornou-se um meio de guardar o que poderia ser esquecido, permitindo transmitir valores de uma época para outra. Reforçando esses movimentos e discussões, Benjamin (2009) reitera que o colecionador organiza o caos — não do mundo inteiro, mas do seu pequeno universo de objetos escolhidos. “Talvez o motivo mais recôndito do colecionador possa ser circunscrito da seguinte forma: ele empreende a luta contra a dispersão. O grande colecionador é tocado bem na origem pela confusão, pela dispersão em que se encontram as coisas no mundo” (Benjamin, 2009, p. 245).

Blom (2003) também acredita que uma boa coleção, como dispositivo narrativo, tem o poder de transportar quem a acessa para universos diversos. São experiências apenas possíveis por meio de viagens extensas, muitas vezes inviáveis ou que exigiriam uma vida inteira para se concretizar. Suas reflexões sugerem que colecionar não se relaciona apenas ao passado, pois uma boa coleção abre espaço para desejar e até mesmo imaginar o novo, o que está por vir. Nesta construção, ele compara a figura do colecionador com a de um faraó, que constrói um legado para ser lembrado. Dessa forma, a coleção funcionaria como uma espécie de testemunho daquilo que se valorizou em vida, pois a constituição dos sujeitos se dá a partir do que se lê, do que se ouve, se aprecia e consome de um modo geral.

Em *A Coleção Invisível*, Herwarth, o velho colecionador que Zweig cria para articular sua narrativa, é definido pelo escritor (2015, p. 125) como “um homem de idade, mas ainda robusto, com espesso bigode, enrolado num roupão como um soldado em seu uniforme, se mantinha de pé aprumado e me estendia ambas as mãos com cordialidade”. Posteriormente, “uma estranha metamorfose se operou no rosto do velho senhor. Ele continuava aprumado, imóvel no centro da sala, no entanto uma expressão súbita de iluminação e orgulho interior o animou” (Zweig, 2015, p. 126), reação que evidencia o impacto da revelação do verdadeiro motivo da visita. Esse pensamento vai ao encontro do que Benjamin (1987, p. 228) escreve: “Basta observar um colecionador manuseando os objetos em seu mostruário de vidro. Mal os segura em suas mãos, parece inspirado a olhar através deles para os seus passados remotos”.

A ideia de colecionar, recordar, guardar, preservar, relembrar, manter, ter, possuir e desejar faz parte do sentir-se vivo, do ser humano e do comportar-se diante das informações

que a sociedade evoca. É um movimento que dá sentido à existência e ao tempo presente. Essas ações podem até parecer distintas, embora se aproximem semanticamente, mas convergem em torno de única ação simbólica: a tentativa de resistir ao desaparecimento das coisas e da própria identidade. Assim, podemos refletir sobre a noção de resistência que o ato de colecionar exemplifica, levando em consideração que a figura do colecionador, que muitas vezes pode ser notada como a de alguém velho, ranzinza, arrogante e egoísta, traz consigo uma grande generosidade.

Apesar dessa ideia e posteriormente representação nos filmes adaptados dessa novela, nota-se que o ato de colecionar pode ser popular, já que está presente em diferentes contextos, idades e camadas sociais, em um armário cheio de miniaturas de personagens amados ou estantes de livros que formam uma biblioteca pessoal. Atualmente, compreende-se que colecionar pode ser visto e interpretado até mesmo como um gesto cotidiano, que segue expressando afeto, memória, desejo e identidade. Mesmo entre aqueles que não se identificam como colecionadores, é possível reconhecer a preservação de objetos com valor simbólico, afetivo ou histórico. Esse impulso humano, celebrado ao longo da história, passou por intensas transformações, mas continua a reverberar de um jeito ou de outro. Percebe-se, portanto, que o ato de colecionar transcende a noção do valor material e torna-se uma forma de narrar a própria vida, algo que essas produções conseguem elaborar visualmente.

Para fechar a análise, é possível lembrar-se do final de ambos os filmes adaptados de *A Coleção Invisível*, que traduzem de alguma maneira o que Zweig (2015) escreveu sobre os colecionadores serem pessoas felizes, talvez também por meio da perspectiva de uma ironia trágica. No filme português, após o fim da sequência, há uma imagem que poderia representar o vazio, na qual a voz em *off* do Senhor Telles diz verbalmente o que o Senhor R. comenta no final da novela de Zweig. Depois disso, corta para Amaro repousando em uma cadeira, de olhos fechados, diante da janela no mesmo cenário da sequência. Solitário e contemplando suas memórias, e embalado pela Sinfonia n. 4, de Gustav Mahler, que aqui poderia ser diegética, o personagem realmente parece feliz, pois é um colecionador. Em seguida, os realizadores operam a câmera de um jeito inusitado, mas que reforma o compromisso lírico do curta-metragem ao instituir um plano que gira 360 graus no próprio eixo, mostrando aquele ambiente: os espectadores entram em contato mais íntimo no reduto do colecionador, começando pelo foco na janela iluminada, passando por paredes vazias e paredes com obras de artes expostas, até um breve contato com a mesa, na qual ainda estão os papéis vazios, o espelho ornamentado, o abajur, cortina, sombras, porta fechada e mais paredes em branco, uma pasta grande no chão apoiada à parede e o vazio, pois Amaro já não está mais ali. Há então um novo giro na mesma

proporção, no qual todos os objetos, incluindo obras de arte, mesa, abajur e afins também não estão mais ali. Por fim, ao focalizar a porta, Claudina adentra vestindo um sobretudo. Ela caminha até a janela, é possível ainda ver a pasta no chão. A personagem então fecha o acesso à varanda de forma contemplativa e calma, parecendo suspirar. Ao final, ela pega a pasta do chão e caminha até a saída. Esse desenvolvimento reforça ainda mais a focalização de Claudina, que possivelmente perdeu o pai e, com ele, lá se foram as lembranças de uma coleção invisível (Figura 49)

FIGURA 49 - Claudina se despede (00:43:03)



Fonte: A Produtora (2009)

Em contraponto, o filme brasileiro traz movimentos de focalização que enfatizam a posição de Beto na narrativa como um agente da instância narradora. Após se despedir de Saada, o personagem entra em um táxi e é guiado pelo caminho até pensar em visitar a casa de Wesley, o menino com quem fizera amizade e que, nesse ponto da história, está brigado com ele. O taxista o leva até uma região da cidade retratada com carência de recursos. Ao chegar na residência, Beto fala com a mãe de Wesley, que segura uma criança nos braços. Beto adentra a casa humilde e Wesley chega com seus irmãos, todos eles cabisbaixos. Só após o pedido de

perdão de Beto que o personagem volta ao seu estado de espírito já conhecido pelo público; Beto então lhe deixa um presente. A elipse temporal mostra Beto indo embora de carro, com Wesley chegando ao centro do quadro com dois irmãos menores e mostrando qual seria aquele presente. Trata-se de um dispositivo para ouvir músicas, uma representação de que Beto teve uma epifania sobre os colecionadores serem pessoas felizes, visto que esse objeto também poderia representar uma coleção de memórias, para além das músicas. Nesse caminho, a trilha extradiegética com “Teus Olhos Cansados”, de Tiê, cresce, com foco em Beto indo embora. Há novos *raccords* de olhar, nos quais o personagem observa, pela janela do carro, a simplicidade das pessoas da cidade. É nesse momento que ele sorri, pois entende justamente o valor da vida, que para Samir residia em uma memória, aquilo que ele teria de mais seguro no mundo (Figura 50).

FIGURA 50 - Beto sorri (01:23:58)



Fonte: Santa Luzia Filmes (2012)

GUARDANDO A COLEÇÃO

*“Mas toda sombra é, em última análise, também filha da luz.
E só quem conheceu a claridade e trevas, guerra e paz,
ascensão e decadência viveu de fato.”*

Stefan Zweig (2014, p. 385)

FIGURA 51 - Baseado em Stefan Zweig



Fonte: A Produtora (2009) / Santa Luzia Filmes (2012)

Neste trabalho, a intenção foi mobilizar as teorias de narrativas e de adaptações junto às discussões mais recentes relacionadas ao cinema comparado, tomando os filmes *A Coleção Invisível* (2009) e *A Coleção Invisível* (2012) como objetos analíticos. Ao longo do percurso, a vida e a obra do escritor austríaco Stefan Zweig se tornaram importantes para a pesquisa, tornando sua figura indissociável da etapa de interpretação e discussão dos resultados. Assim, investigou-se o estilo e a dinâmica biográfica de Zweig, marcada pela ideia de colecionismo que também se articula à memória cultural de uma Europa que não existe mais, o que serviu como base para mapear os procedimentos narrativos adotados em cada filme, levando em consideração o interesse cultivado por cineastas de diversos lugares do mundo com o escritor austríaco e suas obras.

Além disso, a análise transversal das obras permitiu identificar as aproximações e distanciamentos diante do texto base, revelando de que modo a narratologia apoia o estudo fílmico adaptado, indo além da produção de sentido do que os filmes discutem e estabelecem. Também foi a partir da análise que a pesquisa conseguiu demonstrar como as estratégias de narração e focalização mobilizadas por essas adaptações configuram (ou reconfiguram) as instâncias narradoras de modo autônomo, com agentes de focalização próprios por meio de personagens que coexistem nas duas obras, mas adquirem significados e valores narrativos

opostos. Afinal, como aponta Mariana Souto (2020), comparar não é apenas listar semelhanças e diferenças entre duas obras, sendo o verdadeiro valor presente no impacto que uma produção pode causar na outra. Por isso, *A Coleção Invisível* (2009) agora ajuda a explicar *A Coleção Invisível* (2012), e vice-versa. Dentro desse contexto, é possível observar que as discussões dos resultados, fomentadas por estudiosos do cinema e audiovisual em vista da narratologia cinematográfica, forneceram substância para chegar em respostas à pergunta norteadora, bem como atender aos objetivos da pesquisa.

Assim, os dados revelam que os filmes operam em regimes específicos de ocularização e auricularização, para citar Jost (Gaudreault & Jost, 2009), nos quais as categorias de focalização visual, mental e auditiva ganham contornos próprios do meio audiovisual. A pesquisa mostra que, enquanto a novela de Zweig se ancora em narradores emoldurados tradicionais, em primeira pessoa, o cinema institui uma multiplicidade de visões que é regulada por uma instância enunciativa invisível. No momento em que os colecionadores cegos narram seus papéis em branco, nos quais deveria constar obras de arte valiosas em termos culturais e monetários, ativa-se uma focalização mental apoiada por uma auricularização que mergulha o público em suas próprias memórias e afetos, representando ecos de um passado distante, em vista da discussão que as obras promovem sobre a degradação moral e intelectual de onde vivem.

Contudo, as instâncias narradoras de ambos os filmes impõem uma ocularização zero ou focalização externa que fixa a crueza dos papéis vazios, sabotando a autoridade literal do relato verbal e construindo uma distância cognitiva que força o espectador a preencher ativamente as lacunas da encenação, uma vez que, apesar de se identificar pontos de vistas explícitos, essa instância não adquire personalidade. Junto disso, a pesquisa também reflete que o potencial crítico do gesto comparatista reside justamente em acentuar as diferenças estruturais a partir das aproximações temáticas e, conforme a análise evidencia, os dois filmes se aproximam pelo texto, seja com relação a Zweig, a narração emoldurada, os personagens e na própria instância narradora, mas se distanciam de modo radical em suas intenções e tradições de *mise-en-scène*, sobretudo na decupagem, nos agentes de focalização e na experiência estética. As obras também divergem na construção do contexto, pois uma segue centrada na Europa enquanto a outra se apropria do Brasil e dos artistas brasileiros. Conforme argumentam as reflexões metodológicas de Mariana Souto (2020; 2021) e Paul Coates (2021), a comparação ignorou a perspectiva meramente verificacionista, conferindo total centralidade à materialidade estrutural e formal dos próprios filmes, encarando os projetos em rede.

Em suas abordagens e singularidades é possível apontar que o curta-metragem português de 2009, dirigido por Rita Azevedo Gomes, filma a concretude do texto a partir de uma abordagem lírica e até mesmo materialista, valorizando, por meio da economia cênica, a permanência da imagem. Os planos analisados também revelam que o interesse dessa produção reside na opacidade visual e na dilatação temporal dos enquadramentos, induzindo o espectador a uma postura de observação consciente e reflexão crítica diante do dispositivo cinematográfico. A instância narradora resguarda o segredo por meio da profundidade de campo e da restrição das informações, em um pacto silencioso mediado por Claudina, identificada como principal agente de focalização do filme. Contudo, também se identificou uma outra forma de focalização por meio de Amaro, traduzindo a focalização mental para a tela em sua narrativa emoldura, conforme já citado. Por outro lado, a adaptação brasileira de 2012, com direção de Bernard Attal, adota uma abordagem nitidamente dramática, estruturada a partir de uma ideia de jornada clássica, mostrando que o filme opera um deslocamento espacial e cultural profundo ao ambientar a trama no interior baiano, recontextualizando a arte europeia por meio de artistas nacionais em cenário de devastação motivado pelo fungo vassoura-de-bruxa em plantações de cacau. A instância narradora mostra-se analítica, fragmentada e intervencionista, utilizando cortes rápidos, *raccords* de olhar e montagens elípticas para guiar a percepção do espectador. Ao contrário do filme português, o longa brasileiro investe em compaixão e afeição mediada por meio de *close-ups* que podem humanizar o vazio, resultando em uma redenção emocional que pacifica as tensões em uma despedida amigável, demonstrando mais uma vez como um filme consegue explicar o outro por meio de artifícios da linguagem cinematográfica.

Sendo assim, as hipóteses parecem se confirmar a partir da análise, na qual foi possível identificar que o ponto de vista narrativo é predominantemente mediado por Claudina na produção portuguesa e por Beto na produção brasileira, atuando como orientadores do acesso do espectador à diegese e moldando a configuração das instâncias narradoras. Desse modo, entende-se que os dois filmes se afastam de uma focalização puramente mista para consolidar projetos de focalização interna diferenciados. As singularidades de cada adaptação evidenciam que, ao fixarem suas câmeras e, conseqüentemente, o olhar nas superfícies intocadas dos papéis em branco, os realizadores conseguem expor o esvaziamento do mundo ficcional, revelando que a força do plano cinematográfico está em sua capacidade de enfatizar o constrangimento ou o fascínio que palavras explícitas podem, de alguma forma, esconder.

Em uma reflexão sobre o todo, este estudo também demonstra que o ato de colecionar e o ato de narrar são fenômenos análogos, que compartilham o mesmo impulso de recordar

acontecimentos e organizá-los de forma a produzir sentido em seus receptores. A pesquisa mostra que, seja em uma decupagem que dilata o tempo ou em uma montagem fragmentada e dramática, a linguagem cinematográfica é capaz de atuar como mediadora poética, sendo capaz de organizar o caos e preencher o vazio por meio das imagens em movimento. Assim, como bem observa André Bazin (1991) em suas reflexões sobre a ideia de cinema impuro, a maturidade da linguagem cinematográfica se consolida por meio da sua capacidade de dialogar com as expressões artísticas preexistentes e de digerir suas estruturas narrativas. Essa perspectiva atua como um marco para as teorias contemporâneas de adaptação e também para as discussões mais recentes em torno do cinema comparado. Ao investigar os fenômenos de transposição, transcrição e apropriação, esse campo demonstra que o cinema se fortalece ao buscar equivalências estéticas para lidar com sua complexidade formal.

Em vista dessas observações que se encaminham para a conclusão do trabalho, é possível citar algumas dificuldades encontradas no desenvolvimento da pesquisa, incluindo a crise em lidar com a figura do narrador e das instâncias narradoras no cinema. Como já havia problematizado Luis Miguel Cardoso (2003), ainda há caminhos a percorrer em torno do assunto. Outra dificuldade foi definir um foco para nortear o texto, pois me encantei pela figura de Stefan Zweig, deixando que ele guiasse o trabalho, quando na verdade o interesse principal estava centrado nas obras cinematográficas escolhidas para compor o recorte empírico das análises. Zweig permaneceu de forma tangencial, sendo importante, obviamente, por ser o escritor da novela que motivou realizadores de Portugal e Brasil a produzirem para o meio cinematográfico. Inclusive, ao refletir sobre seu domínio no trabalho, notou-se como aspectos puramente literários ainda estavam sendo utilizados para lidar com a já citada complexidade do cinema. Deixando esses aspectos adormecidos, ainda sendo importantes, porém, utilizando ainda mais os estudiosos do cinema, a pesquisa ganhou o fôlego necessário para responder à pergunta norteadora e atingir seus objetivos principais e específicos.

Uma outra dificuldade de pesquisa residiu na procura por obras cinematográficas ligadas a Zweig. Embora tenha sido mais fácil, mesmo que extensa, a busca pelos títulos, recorridos a Alberto Dines, à Casa Stefan Zweig, ao Internet Movie Database (IMDb) e outras pesquisas, ainda é difícil encontrar as obras completas disponíveis, seja em mídia física ou digital. Um exemplo disso, conforme citado na introdução desta dissertação, são os filmes adaptados de *A Coleção Invisível* para além das adaptações portuguesa e brasileira. A ideia inicial seria poder constelar, nas palavras de Mariana Souto (2020), todas essas produções. Nesse sentido, o trabalho ganharia ainda mais força ao realizar comparações a mais obras derivadas de um mesmo texto base. Outro exemplo encontra-se nas adaptações de

Schachnovelle, também estudada tangencialmente a esta pesquisa, sendo ainda difícil assistir ao filme mais recente, de 2021, em boa qualidade.

Apesar dessas considerações, o percurso contou com curiosidades de realização, incluindo na criação, desde o início, de uma página para manter juntos os registros de pesquisa. Olhar para esse documento na conclusão da dissertação é de grande valia, pois mostra como o trabalho amadureceu desde quando seu projeto foi desenhado até o desenvolvimento final. Nesse registro, há vários títulos que foram mudando ao longo do caminho com o olhar específico da orientação. Inicialmente, o projeto se concentraria em adaptações de filmes dirigidos por Denis Villeneuve, mas com a chegada de *A Coleção Invisível* e Zweig, tudo se transformou. O projeto evoluiu conforme descrito nos títulos abaixo:

1. Narratologia (e)m adaptação: a questão do narrador no cinema brasileiro a partir de *A Coleção Invisível* (2012) (23/05/2024)
2. Narratologia e(m) Stefan Zweig: a questão do narrador no cinema a partir das adaptações de *A Coleção Invisível* (11/07/2024)
3. As Coleções Invisíveis de Stefan Zweig: a questão do narrador no cinema a partir das adaptações lusófonas da novela austríaca (08/08/2024)
4. As Coleções Invisíveis de Stefan Zweig: singularidades da presença do narrador em adaptações cinematográficas (20/12/2024)
5. As Coleções Invisíveis de Stefan Zweig: uma abordagem comparatista da presença do narrador em adaptações cinematográficas (01/04/2025)
6. As Coleções Invisíveis de Stefan Zweig: uma abordagem comparatista sobre a instância narradora nas adaptações cinematográficas (23/04/2025)
7. As Coleções Invisíveis de Stefan Zweig: uma abordagem comparatista sobre a instância narradora em adaptações cinematográficas (05/06/2026)

Nos dois primeiros títulos, a pesquisa ainda estava definindo seu objeto, que contava apenas com o longa-metragem brasileiro, e seu problema de pesquisa. A grande virada conceitual e até mesmo metodológica se desenha melhor no terceiro título, quando a pesquisa assume o caráter comparativo ao incorporar o filme português também como objeto. Entre o quarto e o último título, houve o abandono da categoria literária "presença do narrador" em favor de algo mais cinematográfico como "instância narradora". Essa mudança reflete o domínio sobre os aportes de Machado (2007), Metz (2015) e Gaudreault e Jost (2009), além de outros autores mais específicos do cinema.

Partindo dessa reflexão, como sugestões de futuras pesquisas há mais uma proposta de constelação filmica, na qual seria possível comparar estrategicamente *A Coleção Invisível* (2009), dirigido por Rita Azevedo Gomes, e *A Coleção Invisível* (2012), dirigido por Bernard Attal, com outras produções, incluindo a já citada *A Hipótese do Quadro Roubado* (1978), dirigido por Raúl Ruiz. Há também a possibilidade de pensar sobre os tópicos levantados pelo filme português adaptado de Zweig em comparação com *Retrato de uma Jovem em Chamas* (2019), dirigido por Céline Sciamma, sobretudo por conta da sobrevivência pela imagem e do paralelo possível entre Marianne e Claudina. Outras possibilidades também são o curta-metragem *La Jetée* (1962), dirigido por Chris Marker, o longa *Blow-Up* (1966), dirigido por Michelangelo Antonioni, e *Sem Sol* (1983), também dirigido por Chris Marker. Todos esses filmes — levantados a partir do gesto inventariante, conforme Souto (2016) argumentaria —, em alguma medida, mobilizam formalmente suas instâncias narradoras em torno de novas possibilidades narrativas, entre fragmentos e reconstrução, além de tratarem de temáticas que se aproximam.

A difusão da pesquisa se concentrou, sobretudo, até o momento, em apresentações de comunicações em eventos acadêmicos. Entre eles, é possível citar: “Stefan Zweig Cinematográfico: uma análise comparatista de *Lost Zweig* (2003), *O Grande Hotel Budapeste* (2014) e *Stefan Zweig: Adeus à Europa* (2016)”, apresentado no 3º Encontro Nacional de Consumo e Cultura Pop (Econpop), da Universidade Federal do Paraná e posteriormente publicado na coletânea “Arte, Literatura e Cultura Pop” (2025), “Transformando palavras em imagens: a narratologia cinematográfica articulada às adaptações de *A Coleção Invisível*, de Stefan Zweig”, apresentado na 4ª Jornada Extracampo da Universidade Anhembi Morumbi, de São Paulo, em 2025, “Cinema, Stefan Zweig e adaptação: transcrições artísticas em *A Coleção Invisível* (2012)”, apresentado no 12º Seminário Nacional Cinema em Perspectiva, da Universidade Estadual do Paraná em 2025, e publicado nos anais do evento em 2026, além de “Comparações invisíveis: análise visual das instâncias narradoras nas adaptações de *A Coleção Invisível*, de Stefan Zweig”, apresentado no 9º Encontro Nacional de Estudos da Imagem (ENEIMAGEM) e 11º Encontro Internacional de Estudos da Imagem (EIEIMAGEM), da Universidade Estadual de Londrina, em outubro de 2025.

Atualmente, me preparo para apresentar o trabalho “Perspectivas comparatistas na obra cinematográfica de Stefan Zweig” no 29º Encontro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual (SOCINE), no qual proponho efetivamente uma constelação comparatista de dez filmes baseados em obras de Zweig, incluindo os que foram estudados nesta dissertação. Há também a perspectiva de publicação dos artigos “Narrando o

totalitarismo: adaptação e memória histórica em *Schachnovelle*, de Stefan Zweig, no cinema contemporâneo”, apresentado no IV Cinemagem da Universidade Estadual do Paraná, e “Stefan Zweig após Zweig: a persistência de um escritor no imaginário audiovisual”, em parceria com a Prof. Dra. Maria Cristina Mendes, até o próximo ano, e do Apêndice A em algum jornal literário brasileiro ainda sem definição. Na continuidade de meus estudos acadêmicos também está a proposição de um projeto de pesquisa em nível de doutorado com foco nas reverberações narrativas de Zweig no filme *O Grande Hotel Budapeste* (2014).

UMA COLEÇÃO DE REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

'24 horas na vida de uma mulher' ganha adaptação para o teatro. Correio Braziliense, 11 mar. 2015. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2015/03/11/interna_diversao_arte,474872/amp.shtml>. Acesso em: 14 maio 2025.

ABREU, Márcia. Novela, conto ou romance: designações da prosa de ficção na Europa e no Brasil do século XIX. In: CHAVES, Vania Pinheiro et al. (org.). **Caminhos cruzados: os portugueses e Portugal na ficção brasileira**. Lisboa: CLEPUL, 2021.

ALPENDRE, Sérgio. **Breve introdução ao cinema de Rita Azevedo Gomes**. Sérgio Alpendre, 11 ago. 2020. Disponível em: <<https://sergioalpendre.com/2020/08/11/breve-introducao-ao-cinema-de-rita-azevedo-gomes/>>. Acesso em: 16 maio 2025.

ANDRADE, Mário. **O Turista Aprendiz**. Santa Luzia: Editora Itatiaia, 2023.

BAL, Mieke. **Narratology: introduction to the theory of narrative**. 4. ed. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

BARROS, Victoria; CRIVANO, Alice; LIMA CARDOSO, Marinês. O entre-lugar do narrador e do tempo em A História da Sua Vida e A Chegada – uma análise comparativa. **Palimpsesto - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, Rio de Janeiro, vol. 20, n. 30, p. 1-15, 2021. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/article/view/57347>>. Acesso em: 5 maio 2025.

BAZIN, André. Por um cinema impuro: defesa da adaptação. In: BAZIN, André. **Cinema: ensaios**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 81-104.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. **A tarefa do tradutor**. In: BRANCO, Lucia Castello (org.). A tarefa do tradutor de Walter Benjamin: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2008. p. 25-49.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BLACK, David A. **Genette and Film: Narrative Level in the Fiction Cinema**. In Wide Angle vol. 8 n. 3/4, p. 19-26. Oxford: 1986.

BLOM, Philipp. **Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: Fernão Pessoa Ramos. **Teoria Contemporânea do Cinema**, Volume II. São Paulo: Senac, 2005.

BORDWELL, David. **Narration in the Fiction Film**. Londres: Routledge, 1985.

BORGES, Maciel da Paixão; RODRIGUES DA SILVA, Agnaldo. Literatura e cinema: a transitoriedade da arte nas adaptações cinematográficas. **Revista ECOS**, Cáceres, vol. 33, n. 2, p. 85-98, 2022. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/ecos/article/view/11491>. Acesso em: 5 maio 2025.

BUCKLAND, Warren. **Narrative and Narration: Analyzing Cinematic Storytelling**. Nova York: Wallflower Press, 2020.

CAMPOS, Haroldo de. **Deus e o Diabo no Fausto de Goethe**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CARDOSO, Luís Miguel. A Problemática do Narrador: da literatura ao cinema. **Lumina**. Juiz de Fora. vol. 6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez, 2003.

CASA STEFAN ZWEIG. Stefan Zweig e o cinema. Petrópolis: Casa Stefan Zweig, [s.d.]. Disponível em: <https://casastefanzweig.org/stefan_cine.html>. Acesso em: 25 mar. 2026.

CEARÁ. Casa Civil. Agente 10169. Disponível em: <<https://politicaspUBLICAS.casacivil.ce.gov.br/agente/10169/>>. Acesso em: 22 jun. 2026.

CHATMAN, Seymour. **Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film**. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

CLARKE, Stewart. **Lost Stanley Kubrick screenplay ‘Burning Secret’ discovered**. Variety, 16 jul. 2018. Disponível em: <<https://variety.com/2018/film/news/stanley-kubrick-burning-secret-screenplay-found-1202873872/>>. Acesso em: 14 mai. 2025.

COATES, Paul. **Comparative Cinema: Late and Last Things in Literature and Film**. Cham: Palgrave Macmillan, 2021.

COPPETTI, Cristiane Carvalho. **Vinte e quatro horas na vida de uma mulher: o desejo na literatura de Zweig e na adaptação fílmica de Robert Land**. 2023. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2023.

COSTA, Flávia Cesarino. **O Primeiro Cinema: Espetáculo, narração, domesticação**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2005.

DINES, Alberto. **Morte no Paraíso: a tragédia de Stefan Zweig**. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

DINES, Alberto. Stefan Zweig, aquele que volta. In: ZWEIG, Stefan. **Êxtase da Transformação**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 1-4.

DINES, Alberto. Um sereno colecionador de desesperos. In: ZWEIG, Stefan. **Novelas insólitas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 7-10.

DINES, Alberto. Sobre biografias e sutilezas. In: ZWEIG, Stefan. **Novelas insólitas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 159-160.

DINES, Alberto. Sobre ilusões e inflação. In: ZWEIG, Stefan. **Novelas insólitas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 175-176.

DESBOIS, Laurent. **A Odisseia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FILME B. **Bernard Attal – Quem é Quem**. Disponível em: <<https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor/bernard-attal>>. Acesso em: 22 jun 2026.

FILME B. **Sérgio Machado – Quem é Quem**. Disponível em: <<https://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-documentarista-roterista/sergio-machado>> Acesso em: 22 jun 2026.

FLORES, Mirella Rodrigues; OLIVEIRA, Paulo Custódio de; SILVA, Evelin Gomes da. Adaptações literárias: a narratologia como elo entre literatura e cinema. **Diálogos Pertinentes – Revista Científica de Letras**, v. 18, n. 2, p. 86-101, jul./dez. 2022.

GAUDREAULT, André. **From Plato to Lumière: Narration and Monstration in Literature and Cinema**. Toronto: University of Toronto Press, 2009.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A Narrativa Cinematográfica**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Lisboa: Vega Editora, 1976.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GRANATIERE, Marcella. Brasil, Um País chamado do “Futuro”. **E-Revista de Estudos Interculturais do CEI-ISCAP**, vol. 1, n. 9, 2021. Disponível em: <<https://www.iscap.pt/cei/e-rei/pt/n9vol1.html>>. Acesso em: 13 dez. 2024.

HUTCHEON, Linda. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Editora UFSC, 2011.

KAMINSKI, Rosane. Vida e Morte de Stefan Zweig no Cinema de Sylvio Back (1995-2003): Identidades, Ressentimentos e Suicídio como Protesto. **Scripta Uniandrade**, vol. 11, n. 2, p. 212-228, 2013. Disponível em: <<https://revistahom.uniandrade.br/index.php/ScriptaUniandrade/article/view/557>>. Acesso em: 23 abr. 2026.

LIMA, Carla Serafim. **A Coleção Invisível: tradução intersemiótica e memória**. 2015. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Santa Cruz, Ilhéus, 2015.

- LOPES, Marcela F. **Impasses entre cinema brasileiro e mercado audiovisual: caminhos de uma coleção invisível**. 2017. Dissertação (Mestrado em Crítica Cultural) – Universidade do Estado da Bahia, Alagoinhas, 2017.
- LOTHE, Jakob. **Narrative in Fiction and Film**. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- MACHADO, Arlindo. **O Sujeito na Tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço**. São Paulo: Paulus, 2007.
- MENDES, Maria Cristina. **Enigma e delírio cartesiano na adaptação cinematográfica de Catatau, de Paulo Leminski**: Ex-Isto, de Cao Guimarães. Curitiba: UTP, 2025. 1 e-book.
- METZ, Christian. **Impersonal Enunciation, Or The Place of Film**. New York: Columbia University Press, 2015.
- MITTELL, Jason. **Narrative Theory and Adaptation**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2017.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s). In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. **Anais eletrônicos...** Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <<https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 01 out. 2024.
- PLANES PEDREÑO, José Antonio. Dissonances between delegated narrator and mega-narrator: four strategies for undermining the voice-over in *The Virgin Suicides*. **L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos**, Valência, n. 36, p. 221-234, jul./dez. 2023. Disponível em: <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/download/1057/1535>. Acesso em: 5 maio 2025.
- RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. **ALCEU**, vol. 14, n. 28, p. 117-128, jan./jun, 2014.
- ROCHA DA SILVA, Matheus. Stefan Zweig Cinematográfico: uma análise comparatista de *Lost Zweig* (2003), *O Grande Hotel Budapeste* (2014) e *Stefan Zweig: Adeus à Europa* (2016). In: FRANCESCHINI, Marcele Aires; OLIVEIRA, Maria Júlia Werneck de; BOENO, Janete do Nascimento; DELGADO, Claudine. (Org.). **Arte, Literatura e Cultura Pop**. 1. ed. Londrina: Syntagma, 2026, v. 1, p. 149-159.
- ROHDE, Carsten. Narrating life: Stefan Zweig's biographical narration and his life as subject of biographical representation. **Seminar A Journal of Germanic Studies**, Toronto, vol. 60, n. 1, p. 1-15, 2024. Disponível em: <<https://utppublishing.com/doi/abs/10.3138/seminar.60.1.4>>. Acesso em: 5 maio 2025.
- SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation**. 2. ed. London, New York: Routledge, 2017.
- SEITZ, Matt Zoller. **The Wes Anderson Collection: The Grand Budapest Hotel**. Nova York: Abrams Books, 2015.

SOUTO, Mariana. Constelações filmicas: um método comparatista no cinema. **Galáxia**, n. 45, p. 153-165, 2020. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>. Acesso em: 01 out. 2024.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e Invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: FAPEX: EDUFBA, 2021.

STAM, Robert. **Introdução à Teoria do Cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Deserto**, n. 51, p. 19-53, jul/dez, 2006.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

TOLEDO, Luís Felipe Machado. **Enxergar o oculto: as coleções invisíveis de Zweig e Attal**. 2024. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2024.

TOMASULO, Frank P. **Narrate and Describe?**: Point of View and Narrative Voice in Citizen Kane's Thatcher Sequence. In: *Wild Angle*, v. 8 n. 3/4, p. 45-52. 1986.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 7. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.

WASHBURN, Anne. Introduction. In: SEITZ, Matt Zoller. **The Wes Anderson Collection: The Grand Budapest Hotel**. Nova York: Abrams Books, 2015.

XAVIER, Ismail. Do Texto ao Filme: A trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia *et al.* (org.). **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac, 2003.

XAVIER, Ismail. **O Discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 11. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2021.

ZWEIG, Stefan. **24 Horas na Vida de Uma Mulher e outras Novelas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

ZWEIG, Stefan. **Autobiografia**: O Mundo de Ontem. Memórias de um Europeu. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

ZWEIG, Stefan. **Brasil, um País do Futuro**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

ZWEIG, Stefan. A Coleção Invisível. In: ZWEIG, Stefan. **Novelas insólitas**. Rio de Janeiro: Zahar, 2015. p. 161-174.

ZWEIG, Stefan. **La Colección Invisible**. Palma: José J. Olañeta Editor, 2016.

FILMOGRAFIA

A Coleção Invisível. Direção de Rita Azevedo Gomes. Portugal: A Produtora, 2009. 1 Filme (46 minutos), sonoro, color., digital.

A Coleção Invisível. Direção de Bernard Attal. Brasil: Santa Luzia Filmes, 2012. 1 Filme (89 minutos), sonoro, color., digital.

Carta de Uma Desconhecida. Direção de Max Ophüls. Estados Unidos: Universal Pictures, 1948. 1 filme (87 min), sonoro, p&b, 35 mm.

Lost Zweig. Direção de Sylvio Back. Brasil: Calla Productions, 2002. 1 filme (117 min), sonoro, color., 35mm.

O Grande Hotel Budapeste. Direção de Wes Anderson. Estados Unidos: Fox Searchlight Pictures, 2014. 1 filme (99 min), sonoro, color., digital.

Stefan Zweig: Adeus, Europa. Direção de Maria Schrader. Alemanha/Áustria: X Filme Creative Pool, 2016. 1 filme (106 minutos), sonoro, color., digital.

Zweig – A Morte em Cena. Direção de Sylvio Back. Brasil: Sylvio Back Filmes, 1995. 1 filme (110 minutos), sonoro, color., digital.

APÊNDICE A – CRÔNICA “PROCURANDO ZWEIG”

Eu até que tentei fugir da figura de Stefan Zweig em um primeiro momento, mas anos depois ela estava pronta para dominar minha vida acadêmica

Conheci Stefan Zweig por acaso, justamente, quando assisti pela primeira vez *A Coleção Invisível* (2012) no Canal Brasil há quase 10 anos. Naquela época eu não entendia nada sobre adaptações cinematográficas, então, imagine só o meu estranhamento ao abrir as páginas de *Caleidoscópio* — em uma edição bem velha, gasta e empoeirada, encontrada nas estantes gigantescas do saudoso Sebo Capricho da Rua Mato Grosso em Londrina — e me deparar com uma história que se iniciava em Dresden e não na Bahia, como no filme brasileiro. Por conta disso, deixei de apreciá-lo naquela época, mas o destino quis que eu o reencontrasse durante o mestrado, com um pouquinho a mais de bagagem cultural.

Ao conhecer um pouco mais sobre sua trajetória, sua relação com o Brasil, seus escritos e tudo mais, percebi como trata-se de uma figura curiosa e que, eu posso até tentar, mas ainda estou — felizmente — longe de esgotar o que há perdido no mundo sobre ele. Talvez agora, por saber que ele já foi um dos escritores mais populares do mundo e também um dos mais traduzidos, meu inconsciente tenha se apegado à ideia de entender, mesmo que minimamente, por que muita gente não o conhece hoje em dia.

Desde que Zweig se tornou importante para mim, tenho reparado em sua presença em minha vida de diversas maneiras: de um vídeo falando sobre *Novelas Insólitas* feito por uma antiga vizinha que é youtuber e agora também é doutora em estudos literários de língua alemã, passando novamente pelo prólogo de *Odisseia no Cinema Brasileiro*, de Laurent Desbois, no qual o cita com maior ênfase, e pela tatuagem que fiz de seu ex-libris, até o entusiasmo em visitar a Casa Stefan Zweig em Petrópolis e apresentá-lo ainda mais à minha amiga carioca e sua família. Contudo, o que mais me chamou a atenção, mais recentemente, foi reparar que, de forma automática, ao adentrar qualquer espaço que comercialize livros, eu logo vou procurar algo escrito por ele. Aliás, esse é o principal motivo da escrita desse texto. Agora, sempre que visito um sebo, livraria ou qualquer ambiente com livros, meu impulso é ir direto à estante de literatura estrangeira e verificar justamente na área destinada à letra Z, onde podem estar seus livros.

Fiz isso por Curitiba inteira: comecei pelo Sebo Fígaro, um dos meus favoritos na cidade, e nada encontrei. Andei por outros sebos e vi perdido uma edição dos anos 1980 de *24 Horas na Vida de Uma Mulher*, que adquiri por menos de dez reais. É recorrente encontrar-me

com o espanhol Carlos Ruiz Zafón e com o australiano Markus Zusak durante esse tempo, pois são escritores mais populares hoje em dia, ou seja, sempre vai haver algum livro deles por aí. Na Livraria Curitiba, do Shopping Mueller, no centro de Curitiba, e em qualquer outra da rede, só encontrei os perfis que ele escreveu sobre Freud, por exemplo. Já na Livraria da Vila, do Shopping Pátio Batel, encontrei uma edição novíssima de *Novelas Insólitas*, a novela *Xadrez* — em uma edição intitulada *O Livro do Xadrez* e publicada em 2021 pela Fósforo Editora —, além de sua autobiografia. Contudo, a maioria dos livros de Zweig de minha coleção, com exceção do *24 Horas na Vida de Uma Mulher* e de *Êxtase da Transformação*, que encontrei no mesmo Sebo Capricho de Londrina de anos antes, foram adquiridos via internet. Inclusive, foi pela Estante Virtual que encontrei a 4ª edição de *Morte no Paraíso*, de Alberto Dines, muito bem conservada e muito consultada no desenvolvimento da minha dissertação.

Na Biblioteca Pública do Paraná também havia Zweig. Antes de comprar meus próprios livros, recorri a ela para consultar seus escritos, pegando emprestado uma edição de *Morte no Paraíso*, além de sua autobiografia e uma edição bem antiga de *Caleidoscópio*. Havia mais livros de Zweig por ali, o que me deixou feliz e satisfeito. Na disciplina da professora Rosane Kaminski e do professor Rafael Tassi, também encontrei Zweig. Nas aulas de Kaminski, ao citar sua pesquisa sobre o cineasta Sylvio Back, Zweig foi citado duas vezes por conta dos dois filmes realizados pelo diretor focados na vida dele, além, é claro, de riquíssimos artigos publicados por ela em periódicos acadêmicos se aprofundando em estudos sobre essas produções. Talvez por isso tenham gostado do meu trabalho final para a disciplina, no qual relatei Stefan Zweig e *A Coleção Invisível* com a preservação da memória cultural.

Em uma visita a Buenos Aires, estive em alguns sebos e também fui à famosa livraria El Ateneo, cujo prédio hoje está dentro do que antes já fora um teatro. Lá encontrei muitos títulos de Stefan Zweig, que também teve uma breve passagem pela Argentina e falou muito bem do país, conforme Alberto Dines rememora em *Morte no Paraíso*. Adquiri uma cópia da edição avulsa de *La Colección Invisible*, traduzida por Alex Weiss, que curiosamente contém ilustrações das obras citadas por Zweig. “*En la segunda estación después de Dresde, un señor de cierta edad entró en nuestro compartimiento*”, começa o texto da versão em espanhol.

Já na Casa Stefan Zweig de Petrópolis, que visitei com minha amiga Flávia e sua família — mesmo dia em que estive em seu túmulo ao lado de Lotte Zweig —, conheci mais do que ainda não conhecia sobre ele, junto de folhear uma edição em quadrinhos de *Schachnovelle* e ganhar de presente a biografia de Maria Antonieta, escrita por ele em 1932, cujo interesse também deve ter surgido a partir da “figura do vencido”. Inclusive, desde que apresentei o escritor à Flávia, ela se encantou, principalmente, com seu estilo de escrita na novela *Segredo*

Ardente. Também fizemos uma leitura em voz alta coletiva, junto da Giovanna, de *A Coleção Invisível*, que foi muito agradável.

Apesar disso, minha relação ainda é mais forte com o cinema. Então, sempre me surpreendo ao encontrar filmes recentes (de 2020 para cá) baseados em seus escritos. Foi assim quando vi pela primeira vez a adaptação de *Schachnovelle*, protagonizada por Oliver Masucci (da série *Dark*, da Netflix) e lançada comercialmente em 2021. Por isso, ainda me é muito curioso como tantos cineastas recorrem aos seus escritos para transformá-los em obras cinematográficas.

Talvez seja justamente por isso que continuo procurando Zweig. Procuro-o nas estantes marcadas pela letra Z nos sebos e livrarias de todas as cidades que tenho a oportunidade de visitar, nas adaptações que surgem inesperadamente na tela do cinema e nos vestígios espalhados pelo tempo que sua obra deixou. A cada reencontro, tenho a impressão de que não sou eu quem o encontra, mas ele quem reaparece, de forma discreta e persistente, — ou como diria Alberto Dines “[Stefan Zweig é] aquele que volta” — me lembrando de que algumas presenças sobrevivem pela capacidade de retornar quando menos se espera. Afinal, há escritores que terminamos de ler, e há aqueles que seguem nos acompanhando, silenciosamente, muito depois da última página.

APÊNDICE B – MINHA COLEÇÃO INVISÍVEL



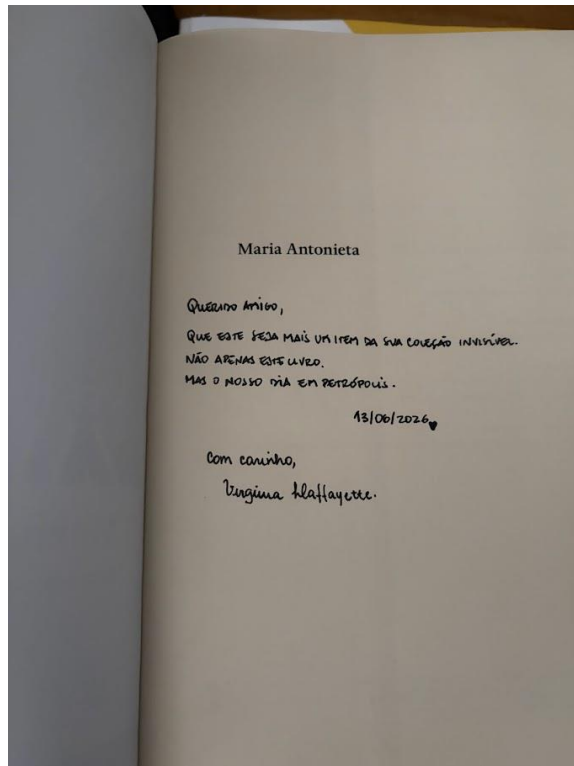
Tatuagem com Ex-Libris de Stefan Zweig



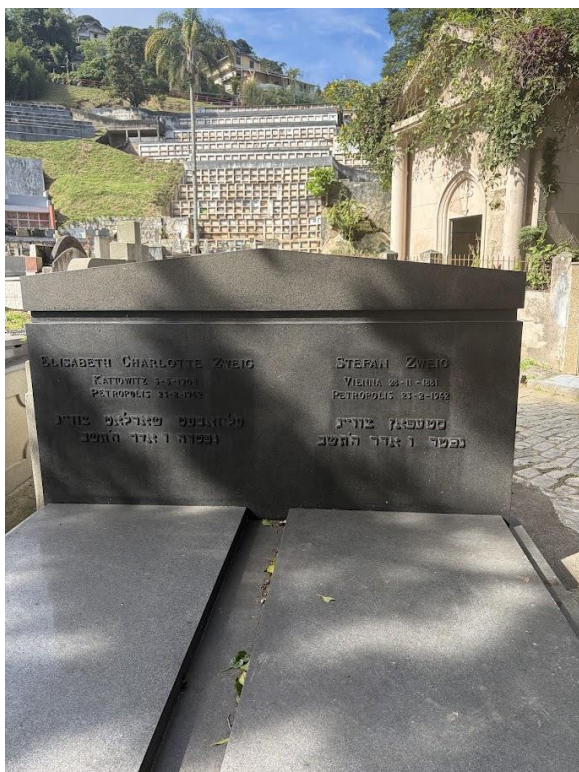
Parte da coleção de livros escritos por Stefan Zweig



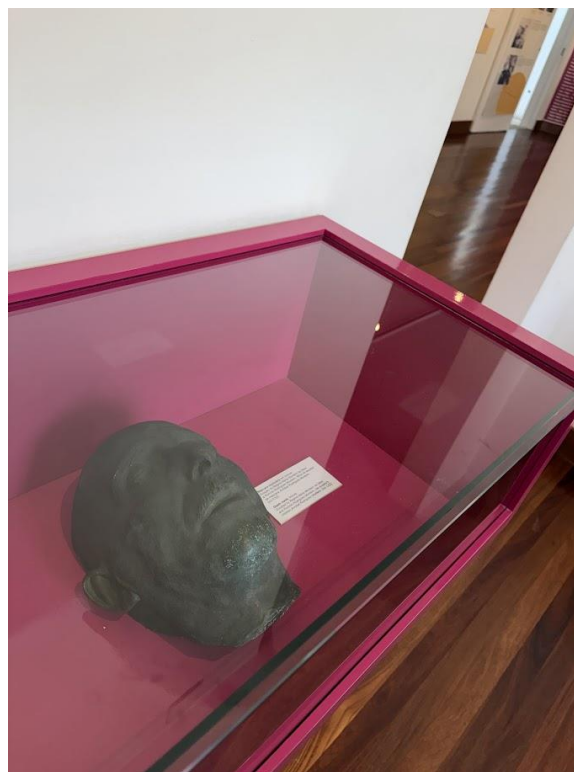
Visita à Casa Stefan Zweig, em Petrópolis



Presente de aniversário que recebi da minha amiga pessoal Flávia



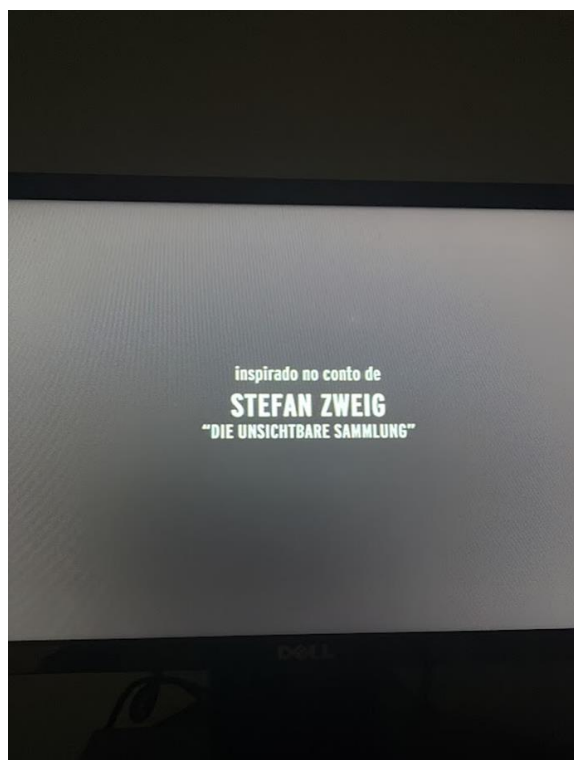
Túmulo de Lotte e Stefan Zweig no Cemitério Municipal de Petrópolis



Máscara mortuária em exposição na Casa Stefan Zweig



Referência a Schachnovelle na Casa Stefan Zweig



Assistindo A Coleção Invisível (2012)

APÊNDICE C – FILMOGRAFIA BASEADA EM STEFAN ZWEIG

Neste apêndice, trago uma lista construída a partir da filmografia encontrada na página da internet da Casa Stefan Zweig⁴⁷, seguindo o mesmo formato de apresentação, mas incluindo diversos títulos não contabilizados por Alberto Dines em anos anteriores. Com esta lista, percebe-se como Zweig foi bastante consumido e procurado nos meios audiovisuais — algo que segue até os dias atuais.

24 horas na vida de uma mulher (*Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau*)

1. Alemanha, 1931. *24 Stunden aus dem Leben einer Frau / Eine Nacht an der Riviera*. Dir. Robert Land. Henny-Porten-Film / Nero Film.
2. Argentina, 1944. *24 Horas en la Vida de una Mujer*. Dir. Carlos Borcosque. Sono Screenplay J. J. Renard.
3. Reino Unido, 1952. *24 Hours of a Woman's Life*. Dir. Victor Saville. Associated British Pictures.
4. EUA, 1961. *Affair in Monte Carlo*. Dir. John Mortimer. CBS.
5. Alemanha, 1965. *24 Stunden aus dem Leben einer Frau*. Dir. Ludwig Cremer. Filme para TV: SWF Baden-Baden.
6. França/Alemanha, 1968. *24 Hours in a Woman's Life*. Dir. Dominique Delouche. Progéfi (Paris) e Roxy Films (Munique).
7. Alemanha/Reino Unido/França, 2002. *24 Heures de la Vie d'une Femme*. Dir. Laurent Bouhnik. MK2 Diffusion.

Amok

8. URSS, 1927. *Zakon i dolg*. Dir. Konstantin Mardzhanov. Goskinoprom Gruzii.
9. França, 1934. *Amok*. Dir. Fedor Ozep. Pathé-Natan.
10. México, 1944. *Amok*. Dir. Antonio Momplet. CLASA Films.
11. Tchecoslováquia, 1977. *Amok* (Série televisiva). Dir. Martin Hollý. Československá Televízia Bratislava (CST).
12. França/Alemanha, 1993. *Amok*. Dir. Joël Farges. AB Films, MGN Films e NEF Filmproduktion.

O Ano Roubado (*Das Gestohlene Jahr*)

13. Áustria/Alemanha, 1950. *Das Gestohlene Jahr*. Dir. Wilfred Frass. Rind-Film (Viena) e Kammerspiel-Film (Hamburgo).

Bizâncio (*Byzanz*)

14. França, 1964. *Byzance*. Dir. Maurice Pialat.

Carta de uma Desconhecida (*Brief einer Unbekannten*)

15. Alemanha, 1929. *Narkose*. Dir. Alfred Abel. Artifex Film.
16. EUA, 1933. *Nós e o Destino* (Não-oficial). Dir. John M. Stahl. Universal Pictures.
17. Finlândia, 1943. *Valkoiset Ruusut* (Não-oficial). Dir. Hannu Leminen. Suomi-Filmi.
18. EUA, 1948. *Carta de Uma Desconhecida*. Dir. Max Ophüls. Rampart Productions / Universal-International.
19. México, 1957. *Feliz Año, Amor Mío*. Dir. Tulio Demicheli. Ultramar Films.
20. Egito, 1962. *Ressalah min Emraa Maghoula*. Dir. Salah Abu Seif. Sawt al-Fann.

⁴⁷ CASA STEFAN ZWEIG. *Stefan Zweig e o cinema*. Petrópolis: Casa Stefan Zweig, [s.d.]. Disponível em: <https://casastefanzweig.org/stefan_cine.html>. Acesso em: 25 mar. 2026.

21. França, 2001. *Lettre d'une inconnue* (Telefilme). Dir. Jacques Deray. France 3 / Telfrance.
 22. China, 2004. *Yi ge mo sheng nu ren de lai xin*. Dir. Xu Jinglei. Asian Union Film & Media / Polybona Films.

A Casa ao Mar (*Das Haus am Meer*)

23. Alemanha, 1924. *Das Haus am Meer (Die Verkauften)*. Dir. Fritz Kaufmann. Mercedes Film.

Clarissa

24. França/Alemanha, 1998. *Die Tränen der Zärtlichkeit*. Dir. Jacques Deray. Filme para TV: France 2.

A Coleção Invisível (*Die Unsichtbare Sammlung*)

25. Alemanha, 1953. *Die Unsichtbare Sammlung*. Dir. Hanns Farenburg. Telefilme.
 26. Bélgica, 1966. *De Onzichtbare Verzameling*. Dir. Willy Vandermeulen. Telefilme. Belgische Radio en Televisie.
 27. Polônia, 1972. *Inflacja 1924*. Dir. Z. Zbrojewski.
 28. Eslováquia, 1972. *Šťastie Zberateľov*. Dir. Stanislav Párnický. Telefilme.
 29. Portugal, 2009. *A Coleção Invisível*. Dir. Rita Azevedo Gomes. Curta-metragem. A Produtora.
 30. Brasil, 2012. *A Coleção Invisível*. Dir. Bernard Attal. Santa Luzia Filmes.

Confusão de Sentimentos (*Verwirrung der Gefühle*)

31. França/Alemanha, 1979. *La Confusion des Sentiments / Verwirrung der Gefühle*. Dir. Etienne Périer. Progéfi e Taurus Films.

Coração Impaciente (*Ungeduld des Herzens*)

32. Reino Unido, 1946. *Beware of Pity*. Dir. Maurice Elvey. Two Cities Films e Universal International.
 33. Brasil, 1957. *Coração Inquieto*. Dir. Péricles Leal. TV Tupi.
 34. México, 1960. *Impaciencia del Corazón*. Dir. Tito Davison. Filmadora Chapultepec.
 35. França, 1979. *La Pitié Dangereuse* (Telefilme). Dir. Édouard Molinaro. Antenne 2 (A2).
 36. Áustria/Alemanha, 1980. *Ungeduld des Herzens*. Dir. Edouard Molinaro. Filme para TV: ORF e ZDF.
 37. Dinamarca, 2022. *Orgulho e Compaixão*. Dir. Bille August. Nordisk Film.

O Cordeiro do Pobre (*Das Lamm des Armen*)

38. Alemanha, 1978. *Das Lamm des Armen*. Dir. Oswald Döpke. Adaptação para TV: ZDF.

Dívida Tardiamente Paga (*Spät Bezahlte Schuld*)

39. Alemanha, 1990. *Spät Bezahlte Schuld*. Dir. Guy Kubli. Filme para TV.

Êxtase da Transformação (*Rausch der Verwandlung*)

40. França, 1989. *L'Ivresse de la Métamorphose*. Dir. Christine Gouze-Réнал. TV Film / TF1.
 41. Alemanha, 1951. *Das Gestohlene Jahr (O Ano Roubado)*. Dir. Wilfried Fraß. Ring-Film e Kammerspiel-Film.

O Gênio de uma Noite (*Das Genie einer Nacht*)

42. Alemanha, 1927. *Das Schicksal einer Nacht*. Dir. Erich Schönfelder.

História de uma Decadência (*Geschichte eines Untergangs*)

43. França, 1996. *La Dernière Fête*. Dir. Pierre Granier-Deferre. Progéfi.

Lenda de uma Vida (*Legende eines Lebens*)

44. Alemanha, 1954. *Legende eines Lebens*. Dir. Frank Lothar. Filme para TV: SFB, Berlim.

Leporella

45. Alemanha, 1991. *Leporella*. Dir. Dagmar Damek. Filme para TV.

Maria Antonieta (*Marie Antoinette*)

46. EUA, 1938. *Marie Antoinette*. Dir. W. S. Van Dyke. Metro-Goldwyn-Mayer.

47. EUA, 2006. *Marie Antoinette*. Dir. Sofia Coppola. American Zoetrope.

Medo (*Angst*)

48. Alemanha, 1928. *Angst / Die Schwache Stunde einer Frau*. Dir. Hans Steinhoff. Orplid-Messtro Film.

49. França, 1936. *La Peur / Vertige d'un Soir*. Dir. Victor Tourjansky. Prociné Standard.

50. Itália/Alemanha, 1954. *La Paura / Angst / Fear*. Dir. Roberto Rossellini. Ariston Film e HM Film.

51. Alemanha, 1978. *Angst*. Dir. Dagmar Damek. Filme para TV: Bayerischer Rundfunk.

52. França, 1992. *La Peur*. Dir. Daniel Vigne. Étampe Productions.

A Ressurreição de Georg Friedrich Händel (*Georg Friedrich Händels Auferstehung*)

53. Alemanha, 1980. *Händels Auferstehung*. Dir. Klaus Lindemann. Adaptação para TV: HR (ARD).

Ruazinha ao Luar (*Die Mondscheingasse*)

54. França, 1988. *La Ruelle au Clair de la Lune*. Dir. Edouard Molinaro.

Segredo Ardente (*Brennendes Geheimnis*)

55. Alemanha, 1923. *Mutter, dein Kind ruft*. Dir. Rochus Gliese. Comedia Film.

56. Alemanha, 1933. *Brennendes Geheimnis*. Dir. Robert Siodmak. Tonal-Film.

57. Alemanha, 1977. *Brennendes Geheimnis*. Filme para TV: Bayerischer Rundfunk.

58. Reino Unido/EUA/Alemanha, 1988. *Burning Secret*. Dir. Andrew Birkin. Chelsea Films e Vestron Pictures.

Volpone

59. EUA, 1947. *Volpone*. Dir. Maurice Tourneur. Siritzky International Pictures.

60. Alemanha, 1978. *Der Fuchs*. Dir. Erich Innerebner. Filme para TV: Bayerischer Rundfunk.

Widerstand der Wirklichkeit: Die Reise in die Vergangenheit

61. Alemanha, 1943. *Reise in die Vergangenheit*. Dir. Hans H. Zerlett. Bavaria Film/Deutsche Filmvertriebs

62. Reino Unido/França, 2013. *Uma Promessa*. Dir. Patrice Leconte. Fidélité Films / Wild Bunch.

Xadrez (*Schachnovelle*)

63. Hungria, 1959. *Sakknovella*. Dir. Zoltán Varkonyi. Magyar Televízió.

64. Alemanha, 1960. *Schachnovelle*. Dir. Gerd Oswald. Roxy Film.

- 65. Tchecoslováquia, 1964. *Šach Mat* (Telefilme). Dir. Alfréd Radok. Československá televize (ČST).
- 66. Polônia, 1973. *Szach Królowi*. Dir. Krzysztof Kieslowski. Adaptação para TV: Teatr Polskiej Telewizji.
- 67. Tchecoslováquia, 1980. *Královská hra* (Telefilme). Dir. Miroslava Valová. Československá televize (ČST).
- 68. Alemanha, 1981. *Schauplätze der Weltliteratur: Leere Felder, Stefan Zweig und die Schachnovelle*. Dir. Reinhardt Hoffmeister. Filme para TV: ZDF, Mainz.
- 69. Alemanha/Áustria, 2021. *Schachnovelle*. Dir. Philipp Stölzl. Walker Worm Film.
- 70. Hungria, 2023. *Mesterjátszma (Até o Último Obstáculo)*. Dir. Barnabás Tóth. Miskolc International.

Filmes sobre Stefan Zweig

- 71. Brasil, 1995. *Zweig: A Morte em Cena*. Dir. Sylvio Back. Sylvio Back Produções.
- 72. Brasil, 2003. *Lost Zweig*. Dir. Sylvio Back. Usina de Kyno e Calla Productions.
- 73. Áustria/Alemanha/França, 2016. *Stefan Zweig: Adeus, Europa*. Dir. Maria Schrader. X-Filme Creative Pool.

Filmes influenciados por Stefan Zweig

- 74. EUA/Alemanha, 2014. *O Grande Hotel Budapeste*. Dir. Wes Anderson. Fox Searchlight Pictures.