

NOVELAS DE XADREZ: CONCRETIZAÇÕES DA SOLIDÃO NA NARRATIVA DE STEFAN ZWEIG E NAS RELEITURAS FÍLMICAS DA OBRA

MARIA DE FÁTIMA GIL*

Resumo: *Stefan Zweig escreveu a Novela de Xadrez [Schachnovelle], em 1942, durante o exílio no Brasil e pouco tempo antes de se suicidar. Sendo um produto da própria solidão do autor, trata-se da obra em que Zweig mais abertamente equaciona a realidade do nacional-socialismo e os seus processos implacáveis de subjugação do humano. O isolamento radical das vítimas é um desses métodos. O meu trabalho pretende apresentar não só o modo como a novela configura esta solidão imposta, mas também a forma que tal confinamento adquire nas duas adaptações cinematográficas, respetivamente de 1960 e de 2021.*

Palavras-chave: *Solidão; Tortura; Novela de Xadrez; Stefan Zweig; Gerd Oswald; Philipp Stölzl.*

Abstract: *Stefan Zweig wrote Chess Novella [Schachnovelle], in 1942, during his exile in Brazil and shortly before his suicide. Being a product of the author's own solitude, it is the work in which Zweig most openly equates the reality of National Socialism and its ruthless procedures of subjugating the human. Radical isolation of the victims is one of these methods. My paper aims to study not only the way in which the novel presents this forced solitude, but also the form such confinement takes up in the two film adaptations, from 1960 and 2021 respectively.*

Keywords: *Solitude; Torture; Chess Novella; Stefan Zweig; Gerd Oswald; Philipp Stölzl.*

1. INTRODUÇÃO

A solidão é um modo de estar no espaço e no tempo, umas vezes assumido de forma voluntária, outras vezes determinado por circunstâncias exteriores. Em ambos os casos, trata-se de um fenómeno complexo, que tem vindo a ser objeto de estudo por várias áreas científicas e sobre o qual a literatura se debruça desde sempre. Nos nossos tempos pós-modernos, de fragmentação, pluralidade e individualidade, a solidão adquiriu maior relevância e ganhou mesmo foros de condição patológica. Todavia, a solidão projeta-se no mundo interior do ser humano em configurações muito diversas. Talvez devêssemos adotar conceitos mais diferenciados para esta realidade, como sugere o psicólogo Eberhard Elbing (1991, pp. 11-12), que considera «solidão» a variante negativa daquilo a que chama «o estar só» e usa a expressão «estar consigo próprio» para designar a vivência positiva

* FLUC; CITCEM (UIDB/04059; DOI: <https://doi.org/10.54499/UIDB/04059/2020>). Email: mfgil@fl.uc.pt. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2928-0371>.

de separação dos outros. Talvez devêssemos mesmo ir mais longe, como fazem vários académicos a que alude a estudiosa Friederike Gösweiner (2010, p. 41), distinguindo, por exemplo, entre solidão religioso-existencial e solidão psicológica, ou entre solidão como isolamento emocional e solidão como isolamento social.

As três formas de representação que me proponho abordar interpelam a solidão no âmbito desta última esfera e centram-se numa categoria muito particular do fenómeno, designadamente aquela que firma a solidão como técnica de tortura e se traduz no corte radical de quaisquer estímulos e contactos do ser humano. Utilizando linguagens diferentes, da literatura e do cinema, as três obras em análise estão ligadas por um claro nexo de intertextualidade, visível logo desde o título: *Novela de Xadrez* [*Schachnovelle*]. Nessa articulação, que é também de transposição intermedial, a função de hipotexto cabe à narrativa que Stefan Zweig escreveu no exílio brasileiro, pouco antes de se suicidar em fevereiro de 1942¹.

2. NOVELA DE XADREZ, DE STEFAN ZWEIG

Produto da própria solidão do escritor — afastado da Europa, dos amigos e dos contactos internacionais que alimentavam a sua existência —, a *Novela de Xadrez* é a única narrativa em que o célebre autor austríaco equaciona explicitamente o nacional-socialismo e os seus métodos, ficcionando a situação criada na Áustria com o *Anschluss*, em 1938. Permito-me delinear brevemente a ação. A bordo de um paquete entre Nova Iorque e Buenos Aires, a presença do campeão de xadrez Mirko Czentovic suscita a curiosidade dos passageiros da primeira classe, eles próprios jogadores diletantes do «jogo real». Um rico engenheiro americano dispõe-se a pagar a quantia exigida por Czentovic para disputar uma partida, que envolve todo o grupo. O campeão ganha sem dificuldade vários jogos de desforra, mas, a certa altura, um desconhecido intervém e consegue garantir um honroso empate. Deixa, porém, todos os cavalheiros perplexos ao recusar representá-los num novo encontro. Só mais tarde, em conversa com o narrador, expõe os motivos de tal atitude. Apresenta-se, então, como Dr. B. e conta os longos meses de cativeiro a que foi sujeito no Hotel Métropole — a sede da Gestapo em Viena —, explicando não apenas como um livro de partidas de xadrez lhe salvou a vida no quarto-cela, mas também como a compulsão desse jogo evoluiu nele para um estado de completa dissensão da consciência. No dia

¹ A escrita da novela ocorreu entre setembro de 1941 e fevereiro de 1942 (Renoldner e Wolf 2018, p. 233). Em Portugal existem três traduções da obra: a primeira, intitulada *Novela de Xadrez*, é de Álvaro Gonçalves (Zweig 2013); as duas outras optaram pelo título *Uma História de Xadrez*, tendo sido elaboradas por Ana Falcão Bastos (Zweig 2017) e Mónia Filipe (Zweig 2022), respetivamente. Foi também editada em Portugal, no ano de 2018, uma novela gráfica do ilustrador francês David Sala, traduzida por João Miguel Lameiras, com o título *O Jogador de Xadrez. Adaptação da Obra de Stefan Zweig*. Os passos em português citados neste trabalho são colhidos da versão de Álvaro Gonçalves e indicados com a sigla NdX, seguida da página em questão; os trechos no original são referenciados com a sigla SCH, seguida da página correspondente.

seguinte, defrontando novamente o campeão, o Dr. B. começa a revelar sinais de crescente instabilidade psíquica e só a intervenção do narrador consegue travar o vórtice da crise.

Zweig, que dizia de si mesmo ser um «psicólogo por paixão»², desenvolve em *Novela de Xadrez* um estudo de caso sobre uma monomania, na linha dos que já explorara em textos da década de 1920 — por exemplo, «Amok» (1922) ou «Vinte e Quatro Horas na Vida de uma Mulher» (1927)³. Tal como nessas obras — e como o próprio título indica —, o escritor recorre mais uma vez ao formato da novela, um género narrativo de viés dramático, muito condensado e que se constrói em torno de uma circunstância insólita (ou nova)⁴. Na verdade, em *Novela de Xadrez*, não existe uma, mas várias situações extraordinárias —, desde a estranha ascensão de Mirko Czentovic à liderança do xadrez mundial, até ao facto de o Dr. B., um mero amador, conseguir derrotá-lo. Podemos todavia, situar também essa conjunção inusitada da novela no papel ambivalente que o mais intelectual dos jogos de sociedade desempenha na história (Neubauer 2019, pp. 29-30). Afinal, é surpreendente que o xadrez seja, por um lado, um modo de garantir a sanidade mental de alguém sujeito a tortura psicológica em cela solitária e, ao mesmo tempo, paradoxalmente, seja um modo de perverter essa mesma sanidade mental, até à situação-limite de desdobramento da personalidade.

Se Zweig retoma neste texto a forma da novela, também no que toca à estrutura regressa à organização em moldura, tão característica das suas histórias da década de 1920. Assim, os leitores deparam-se com uma narrativa enquadradora, em que participa o narrador homodiegético e que acontece no presente — ou seja, em 1938 ou 1939, a bordo do navio —, e uma narrativa enquadrada, transmitida autodiegeticamente pelo respetivo protagonista, o Dr. B. Em *Novela de Xadrez*, este modelo-base é, porém, ainda mais complexo, pois existe uma outra grande analepse, da responsabilidade de uma voz intra e heterodiegética — um amigo do narrador —, que logo de início dá informações sobre a história prévia de Mirko Czentovic.

Ambas as analepses se revelam decisivas como elementos prefiguradores da ação, quer porque expõem os motivos subjacentes ao comportamento dos dois xadrezistas na

² Zweig usa a expressão «Psychologe aus Leidenschaft» no texto introdutório ao volume de ensaios sobre Hölderlin, Kleist e Nietzsche, publicado em 1925 (Zweig ²2002 [1925], p. 10). Mais tarde, numa carta de 1928 ao seu colega Rudolf G. Binding, Zweig especificava ainda: «A psicologia, concretizada em figuras, é cada vez mais a minha paixão e eu pratico-a alternadamente em objetos histórico-reais e em objetos poético-imaginários» [«Psychologie, dargetan an Gestalten, das wird immer mehr meine Leidenschaft, und ich übe sie abwechselnd an real-historischen und poetisch-imaginierten Objekten»] (Zweig 2000, pp. 208-209). Quando não assinaladas de outro modo, as traduções são da minha responsabilidade.

³ «Amok» e «Vinte e Quatro Horas na Vida de uma Mulher» [«Vierundzwanzig Stunden aus dem Leben einer Frau»] foram dados à estampa por Stefan Zweig nas coletâneas *Amok. Novellen einer Leidenschaft* [*Amok. Novelas de uma Paixão*] e *Verwirrung der Gefühle. Drei Novellen* [*Confusão de Sentimentos. Três Novelas*], respetivamente.

⁴ Daí a designação de *novela*, originariamente em italiano. Daí também a conceção goethiana — tão importante para a tradição de língua alemã — de que a novela é «uma situação inédita que aconteceu» [«eine sich ereignete unerhörte Begebenheit»]; cf. Goethe 1994, p. 234.

segunda parte da novela, quer porque a caracterização direta e indireta que aí ocorre coloca as duas personagens numa relação de vivo contraste. Enquanto Mirko Czentovic vem de um meio pequeno e rural nos confins do império austro-húngaro e, longe de demonstrar particular inteligência, se revela um *outsider* algo grosseiro e muito arrogante no meio da sociedade cosmopolita e culta que viaja em primeira classe⁵, o Dr. B. é um advogado vienense de boas famílias, educado e afável, eloquente e sensível, que não destoa no ambiente de alta burguesia daquele espaço privilegiado do navio. A contraposição de temperamentos, de histórias e de atitudes faz com que a simpatia dos leitores se incline para esta figura, mas isso, naturalmente, também resulta da estratégia adotada por Zweig para a apresentação dos dois adversários: Czentovic é descrito sempre de uma perspectiva externa, ao passo que a narrativa autodiegética do Dr. B. permite o acesso ao seu castigado mundo interior.

Com efeito, esse passageiro inconspícuo carrega consigo profundas cicatrizes anímicas, que deixa perceber quando descreve ao narrador a agonia do cativo a que foi sujeito. Nesses momentos cruciais de rememoração, Stefan Zweig intensifica o discurso lúcido e bem estruturado do seu protagonista através da técnica da repetição (Neubauer 2019, pp. 51-52). Na exposição fluente e segura do Dr. B. passam a dominar paralelismos, anáforas, a reduplicação de certas palavras, como «nada», «sempre», «só»⁶, ou a obsidiante enumeração dos elementos que compunham o quarto e o universo do prisioneiro: «mesa», «cama», «lavatório», «cadeirão», «porta», «janela», «parede», «papel de parede» (NdX, pp. 57-59; SCH, pp. 54-58). Através deste recurso estilístico, Zweig consegue transmitir ao leitor, de maneira enfática, mas sem *pathos*, a imutabilidade da cela, a perversa invariabilidade do tempo e o vazio mental daí resultante.

O Dr. B. supera esse «vácuo total» (NdX, p. 56; SCH, p. 54) quando consegue roubar um livro e se dedica a decifrar as partidas de xadrez nele apresentadas. Usando a manta quadriculada da cama e figuras que molda com migalhas de pão, o advogado começa por reproduzir as partidas, mas após algum tempo coloca-se o desafio de jogar contra si próprio. A nova ocupação decorre na sua fantasia, sem necessidade de

⁵ O comportamento sobranceiro, mecânico e mesmo antissocial de Mirko Czentovic, bem como outras particularidades da sua história chegaram a ser interpretados como correspondendo a um retrato de Hitler; cf. Brode 1999.

⁶ Veja-se o seguinte exemplo: «Não havia nada para fazer, nada para ouvir, nada para ver, estava-se em todo o lado e ininterruptamente rodeado do nada, do vácuo total, sem espaço, sem tempo. Ia-se de um lado para o outro e os pensamentos acompanhavam-no dum lado para o outro, dum lado para o outro, sem parar. Mas até os pensamentos [...] não suportam o nada. Esperava-se por algo, de manhã até à noite, e nada acontecia. Esperava-se continuamente. Nada acontecia. Esperava-se, esperava-se, esperava-se, pensava-se, pensava-se, pensava-se até doerem as têmporas. Nada acontecia. Ficava-se só. Só. Só.» (NdX, pp. 57-58). [«Es gab nichts zu tun, nichts zu hören, nichts zu sehen, überall und ununterbrochen war um einen das Nichts, die völlige raumlose und zeitlose Leere. Man ging auf und ab, und mit einem gingen die Gedanken auf und ab, auf und ab, immer wieder. Aber selbst Gedanken [...] ertragen nicht das Nichts. Man wartete auf etwas, von morgens bis abends, und es geschah nichts. Man wartete wieder und wieder. Es geschah nichts. Man wartete, wartete, wartete, man dachte, dachte, man dachte bis einem die Schläfen schmerzten. Nichts geschah. Man blieb allein. Allein. Allein.»] (SCH, p. 56).

tabuleiro ou peças, e apodera-se incontrolavelmente dele, num tumulto interior que acaba por levá-lo ao hospital.

Salvo da crise e da refinada crueldade nazi pela intervenção de um médico idoso, o Dr. B. mostra-se capaz de avaliar a situação por que passou. Com a agilidade verbal que o caracteriza, não só reifica nas peças do jogo a esquizofrenia em que caiu, dividido entre o seu «eu-brancas» e o seu «eu-pretas» (NdX, p. 74; SCH, 81)⁷, como chega ainda à seguinte conclusão:

Obviamente que hoje em dia tenho a perfeita noção de que aquele meu estado era já uma forma completamente patológica de sobre-excitação mental, para a qual não encontro nenhuma outra designação a não ser aquela que até então era desconhecida em termos médicos: intoxicação pelo xadrez (NdX, p. 74)⁸.

Tudo isto demonstra que, apesar do desconcerto que se instalou na psique do Dr. B. durante o cativeiro, o protagonista da novela de Stefan Zweig é uma figura que readquiriu algum equilíbrio e controle. Quando se deixa convencer a enfrentar de novo o campeão Mirko Czentovic, o Dr. B. procura apenas testar a permanência ou superação da sua monomania:

[...] jogo apenas uma única partida... que será um ponto final numa velha conta — uma resolução definitiva e não um novo começo... Não quero cair de novo nessa febre do jogo, na qual só consigo pensar com horror... [...] Qualquer um que tenha estado dependente de uma mania permanece para sempre em risco — e com uma intoxicação pelo xadrez, mesmo curada, o melhor é não se aproximar dum tabuleiro de xadrez... Portanto, o senhor entende — só esta partida experimental, nada mais que isso (NdX, pp. 82-83)⁹.

O jogo em causa termina com a vitória do Dr. B. e este, apesar do que havia combinado, não consegue resistir ao desafio de Czentovic para a desforra. Como sublinha

⁷ «Mal o meu eu-brancas fazia uma jogada, o meu eu-pretas avançava febrilmente; mal terminava uma partida, estava eu já a desafiar-me para a seguinte, pois em todos os jogos havia um eu-xadrez vencido, que, por sua vez, exigia um jogo de desforra.» (NdX, p. 74). [«Kaum hatte mein Ich Weiß einen Zug getan, stieß schon mein Ich Schwarz febrig vor; kaum war eine Partie beendet, so forderte ich mich schon zur nächsten heraus, den jedesmal war doch eines der beiden Schach-Ich von dem andern besiegt und verlangte Revanche.»] (SCH, p. 81).

⁸ «Selbstverständlich bin ich mir heute ganz im klaren, daß dieser mein Zustand schon eine durchaus pathologische Form geistiger Überreizung war, für die ich eben keinen anderen Namen finde als den bisher medizinisch unbekannten: eine Schachvergiftung.» (SCH, p. 84).

⁹ «[...] ich spiele nur eine einzige Partie... sie soll nichts als der Schlußstrich unter eine alte Rechnung sein — eine endgültige Erledigung und nicht ein neuer Anfang... Ich möchte nicht ein zweites Mal in dieses leidenschaftliche Spielfieber geraten, an das ich nur mit Grauen zurückdenken kann... [...] Jeder, der eine Manie verfallen war, bleibt für immer gefährdet, und mit einer — wenn auch ausgeheilten — Schachvergiftung soll man besser keinem Schachbrett nahekommen... Also Sie verstehen — nur diese eine Probepartie für mich selbst und nicht mehr.» (SCH, p. 94).

Martin Neubauer (2019, p. 30), a tensão que se desenvolve na novela atinge aqui o clímax, pois neste confronto colidem, de forma concentrada, dois princípios que atravessam toda a obra: de um lado a imaginação e a liberdade, representadas pelo Dr. B., do outro a lógica fria e mecânica, evidenciada no «autômato de xadrez» Czentovic (NdX, p. 41; SCH, p. 32).

O tempo que o campeão dilata propositadamente entre cada lance reativa a impaciência do jogo mental que o advogado travava consigo próprio na solidão do quarto-cela e leva-o a mergulhar cada vez mais fundo no seu transe esquizoide. Quando, por fim, o narrador lhe segura energicamente o braço e o detém (NdX, pp. 91-92; SCH, pp. 107-108), o Dr. B. desculpa-se com cortesia e abandona a sala: «Fez uma vénia e partiu da mesma forma modesta e misteriosa como aparecera pela primeira vez.» (NdX, p. 92)¹⁰. O narrador acredita que ele não voltará a acercar-se de um tabuleiro de xadrez, mas o Dr. B., na experiência de autodomínio que quis levar a cabo, esteve, de novo, muito próximo da loucura e o risco de recaída continua a ser real.

A narrativa desta monomania termina, por isso, de forma perturbadoramente aberta, embora o facto de Czentovic ganhar a partida e ter a última palavra no texto¹¹ não deixe dúvidas sobre quem sai vitorioso na luta simbólica da cultura e do humanismo face a um antagonista desumano, brutal e implacável. Sem dúvida, o contexto histórico-político em que a novela foi elaborada legitima tal interpretação, mas convém não esquecer que vários dos protagonistas de Zweig — Tersites, Jeremias, Erasmo, Castellio, Magalhães —, apesar de derrotados, se revelam moralmente vencedores, figuras a quem a História, *a posteriori*, acaba por dar razão. O Dr. B. pode ser encarado como uma dessas personagens, e, por consequência, o texto também admite uma leitura mais otimista. Avaliada deste ângulo, a narrativa aponta uma utopia libertadora, mostrando que, apesar dos obstáculos, a resistência não é inútil e pode inspirar a superação do terror (Renoldner e Wolf 2018, p. 237; Neubauer 2019, p. 58).

O que fica dito sobre a *Novela de Xadrez* de Stefan Zweig pretende salientar que o texto não se esgota na apresentação do suplício do isolamento, posto em prática pelos nacional-socialistas na Áustria de 1938. A par dessa situação, destacam-se ainda outros aspetos, como o fascínio do xadrez e as descrições das partidas, as diferentes biografias dos dois adversários e a acuidade dos seus distintos psicogramas, a explanação da crise existencial de um ser humano privado das coordenadas habituais da sua vida, até mesmo alguma projeção autobiográfica do autor (Renoldner e Wolf 2018, p. 237). É, todavia, inquestionável a importância que a tortura nazi da solitária adquire na continuada receção

¹⁰ «Er verbeugte sich und ging, in der gleichen bescheidenen und geheimnisvollen Weise, mit der er zuerst erschienen.» (SCH, p. 109).

¹¹ «É pena», disse com um ar magnânimo. «O ataque até nem estava nada mal concebido. Para alguém que é um dileitante, esse senhor tem na realidade um talento invulgar.» (NdX, p. 92). [«Schade», sagte er großmütig. «Der Angriff war gar nicht so übel disponiert. Für einen Dilettanten ist dieser Herr eigentlich ungewöhnlich begabt.»] (SCH, p. 109).

da novela¹². A existência do Dr. B. ilustra o destino de muitas vítimas de Hitler e o lugar próprio que a narrativa ocupa no cânone da literatura alemã faz dela um *lieu de mémoire* (Nora 1989), *i.e.*, não só uma história marcante sobre o passado, capaz de impedir que o horror do nacional-socialismo se dissipe na memória coletiva, mas também uma referência literária apta a ser continuamente reinvestida de significados e emoções. Isso mesmo comprovam as duas transposições filmicas da obra, ao regressarem à novela em momentos diferentes dos séculos XX e XXI.

3. NOVELA DE XADREZ, DE GERD OSWALD

Começamos pela película a preto e branco realizada em 1960 por Gerd Oswald¹³, que escreveu também o roteiro, juntamente com os argumentistas Harold Medford e Herbert Reinecker. O Dr. B. chama-se agora Werner von Basil e é interpretado por Curd Jürgens, ator germano-austriaco de craveira internacional¹⁴, que tem aqui mais um desempenho de enorme qualidade.

O filme, embora suprima a figura do narrador, distribui algumas das suas observações por outras personagens e mantém a estrutura da novela zweiguiana. Existe, portanto, uma ação enquadrada, que mostra a experiência do protagonista como prisioneiro no Hotel Métropole, e uma ação enquadradora, que tem lugar em agosto de 1938, no paquete SS Adria. Note-se que o navio não cruza o mar entre Nova Iorque e Buenos Aires, como no hipotexto, mas entre a Europa e Nova Iorque. Tal mudança dá à viagem um novo significado, pois o transatlântico deixa para trás o Velho Continente, em direção à esperança e ao futuro que a cidade norte-americana representava nessa época.

As primeiras sequências filmicas decorrem no barco e indiciam o momento histórico, uma vez que seguem a bordo muitos fugitivos ao nacional-socialismo e são vários os comentários acerca da situação explosiva criada por Hitler. Como na novela, Mirko Czentovic entra de forma arrogante, mas, afinal, não é por ele que a partida se atrasa. Sem outras informações, aumenta nos espectadores a curiosidade sobre a importância do

¹² Para além de inúmeras edições na Alemanha, a novela alcançou igualmente grande êxito a nível internacional: a bibliografia de Stefan Zweig publicada por Randolph J. Klawitter em 1991 assinalava traduções em 35 línguas; em 2012, antes de terminados os 70 anos de proteção dos direitos de autor, estavam registados 58 contratos de tradução. Sobre estes dados e a receção da *Novela de Xadrez*, veja-se Renoldner e Wolf 2018, pp. 239-243.

¹³ Gerd Oswald (1919-1989), filho do cineasta alemão Richard Oswald, emigrou para os Estados Unidos em 1938, tendo-se distinguido como realizador no cinema e na televisão. A referência às cenas deste seu filme serão, doravante, feitas a partir da edição em DVD, de 2017. Dada, porém, a distância temporal entre os dois suportes mediáticos, mencionar-se-á sempre a data de realização da película.

¹⁴ A projeção internacional de Curd Jürgens iniciou-se em 1955, com o Prémio de Melhor Ator no Festival Internacional de Cinema de Veneza, pelo seu papel em *O General do Diabo* [*Des Teufels General*], realizado por Helmut Käutner, a partir do drama homónimo de Carl Zuckmayer. Nesse mesmo ano, o ator desempenhou um dos principais papéis da película francesa *Et Dieu créa la femme* (1955), de Roger Vadim, o mesmo acontecendo depois, em Hollywood, nas longas-metragens *The Enemy Below* (1957), de Dick Powell, e *Me and the Colonel* (1958), de Peter Glenville, baseado na peça satírica *Jakobowsky e o Coronel* [*Jakobowsky und der Oberst*], de Franz Werfel.

passageiro que tarda. A figura com que o público se depara, porém, é um homem acossado e inquieto, que deve a sua liberdade à intervenção do alto dignitário da Igreja que o acompanha, mas vê nos obstáculos do percurso até ao porto o indício de que não escapará aos seus alçozes. Chegado ao navio e instalado numa cabine, continua a dar sinais de agitação e mesmo de sobressalto, por se encontrar entre pessoas que com ele interagem de forma normal (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:11:43). A explicação para esta atitude, à primeira vista incompreensível, ocorre depois de Werner von Basil entrar no salão e conseguir um empate no jogo que o grupo de cavalheiros se encontra a disputar com Mirko Czentovic (Mario Adorf). O filme entra, então, num longo *flashback* que corresponde à analepse autodiegética do texto zweiguiano.

Ao contrário da história narrada pelo Dr. B., que sublinha a sua discreta atividade como gestor da fortuna da Igreja Católica e de membros da família imperial, o início do *flashback* acentua o lado público e prestigiado da figura. Assim, transmitindo a esfera da alta sociedade em que Werner von Basil se movia, a película mostra um baile no Hotel Métropole, onde o advogado, influente e respeitado pelos seus pares, era presença habitual (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:22:28). Os alemães haviam entrado nesse dia na Áustria e von Basil trava conhecimento com o chefe da Gestapo em Viena, o elegante e palaciano Hans Berger (Hansjörg Felmy), que se encontra acompanhado pela primeira-bailarina Irene Andreny (Claire Bloom) (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:25:05). Trata-se de duas personagens que não constam do texto de Zweig, mas se revelarão axiais no filme. Com efeito, Berger adquire na longa-metragem a relevância do antagonista, congregando numa só figura as referências despersonalizadas que o Dr. B. zweiguiano faz aos seus carascos. O espectador acompanha, deste modo, não só o conflito do Dr. B. consigo próprio durante a tortura da solitária, mas também o confronto ideológico entre Werner von Basil e Hans Berger, que envolve ainda a disputa por Irene. Esta, embora a princípio oscile entre os dois, acaba por colocar-se decididamente ao lado de von Basil, deixando perceber o seu amor por ele.

O jurista é levado nessa mesma noite ao gabinete de Berger e, sob a fotografia do novo governador da Áustria, Arthur Seyss-Inquart, decorre uma conversa tensa, em que ambos os contendores medem forças (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:42:14). O homem da Gestapo, que nunca surge em uniforme, procura convencer o advogado a tomar uma posição pública de apoio à nova ordem e a indicar onde se encontram os bens da Igreja que tinha a seu cargo. Face à tenacidade e ao desdém que encontra da parte de von Basil, manda prendê-lo num quarto exíguo, onde uma torneira pinga de forma contínua e enervante, acentuando a tortura (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:46:20).

A princípio, o advogado enfrenta a solitária com dignidade e até com ironia, mas acaba por sucumbir ao fim de várias semanas. Como no hipotexto, Gerd Oswald constrói o primeiro pico de tensão em torno da descoberta do livro de xadrez. A sequência,

em clássico *eyeline matching*¹⁵, alterna dramaticamente grandes planos, ora dos olhos incrédulos do protagonista, ora da pequena parte do livro que ele consegue vislumbrar (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:05:44). Tal como na novela, von Basil fica frustrado com o teor do volume, mas as partidas de xadrez que começa a jogar repõem a sua capacidade de resistência. O equilíbrio mental persiste até que Berger, suspeitando da situação, vai pessoalmente ao quarto-cela e confisca o livro (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:18:55). O filme introduz assim uma ocorrência exterior, que não existe no hipotexto, para justificar a espiral de aniquilamento em que entra o advogado quando continua a jogar na imaginação e a travar partidas contra si mesmo.

A câmara, que até aí pouco alterou a sua posição frontal, neutra e «objetiva», começa a filmar também num ângulo inabitual, oblíquo (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:26:14) — por vezes ascendente, por vezes descendente —, transmitindo o comportamento cada vez mais descontrolado de Werner von Basil. A música dramática sublinha a progressiva transformação, enquanto Curd Jürgens manifesta a loucura do advogado através do olhar alucinado e de expressões faciais de angústia e desespero. Ao mesmo tempo, a linguagem da figura, a princípio fluente, elegante e rigorosa, degrada-se visivelmente, convertendo-se apenas em frases elípticas, monossílabos e apóstrofes desafiadoras aos seus dois eus jogadores de xadrez. O clímax atinge-se numa cena em que as imagens são captadas da perspectiva da personagem e resultam num inquietante efeito estroboscópico. Nessa rápida sequência de fotogramas, von Basil encontra-se, mais uma vez, a caminho do interrogatório e cruza-se com novos prisioneiros acabados de chegar ao átrio do Hotel Métropole; completamente dominado pela sua obsessão, corre para eles e tenta forçá-los a ocupar, quais peças de xadrez, a posição que considera correta no piso axadrezado do hotel (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:29:47). Com esta técnica de filmagem em movimento oscilante, do ponto de vista da figura, Gerd Oswald consegue gerar nos espectadores, de forma muito eficaz e perturbadora, uma compreensão empática do sofrimento e da degradação psicológica a que o prisioneiro chegou.

Cabe aqui uma referência ao facto de a obsessão do «jogo real» se encontrar simbolicamente em todo o filme também pela insistência em motivos de xadrez. A título de exemplo, veja-se que o genérico se inicia com a imagem de um tabuleiro, constando depois as informações técnicas nas várias casas, brancas e pretas. Além disso, a par do chão do hotel, focado logo desde a cena do baile, sobressaem ainda a manta da cama do prisioneiro ou as linhas quadriculadas da janela do seu quarto. Tal como no hipotexto, a manta serve de base para o advogado treinar as jogadas de xadrez, mas o desenho da janela projeta-se no teto em diferentes etapas do isolamento, formando padrões que a câmara capta obliquamente e que alimentam a obsessão de von Basil.

¹⁵ Sobre este e outros conceitos dos estudos cinematográficos, cf., entre outros, Hayward ⁵2018, Hagener e Pantenburg, ed., 2020.

É igualmente significativa a disposição em quadricula de algumas fotografias na casa do advogado. Estas retratam várias individualidades austríacas, de entre as quais se destaca o chanceler Kurt Schuschnigg, que foi submetido à tortura da solitária no Hotel Métropole, juntamente com o barão Rothschild — Louis Nathaniel Freiherr von Rothschild —, como Hans Berger dirá depois a von Basil (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:45:15). Os quadros constituem um modo de recuperar a informação que o Dr. B. transmite ao narrador homodieético na novela (NdX, pp. 55-56; SCH, p. 53), mas não deixa de ser interessante que se encontre na referida parede um retrato do próprio Stefan Zweig, autor do texto e humanista exilado, como Werner von Basil acabará por tornar-se. Alertado para o perigo que corre, o advogado demora a separar-se de tais quadros (Oswald, dir., 2017 [1960], 00:38:44). Isso acontece, a meu ver, não tanto pelo prenúncio ominoso que só o espectador competente poderá alcançar nesta parte inicial do conflito, mas porque os retratados representam uma certa ideia da Áustria a que o nacional-socialismo veio pôr fim. Refiro-me especificamente à utopia de identidade, cultura e paz do «mito habsbúrgico», como lhe chamou Claudio Magris (2013 [1966]), ou do «mundo de ontem», como Zweig veio a intitular as suas memórias (1944)¹⁶.

Após o paroxismo do incidente no átrio do hotel, um oficial superior leva Werner von Basil para a cave, onde o interrogatório, na presença de Berger, ameaça passar da coação psicológica à violência física (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:31:25). O grande *flashback* termina nesse momento, dando lugar à narrativa enquadradora, ou seja, ao presente, no transatlântico.

Nessa altura, a meio do jogo com Czentovic, um perturbado von Basil está prestes a agredir o campeão mundial — que toma por Hans Berger —, exigindo que este lhe diga o que ele terá revelado (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:33:48). A crise, todavia, é travada por Irene, que entrou no barco na escala feita em Veneza. Oswald já anteriormente dera grande destaque a esta figura, interrompendo por três vezes a apresentação sufocante da tortura do protagonista com cenas de exterior, em que se mostram os esforços da bailarina para salvar o advogado. Agora, assumindo o papel do narrador do hipotexto zweiguiano, Irene «acorda» von Basil do seu transe, assegurando-lhe que ele não divulgou nada e que Berger foi afastado, porque o método de tortura em solitária não surtiu efeito (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:34:54). Deste modo, ainda que a última palavra continue a ser de um insensível Mirko Czentovic, o final revela-se inequivocamente positivo. Se a *Novela de Xadrez* de Stefan Zweig termina de forma aberta, deixando ao leitor a decisão positiva ou negativa sobre uma recuperação psíquica da figura, Werner von Basil, no filme, derrota os nacional-socialistas e bate o campeão de xadrez, que, para ele, replica os seus algozes nazis. Orientando a interpretação dos espectadores, vai nesse sentido a leitura que o

¹⁶ Sobre o efeito que a perda dessa narrativa teve em Stefan Zweig e como se refletiu em *Schachnovelle*, cf. Kerschbaumer 2011.

grupo de cavalheiros presentes faz da exclamação de xeque-mate proferida pelo advogado (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:37:25): não corresponde efetivamente à posição das peças no tabuleiro de xadrez, mas exprime a sua vitória. Quando von Basil por fim abandona a sala, é na companhia da mulher que ama, para um recomeço de vida que tem tudo para ser feliz (Oswald, dir., 2017 [1960], 01:37:09).

Podemos então dizer que a *Novela de Xadrez* de Gerd Oswald consegue um equilíbrio estável entre a matriz zweiguiana e a liberdade criativa que assiste a todas as adaptações intermediais. O realizador alemão conserva a estrutura em moldura que distingue o texto e respeita a caracterização psicológica do Dr. B. e de Mirko Czentovic, mantendo o advogado como figura de identificação. Além disso, transmite o efeito da tortura com a progressiva ruína da aparência de von Basil e com a acumulação de comportamentos reveladores da sua desordem mental. Mas enquanto na novela de Zweig o trauma volta a instalar-se na figura apenas na segunda parte do texto, *i.e.*, nas partidas jogadas contra Mirko Czentovic, no caso do filme os sinais de perturbação estão visíveis desde o início e permanecem até ao momento derradeiro, do confronto que ameaça tornar-se físico com o campeão mundial. A luta que se desenrola entre o Dr. B. e os seus anónimos carrascos nazis reforça-se com a concentração destes na figura de Hans Berger, o chefe da Gestapo, e ainda com a personagem de Irene, por quem os dois antagonistas competem. O triângulo amoroso que o realizador acrescentou à novela — e em que terá pesado alguma cedência ao gosto do grande público — foi visto, porém, pelos críticos, como sobrepondo-se à verdadeira temática da narrativa: «O filme-problema alemão volta a fazer o papel do Rei Midas invertido: o que toca na literatura, transforma-o em lixo de entretenimento», opina Karl Schumann na altura, no jornal *Süddeutsche Zeitung*¹⁷.

4. NOVELA DE XADREZ, DE PHILIPP STÖLZL

Seis décadas após a longa-metragem de Gerd Oswald, outro realizador alemão, Philipp Stölzl, retoma, em 2021, a história da *Novela de Xadrez*¹⁸. Como explica em várias entrevistas (Arnold 2021; Armknecht 2021; Behrens 2021; Penning 2021), o cineasta entrou no projeto quando os produtores Tobias Walker e Philipp Worm já há muito trabalhavam com o argumentista Eldar Grigorian e tinham chegado ao conceito em que assenta a película: o de passar a ação temporalmente bipartida de Zweig para a mente do protagonista. Para o papel de Dr. B., que aqui é o notário Josef Bartok, Stölzl escolheu Oliver Masucci,

¹⁷ «Der deutsche Problemfilm gefällt sich wieder einmal in der Rolle des umgekehrten König Midas: Was er an Literatur berührt, verwandelt er in Unterhaltungsschrott», *apud* Neubauer 2019, p. 80.

¹⁸ Philipp Stölzl, nascido em 1962, em Munique, iniciou a sua carreira como realizador de vídeos musicais (Faith no More, Rammstein, Madonna, etc.) e tem-se distinguido também na direção de espetáculos teatrais e de ópera. Estreou-se nas longas-metragens em 2002. A referência às cenas deste seu filme serão feitas, doravante, a partir da edição em DVD, lançada logo em 2022, um ano após a estreia da película.

cuja soberba interpretação foi muito justamente aplaudida pela crítica (Freund 2021; Liere 2021; Pfeiffer 2021; Ribi 2021).

Nessas entrevistas, Stölzl distancia-se da longa-metragem de Gerd Oswald por a considerar «um pouco rígida, teatral, como era o cinema alemão na altura» [«ein wenig hölzern, theaterhaft, wie das deutsche Kino der Zeit war»] (Arnold 2021), criticando ainda a inclusão do triângulo amoroso, que reputa espúrio, e a abordagem da figura do Dr. B., que entende obedecer sempre a uma perspectiva exterior (Behrens 2021). Mas não deixa de ser surpreendente que o cineasta adote algumas das soluções já introduzidas pelo seu antecessor. Veja-se por exemplo, na parte inicial do filme, a cena do baile (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:10:57), desta feita reduzindo a tensão ominosa que ainda transparecia na película de 1960, de modo a salientar a frivolidade em que a elite vienense continuava a viver a despeito do perigo. Nessa e noutras sequências, intervém uma figura feminina, a mulher de Joseph Bartok, que não é objeto de disputa como Irene, mas tem igualmente um papel-âncora no filme. Segundo o realizador (Arnold 2021; Penning 2021; Zylka 2021), a introdução da personagem de Anna Bartok (Birgit Minichmayr) pretende não apenas acentuar a felicidade do passado, mas representar igualmente um ponto de referência, uma Penélope para quem o notário queira sempre regressar, no meio das provas — tal como o Ulisses de Homero, que é evocado repetidas vezes ao longo da fita. Além de Anna Bartok, sobressai de novo, na constelação de personagens, o chefe da Gestapo em Viena (Albrecht Schuch), ainda mais distinto e afável, mas também ainda mais implacável. Agora com o nome de Franz-Josef Böhm — e novamente sem uniforme —, volta a caber-lhe o papel de verdadeiro antagonista. Por fim, em termos técnicos, aumenta no filme de Stölzl a captação de imagens a partir de ângulos pouco habituais da câmara, numa estratégia que Oswald já tinha utilizado e que intensifica o clima psicologicamente asfixiante da solitária. A título de exemplo, note-se que a distância percorrida de forma incessante pelo advogado no quarto-cela é filmada de uma perspectiva descendente e quase como se se tratasse do registo de uma câmara de vigilância (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:34:14).

Do mesmo modo que as semelhanças entre as duas realizações cinematográficas são dignas de nota, as diferenças também se revelam assinaláveis, sendo que a mais substancial ocorre ao nível da estrutura e tem repercussões para a história e para a configuração do protagonista.

Nos seus primeiros 30 minutos, o filme de Stölzl parece organizar-se em dois planos temporais, segundo o esquema de narrativa enquadrada e narrativa enquadradora, como no hipotexto zweiguiano. O tempo presente mostra um indivíduo — com um passaporte em nome do grande mestre de xadrez Max von Leuwen —, que se prepara para subir a bordo do navio rumo a Nova Iorque e, no cais de embarque, reencontra a mulher. É certo que na cena de abertura se ouve uma voz masculina a enunciar lances de

xadrez, e, após a luz bruxuleante de uma lâmpada a fundir, vê-se um grande plano dos olhos inquietos da figura, mas o espectador não tem ainda informação para decodificar adequadamente este introito. Quando a câmara muda para a imagem geral do protagonista, hirtó, de rosto inexpressivo e olhar fixo, sentado no carro que o trouxe, de noite, ao cais (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:01:46), tanto a enunciação de jogadas de xadrez, que continua audível, como o aspeto físico da personagem, como ainda o ambiente soturno e atemorizador que o envolve deixam perceber que aquele homem terá passado por um sofrimento lancinante.

Após as primeiras cenas no navio, a história desloca-se para o passado. Apresenta-se agora um ambiente de alta burguesia, culta, despreocupada e feliz (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:07:05), e é nesta fase que decorre a já mencionada cena do baile. No meio da festa, Gustl, um amigo de Bartok, avisa-o de que o seu nome consta na lista negra dos nazis. O notário acaba por dar instruções à mulher para sair de Viena, enquanto ele, no escritório, tenta queimar documentos reveladores da sua atividade como gestor de fortunas da aristocracia. O rádio transmite o célebre discurso de capitulação do chanceler von Schuschnigg no exato momento em que Bartok é preso e levado para o Hotel Métropole (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:17:52). Aí, o chefe da Gestapo, o sofisticado Franz-Josef Böhm, depois de uma conversa semelhante à que decorre no filme de Oswald, mas introduzindo o motivo do xadrez — que ele pratica e define como «um jogo em que se trata de rebaixar o ego do adversário» [«Bei diesem Spiel geht es darum, das Ego des Gegners kleinzukriegen.»] (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:24:04) —, manda prender o advogado no quarto 402.

A princípio, Bartok mantém a compostura na solitária, embora, ao fim de algum tempo, a inação e a supressão de estímulos mentais comece a refletir-se no seu aspeto físico. Os sons que ouve, seja o toque do telefone ou — como no filme de Oswald — uma torneira que pinga, seja também os gritos abafados de outros prisioneiros ou a canção «Quem me dera ser uma galinha» [«Ich wollt, ich wäre ein Huhn»], tudo contribui para acentuar a tortura¹⁹. Bartok, porém, ainda está na posse de todas as suas faculdades mentais e chega a provocar Böhm: este, que foi ao quarto-cela para o convencer, recebe no papel escrito pelo notário não os desejados códigos das contas bancárias no estrangeiro, mas um trecho da *Odisseia* (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:42:54). A cena passa em seguida para o navio, onde Mirko Czentovic se encontra a disputar uma partida simultânea com os passageiros. Não por acaso, a sala em que os jogadores se enfrentam está decorada com

¹⁹ O *foxtrot* «Ich wollt ich wäre ein Huhn», cantado na comédia *Glückskinder*, de 1936, transformou-se rapidamente num grande êxito musical. O que Joseph Bartok ouve, em vários momentos da película de Stölzl, é a primeira estrofe: «Quem me dera ser uma galinha! / Não estaria muito ocupado! / Punha um ovo de manhã / E à tarde era dispensado» [«Ich wollt, ich wäre ein Huhn! / Ich hätt' nicht viel zu tun! / Ich legte morgens nur ein Ei / Und nachmittags wär' ich frei!»]. À primeira vista inofensivos, os versos ganham outro significado no contexto da tortura, pois transmitem subliminarmente aos prisioneiros a ideia de que poderão ser libertados se derem as informações que a Gestapo lhes quer arrancar.

um grande painel de Ulisses, preso ao mastro do seu barco, para poder resistir ao canto das sereias, o que remete iconicamente para a situação do advogado, prestes a ceder à tentação do xadrez (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:46:42). É esse o momento em que Bartok, intervindo no jogo, consegue o empate e enfrenta olhos nos olhos o campeão (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:50:31). O gesto de desafio do jurista face ao adversário reflete, de modo especular, a cena a que o público acabou de assistir na cela, com o chefe da Gestapo, e os espectadores talvez se apercebam aqui que Mirko Czentovic, apesar da sua rusticidade, tem as feições de Franz-Josef Böhm. De facto, os dois papéis são desempenhados pelo mesmo ator, Albrecht Schuch, explicitando-se assim uma relação de identidade — já discernível nas entrelinhas da novela zweiguiana — entre o primitivismo do autómato de xadrez Czentovic e a desumanidade fria e sistemática dos nacional-socialistas.

Voltando ao Hotel Métropole, sucedem-se a partir daí cenas da degradação física e psíquica da figura. Oliver Masucci transmite a progressiva ruína na forma como se move, como olha à sua volta sem nada ver, como balbucia um trecho da *Odisseia* que a sua memória já não retém (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:53:26). Levado a seu pedido para o interrogatório, Bartok consegue apoderar-se de um livro e, embora desiludido pela temática do xadrez, aprende as regras e experimenta jogar as partidas no chão da casa de banho. Mas Böhm suspeita da segurança e capacidade de resistência que o advogado adquire e manda-o torturar pelo oficial à paisana que o prendeu. Bartok só escapa à morte por afogamento devido à intervenção do próprio Böhm (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:08:43), que, todavia, descobrindo o manual de xadrez e as peças feitas de pão, promete continuar o «tratamento especial» ainda com mais rigor.

Note-se que o chefe da Gestapo, ao contrário do que se passa na narrativa de Zweig e no filme de Oswald, não hesita em recorrer à tortura física. A par da cena em que Bartok quase sucumbe à asfixia na água e a par dos gritos abafados dos prisioneiros no Hotel Métropole, são várias as situações em que tal realidade é evidente. Por exemplo, a ocasião em que o advogado rouba o livro só acontece porque um dos detidos, com marcas visíveis de agressões, consegue libertar-se dos guardas no corredor e se suicida, saltando de uma janela (Stölzl, dir., 2022 [2021], 00:56:07). Outro exemplo verifica-se quando Bartok é levado para a cave, onde o seu amigo Gustl está a ser torturado: Böhm ameaça matá-lo se o notário não ceder, mas este continua a calar-se, sob o olhar e o sorriso aprovador de Gustl, cujas últimas palavras são de encorajamento à resistência (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:18:49). A dramática cena inicia-se ao som de «Quem me dera ser uma galinha» e termina com a lâmpada bruxuleante que se apaga e que o espectador já vira na primeira sequência do filme. Assim, tal como a *Odisseia* significa oposição, a presença destes dois motivos ao longo do filme sinaliza as situações extremas, de intolerável pressão emocional, a que Bartok é sujeito.

A partir do instante em que o chefe da Gestapo apreende o livro e destrói as peças, agudiza-se a espiral de loucura em que o advogado cai e de que não há fuga possível. No filme de Stölzl, não existe, como na novela, um médico que se apiede do Dr. B. e lhe consiga a libertação em troca do exílio, nem, como na película de Oswald, a intervenção de um alto dignitário da Igreja, que o coloque a salvo no transatlântico. As sequências que mostram a tortura do advogado ganham ainda maior dramatismo, sobretudo com grandes planos do rosto desfigurado de Masucci, que, de forma muito expressiva, transmite o agudizar da crise e a transformação do protagonista em mero farrapo humano. Quando Bartok descobre no estrado da cama o padrão quadriculado que lhe permite continuar a jogar (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:21:02), *flashes* rápidos do seu olhar alucinado, murmúrios confusos, captação de imagens de ângulos incomuns traduzem o avançar da insanidade. O clímax atinge-se na cena em que, não obstante o facto de a porta da casa de banho ter sido emparedada, Bartok se imagina aí a jogar xadrez contra si mesmo, dividido em duas figuras: de um lado, o preso nu e concentrado na monomania, do outro, o *bon vivant* que ele foi, vestido a rigor, com um cigarro, um copo de *whisky* e uma atitude segura e petulante (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:22:00).

Por sua vez, no barco, vão-se acumulando igualmente as situações surreais. O colapso do advogado é absoluto e faz com que Bartok entre numa dimensão de irreabilidade tal que lhe provoca alucinações e o leva a crer achar-se no navio, reencontrando a mulher e retomando o convívio normal com outros seres humanos. Philipp Stölzl joga aqui refinadamente com o horizonte de expectativas dos espectadores — incluindo o conhecimento que eles possam ter da novela zweiguiana e até da película de Oswald —, deixando-os acreditar que Bartok foi mesmo libertado e durante a viagem se vai recordando do tempo recente no cárcere. Mas a pouco e pouco quebra-se a ilusão. Na verdade, neste estado de perda do Eu por efeito da solidão, não há sequer navio ou viagem — ou melhor dizendo, existem, sim, mas apenas na mente transtornada do Dr. Bartok. É sintomático que a mulher do advogado não se encontre em lado nenhum do pacote, que a cabine tenha o mesmo número do quarto-prisão (402) ou que o próprio transatlântico reproduza o navio desenhado no papel de parede do quarto-cela.

Os últimos 15 minutos da história de Bartok antes da cena final põem em causa definitivamente a alternância de dois níveis temporais paralelos, estrutura que o espectador, até então, poderia crer estar na base do filme. Nesse quarto de hora, em que o notário disputa com Mirko Czentovic a partida crucial, Stölzl surpreende o público com a montagem, em acelerado *cross-cutting*, de imagens da travessia e sequências da derradeira crise psiquiátrica no Hotel Métropole (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:25:38). Passado e presente interseccionam-se: o árbitro ordena a Bartok que escreva os lances, Böhm exige-lhe que escreva os códigos das contas; Bartok pede mais água, Böhm enche-lhe outro copo de whisky; Bartok cede à pressão, de lágrimas nos olhos, frente a Czentovic, no mesmo

instante está caído e derrotado no gabinete de Böhm. Por fim, interpelam-no até figuras e situações vindas do passado: entre outras, o homem da Gestapo à paisana, que o torturou; Gustl, cheio de sangue, que o encoraja; Anna, que o acalma e lhe propicia a memória do baile.

O mais tardar nesta altura, torna-se claro para os espectadores que a ação não decorre no espaço da realidade exterior e não há separação entre passado e presente. Tudo se desenrola no delírio de Bartok e não há um antes e um depois, como na narrativa de Zweig e na longa-metragem de Gerd Oswald.

A justaposição fragmentária e vertiginosa de *flashes*, que permite revelar os evidentes sintomas dissociativos, culmina no instante em que o advogado ouve Mirko Czentovic falar como Franz-Josef Böhm (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:33:06). Com efeito, enquanto Czentovic assume a derrota e se retira, o chefe da Gestapo, no Hotel Métropole, lê as folhas que o Dr. Bartok preencheu febrilmente, apenas para descobrir que se trata de jogadas de xadrez. Passou um ano e Böhm, convencido da alienação do notário, reconhece que ele lhe escapou: «O senhor ganhou o seu jogo!» [«Sie haben Ihr Spiel gewonnen!»] (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:35:27). A cena da libertação de um vacilante Joseph Bartok, que vê enfim a luz, funde-se com imagens em que ele contempla o sol por entre os arranha-céus de Nova Iorque (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:37:47). No público, todavia, persiste a dúvida, quer sobre a viagem, quer sobre a própria libertação de Bartok. Decerto, os últimos fotogramas mostram o advogado a caminhar lentamente na Morzinplatz, em frente ao Hotel Métropole, pelo que a «chegada» a Nova Iorque deve ser tomada simbolicamente, enfatizando a passagem de um Inferno dantesco para a liberdade e a vitória. Mas a tortura de Bartok e as opções de montagem cinematográfica do realizador fizeram do protagonista sempre uma instância narrativa não fiável. Por isso, os espectadores, mesmo neste momento de aparente final feliz, não podem deixar de se sentir hesitantes entre acreditar e não acreditar.

Este não constitui, porém, o fim da longa-metragem. Em jeito de epílogo, a sequência final decorre depois da guerra, numa instituição psiquiátrica em que o advogado está a ser tratado (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:38:51). Como noutras situações ao longo do filme, o som antecipa-se à imagem e ouvimos uma voz feminina conversar com ele sobre um livro (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:38:40). Bartok não reconhece o nome de Ulisses ou a mulher que o visita, vinda da América, mas, calmo e refeito do sofrimento, o notário parece ter regressado a casa, como o herói de Homero. Anna — pois dela se trata — encerra o filme lendo ao doente o início da *Odisseia* (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:40:05).

O ambiente desta última cena, claro e luminoso, em contraste com a atmosfera sombria e alucinatória de toda a película, pode ser entendido como reforçando a mensagem positiva. Permanecem, contudo, marcas distópicas, como a amnésia de que Bartok sofre, e, na verdade, nada garante ao espectador que ele venha a recuperar ou que a ação seja «real», *i.e.*, que não esteja a decorrer na sua mente, à semelhança de todas as outras

sequências da película (Ribi 2021). Mas mesmo que aceitemos que o final é aberto, o último fotograma transmite a mensagem essencial e revela o filme como parábola, através de uma citação de Stefan Zweig sobre fundo escuro: «Cabe-nos a nós, hoje, manter com firmeza a nossa crença na invencibilidade do espírito» (Stölzl, dir., 2022 [2021], 01:40:49)²⁰.

Nas já referidas entrevistas que deu por altura da estreia, o realizador também não se cansou de frisar a atualidade da sua adaptação, numa época em que a extrema-direita começava a ganhar terreno na Europa (Arnold 2021; Armknecht 2021; Behrens 2021). As críticas a que tive acesso, contudo, não se debruçam sobre esta questão e tendem a centrar-se na forma como Stölzl lidou com o texto de Zweig, ora elogiando a sua ousadia (Freund 2021; Ribi 2021)²¹, ora condenando-a (Liere 2021; Pfeiffer 2021; Purr 2021)²². De facto, a *Novela de Xadrez* de Philipp Stölzl, sem abandonar os motivos e temas da obra zweiguiana, mostra-se mais distanciada do hipotexto do que a película de Oswald: troca a estrutura em moldura por uma composição em labirinto, esbatendo tempos e amalgamando cenários, desenha a figura do Dr. Bartok como um *dandy* elitista que só gradualmente conquista a nossa compaixão, e cria uma experiência intensa que, como o próprio cineasta afirma, provoca no espectador «uma espécie de catarse» (Behrens 2021).

CONCLUSÃO

Pelo que fica exposto, penso poder concluir que o efeito da solidão como tortura se apresenta em crescendo nas três *Novelas de Xadrez*.

Em Stefan Zweig, o relato do Dr. B. constitui um dos vários elementos da narrativa, que contextualiza e justifica a persistência dos sintomas monomaniacos na segunda parte da novela. Zweig mostra que os traumas irrompem sem que o mundo exterior se aperceba, voltando a impor-se à vítima quando se pensa já terem sido domados (Pfeiffer 2021). A experiência avassaladora da solitária desempenha um papel muito importante na novela, mas a sua apresentação, apesar do discurso autodiegético, é relativamente distanciada. As

²⁰ Segundo Judith Liere (2021), trata-se de uma frase — ligeiramente simplificada — do discurso que Zweig proferiu em 1941 no Congresso do PEN: «Es ist an uns heute, den Glauben an die Unbesiegbarkeit des Geistes trotz allem und allem unerschütterlich aufrechtzuerhalten».

²¹ Para Thomas Ribi, «Philipp Stölzl filma a última história de Stefan Zweig e dá-lhe uma boa sacudidela. Para esta, isso é bom» [«Philipp Stölzl verfilmt Stefan Zweigs letzte Erzählung und schüttelt sie kräftig durch. Das bekommt ihr gut»]. Nicholas Freund, por seu turno, afirma que o «remake de 'Schachnovelle' é um dos raros casos em que o filme conseguiu não só deixar para trás o original, mas superá-lo» [«Die Neuverfilmung der 'Schachnovelle' ist einer der seltenen Fälle, in denen es der Film geschafft hat, die Vorlage nicht nur hinter sich zu lassen, sondern sie zu übertreffen»].

²² No entender de Judith Liere a película de Stölzl «parece, em parte, um simples filme de época» [«wirkt teils wie ein simpler Kostümfilm»], e utiliza soluções cinematográficas pouco originais. Para Matthias Pfeiffer, a adaptação fica aquém do original, porque se trata de «cinema drástico e intenso que, todavia, deixa pouco espaço para as nuances» [«drastisches und intensives Kino, das jedoch wenig Raum für Zwischentöne lässt»]. Axel Timo Purr, por fim, lamenta que Stölzl desiluda «com uma adaptação anémica, desorganizada e simbolicamente sobrecarregada do clássico de Stefan Zweig» [«Philip Stölzl enttäuscht mit einer blutleeren, zerfahrenen und symbolisch überfrachteten Adaption von Stefan Zweigs Klassiker»].

falas do Dr. B., sem deixarem de evocar poderosamente a tortura, são contidas, racionais e analíticas. Com grande domínio da linguagem, o protagonista marca o afastamento pelo uso dos tempos verbais no passado e evita descrever as transformações físicas que a tortura e a esquizofrenia nele iam operando. Há uma espécie de reserva naquela sociedade elegante e culta que o Dr. B. de Zweig não quer ultrapassar. O autor — que nunca compôs os seus textos em cores berrantes — deixa assim à imaginação dos leitores a visualização daquilo que foi o suplício do advogado.

Ora, sabemos que em qualquer processo de adaptação cinematográfica se verificam necessariamente alterações tipológicas. Como bem sublinha Linda Hutcheon (²2013, pp. 23, 40-41), o cinema, ao contrário da literatura, é um meio performativo, de *showing* e não de *telling*, que explicita descrições, trechos narrativos, pensamentos, e que envolve os espectadores através da percepção direta de representações audiovisuais²³. Nos casos de transmediação em apreço, isso significa que ambas as películas, para além do seu maior foco na vivência do cárcere, explanam aspetos tratados de forma subtil na novela *zweiguiana* e dão a ver ao público os resultados concretos da tortura. Uma diferença, porém, as separa: enquanto no filme de Gerd Oswald as consequências da solitária são mostradas ainda de uma perspectiva exterior, traduzindo-se nas ações irracionais, no abatimento físico e no olhar vidrado de Werner von Basil, que a câmara capta maioritariamente de uma certa distância, a obra de Philipp Stölzl coloca os espectadores muito próximos de Josef Bartok e do seu processo de despersonalização, a ponto de não se saber dizer o que é «verdadeiro» e o que é ilusão. Comparativamente à fita de 1960, e mesmo ao texto de Zweig, Stölzl escolhe um caminho mais drástico: faz o público entrar no universo mental do protagonista, numa realização intensa e hipnótica, que se situa algures entre o *thriller* psicológico e o filme de terror.

Atendendo a esta linha de intensificação e também às diferentes opções de estrutura da história, a *Novela de Xadrez* de Oswald configura-se como uma adaptação mais convencional e a *Novela de Xadrez* de Stölzl como uma recriação mais livre da novela *zweiguiana*. Naturalmente, embora todas as leituras filmicas tenham uma ligação umbilical ao texto que adaptam, escusado será dizer que constituem trabalhos autónomos e valem por si como obras de arte. Dessa perspectiva, a sua qualidade não reside tanto na maior ou menor fidelidade ao hipotexto, mas na forma como utilizam a linguagem do cinema e na coerência artística do produto final que apresentam ao público. E quanto a isso, as *Novelas de Xadrez* de Gerd Oswald e de Philipp Stölzl não deixam quaisquer dúvidas: estabelecendo-se como duas notáveis reinterpretações desse «lugar de memória» da literatura que é a *Novela de Xadrez* de Stefan Zweig, ambas as películas constituem momentos icónicos e de grande mestria na história do cinema de língua alemã.

²³ Sobre este assunto, cf. também Straumann 2015.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia primária

- ZWEIG, Stefan, 2022. *Uma História de Xadrez*. Tradução de Mónica FILIPE. Lisboa: Guerra & Paz. ISBN 978-989-702-874-8.
- ZWEIG, Stefan, 2017. *Uma História de Xadrez*. Tradução de Ana Falcão BASTOS. Lisboa: Relógio d'Água. ISBN 978-989-641-786-4.
- NdX = ZWEIG, Stefan, 2013. *Novela de Xadrez*. Tradução, apresentação, cronologia e notas de Álvaro GONÇALVES. Porto: Assírio e Alvim/Porto Editora. ISBN 978-972-37-1703-7.
- SCH = ZWEIG, Stefan, 1994. *Schachnovelle*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. ISBN 3-596-21522-6.

Filmografia

- OSWALD, Gerd, dir., 2017 [1960]. *Schachnovelle* [filme]. DVD. Filmjuwelen GmbH. Köln: Enterlog Trade GmbH.
- STÖLZL, Philipp, dir., 2022 [2021]. *Schachnovelle* [filme]. DVD. Arthaus. Berlin: Studiocanal GmbH.

Outra bibliografia

- ARNOLD, Frank, 2021. Interview: Philipp Stölzl über *Schachnovelle* [entrevista]. *Epd Film Magazin* [Em linha]. 2021-10-28 [consult. 2023-08-14]. Disponível em: <https://www.epd-film.de/meldungen/2021/interview-philipp-stoelzl-ueber-schachnovelle>.
- ARMKNECHT, Oliver, 2021. *Philipp Stölzl* [entrevista] [Em linha]. 2021-09-22 [consult. 2023-08-14]. Disponível em: <https://www.film-rezensionen.de/2021/09/philipp-stoelzl-interview/>.
- BEHRENS, Volker, 2021. *Schachnovelle*: ‚Meinungsfreiheit ist nicht selbstverständlich‘. Interview mit Regisseur Philipp Stölzl. *Hamburger Abendblatt* [Em linha]. 2021-09-23 [consult. 2023-08-13]. Disponível em: <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article233396027/Meinungsfreiheit-ist-nicht-selbstverstaendlich-philipp-stoelzl-schachnovelle-verfilmung.html>.
- BRODE, Hanspeter, 1999. Mirko Czentovic – Ein Hitlerporträt? Zur zeithistorischen Substanz von Stefan Zweigs *Schachnovelle*. Em: Ingrid SCHWAMBORN, ed. *Die letzte Partie. Stefan Zweigs Leben und Werk in Brasilien (1932-1942)*. Bielefeld: Aisthesis, pp. 213-218. ISBN 978-3-89528-211-9.
- ELBING, Eberhard, 1991. *Einsamkeit. Psychologische Konzepte, Forschungsbefunde und Treatmentansätze*. Göttingen u.a.O: Hogrefe.
- FREUND, Nicholas, 2021. *Schachnovelle* im Kino: Spiel ums Leben. *Süddeutsche Zeitung* [Em linha]. 2021-09-22 [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/schachnovelle-kino-1.5417763>.
- GOETHE, Johann Wolfgang von, 1994. Donnerstagabend den 25. Januar 1827. Em: Johann Peter ECKERMANN. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Ed. por Otto SCHÖNBERGER. Stuttgart: Reclam, pp. 231-236.
- GÖSWEINER, Friederike, 2010. *Einsamkeit in der jungen deutschsprachigen Literatur der Gegenwart*. Innsbruck u.a.O.: StudienVerlag. ISBN 978-3-7065-4880-9.
- HAGENER, Malte, e Volker PANTENBURG, ed., 2020. *Handbuch Filmanalyse*. Wiesbaden: Springer. ISBN 978-3-658-13338-2.
- HAYWARD, Susan, 2018. *Cinema Studies: The Key Concepts*. London: Routledge. ISBN 978-1-138-66576-7.
- HUTCHEON, Linda, 2013. *A Theory of Adaptation*. With Siobahn O'FLYNN. London: Routledge. ISBN 978-0-415-53937-1.

- KERSCHBAUMER, Gert, 2011. Stefan Zweigs *Schachnovelle*: seine Identitäts- und Existenzkrise. Em: Mark H. GELBER, e Anna-Dorothea LUDEWIG, ed. *Stefan Zweig und Europa*. Hildesheim u.a.O.: Olms, pp. 221-230. ISBN 978-3-487-14718-5.
- LIERE, Judith, 2021. *Schachnovelle*: Schach, matt. *Zeit Online* [Em linha]. 2021-09-22 [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.zeit.de/kultur/film/2021-09/schachnovelle-2021-stefan-zweig-film-kritik-kino-oliver-masucci>.
- MAGRIS, Claudio, 2013 [¹1966]. *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay. ISBN 978-3-55-2-0565-2-7.
- NEUBAUER, Martin, 2019. *Stefan Zweig. Schachnovelle. Lektüreschlüssel*. Stuttgart: Reclam. ISBN 978-3-15-015490-8.
- NORA, Pierre, 1989. Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire. Representations*. (26, número especial: *Memory and Counter-Memory*), 7-24.
- PENNING, Lars, 2021. Philipp Stölzl über Stefan Zweigs *Schachnovelle*: ein bisschen Kafka. *Tip Berlin* [Em linha]. Newsletter 2021-09-22 [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.tip-berlin.de/kino-stream/filme/philipp-stoelzl-schachnovelle-interview/>.
- PFEIFFER, Matthias, 2021. Zug um Zug in Richtung Erlösung. *Artechock Filmmagazin* [Em linha]. [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.artehock.de/film/text/kritik/s/schach1.htm>.
- PURR, Axel Timo, 2021. Zwischen Wahn und Wirklichkeit. *Artechock Filmmagazin* [Em linha]. [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.artehock.de/film/text/kritik/s/schach1.htm>.
- RENOLDNER, Klemens, e Norbert Christian WOLF, 2018. *Schachnovelle* (1942). Em: Arturo LARCATI, Klemens RENOLDNER, e Martina WÖRGÖTTER, ed. *Stefan-Zweig-Handbuch*. Berlin; Boston: De Gruyter, pp. 233-245. ISBN 978-3-11-030388-9.
- RIBI, Thomas, 2021. Nur den König nicht verlieren: Philipp Stölzl verfilmt Stefan Zweigs letzte Erzählung und schüttelt sie kräftig durch. Das bekommt ihr gut. *NZZ [Neue Zürcher Zeitung]* [Em linha]. 2021-09-28 [consult. 2023-08-20]. Disponível em: <https://www.nzz.ch/feuilleton/nur-den-koenig-nicht-verlieren-philipp-stoelzls-schachnovelle-film-ld.1647369>.
- SALA, David, 2018. *O Jogador de Xadrez. Adaptação da Obra de Stefan Zweig*. Tradução de João Miguel LAMEIRAS; legendagem de Frederica Claro de ARMADA. São Domingos de Rana: Levoir. ISBN 978-989-682-772-4.
- STRAUMANN, Barbara, 2015. Adaptation – Remediation – Transmediality. Em: Gabriele RIPPL, ed. *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Berlin; Boston: De Gruyter, pp. 249-267. ISBN 978-3-11-030836-5.
- ZWEIG, Stefan, ²2002 [¹1925]. *Der Kampf mit dem Dämon: Hölderlin – Kleist – Nietzsche*. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 3-10-097048-9.
- ZWEIG, Stefan, 2000. *Briefe. 1920-1931*. Ed. por Knut BECK, e Jeffrey B. BERLIN. Frankfurt am Main: Fischer. ISBN 3-10-097090-X.
- ZWEIG, Stefan, 1994 [¹1944]. *Die Welt von Gestern. Erinnerung eines Europäers*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch. ISBN 3-596-12130-2.
- ZYLKA, Jenni, 2021. Regisseur Stölzl über *Schachnovelle*: In der Zelle ist alles echt. *Taz [Die Tageszeitung, Berlin]* [Em linha]. 2021-09-22 [consult. 2023-08-14]. Disponível em: <https://taz.de/Regisseur-Stoelzl-ueber-Schachnovelle/!5798095/>.