

## DIREÇÃO DE ARTE EM ZAMA E JOAQUIM COMO MATERIALIZAÇÃO DE IDENTIDADES HÍBRIDAS LATINO-AMERICANAS

### ZAMA AND JOAQUIM. PRODUCTION DESIGN AS MATERIALIZATION OF LATIN AMERICAN HYBRID IDENTITIES

Tainá Xavier<sup>1</sup>□

Ignacio Del Valle Dávila<sup>2</sup>□\*

#### RESUMO:

Este artigo visa analisar as operações estéticas e narrativas envolvidas no processo de materialização mobilizado pela direção de arte na construção do espaço cênico e caracterização dos personagens Zama (Daniel Giménez Cacho) e Joaquim (Julio Machado) nos filmes homônimos a esses personagens, lançados em 2017 e dirigidos por Lucrecia Martel e Marcelo Gomes, respectivamente. Por retratarem representantes das Coroas Espanhola e Portuguesa nascidos na colônia, os filmes apresentam jogos de construção identitária de seus protagonistas no limite entre a afirmação da distinção do colonizador e suas próprias experiências materiais em território colonial, expressos por meio de sistemas significantes visuais operados pelos figurinos e caracterização de personagens, ambientação e objetos de cena.

#### PALAVRAS-CHAVE:

Cinema Latino-Americano, diferença colonial, direção de arte.

#### ABSTRACT:

This article aims to analyze aesthetic and narrative operations involved in production design's materialization process during the construction of scenic space and characters Zama (Daniel Giménez Cacho) and Joaquim (Julio Machado) in the films homonymous to these characters, released in 2017 and directed by Lucrecia Martel and Marcelo Gomes.

1 □ Doutoranda em Cinema e Audiovisual no Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCINE/UFF) e mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). tainaxp@gmail.com

2 □\* Professor do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Doutor em Cinema e Mestre em Artes do Espetáculo e Mídias pela Université Toulouse 2. elvalledeignacio@gmail.com

By portraying representatives of the Spanish and Portuguese crowns born in the colony, the films feature games of identity construction by their protagonists on the boundary between the affirmation of the colonizer's distinction and their own material experiences in colonial territory, expressed through significant visual systems operated by costumes and make-up of characters, setting and props.

#### KEYWORDS:

Latin-American cinema, colonial difference, production design, *Zama*, *Joaquim*.

### INTRODUÇÃO: CO-PRODUZIR O PASSADO LATINO-AMERICANO

Partindo da premissa do filme histórico como representação que traduz “valores e problemas coetâneos à sua produção” (NAPOLITANO, 2007, p. 65), pretende-se examinar os procedimentos envolvidos na construção dos espaços cênicos e caracterização nos filmes *Zama*<sup>1</sup> (Lucrecia Martel) e *Joaquim* (Marcelo Gomes), ambos de 2017, resultantes de coproduções internacionais e que refletem novos olhares sobre o processo colonial da América Latina. O filme *Zama* é uma adaptação do romance homônimo publicado em 1956, de autoria do argentino Antonio Di Benedetto (2012). Já *Joaquim* recria uma parte da vida do personagem histórico Tiradentes, que foi participante da Inconfidência Mineira, a célebre e malsucedida conspiração pela independência no Brasil colônia, e feito herói nacional após sua morte.

Diversos aspectos possibilitaram o aumento de coproduções internacionais na América Latina a partir de fins da primeira década dos anos 2000, dentre os quais destacam-se as políticas públicas (internas e externas) voltadas para o setor que geraram mecanismos e programas de apoio ao audiovisual latino-americano, como o Programa de Desenvolvimento Audiovisual em Apoio à Construção do Espaço Visual Ibero-americano (Ibermedia), que aporta recursos nas duas obras analisadas. A coprodução internacional revelou-se um arranjo potencialmente vantajoso para a produção e circulação de filmes oriundos de países cujos mercados exibidores encontram-se ocupados pelo filme estrangeiro, sendo “uma aliada importante das relações políticas, econômicas e culturais internacionais” (ROCHA, 2015, p. 150).

O aumento das coproduções na América Latina coincide com um período de avanço de governos que buscam problematizar o papel geopolítico do subcontinente, sendo parte de políticas mais amplas de cooperação e criação de outros arranjos. Nesse período há um incremento na difusão de críticas a modelos epistemológicos eurocêntricos e

de revisões das narrativas hegemônicas dos processos coloniais presentes na gênese das obras analisadas. Nessa dinâmica, contudo, a Espanha tem um papel importante como parceiro - e muitas vezes principal impulsor - dessas coproduções, dentro de uma lógica marcada pelo fomento das circulações e dos intercâmbios de bens culturais entre a ex-metrópole e o espaço latino-americano. A coprodução luso-hispano-brasileira *Joaquim*, por exemplo, fazia parte inicialmente de um projeto concebido pelo produtor espanhol Sancho Gracia na segunda metade dos anos 2000 intitulado *Los Libertadores*. O projeto propunha coproduções com diversos países latino-americanos para realização de longas-metragens sobre líderes dos processos de independência das colônias portuguesas e espanholas, inscrevendo-se nos esforços da diplomacia cultural empreendidos pelo governo socialista de José Rodríguez Zapatero dentro do âmbito das celebrações do bicentenário das independências latino-americanas.

Originalmente foram concebidos oito filmes sobre José de San Martín, José Martí, Miguel Hidalgo, José Artigas, Bernardo O'Higgins, Simón Bolívar, Tupac Amaru e Joaquim José da Silva Xavier (Tiradentes). Devido a uma série de problemas, porém, dentre os quais a morte de Sancho Gracia, a chegada do Partido Popular ao poder na Espanha e a longa crise econômica experimentada por esse país desde fins dos anos 2000, nem todos os filmes foram concretizados no escopo de *Los Libertadores*, como foi o caso de *Joaquim*<sup>2</sup>. Verifica-se, no entanto um agradecimento especial ao produtor Sancho Gracia nos créditos finais do filme, o que explicita uma ligação com aquele projeto e seu contexto de criação.

Já a produção de *Zama* foi ainda mais tortuosa do que a do filme brasileiro. Trata-se de uma coprodução em que intervêm agentes dos mais variados países: Argentina, Espanha, Brasil, França, Estados Unidos, México, Holanda, Suíça, Portugal e Líbano. O projeto enfrentou diversos problemas em todas as fases, desde dificuldades para achar locações adequadas até discussões entre alguns dos produtores, passando por problemas pessoais da autora. Tudo isso fez com que se alongasse por cinco anos, até a sua estreia em 2017.

Segundo Edgardo Dieleke e Álvaro Fernández Bravo (2018), *Zama* pode ser considerado expoente de uma série de filmes latino-americanos contemporâneos que encaram uma revisão do passado que reivindica conscientemente o anacronismo e a irrupção de atmosferas fantásticas e oníricas. Tentar-se-ia, com isso, estabelecer uma relação crítica com as histórias nacionais, marcadas por uma “imprecisão deliberada e questionadora

do passado” (DIELEKE; FERNÁNDEZ BRAVO, 2018, tradução nossa). A análise evocada é perfeitamente pertinente para *Joaquim* - exceção seja feita aos elementos oníricos -, um filme que aborda, como *Zama*, os últimos anos do colonialismo ibérico desde a ótica individual das frustrações e exclusões experimentadas por dois homens americanos livres, a serviço da administração colonial.

## A DIFERENÇA COLONIAL NOS FILMES JOAQUIM E ZAMA

Para um melhor diálogo com a conjuntura apresentada, propomos nesta análise o exame da construção material pró-fílmica como um indicador da diferença colonial, conceito cunhado por Walter Mignolo em *La idea de América Latina* (2007). Ao se referir à chegada de europeus no continente, a partir de então denominado América, Mignolo aponta a utilização dos termos “descobrimento” ou “invenção” como parte de dois paradigmas distintos, em que o primeiro integra uma perspectiva eurocêntrica que enxerga a “modernidade” como um processo universal e progressivo e o segundo parte de uma abordagem crítica que reconhece, a partir de pensamentos como o de Frantz Fanon e Aníbal Quijano, a “colonialidade” como “o lado escuro da modernidade e perspectiva histórica dos condenados, os marginalizados da história contada desde o ponto-de-vista da modernidade” (MIGNOLO, 2007, p. 30). No processo de escrita da história pelos colonizadores, povos originários e africanos escravizados viram suas línguas, memórias e sistemas conceituais serem encobertos por uma outra geopolítica do conhecimento que impôs línguas e marcos alheios a culturas extremamente diversas entre si, forçando uma homogeneização de grupos sociais sob os termos genéricos “índio” e “negro”. Tal diferença de poder que proporciona aos colonizadores manterem e imporem seus marcos linguísticos e conceituais é o que o autor define como diferença colonial (Ibid, p. 36), marco incontestado de toda a experiência na colônia. Trata-se de um sistema de privilégios cujos princípios constitutivos não foram necessariamente contestados quando as elites “criollas” substituíram os colonizadores após as independências.

Zama e Joaquim são representantes das Coroas Espanhola e Portuguesa em suas respectivas colônias, no entanto, sendo nascidos na América são pouco integrados às estruturas decisórias do poder colonial. Zama e Joaquim não são nem indígenas, nem negros, mas tampouco são europeus. Desse modo, ambos os personagens condensam em grande medida os conflitos dos *criollos*, uma minoria de descendentes de espanhóis ou portugueses que era discriminada dos altos cargos da administração - assim como de outros

privilégios - pelo grupo mais minoritário ainda de *peninsulares*. De acordo com Maria de Fátima Silva Gouvêa (1997, p. 278):

Se, por um lado, essa elite era dominante graças à sua permanente defesa dos valores e princípios herdados dos peninsulares que se haviam estabelecido na América ao longo dos anos, por outro lado, esse mesmo grupo sofria cotidianamente um contexto de profunda discriminação em termos de sua efetiva participação na administração e no clero das diversas colônias. Tudo isso concorria para uma grande tensão racial, a grande marca de todo esse processo de ruptura.

Em seus ofícios, os protagonistas dos dois filmes representam conjuntos de valores cujas origens se dão em bases materiais diferentes de suas experiências na colônia. Desde as primeiras sequências os filmes deixam claras as posições marginais de seus protagonistas: Lucrecia Martel nos apresenta um Don Diego de Zama que olha ao longe, desde a margem de um rio; Marcelo Gomes mostra a cabeça decapitada de Joaquim José da Silva Xavier, enquanto a voz *over* deste narrador morto diz ter sido o único a perder a cabeça, “talvez por ser o mais pobre”<sup>3</sup> dos inconfidentes.

Uma metáfora que se prestaria bem aos dois protagonistas encerra o breve prólogo de *Zama*. No trecho, se fala de uma espécie de peixes que são repelidos pela água, mas lutam para viver nas margens do rio<sup>4</sup>. Em ambos os filmes, é possível relacionar a marginalidade expressa nessa metáfora com a diferença colonial que marca os nascidos na colônia, expressa também verbalmente por personagens nascidos na Europa e que ocupam postos iguais ou subalternos aos protagonistas. Em *Zama*, o assessor letrado assistente Ventura Prieto nascido na Espanha (Juan Minujín) afirma que está “cheio de assombro diante de tantos americanos que só querem parecer [espanhóis] e não serem o que são”<sup>5</sup>. Já em *Joaquim* o alferes português Matias (Nuno Lopes) afirma que “No Brasil, todos se dizem portugueses”, apontando para uma inadequação dessa afirmação/crença por aqueles marcados pela ferida colonial. Em outro momento, durante uma discussão Joaquim diz para Matias: “Vá-te para Lisboa, de onde nunca tu deverias ter saído”, ao que Matias responde: “Sim, eu graças a Deus tenho para onde ir, não sou como o alferes, o alferes não tem para onde ir, nasceu aqui neste lugar de merda, vai ter que ficar neste inferno. Essa tragédia é só tua” (JOAQUIM, 2017).

Zama e Joaquim habitam uma fronteira identitária que poderia ser interpretada a partir de uma reflexão de Sérgio Buarque de Holanda no seu clássico livro *Raízes do Brasil*: “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão

do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 1956, p. 96 apud SCHWARZ, 2000, p. 13). A citação é um dos alicerces a partir dos quais Roberto Schwarz constrói a arguição central do seu ensaio “As ideias fora de lugar” (2000). O descentramento analítico que esse autor propõe na introdução de um estudo da obra de Machado de Assis, talvez não seja pertinente para analisar o período colonial, tendo em vista as sérias objeções que, no campo da historiografia, têm sido feitas contra a proposição de que uma ideia possa se manifestar “fora” de contexto. Porém, ele é bastante frutífero para estudar relatos do dito período elaborados em *Joaquim e Zama*.

Os dois protagonistas são homens livres inseridos na lógica do *favor* que caracteriza as relações sociais na colônia: “Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto, de um grande. O agregado é a sua caricatura” (SCHWARZ, 2000, p. 16). Essa dependência está associada à implantação de um sistema de valores e ideias adaptado às colônias, mas originado na metrópole. Nesse sentido se explica a onipresença em ambos os filmes de Espanha e Portugal como um poderoso fora de campo que tem a capacidade de atrair e repelir aos personagens com uma força ao mesmo tempo centrípeta e centrífuga. Esse centro invisível, mas cuja hegemonia é plenamente perceptível, determina as vidas e destinos dos *criollos* situados na sua periferia. Ora, a resistência de Zama e Joaquim contra esse permanente deslocamento não está acompanhada de um questionamento ideológico das bases do sistema de produção colonial construídas a partir da escravidão. Nesse sentido, o conflito apresentado por Martel e Gomes está mais vinculado a uma luta pela redefinição dos privilégios do que a uma luta libertadora.

No caso do filme de Gomes, contudo, é possível ir um pouco mais longe na análise da condição social do personagem principal. Sobretudo se levarmos em conta que a produção contou com a assessoria da historiadora Laura de Mello e Souza, cujo clássico livro *Desclassificados do ouro* (2004) oferece uma minuciosa análise da desclassificação social de homens livres em Minas Gerais no século XVIII. Com a decadência da atividade da mineração, a população livre de baixo poder aquisitivo, que fora atraída para a capitania em razão precisamente dessa atividade econômica, viu-se excluída da repartição da riqueza que se concentrou nas elites possuidoras de maior força produtiva: um grande número de escravizados e de lavras. Desse modo, essa população livre, porém empobrecida, terminou dependendo dos espaços que se abriam para ela em função dos

interesses dos plutocratas ou da Coroa. Aproximando o herói nacional, Tiradentes, do *desclassificado*, o filme transforma esse tipo social, marcado pela exclusão, em uma figura principiadora do Brasil.

## DIREÇÃO DE ARTE E REPRESENTAÇÃO MATERIAL DA DIFERENÇA

Após identificar a posição particular em que Joaquim e Zama se inserem na estrutura de poder colonial, passaremos a examinar os trabalhos do diretor de arte Marcos Pedroso e da figurinista Rô Nascimento em *Joaquim*<sup>6</sup> e da diretora de arte brasileira Renata Pinheiro em *Zama*<sup>7</sup>. Será observado o manejo de significantes visuais que apontam para adesão ou exclusão dos personagens ao conjunto de valores da colonização externa (portuguesa e espanhola), ou ainda (em *Joaquim*) da nova ordem de poder colonial interno que se criará com os movimentos de independência.

O cinema se caracteriza por uma extraordinária capacidade de representar épocas pré-teritas com verossimilhança, exercendo um profundo “efeito de realidade” que, muitas vezes, supera o atrativo que suscita no grande-público a história escrita (CAPELATO et al., 2007, p. 9). Ora, a direção de arte é um dos elementos chaves para atingir com sucesso uma encenação cinematográfica da história, embora não seja o único, nem tampouco aja isoladamente. Isto em razão do seu potencial para construir, revisar ou desconstruir o que Ulpiano Meneses (2003, p. 15) chama de “iconosfera” de uma época: o conjunto de imagens socialmente acessível num dado contexto. Nos filmes analisados, a direção de arte empreenderá uma revisão minuciosa e desmonumentalizante da iconosfera da última fase do colonialismo, assim como da imagem de um dos principais heróis brasileiros, no caso do filme de Gomes.

Entendemos por direção de arte audiovisual o conjunto de áreas de atuação responsáveis pela estruturação material do espaço cênico e da caracterização de personagens, operada tanto na fase de pré-produção e filmagens, através dos trabalhos em cenografia, figurino, maquiagem e efeitos físicos, quanto na fase de pós-produção, orientando os efeitos visuais com fins de criar uma identidade visual coerente com o projeto empreendido. No decorrer desse processo de criação, as escolhas irão dar forma a universos diegéticos ajustados aos propósitos estéticos e narrativos do filme. Tais escolhas dialogarão com um amplo repertório imagético e cultural, materializando, por meio de suas composições, pontos de vista acerca desses universos ao explicitar visualmente relações de contraste ou de afinidade, seja entre imaginários prévios acerca de



fatos, regiões, épocas e personalidades representadas, seja entre elementos internos da narrativa, como a relação entre personagens e espaços ou entre os grupos sociais apresentados.

## O PARADOXO DE JOAQUIM, UM PORTUGUÊS NASCIDO NO BRASIL

A narrativa de *Joaquim* recria um recorte da vida do alferes Joaquim José da Silva Xavier, o Tiradentes, que antecede sua adesão à Inconfidência Mineira e examina uma certa construção identitária do personagem em relação ora com a administração colonial, ora com os fidalgos inconfidentes, ambas marcadas pela diferença. Joaquim é sempre tratado como pertencente a uma segunda classe. Sua relação com a personagem Preta/Zuaa (Isabél Zuaa) também deixa claro seu não pertencimento ao grupo dos negros.

Ao situar Joaquim no entre-lugar dos grupos étnicos-sociais de formação da colônia, o filme lança um outro olhar para esse “português nascido no Brasil” que não é “filho de”<sup>8</sup>. O filme cria assim uma disjunção da imagem do personagem Joaquim em relação àquela de Tiradentes, herói popular da Independência que deu a vida pela pátria. Sabemos que tal imagem foi construída posteriormente à sua morte e intensificada na disputa entre monarquistas e republicanos. A monumentalização de Tiradentes vale-se tanto de uma separação temporal dos fatos que marcam a trajetória de Joaquim quanto da inexistência de imagens contemporâneas à sua vida, e se constrói devido à sua (suposta) ascendência popular e à comoção gerada por sua execução. Tal monumentalização materializa-se na iconografia criada por pintores em fins do século XIX que se utilizam das simbologias cristãs envolvidas no martírio de Tiradentes. “O cerimonial do enforcamento, o cadafalso, a forca erguida a altura incomum, os soldados em volta, a multidão expectante - tudo contribuía para aproximar os dois eventos e as duas figuras, Cristo e Tiradentes” (CARVALHO, 1990, p. 68). Tal processo pode ser observado na tela a óleo de Aurélio de Figueiredo, *Martírio de Tiradentes*, de 1893, onde o “enquadramento” em *contra-plongée*, a base da forca em madeira ao fundo, a presença de um religioso empunhando uma cruz e a postura do carrasco em joelhos dialogam com toda uma matriz imagética do mártir cristão. Da mesma maneira que Aurélio de Figueiredo, seu irmão, o pintor Pedro Américo, propõe paralelos entre Tiradentes e Cristo no óleo *Tiradentes esquartejado*, também de 1893. Porém, neste quadro se sobrepõem diferentes referências icônicas, a disposição do corpo esquartejado no cadafalso lembra a



crucifixão, mais também outros motivos da tradição imagética crística: a deposição da cruz, a piedade e o sepultamento de Cristo.

Cabe ressaltar que nos créditos finais do filme são inseridos fragmentos da instalação *Reflexos de sonhos no sonho de outro espelho (estudo sobre o Tiradentes de Pedro Américo)*, de 1998, na qual a artista Adriana Varejão estabelece um diálogo crítico com a tradição pictórica nacional e com a história oficial por meio da revisão (e desmonte) da representação do herói realizada Pedro Américo. Como explica Sarzi-Ribeiro (2008): “Varejão retoma a pintura de Pedro Américo e faz dela uma releitura ousada, que resulta na fragmentação definitiva do corpo do líder revolucionário mineiro e na separação das partes do corpo já fragmentado anteriormente por Pedro Américo”. Desse modo, no final do filme, a citação da obra de Varejão deixa explícito o que pareceria ter sido o objetivo principal do longa-metragem: à sua maneira, Marcelo Gomes, como já fez Adriana Varejão, procura a desconstrução da imagem monumental de Tiradentes.

Se, no final do filme, o problema da representação do herói é apresentado de maneira explícita, no início aparece de forma mais sutil. No já citado prólogo da cabeça decapitada, Tiradentes se auto apresenta assumindo a posição de um narrador póstumo, figura que encontra em Brás Cubas seu principal antecedente literário. Como no caso de Cubas, que dedica suas memórias “ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver” e hesita no primeiro capítulo entre pôr “em primeiro lugar o meu nascimento ou a minha morte” (ASSIS, 2016), o tom de Joaquim é levemente irônico: “Aqui quem vos fala é um decapitado, poderia ter me matado na prisão mas como sou católico preferi que me matassem” (JOAQUIM, 2017). Não parece uma coincidência essa semelhança; muito pelo contrário, a aproximação com o personagem machadiano perpassa todo o filme. Como Cubas, Joaquim é um permanente inadaptado, um ser fracassado e frustrado.

Se na banda de som o acesso a Tiradentes é total - literalmente nos é dado escutar seu pensamento (póstumo) - na banda de imagens acontece o oposto: a luz suja de um crepúsculo chuvoso mal permite ver a face da cabeça decapitada. As gotas de chuva molham a objetiva da câmera fazendo a imagem ainda mais nebulosa. O desvendamento da presença da câmera faz com que o filme assuma certo grau de autoconsciência que, como já foi visto, é ratificado pela quebra da quarta parede que empreende a voz *over* se dirigindo diretamente ao público. A imagem nebulosa parece uma declaração de

intenções; o filme permite que o público chegue a vislumbrar o personagem, mas foge de toda pretensão de oferecer um retrato cristalino, diáfano e heroico dele.

**Figura 1:** Excerto de Joaquim (Marcelo Gomes, 2017). Prólogo



Fonte: Joaquim (2017).

Após o prólogo, acompanhamos um tempo passado, no qual vemos um Joaquim de cabelos longos em ação como alferes responsável (juntamente com um português) pelo controle das rotas de transporte de ouro. A apresentação do personagem caracterizado com as longas madeixas que marcam a iconografia monumentalizante de Tiradentes estabelece uma ligação com aquele conjunto imagético. Tal associação, no entanto, logo será quebrada quando, ainda na primeira parte da narrativa, se revelarem a presença de piolhos na cabeça de Joaquim e em seguida suas madeixas serem vistas sendo cortadas à faca por Preta. O filme abunda em elementos como esse, destinados a afastar o personagem da representação monumental tradicional, a começar pela escolha de chamá-lo de Joaquim no lugar do célebre apelido Tiradentes e, a seguir, pela escolha de focar a narração nos anos imediatamente anteriores à Inconfidência. Desse modo, o filme oferece um relato de como Joaquim “viria a ser” Tiradentes. São apresentados os momentos imediatamente prévios e posteriores (*post-mortem*) aos acontecimentos que, revisados pela história oficial, fariam dele um herói nacional. Essa elisão é significativa pois, do ponto de vista narrativo, o filme se propõe a explicar a morte de Joaquim não a partir da famosa Inconfidência, mas da nebulosa vida prévia do alferes como soldado piolhento, levemente ressentido e egoísta, à procura de favores, ouro e esmeraldas.

Já nos momentos iniciais de *Joaquim*, são apresentados os grupos étnico-sociais, devidamente marcados pela diferença colonial que se materializa em um espaço organizado segundo tal ordem: construções moldadas pela arquitetura portuguesa, ampla presença

de cavalos (sabemos que tais animais não são nativos das Américas), controle de riquezas (cobrança de impostos) e território pela autoridade colonizadora, presença de negros escravizados e crianças indígenas pedintes. Falado em português, o filme incorpora a língua colonial e nega ao espectador luso-falante o sentido das palavras emitidas em línguas nativas de negros e indígenas (essas falas não são legendadas), ao mesmo tempo em que apresenta personagens pertencentes a tais grupos falando o português além de suas línguas nativas.

Ao longo do filme, o pensamento fronteiriço se faz presente, seja na manutenção da língua nativa para combinar fuga - como ocorre em diálogo não legendado entre Preta e o escravo João (Welket Bunguê) -, seja na incorporação das redes aos interiores das construções, na persistência da cultura através do canto e da dança em indígenas e africanos ou em tantas outras formas de resistência, subversão e/ou negociação com o poder da Coroa.

Em *Joaquim* a diferença colonial se manifesta de forma muito clara nos trajes de cena. O vestuário é usado narrativamente como distintivo de posições sociais. Como exemplo desse uso temos o desejo de promoção de Joaquim a tenente expresso na admiração por uma casaca de oficial superior ornada com dragonas, que o personagem veste parcialmente enquanto espera para encontrar-se com o administrador (quando ainda acreditava que seria promovido por mérito). Ao lançarmos um olhar mais geral sobre a narrativa, podemos perceber que o figurino de Rô Nascimento cria uma espécie de sistema de gradação, manejando poucas peças de vestuário e se utilizando da maior ou menor exposição dos corpos para denotar diferentes graus de adesão a grupos de poder, seja o poder da ordem imperial, seja do grupo que aspira chegar ao poder com a independência, a elite colonial em ascensão. Nota-se neste segundo grupo uma maior sofisticação de materiais, modelagens e cores, tanto nos trajes do afrancesado Poeta (Eduardo Moreira) quanto nos dos “fidalgos importantes” apresentados no banquete final. A alvura dos tecidos, a limpeza geral dos vestuários e ambientes contrasta com as vestes dos oficiais e os postos da administração da Coroa portuguesa, em geral encardidos pelo pó da terra, parecendo apontar para sua decadência/corrompimento.

Os negros ligados ao poder colonial são apresentados em tecidos muito rústicos, de cores neutras que vão do bege ao marrom, com muitas marcas de uso (puídos, rasgados e remendados) e modelagens pouco ajustadas aos corpos. Notam-se pequenas variações de sobreposições, como o colete curto que usa João, o escravo de Joaquim, ou o colete

mais longo e formal usado por Benedito (Marco Fugga), o dono do armazém e proprietário de Preta. No quilombo as vestes desse grupo são ressignificadas com a adição de turbantes e acessórios corporais de materiais naturais, o que restaura às personagens (especialmente Zuaa) uma certa altivez, produzida em parte pelo efeito de individualização resultante do uso de elementos materiais que remetem aos seus marcos culturais e estéticos, subtraídos no processo de escravidão. Já os negros apresentados durante o banquete final vestem-se com uniformes limpos e engomados, em branco em preto, e a manutenção de suas posições subalternas no grupo social que aspira ao poder indica que o movimento da Inconfidência não incluiria negros como beneficiários da independência.

Os indígenas são um grupo pouco numeroso no filme, sendo composto pela criança pedinte do início (sem camisa) e pelo Índio (Karaí Rya pua) que acompanha a expedição ao Sertão Proibido. A figura deste personagem se constrói por uma quase ausência de vestuário, que é inversamente proporcional à sua destreza em meio à paisagem explorada, o que indica a inadequação do código de vestuário europeu para o território colonial e demonstra a existência de uma outra política corporal do conhecimento. Apresentado a Joaquim com uma bata rasgada e as pernas nuas, o Índio - que sequer tem um nome próprio no filme - é mostrado ao longo da expedição usando apenas uma tanga e adornos nos braços e pescoço. A frustração por não encontrarem ouro e o cansaço que os personagens não indígenas vão acumulando na expedição se traduzem no desmonte e remoção de peças de vestuário ao longo da saga, sendo sempre mantida uma gradação em que Matias, o alferes português, terá o corpo mais coberto, seguido por Joaquim, pelo mestiço Januário, pelo negro João e por fim, pelo Índio, praticamente desprovido de peças de vestuário.

**Figura 2:** Excerto de Joaquim. Hierarquização de personagens por meio do vestuário



Fonte: Joaquim (2017).

Após constatar que não recebeu a promoção mesmo tendo encontrado pedras preciosas, ser confrontado por Januário por sua traição em não compartilhar a descoberta e ser rechaçado por Preta, Joaquim vive uma cena de extravasamento na qual se despe dos trajes de funcionário da Coroa e se banha em uma cachoeira. Dois elementos da cena chamam profundamente a atenção: em primeiro lugar, o nu frontal de Tiradentes - algo pouco comum no cinema brasileiro quando se trata de um homem - enfatiza a operação de dessacralização de um personagem cuja imagem foi tão insistentemente comparada com a iconografia cristã<sup>9</sup>. Em segundo lugar, a imagem de Joaquim gritando embaixo da cachoeira é significativamente próxima da imagem de João tomando banho numa cachoeira que se tinge de sangue, no filme *O som ao redor* (2012), de Kleber Mendonça. Essa semelhança entre ambas as imagens parece sugerir uma ponte ou, talvez, uma certa continuidade entre a luta pelo acesso aos privilégios, empreendida por Joaquim, e a luta pela conservação deles por parte das elites no Brasil de hoje, tal como apresentada no filme de Mendonça.

A cena é um ponto de corte que encaminha a narrativa para seu desfecho com a adesão total de Joaquim à causa da independência, quando fica mais explícito, tanto a diversidade de motivos que movem a luta de Joaquim em relação aos outros integrantes do grupo de inconfidentes, quanto sua ingenuidade sobre sua posição subalterna nesse novo grupo de poder. Sem fazer parte da servidão escravizada, mas sem compartilhar o que poderíamos chamar, seguindo Pierre Bourdieu (2006), de *habitus*<sup>10</sup> da aristocracia mineira - a cena enfatiza a distinção operada por esse grupo social por meio de vestimentas, modos e olhares - ele se acha visivelmente fora de lugar.

## ZAMA E O NÃO-LUGAR DA ESPERA

O filme *Zama* mostra episódios da vida de Don Diego de Zama, assessor letrado da Coroa, nascido na América e lotado numa longínqua província de onde espera ser transferido. Na medida em que a desejada transferência não vem, apresenta-se a existência de Zama entre o real e o sonho, numa atmosfera onírica crescente, que parece também uma negação do real, um sentido de não pertencimento àquele território, que o leva a habitar um não-lugar do desejo, do sonho e do delírio.

No início do filme, a aparente importância do seu trabalho é assinalada por elementos materiais que parecem tentar criar um arremedo da pompa do além-mar, um simulacro das condições materiais de existência de onde emanam os valores do colonizador, aos quais Zama parece ter aderido plenamente. Móveis em madeira entalhada, paredes pintadas com motivos geométricos, tapetes e outros artigos trazidos de Espanha contrastam com um entorno rural, presença de animais em áreas internas das construções, ou com a deterioração das paredes pintadas em cores saturadas. Estantes com livros e objetos para escrita como tinteiros, penas e papéis marcam uma diferença colonial que remonta ao século XVI, quando “missionários espanhóis julgavam e hierarquizavam a inteligência e civilização dos povos tomando como critério o fato de dominarem ou não a escrita alfabética” (MIGNOLO, 2003, p. 23).

Como afirmam Edgardo Dieleke e Álvaro Fernández Bravo (2018), muitos dos elementos do cenário e do figurino - perucas, cabelos, pinturas faciais - não correspondem aos usos históricos dessa região nessa época. Porém, estaríamos diante de uma distorção proposital que visa a produzir um certo estranhamento de caráter ensaístico, dentro de um relato que os autores consideram ucrônico:

Deste modo, propomos ler esta mise-en-scène deliberadamente anacrônica que postula *Zama*, como uma revisão especulativa do passado, de um passado talvez alternativo, mais atento às vozes e aos corpos subalternos. Extremando um pouco mais esta leitura, podemos pensar em *Zama* como uma ucronia, ou seja, uma exploração das vozes e sujeitos que ficaram num interstício ou entre-lugar (DIELEKE; FERNÁNDEZ BRAVO, 2018, tradução nossa).

Dentre os elementos que constituem materialmente os espaços e interstícios e as práticas que se configuram em consonância com uma visão de mundo europeia, dois objetos parecem demarcar claramente a separação da ordem colonizadora da colonial. O primeiro é uma espécie de vassoura de palha sem cabo usada para bater os pés antes



de se entrar nos gabinetes da administração, num gesto que parece atender ao desejo de se desimpregnar, de forma real e metafórica, do pó daquelas terras “selvagens” e habitar um espaço (ao menos um pouco) parecido com a Espanha. O segundo é a peruca afrancesada de cachos brancos, símbolo de *status* e distinção da nobreza europeia, que vemos ser colocada pelos funcionários da Coroa ao entrarem nos gabinetes, ou serem usadas por mulheres em eventos sociais e pelo mensageiro negro. Em raras ocasiões as perucas se adequam às cabeças de quem as usa e, ao longo do filme, vão aparecendo cada vez mais tortas e despenteadas, deixando à mostra os cabelos escuros que deveriam encobrir. Num determinado momento do filme, vemos Zama negando-se a vestir a peruca oferecida por seu assistente, quando já não restam mais marcadores de poder para ele, que nunca é atendido por sucessivas gestões da administração em seu desejo de transferência, já tendo sido levado a viver em um precário quarto de pensão que em nada lembra a pompa da Europa de que se lembra sem nunca ter conhecido.

**Figura 3:** Excerto de *Zama* (Lucrecia Martel, 2017). Espaço e adereços como marcadores da diferença.



Fonte: *Zama* (2017).

De forma geral há uma maior diversidade cromática em *Zama*, tanto em cenários quanto em figurinos. Principalmente na primeira parte vemos uma variada gama de cores e texturas nos trajes dos personagens que vivem naquele pequeno núcleo colonial perdido no território do atual Paraguai.



Os funcionários da Coroa, diferentemente do ocorrido em *Joaquim*, apresentam-se em trajes mais individualizados, nos quais a distinção se dá pela paleta de cores de cada um. Repete-se, no entanto, o procedimento de manutenção das mesmas peças ao longo do filme. O personagem de Zama é marcado por um jaquetão de cor púrpura, colete, ora de tecido brocado em violeta suavemente acinzentado, ora de azul marinho com detalhes bege, calças curtas verde musgo e bata bege clara; seu assistente Ventura Prieto usa peças quase similares, exceto pelo paletó, mais curto que o de Zama, em variações de verde amarelado e verde claro; já o escrivão apresenta-se sempre de bata e colete, em tecido mais rústico que exibe maior grau de desgaste, com rasgos que parecem apontar para sua posição inferior na hierarquia. Dentre os funcionários da Coroa, os polos de poder são também marcados pela diferença no vestuário: o primeiro governador traça uma túnica de tecido brocado azul e carmin, colete de veludo vermelho bordô e calça também em tecido brocado marrom claro com detalhes em vermelho. No outro extremo encontramos o negro mensageiro, trajando tanga e um encardido paletó de veludo azul turquesa encobrindo seu torço nu. Tal composição de vestuário parece sintetizar o jogo de aparências próprio ao barroco da época colonial. Já os negros de fora da administração colonial, guardam alguma relação visual com padrões vestimentares não europeus, em trajes coloridos, como o de Malemba (Mariana Nunes), composto de um tecido ocre com padrões geométricos em ziguezague vermelho, marrom e verde. Também os indígenas são marcados pela informação cromática, o tecido verde que vemos sendo tingido por mulheres, cujos braços são pintados até a altura dos cotovelos.

Ao longo da narrativa, o colorido e as texturas dos trajes vão dando lugar a peças mais básicas e desgastadas, após a chegada do segundo governador, ele próprio apresentando um figurino muito menos rebuscado que o de seu antecessor. Tal despojamento atinge o ápice na expedição em busca de Vicuña Puerto onde, após terem sido feitos prisioneiros dos indígenas, Zama e os demais integrantes têm seus paletós, coletes e outras peças de sobreposição retiradas e seguem trajando apenas calças, batas e tangas. A informação cromática, porém, não desaparece, sendo introduzida pelo vermelho do urucum, principalmente na pele do soldado Gaspar Toledo (Matheus Nachtergaele) que se apresentará adiante como Vicuña Puerto.

A construção do espaço cênico em *Zama* acompanha a trajetória do personagem e apresenta sua paulatina imersão na paisagem da colônia, efetivada pela passagem dos interiores coloniais (gabinetes e residências de espanhóis e de administradores da colônia)

para uma predominância de exteriores, especialmente a partir do início da jornada em busca de Vicuña Puerto. A destituição da aparente importância do protagonista na ordem do poder é marcada pela destituição dos elementos materiais que constituíam o simulacro imperial na colônia: primeiro lhe são retirados os móveis de gabinete, levados pelo governador quando transferido para a Espanha; depois o próprio gabinete, que Zama passa a dividir com o escrivão; o personagem perde a casa; deixa de frequentar a residência de Luciana Piñares de Luenga (Lola Dueñas); e perde, por fim, o jaquetão, a espada e o cavalo. Ele termina usando uma barba descuidada e troca seu tricórnio por um chapéu de aba larga que lhe confere um certo aspecto gauchesco, antítese do funcionário da Coroa que tinha sido antanho. Na passagem dos interiores coloniais pelos exteriores naturais durante a expedição, percebemos uma transferência das cores e texturas dos trajes e interiores para a paisagem.

A imobilidade inicial de Zama aos poucos torna-se uma imersão onírica na colônia, onde o som traz a paisagem para o primeiro plano e as cores amplificam a imagem, produzindo uma experiência de espectadorialidade bastante sensorial. Junto a Zama vamos nos despojando da materialidade do colonizador e ficando imersos em uma outra ordem das coisas, percebendo a inadequação do artifício que representa a imposição de uma concepção de mundo europeia sobre as bases materiais (e epistemológicas) diversas da colônia. Deitado em uma canoa de madeira conduzida por um menino indígena e despojado das mãos (responsáveis pela escrita e pelas ações transformadoras do mundo), Zama flutua por um rio cuja vegetação aquática, verde e aveludada, acaricia nossos olhos e pavimentam o caminho para uma sobrevivência livre de toda e qualquer ilusão de que é viável viver uma vida europeia na colônia.

**Figura 4:** Excerto de Zama. Despojado das mãos, Zama flutua em uma canoa.



Fonte: Zama (2017).

A perda das mãos é o triunfo da imobilidade - o da incapacidade para atuar - contra a qual Zama trata infrutuosamente de se rebelar ao longo do filme. O *ex-corregidor* é representado sempre como um sujeito desejanste, mas impotente, porque despojado do favor social. De forma coerente com essa impossibilidade, a maneira de representar suas relações com as mulheres é marcada pela frustração de quem deve se conformar com a posição passiva de um espectador que não é bem-vindo. Sem poder concretizar seus desejos eróticos com nenhuma das personagens femininas, o lugar que assume é sempre o de *voyeur*, como fica claro desde o início, quando é flagrado espiando um grupo de mulheres tomando banho de barro.

No final do filme, inquirido pelo grupo do auto-intitulado Vicuña Puerto, sobre qual seria o local para encontrar os cocos de pedras preciosas, Don Diego os responde que aqueles cocos nada valem. Diz que faz por aquelas pessoas o que ninguém fez por ele, “diz não às suas esperanças”. Ainda que brilhantes, aquelas pedras apenas seriam preciosas se integrassem um sistema que as valorasse. Assim como Zama, desintegradas, elas até podem parecer importantes, mas não servem para nada. É possível estabelecer aqui um paralelo com as falsas esmeraldas achadas por Joaquim no seu retorno do Sertão Proibido. O resultado da busca, que o fez acreditar que a fortuna tinha lhe sorrido, só tem valor ornamental e supérfluo. Essas esmeraldas, como esses cocos, podem

*parecer* preciosas, mas são consideradas como ontologicamente inferiores às pedras preciosas *autênticas*, do mesmo modo que os *criollos* Zama e Joaquim são considerados como ontologicamente inferiores aos peninsulares. Podem brilhar, podem parecer, mas não podem ser.

Em ambos os filmes, a inadaptação dos personagens evidenciada pela direção de arte no espaço urbano ou semiurbano da cidade colonial ganha dimensões extremas na expedição para a fronteira, como já foi explicado. Nessas viagens, extremam-se também as relações de dependência social já apresentadas na cidade, pois embora o objetivo oficial das expedições seja o de achar ouro ou prender um bandido social, Joaquim e Zama participam delas arriscando a sua integridade física e até a vida, com o objetivo pessoal de conseguir o favor que os superiores administrativos lhes negam no centro urbano. Nas duas viagens se faz presente o motivo da procura do mineral precioso - ouro, esmeralda, coco - tão caro aos relatos do *Novo Mundo* que incluem a promessa de “*hacerse la América*”, ou seja, de achar riqueza e posição social na colônia. Porém, como explicitado pela degradação de suas figuras e destituição de peças distintivas de vestuário, na viagem os personagens experimentam uma espiral de desgaste, frustração e desespero que permite estabelecer nexos com o mito de *El Dorado*, reverso antiutópico dos mitos fundacionais do colonialismo. Curiosamente, em ambos os filmes - ambientados praticamente na mesma época, os últimos anos do século XVIII<sup>11</sup> -, o que está em discussão não é o início do colonialismo ibérico na América, mas o seu fim. Nesse sentido, resulta ousado o gesto de ambos os filmes que pareceria indicar que da distopia colonial pode nascer o sonho da independência ou as contradições embrionárias da nação<sup>12</sup>.

## CONCLUSÃO

O exame de elementos materiais significantes da diferença colonial em *Zama* e *Joaquim* parece apontar para o choque instaurado pela colonização, na medida em que esta opera entre materialidades e perspectivas distintas de acordo com a posição na ordem de poder daqueles que a experimentam. Os corpos mutilados de Zama e Joaquim revelam uma identidade latino-americana violentada, fragmentada e híbrida, marcada pela coexistência e sobreposição de valores da modernidade/colonialidade. Os filmes analisados privilegiam construções identitárias fronteiriças em detrimento de narrativas da grande história dos colonizadores, utilizando-se da materialidade pró-fílmica como uma das chaves de apresentação da ideia de América Latina como invenção.

Em *Joaquim*, vimos que a caracterização do personagem operou um distanciamento da imagem monumentalizada de Tiradentes; percebemos também como o vestuário apontou para políticas corporais diferenciadas na experiência da paisagem colonial entre índios, negros, mestiços e portugueses. O vestuário apresenta-se como marcador de identidade (como no caso dos negros quilombolas) ou como marcador de poder, de grupos coloniais externos (portugueses) ou internos (aristocracias em ascensão), igualmente desvinculados das matrizes indígenas originárias e/ou africanas que compunham o território colonial. Já em *Zama* buscamos apontar como os elementos de composição de cenário, objetos de cena e acessórios de caracterização parecem indicar tentativas de imposição de um modo de vida europeu na colônia, dentro de um jogo de aparências abordado com ironia por Martel, revelando uma necessidade de distinção e individualização por parte dos colonizadores que, diante das condições materiais da colônia, revela-se camada superficial e extremamente frágil.

Em ambas as obras os elementos apontados evidenciam a posição marginal de seus protagonistas, que não se apresentam constituídos de todos os marcadores da colonização, ainda que inseridos em sua operacionalização. São como aqueles peixes que lutam para não serem expulsos do rio. A luta de Zama e Joaquim se dá na espera (da transferência ou da promoção), uma vez que não dispõem do poder de ação/decisão reservado aos europeus, tampouco podem resistir como os negros quilombolas ou as indígenas que seguem tingindo seus tecidos e subvertendo a função de uma cama de madeira belamente entalhada, usando-a como varal.

Zama e Joaquim querem o que não podem ter, pois pensam ser o que não são. Estão impedidos de agir, no entanto não resistem pois não se identificam com nada além daquilo que os rechaça. Vivem uma disjunção do ser (colonialidade) e do estar (em seus postos na administração colonial operam sob a perspectiva da modernidade). Não seria tal traço uma marca ainda muito presente na identidade latino-americana?

## REFERÊNCIAS

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOSSAY, Claudia. Libertadores; bicentenarios de las independencias en el cine. *Cuaderno del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Buenos Aires, n. 77. p. 95-117, 2019.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Zouk: Edusp, 2006.

- CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé. (ed.). Apresentação. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé. **História e cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 9-12.
- CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas: o imaginário da República no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DI BENETTO, Antonio. **Zama**. [S. l.]: Griffin, 2012. *E-book*.
- DIELEKE, Edgardo; FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. Zama: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles. **laFuga**, Santiago, n. 21, 2018. Disponível em: <https://bit.ly/34sYnkt>. Acesso em: 26 out. 2019.
- GOUVÊA, Maria de Fátima Silva. Revolução e independências: notas sobre o conceito e os processos revolucionários na América Espanhola. **Estudos Históricos**, São Paulo, v. 10, n. 20, p. 275-294, 1997. Disponível em: <https://bit.ly/37Rn3VK>. Acesso em: 26 out. 2019.
- JOAQUIM. Direção de Marcelo Gomes. Recife: REC Produtores Associados, 2017.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.
- MIGNOLO, Walter. **Historias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.
- MIGNOLO, Walter. **La idea de América Latina**. Barcelona: Gedisa, 2007.
- MOUNIER, Pierre. **Pierre Bourdieu, une introduction**. Paris: La Découverte, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. A escrita fílmica e a monumentalização do passado: uma análise comparada de *Amistad* e *Danton*. In: CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos; SALIBA, Elias Tomé. **História e Cinema**. São Paulo: Alameda, 2007. p. 65-84.
- ROCHA, Flávia Pereira da. Coproduções cinematográficas no Brasil (2005-2014): diálogos e desafios. **Revista Eptic**, São Cristóvão, v. 17, n. 3, p. 143-162, 2015.
- SARZI-RIBEIRO, Regilene. O corpo fragmentado e a fotografia digital na obra de Adriana Varejão. **Revista Digital Art&**, [s. l.], n. 10, nov. 2008. Disponível em: <https://bit.ly/33yFfA8>. Acesso em: 26 out. 2019.
- SCHWARZ, Roberto. As ideias fora de lugar. In: SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2000. p. 9-31.
- SOUZA, Laura de Mello e. **Desclassificados do ouro: a pobreza mineira no século XVIII**. 4. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.
- ZAMA. Direção de Lucrecia Martel. Buenos Aires: Rei Cine, 2017.



## NOTAS

- 1 Usaremos a grafia em itálico para referência aos títulos dos filmes e sem itálico para referência aos nomes dos personagens.
- 2 Para um estudo aprofundado da série *Los Libertadores*, ver o trabalho de Claudia Bossay (2019).
- 3 Frase retirada de diálogo do filme, na íntegra: “Aqui quem vos fala é um decapitado. Eu poderia ter me matado na prisão, mas como sou católico decidi que me matassem. Meu crime: traição contra a soberania de D. Maria I, rainha de Portugal. Além de decapitado eu fui esquartejado, os pedaços do meu corpo foram espalhados pelas estradas das Minas, até apodrecer. Minha morte violenta me fez mártir, mártir de uma insurreição que fracassou. No entanto no Brasil existe um feriado em minha homenagem. As crianças me estudam na escola. Outros homens também conspiraram contra a coroa portuguesa mas apenas eu perdi a cabeça. *Talvez por ser o mais pobre*, talvez por ser o mais exaltado, o fato é que apenas eu perdi a cabeça” (JOAQUIM, 2017, grifo nosso).
- 4 “Hay un pez que pasa la vida en vaivén, luchando para que el agua no le eche afuera. Porque el agua le rechaza. El agua no le quiere. Estos sufridos peces, tan apegados al elemento que les repele, emplean todas sus energías en la conquista de la permanencia. Nunca los va a encontrar en la parte central del río... sino en las orillas” (ZAMA, 2017).
- 5 “Estás hablando con un hombre lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer y no seren lo mismo lo que son” (ZAMA, 2017). Esta é a transcrição do diálogo no filme de Lucrecia Martel. Já no romance de Antonio Di Benedetto (2012, p. 30), Ventura Prieto diz que Diego está falando com um espanhol “Pero un español lleno de asombro ante tantos americanos que quieren parecer españoles y no ser ellos mismos lo que son”, marcando, portanto a diferença colonial e sinalizando para o fato de Zama, sendo americano, pensar e agir sob a perspectiva do colonizador.
- 6 Prêmio Fênix de melhor figurino em 2017.
- 7 Prêmios de melhor direção de arte pela Academia Argentina (2017), Condor de Prata da Associação Argentina de Críticos de Cinema (2018) e Prêmio Fenix (2018).
- 8 A expressão faz referência a um diálogo do filme em que Joaquim e Januário se indignam pelas formas de ascensão no exército colonial, no qual só é promovido quem compra a promoção ou é filho de pessoas importantes.
- 9 No começo do filme, a cena em que Petra masturba furtivamente Joaquim num estábulo contribui, de maneira evidente, para esse esforço iconoclasta.
- 10 Uma boa sistematização desse conceito chave na sociologia de Bourdieu é oferecida pelo seu glosador Pierre Mounier (2001, p. 41, tradução nossa): “Este ‘conjunto de disposições duráveis’ que orienta a ação ajustando-a às condições objetivas da sua efetivação é o que Bourdieu chama de *habitus*”.
- 11 A Inconfidência Mineira ocorre em 1789 enquanto que o romance *Zama* está ambientado na última década do século 18.
- 12 A relação que propomos entre as expedições na fronteira apresentadas em ambos os filmes e o mito de *El Dorado* é de ordem geral. Seria arriscado pretender estabelecer um diálogo intertextual entre essas obras e relatos específicos de *El Dorado*, porém, se pensarmos nos vínculos entre esse mito e a independência, é significativo que Lope de Aguirre - o mais tristemente célebre dos expedicionários vinculados à busca de *El Dorado* - seja também o primeiro dirigente não indígena em se rebelar contra o domínio espanhol.

Artigo recebido em 26 de agosto de 2019.

Artigo aceito em 23 de outubro de 2019.