

## A recriação da colônia em Zama: identidades, gênero e representações do espaço

Tereza Maria Spyer Dulci<sup>1</sup>  
Libia Alejandra Castañeda Lopez<sup>2</sup>

**Resumo:** O presente artigo versa sobre o mundo colonial retratado em *Zama* – tanto no romance de Antonio Di Benedetto (1956) quanto na adaptação cinematográfica homônima de Lucrecia Martel (2017). Livro e filme estão ambientados na última década do século XVIII, na cidade de Assunção e na região do Chaco. Procuramos pensar as aproximações entre literatura, cinema e história a partir de uma postura teórico-metodológica que problematiza o papel dos anacronismos. Buscamos também refletir sobre o mundo colonial heterocrônico de *Zama* (romance e filme). Estudamos igualmente a ambiguidade identitária que vive o protagonista nas duas obras. Por último, analisamos alguns aspectos do sistema teológico colonial presentes em *Zama*, tais como as relações de gênero e as representações do espaço.

**Palavras-chave:** América Colonial; identidades; gênero; representações do espaço.

## The re-creation of the colony in Zama: identities, gender and representations of space

**Abstract:** This article deals with the colonial world portrayed in *Zama* - the novel by Antonio Di Benedetto (1956) and the film adaptation of the same name by Lucrecia Martel (2017). Book and film are set in the last decade of the eighteenth century in the city of Asuncion and the Chaco region. We try to think about the approximations between literature, cinema and history, from a theoretical-methodological posture that problematizes the role of anachronisms. We also seek to reflect on *Zama's* heterocronic colonial world (novel and

<sup>1</sup> Doutora em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora Adjunta da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Av. Tancredo Neves, 6731, Bloco 6, Espaço 4. Foz do Iguaçu, Paraná – Brasil. Caixa Postal: 2044 / CEP: 85867.970 (terezaspyer@unila.edu.br).

<sup>2</sup> Mestranda em Literatura Comparada na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Pesquisa de mestrado: “Efervescencias: Reflexiones en torno al Gótico tropical”. Bolsista Demanda Social do Programa de Pós-Graduação em Literatura Comparada (PPGLC-UNILA). Av. Tarquínio Joslin dos Santos, 1000. Jd. Universitário. Foz do Iguaçu, Paraná – Brasil. CEP: 85870-901 (libia.lopez@aluno.unila.edu.br).



film). We also study the identity ambiguity that the protagonist lives in both works. Finally, we analyze some aspects of the colonial teleological system present in *Zama*, such as gender relations and representations of space.

**Keywords:** Colonial America; identities; gender; representations of space.

**Artigo recebido em:** 29/11/2018

**Artigo aprovado para publicação em:** 16/02/2019

## Introdução

Este artigo versa sobre o mundo colonial retratado em *Zama*, tanto no romance escrito por Antonio Di Benedetto (1956) quanto na adaptação cinematográfica homônima, dirigida por Lucrecia Martel (2017). As duas obras ilustram um momento de transformação da sociedade colonial do Vice-Reino do Rio da Prata (1776-1810), ambientadas na última década do século XVIII. *Zama* destaca o cotidiano de uma região marginal do império espanhol. Ainda que não seja identificado diretamente, o cenário é a cidade de Assunção e a região conhecida como Chaco, que abarca atualmente parte dos territórios da Argentina, Bolívia, Brasil e Paraguai.

Divididos cronologicamente em três partes, tanto o romance quanto o filme se centram nos 10 anos da vida de Don Diego de Zama: 1790, 1794 e 1799. Antigo corregedor, atua como assessor letrado do governador enquanto espera ser transferido para um posto melhor, de preferência perto da família, que permanecera em Buenos Aires. Sua vida transcorre entre realizar o trabalho burocrático, visitas ao porto para esperar por notícias, manobras para tentar ganhar o favor dos governadores e de algumas mulheres etc. Enquanto espera, acompanhamos seu processo de empobrecimento e de perda de prestígio.

Ao tratar da obra *Os desterrados* (1926)<sup>3</sup>, do uruguaio Horacio Quiroga, Mary Louis Pratt denomina seus personagens como “ex-homens”. A autora define esses sujeitos como

---

<sup>3</sup> Fortemente influenciado pela literatura de Edgar Allan Poe, o escritor uruguaio Horacio Quiroga (1879-1937) submete a seus protagonistas finais desoladores e trágicos, numa paisagem tropical inclemente. *Os desterrados* (1926) é uma coletânea de contos dividida em duas partes, denominadas: *O ambiente* e *Os tipos*. Recriada na selva missioneira, como boa parte da sua obra, caracteriza-se pela forma em que o autor concede voz aos animais e, denomina os homens colonos como “ex-homens”.



homens com consciência colonial deslocados nos confins de um ambiente agreste que curva seu espírito moderno. Nessa obra, as condições climáticas e espaciais anulam os projetos de tais indivíduos, questionam a inoperância de suas práticas e seu pensamento positivista. Pratt se refere à incompletude da chamada “modernidade periférica” e, mais concretamente, à dependência de um centro que magnetiza o poder e o controle administrativo e que, portanto, estabelece uma hierarquia em cujo topo, exógeno, é necessário espelhar-se, periodicamente impondo práticas e ideais inalcançáveis (PRATT, 2011).

Os personagens de Quiroga apresentam uma certa similitude com Don Diego de Zama. Tanto a obra literária *Zama* quanto a sua adaptação cinematográfica homônima refletem sobre os conflitos de identidade, a espera e a passagem inclemente do tempo. As duas subvertem o relato hegemônico da história sul-americana, criando “outras” histórias. Zama opera em um duplo sentido: de um lado, é um habitante de uma região inserida em um sistema colonial sob o amparo da coroa. Por outro, encontra-se deslocado por lógicas regionais, nas quais os centros dos vice-reinos se configuraram como o coração administrativo da colônia e as demais regiões estavam a mercê das decisões centralistas. Em função de sua condição periférica, são traçadas linhas invisíveis que tencionam a história e imobilizam a Zama. Mas sua principal dificuldade é sua própria visão de mundo a partir da qual lhe resulta impossível se libertar, sendo vítima de uma espera metafísica. Exemplo disso é o contundente início do romance, quando Zama vê seu destino representado no macaco preso no redemoinho de água:

Com sua pequena onda e seus redemoinhos sem saída, ia e vinha, com precisão, um macaco morto, ainda completo e não decomposto. A água, em frente ao bosque, foi sempre um convite à viagem, que ele não fez até não ser macaco, mas cadáver de macaco. A água queria levá-lo e o levava, mas enredou-o entre as estacas do píer decrepito e ali estava ele, de partida e não, e ali estávamos. / Ali estávamos, de partida e não (DI BENEDETTO, 2006, p.18)<sup>4</sup>.

*Zama*, romance e filme, são obras que podem ser analisadas desde as diversas reverberações do sistema colonial que dialogam com nosso tempo. As temáticas que

---

<sup>4</sup> As traduções do espanhol e do inglês para o português são de nossa autoria.



escolhemos tratar aqui tiveram grande repercussão quando da publicação do romance (1956) e/ou da estreia do filme (2017) e versam sobre questões ainda latentes na atualidade. Nesse sentido, dividimos nossa análise em três partes constitutivas. A primeira apresenta uma discussão sobre as potencialidades do anacronismo presente nas obras artísticas que procuram reconstruir um determinado período histórico. Essa parte também adentra o processo de construção das múltiplas temporalidades em *Zama*, na interação do passado colonial com o presente da criação das respectivas obras. A segunda parte evidencia as ambiguidades identitárias de *Zama*, as quais são fruto da herança colonial americana. Finalmente, a terceira parte aborda as relações de gênero nas obras, assim como a representação espacial periférica em tempos de colônia e, por último, os desenlaces da espera do protagonista na literatura e no cinema.

### **Um mundo colonial heterocrônico**

As obras objeto de análise neste artigo alteram a representação do passado colonial americano, produzindo um “gênero híbrido heterocrônico”, com postulações alternativas da história de parte da atual América do Sul. *Zama*, romance e filme – como as demais obras artísticas que buscam retratar um determinado período histórico – trabalham em regime de anacronismo, pois ressignificam elementos do mundo colonial distorcidos, tais como a ambientação, a sociabilidade, as hierarquias, a burocracia, etc. (DIELEKE; FERNÁNDEZ BRAVO, 2018, p.2).

Ao criarem obras artísticas deliberadamente anacrônicas, Di Benedetto e Martel propõem de distintas formas uma revisão da história a qual hoje chamamos de latino-americana. Tanto o livro quanto o filme se voltam ao passado para problematizar o presente e criam novas imagens dessa região periférica da América do Sul.

Nesse sentido, procuramos estabelecer aqui uma aproximação entre literatura, cinema e história a partir de uma postura teórico-metodológica que pensa os anacronismos, inspirada



sobretudo nas contribuições de Nicole Loraux (1992), Georges Didi-Huberman (1999), François Hartog (2007), Fina Birulés (2010) e Jacques Rancière (2011).

Loraux advoga que é necessário enfrentar o “terrível problema do anacronismo em História” e defende uma “prática controlada do anacronismo” (LORAUX, 1992, p. 57). Afirma que é necessário compreender o presente em função do passado e o passado em função do presente (LORAUX, 1992, p.61). Ademais,

Pleiteio decididamente por uma retirada do tabu historiador do anacronismo, na medida em que esse problema de reconhecimento do conflito e de memória obstruída me parece depender de outro tempo que não o tempo vetorizado da história. Mas esse “outro tempo” é também o nosso, sempre, pelo menos, em sua aparente imobilidade, reconduz-nos regularmente ao nosso e a tudo que aí está enquistado de esquecimento de ser a política, por si, conflito (LORAUX, 1992, p.66)

A autora defende também uma história do repetitivo, “essa forma particular de anacronismo que é a atenção ao repetitivo” (LORAUX, 1992, p.67). O elogio do anacronismo é procedente para sugerir que no tempo cronológico da história se conceda um lugar aos fenômenos de repetição, que têm a ver com a “consideração sistemática das paixões e da relação com o poder, que provavelmente, aliás, são cúmplices” (LORAUX, 1992, p.67).

*Zama*, versão literária e cinematográfica, ao mesmo tempo em que representa uma história colonial americana marginal, produz uma história repetitiva, cíclica, da permanência dos problemas-chave da colônia, destacando-se aqueles relativos à raça, classe e gênero. As obras enunciam uma experiência colonial carregada de perspectivismo – em especial Martel, com ênfase no perspectivismo ameríndio – e estabelecem “o repetitivo nos interstícios do tempo histórico bem-comportado, nessas reviravoltas, nesses desarranjos e nesses suspenses que dão ao conflito sua temporalidade” (LORAUX, 1992, p.66).

Didi-Huberman, por sua vez, também nos ajuda a pensar a relação anacrônica com o tempo. Ele afirma que o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. O passado exato não existe, e por si só não é objeto da história. Sua hipótese é de que não há história que não seja constituída de anacronismos. Para ele, pensar o anacronismo implica pensar o cruzamento dos tempos. Assim, o autor trabalha a dialética entre os tempos e assevera que os fatos históricos são tecidos de uma substância temporal heterogênea. Desse modo, o



anacronismo é uma forma de expressar a presença de diferentes temporalidades. Ainda para Didi-Huberman: “O ponto de vista anacrônico – para além do historicismo ou positivismo tradicional – pode fazer sua tarefa de trazer a luz a complexidade da nossa relação com o passado” (DIDI-HUBERMAN, 1999, p. 29).

Em *Zama*, tempo e memória se encontram e se embaralham. Di Benedetto e Martel tiveram distintas experimentações temporais e contato com diferentes passados, o que gerou em suas obras diversas temporalidades e múltiplas representações. Nesse sentido, pensamos *Zama* na intercessão com a experiência histórica, pois Di Benedetto e Martel produzem uma arte que foge de uma configuração hegemônica de história, uma vez que se apropriam das partes desviantes, distorcendo o mundo colonial americano.

Hartog entende por “regime de historicidade” os diferentes modos de articulação das categorias de passado, presente e futuro. Para o autor, ao dar ênfase a uma dessas categorias, a ordem do tempo efetivamente não é a mesma. Assim, “regime de historicidade é uma ferramenta fabricada para apreender as relações que as sociedades têm com o tempo” (HARTOG, 2007, p. 15). Além disso, “é uma noção que se situa no cruzamento do vivido e do conceito, e que converte em caduca a estigmatização do anacronismo substituindo-a por uma atenção particular para a mistura das diversas temporalidades” (HARTOG, 2007, p.14). Portanto, ao colocarem forças do tempo em movimento em suas obras, Di Benedetto e Martel dialogam com diferentes “regimes de historicidade”.

Já Birulés, ao tratar dos usos do anacronismo, acredita que há uma dupla inscrição temporal da história. Para se compreender o objeto passado é necessário fazer perguntas baseadas nos conhecimentos do nosso presente. Uma vez abandonada a ideia do tempo com suas formas teleológicas lineares, “o anacronismo pode ser reconsiderado e o passado revisitado: a leitura histórica do acontecimento não se reduz ao acontecimento estudado, senão a este considerado em seu caráter de rastro situado em uma cadeia de acontecimentos” (BIRULÉS, 2010, p.5-6).

Na mesma linha, Rancière afirma que é necessário desconstruir o conceito de anacronismo. O autor denomina “acronia” o outro tempo no interior do tempo dos



historiadores. Para ele, os anacronismos não devem ser combatidos, mas sim deve-se fazer um uso positivo das anacronias: “a multiplicidade de linhas de temporalidades, dos sentidos mesmo de tempos em um mesmo tempo é a condição do fazer histórico”. Rancière propõe que nos libertemos da racionalidade histórica: “O conceito de anacronismo é anti-histórico, pois oculta as condições mesmas de toda historicidade”. Para ele, existe história na medida em que os homens não se assemelham ao seu tempo e agem em ruptura com este, com a linha de temporalidade que os coloca em seus lugares. Mas essa ruptura só é plausível pela possibilidade de conectar essa linha de temporalidade a outras, pela multiplicidade de linhas de temporalidade em um tempo (RANCIÈRE, 2011, p. 47).

Nesse sentido, livro e filme, ao romperem com a linearidade narrativa, especialmente a obra fílmica, buscam um passado colonial que somente pode ser imaginado de forma fragmentada. Ao conduzirem uma revisão do tempo histórico e da sua representação colocam em pauta como se faz a história e quem a narra. Buscam desafiar a história eurocêntrica calcada no espectro nacional e fazem uma “exploração alternativa do passado americano, já não linear, nem progressivo” (DIELEKE; FERNÁNDEZ BRAVO, 2018, p.10). Desse modo, *Zama* sugere uma organização temporal que desafia os relatos teleológicos e o tempo linear evolutivo, propondo em contraste um tempo circular, tipificado na metáfora do macaco no redemoinho.

A crítica especializada na obra de Di Benedetto tem se dividido sobre a pertinência de se classificar *Zama* como um “romance histórico” (ÁLVAREZ, 1996). Para Mauro Caponi, o livro constrói “um complexo emaranhado de tempos históricos, que se relacionam e se contradizem, se enfrentam e se complementam, se negam e se repelem. *Zama* se remete a uma lacuna histórica criada, ou melhor, esquecida pela história tradicional” (CAPONI, 2017, p.343). Sobre o tema, Di Benedetto afirmou:

*Zama* transcorre no Paraguai, numa parte no Brasil, em fins do século XVIII. Impossível para meus recursos de 1955, quando escrevia o livro, chegar ao Paraguai. Menos ainda eu poderia ter chegado ao Paraguai de 1790. Portanto, com o auxílio bibliográfico da Universidade Nacional de Córdoba, estudei a orografia, a hidrografia, a fauna, os ventos, as árvores e os pastos, as famílias indígenas e a sociedade colonial, as medicinas, as crenças e os minerais, a arquitetura, as armas, o guarani, a língua dos índios, os costumes domésticos, festas, o plano da cidade



principal, os povoados, o trabalho rural e a delinquência do país. Impregnado, saturado de conhecimentos, fiz o que Luis Alberto Sánchez recomenda ao romancista: joguei toda a informação para fora e me pus a escrever. Melhor, prescindi do Paraguai histórico, prescindi da história, meu romance não é histórico, nunca quis sê-lo. Me despreocupeí de qualquer mácula de anacronismo, imprecisão ou malversação de dados reais. Me pus a reconstruir a América meio mágica desde dentro do herói (LORENZ, 1972, p.132.)

Em relação às fontes históricas que nutriram a construção da trama, Di Benedetto afirmou que *Zama* foi inspirado em uma biografia de um personagem histórico: Miguel Gregario de Zamalloa (1753-1819). Tal biografia intitula-se *Doctor Miguel Gregorio de Zamalloa, primer rector revolucionario de la Universidad de Córdoba* (1952) e foi realizada pelo historiador cordobes Efraín Bischoff (CORRO, 1992). Zamalloa nasceu em Jujuy, filho de pai espanhol e mãe *criolla*. Foi Corregedor de Chichas e teve de deixar sua família para desempenhar seu cargo durante o período que sucede a rebelião de Tupac Amaru. Em 1785, com o fim do sistema de corregedorias, é transferido para Assunção. Tendo vivido nessa cidade uma existência cheia de percalços, chegou a ser acusado de manter relações ilícitas com uma dama que vivia na região. Em 1796 é transferido para Montevideú e posteriormente para Buenos Aires. Finalmente, desloca-se para Córdoba, onde exerce a função de reitor da Universidade de Córdoba (NÉSPOLO, 2003, p. 180).

Outras referências do romance são as obras *La Argentina* (1602), de Martín del Barco Centenera e *Descripción e Historia del Paraguay y del Río de la Plata* (1847) e *Geografía física y esférica del Paraguay* (1850), de Félix de Azara. Já no que se refere ao aspecto físico da cidade de Assunção, as fontes foram *Descripción histórica de la antigua provincia del Paraguay* (1868), de Mariano Antonio Molas, *La Ciudad de Asunción* (1926), de Fulgencio R. Moreno e, *La Asunción de Antaño* (1943), de Ricardo de Lafuente Machain (FILER, 1982, pp. 37-38). Para Malva Filer:

Desde sua primeira página, se sente na obra a presença inconfundível de um solo, uma latitude e uma paisagem. Para reconstruir este meio físico, o autor tinha a sua disposição, presumivelmente, as obras de cronistas, exploradores e geógrafos da época da Conquista. É revelador, entretanto, o fato de que a ação da novela se inscreva dentro do período correspondente as viagens de exploração e estudo de Félix de Azara, realizados como Comissário da terceira partida demarcadora dos limites, por séculos em disputa, entre Espanha e Portugal (FILER, 1982, p. 28).



Quando comparamos as fontes com o romance, vemos que existe uma semelhança grande entre os textos, tanto no desenho temporal quanto no espacial, em particular no que diz respeito à descrição do mundo colonial: “uma burocracia ineficiente e indescritível, complicada pelas intrigas e vaidades de seus funcionários, os quais são forçados a uma vida insatisfatória e precária, nas distantes regiões do Império, onde só os retêm a necessidade” (FILER, 1982, p. 54). Assim, cotejando as fontes com o livro, vemos que existem traços descritivos em *Zama* que correspondem ao contexto histórico no qual se desenvolve a trama. Para Jimena Néspolo, o discurso da história:

Funciona na dinâmica narrativa de *Zama* como seu “pre-texto”, pois ainda que Di Benedetto tenha utilizado diversos documentos para estudar o marco geográfico e histórico onde o romance se desenvolve, a ficção avança sobre estes absolutamente despreocupada de qualquer mácula de imprecisão ou anacronismo (NÉSPOLO, 2003, p. 186).

Nesse sentido, ainda que Di Benedetto tenha feito uso de fontes históricas para escrever *Zama*, o romance está deliberadamente repleto de anacronismos, nos quais se articulam versões fragmentadas e subjetivas da história. Renunciando a uma proposta totalizante, *Zama* revela “relações de poder desiguais nas quais o sujeito social dá conta assim, obliquamente, da história que o enviesa” (NÉSPOLO, 2003, p. 187). Sobre a polêmica se *Zama* é ou não um “romance histórico”, Juan José Saer afirmou enfaticamente o seguinte:

Pretendeu-se, às vezes, que *Zama* é um romance histórico. Na realidade, longe de ser isso, *Zama* é, ao contrário, a refutação deliberada deste gênero. Não há, na verdade, romances históricos, tal como se entende o romance cuja ação ocorre no passado e que tenta reconstruir uma época determinada. Essa reconstrução do passado não passa de ser um simples projeto. Não se reconstrói nenhum passado senão que simplesmente se constrói uma visão de passado, certa imagem ou ideia do passado que é própria do observador e que não corresponde a nenhum fato histórico (SAER, 1997, p. 48).

Um dos elementos mais anacrônicos destacados no livro (tema amplamente estudado pela crítica) é o uso da linguagem. Diferentemente dos clássicos “romances históricos” que tentam reconstruir uma suposta linguagem de época, Di Benedetto escolhe uma linguagem contemporânea. Para Teresita Mauro Castellarin,

O fato de que não se menciona no romance o nome da cidade, dos governadores que ocupavam os cargos por essas datas ou outros detalhes de caráter histórico, indicam que a vontade do autor não era, precisamente, a de uma reconstrução



arqueológica do passado a maneira do romance histórico tradicional. O autor recria ficcionalmente uma época, um ambiente, um momento histórico, um espaço geográfico, com imprecisões e anacronismos surgidos da vontade de escrever um romance moderno, no qual a preocupação pelo destino da América e a problemática existencial tem o mesmo nível que o histórico (MAURO CASTELLARIN, 1999, p.576-568).

Assim, para criar *Zama*, Di Benedetto realizou um duplo trabalho: utilizou o repertório do corregedor Zamalloa, bem como as outras fontes indicadas anteriormente, e se valeu também de um referencial existencialista fruto da sua própria época. Dessa maneira, por um lado, a obra literária responde a uma compreensão histórica de uma experiência colonial, que funciona nesse caso como elemento indiciário sobre o que poderíamos referenciar na composição ficcional. Por outro lado, temos o existencialismo como elemento estilístico e contextual pelo qual o próprio Di Benedetto se encontra influenciado.

Os dois momentos históricos a partir dos quais o escritor compõe seu livro respondem a um repertório que amplia a compreensão diacrônica sobre a colônia. Nesse sentido, deve-se ressaltar que o trabalho de transposição conduzido por Martel também mantém uma relação com outras obras que se deslocam ao passado, nos quais os diversos elementos composicionais da imagem oferecem soluções e revisões históricas que não falam só da colônia, mas igualmente de uma revisão atual sobre a colônia.

Martel afirmou que elaborou uma profunda reflexão histórica para a criação ficcional de *Zama*. A empreitada durou ao todo 10 anos, tendo o roteiro levado quatro anos para ser finalizado e as gravações apenas três meses. Contando com a produção de oito diferentes países, o elenco é composto por atores profissionais e não profissionais, um grupo heterodoxo e transnacional. A diretora declarou que foi complexo lidar com as diferentes temporalidades: a obra literária foi escrita em 1956, adaptada ao cinema em 2017, envolvendo uma narração que se passa na década de 1790.

Segundo a realizadora, “A transposição do romance ao filme não tem a ver com o argumento e sim com a linguagem” (GARCÍA LÓPEZ, 2017). Para a cineasta, a prática de criação e de tradução implica necessariamente um deslocamento no tempo, que se encontra atravessado por uma compreensão anacrônica, a qual está presente no processo criativo da



literatura e do cinema. A diretora afirma que seu filme tem “uma perspectiva existencial do Cone Sul”, com destaque para o espaço geográfico da fronteira (GARCÍA LÓPEZ, 2017). Alega ainda que a escrita de Di Benedetto obriga a fazer círculos que foram recriados na linguagem audiovisual, por isso fez a justaposição de tempos históricos. Para Carlos Dámaso Martínez,

Levando em consideração as distâncias entre a linguagem fílmica e a da literatura, vemos que essa relação mostra uma afinidade estética do gênero “romance de um momento do passado” de Di Benedetto com a denominação “filme de época”, como o chama a diretora Lucrécia Martel. Ela manifestou que qualifica Zama dessa forma para diferenciá-lo do gênero “filme histórico” tão difundido nas séries atuais de grande êxito. Sua opinião está de acordo, nesse sentido, com a concepção de “romance histórico” de Di Benedetto (DÁMASO MARTÍNEZ, 2018, p. 431)

Indagada em várias entrevistas sobre os elementos anacrônicos de seu filme, a cineasta argumentou que “Sobre o passado temos que ter hipóteses audazes, especialmente no caso latino-americano, onde a história tem sido escrita pelos vencedores”. Martel tem uma concepção diferente de “filmes de época”, pois defende que exista um cruzamento de variadas temporalidades:

Eu tinha muito mais interesse em fazer uma representação do passado que não fosse coincidente com a forma como se conta a história na América. O romance, na verdade, é muito particular, porque acontece no passado mas tem um conflito muito moderno, na medida em que está desprovido de uma grande preocupação histórica (HOBERMAN, 2018).

Suas escolhas expressam um modo de se diferenciar da tradição realista a partir de uma inadequação ontológica do protagonista ao seu meio. A cineasta destaca que sua equipe “inventou um século XVIII com muita desfaçatez”. Por isso, entende que muitos vejam como atrevida sua opção de ter colocado no filme elementos tais como a música dos anos 1950 (Os Índios Tabajaras) e a arquitetura (para os edifícios civis as referências foram a arquitetura religiosa e para os demais edifícios as Chiquitanías e as arenas de Empredrado e Corrientes). Já com respeito à religião, é interessante observar que Martel tentou fazer um filme sem a sua presença, o que se tornou uma tarefa difícil, uma vez que durante as pesquisas de campo para realizar o longa-metragem a equipe se deu conta de que havia símbolos religiosos em quase todas as coisas e lugares, como, por exemplo, nos móveis de época:



Queria deixar a Igreja de fora porque em nossa história, desde a Independência, é fácil atribuir todos os males ao colonizador e não detectar os que não quisemos abolir quando já éramos independentes porque implicava perder um monte de privilégios para as famílias que governaram. A ausência da Igreja me permite focar no comportamento civil (MARCOS, 2018).

Desse modo, os anacronismos servem para destacar o estranhamento do sistema colonial, um encontro cheio de violência entre espanhóis, ameríndios e africanos. Segundo Martel, o objetivo era de que o espectador pudesse sentir a mistura de temporalidades. Sem, por exemplo, uso de velas ou fogo prendido, o que normalmente localiza o espectador no passado, a direção de fotografia buscou romper as expectativas que o público tem do “cinema de época”. Foram abolidos também sons clássicos utilizados pelos “filmes históricos”, como os sinos de igreja. No lugar, para marcar a narrativa, foram usados sons de diferentes animais (GARCÍA LÓPEZ, 2017).

Com relação à indumentária, há em *Zama* uma mistura de elementos do sertão brasileiro, como os chapéus de cangaceiros (caracterização dos bandidos liderados por Vicuña Porto); perucas e roupas da corte francesa (para identificar os funcionários da coroa espanhola e a burguesia local), coletes de couro e mulas para a população local (representando os *gauchos* dos corredores formosinhos) e botas, polainas e alpargatas (representando os *gauchos* dos esteros – os *menchos* correntinos). Por último, vale destacar o uso da argila e as pinturas e tatuagens para caracterizar os indígenas do Chaco. Segundo Roger Koza, “A indumentária, os objetos, a musicalidade das línguas, a relação do corpo e da nudez, a naturalidade da escravidão, a interação secreta entre os animais e os homens dão como resultado um trânsito ótico para outros tempos” (KOZA, 2017).

Assim, os mundos que o romance compõe, mas em especial o filme, estão formados por capas de tempo heterogêneo que convivem e reescrevem o passado colonial americano. As obras nos fazem pensar sobre a função política da arte. Para Edgardo Dieleke e Álvaro Fernández Bravo,

[No filme] existem elementos e detalhes que indicam o tempo histórico: livros, perucas, móveis e costumes, mas esses detalhes convivem com outros que não pertencem a esse momento. (...) O filme reescreve o mundo colonial e revela laços com o presente: os escravos já não existem, mas sim os refugiados africanos sem cidadania, como os senegaleses contratados para representar a escravidão e que



compartilham com os escravos coloniais uma posição subalterna. O mundo indígena já mudou, mas não desapareceu por completo: as línguas que o filme registra pertencem a fala contemporânea americana e documentam um acervo linguístico que ainda que não desapareceu, se encontra em perigo de extinção, e que Martel decide recolocar na história, sem tradução, outorgando-lhe uma fugaz visibilidade (DIELEKE; FERNÁNDEZ BRAVO, 2018, p. 21-22).

Para além da transposição fiel de aspectos históricos, a criação ficcional apresenta elementos que são próprios do imaginário coletivo sobre temas sociais, justapondo aspectos do passado e do presente criador da ficção (NAPOLITANO, 2008). Nesse sentido, o romance e o filme parecem ter em comum o fato de terem sido criados em contextos de crise. Di Benedetto publicou o romance em 1956, “uma época de conflitos político-sociais fortemente marcados pelo peronismo, o anti-peronismo e os golpes militares” (CRIACH, 2015, p.12). Por sua vez, o contexto do filme de Martel é outro, como explicita Dámaso Martínez:

Seu filme está marcado no momento cultural e sócio-político atual da Argentina e de outros países latino-americanos, um momento também conflitivo, como o era o dos anos 50 quando se publica o romance de Di Benedetto. Um tempo presente de governos neoliberais e de uma resistência popular diante das suas injustiças, exclusões, discriminações e desmandos autoritários e antidemocráticos (DÁMASO MARTÍNEZ, p. 435).

Para Pablo Gonzalo, *Zama* faz parte de uma nova leva de filmes latino-americanos, tais como *Jauja* (2014), de Lisandro Alonso, *O Abraço da Serpente* (2015), de Ciro Guerra e *Rey* (2017), de Niles Atallah, que se converteram em experiências fílmico-históricas representando de outra forma o passado sul-americano, pois buscam estar próximos “ao cotidiano histórico e enfatizar a banalidade de ‘grandes’ figuras”. De distintas formas, esses filmes invertem a nossa percepção da história tradicional. Neles, os colonizadores são enfeitados “pelo requinte de um universo cultural que não conseguem absorver, compreender e mesmo dominar”. Ainda segundo Gonzalo,

No âmbito do cinema latino-americano, essa forma de modular a história pelo cotidiano junta-se a uma outra ótica de ver e filmar a experiência colonial. Sai-se do âmbito estético e conceitual que aponta para uma transcendência ou redenção nacionalizante – para abarcar um encantador multinaturalismo e um perspectivismo, no qual os colonizadores são agora enfeitados pelo requinte de um universo cultural que não conseguem absorver, compreender e mesmo dominar (GONZALO, 2018).



Em *Zama*, o protagonista é também o narrador (autodiegético). Ele permeia tudo o que se diz no romance, pois é a “sua focalização que impregna, recorta e condiciona o que sucede no relato. Nesse sentido, o processo de construção da ideia de América e dos índios no livro é inseparável da trajetória e do que acontece com o herói” (SERRA, 2012, p.145). Se por um lado o romance se vale do existencialismo (a produção deste autor tem sido lida, em geral, como uma manifestação literária de uma negatividade própria do existencialismo – frequentemente comparado a Albert Camus e Jean-Paul Sartre), o filme, por sua vez, trabalha com uma etno-história calcada no perspectivismo ameríndio (baseado na valorização do pensamento nativo) (VIVEIROS DE CASTRO, 1996). Para Gonzalo, filmes como *Zama* mostram

Como a cosmogonia indígena (e negra, escrava), profundamente telúrica, lírica e metafísica, acaba por transformar-se na pá de cal da impossibilidade de um diálogo ou mesmo de uma submissão integral. Mais do que antropófagos, as diversas personagens indígenas de *Jauja*, *O Abraço da Serpente* e *Zama* são predadores cosmológicos, que, entre suas máscaras e seus feitiços xamânicos desintegram, lenta e persistentemente, as pretenciosas certezas dos projetos coloniais (GONZALO, 2018).

Segundo Caponi, “Os personagens caracterizam a trama de *Zama* não como a história dos vencedores, dos heróis e dos poderosos, pelo contrário, são seres marginalizados pelo poder e deixados à deriva, como o macaco que *Zama* observa no início do relato” (CAPONI, 2017, p.348). Nesse sentido, *Zama* nos proporciona um encontro com o mundo indígena. Isso ocorre mais densamente na versão cinematográfica, pois “é importante como os índios estão presentes desde gestos e detalhes que não correspondem a imagem sobre os índios que temos: o andar, o falar, os olhares, os gestos provocadores, as formas de caminhar” (FERNÁNDEZ PARMO, 2017, p.25). O filme muitas vezes desafia os “protocolos de verossimilhança historicista”, pois leva os espectadores a fazer uma “reeducação alternativa do olhar”, uma revisão temporal que vai além da “economia visual plana, documental e etnográfica” (DIELEKE; FERNÁNDEZ BRAVO, 2018, p.18-20). Ainda para Dieleke e Fernández Bravo,

[Martel] propõe uma história alternativa, o tempo colonial e a cultura indígena coexistem com práticas modernas. Também aqui o etnográfico (a língua indígena, o emprego do barro, a nudez grupal do coletivo feminino) é perturbado pela dimensão ficcional e anacrônica que combina elementos ‘documentais’ com



elementos imaginários: práticas indígenas com usos contemporâneos, como um tipo de aliança política entre os personagens femininos de ressonâncias atuais. (...) os corpos femininos se mimetizam com a terra e a água – matéria central que atravessa todo o filme – e sons africanos, indígenas e também brancos. As hierarquias raciais características da sociabilidade colonial aqui resultam dissolvidas (DIELEKE; FERNÁNDEZ BRAVO, 2018, p.13)

Di Benedetto propõe, e Martel aprofunda, a desconstrução da ideia de civilização versus barbárie. O protagonista se desloca da cidade para a selva, fazendo uma profunda imersão no mundo daqueles que estão às margens do sistema colonial, como os bandidos e os povos originários:

As crianças e os índios, que ocupam lugares privilegiados em distintos momentos do filme, também são responsáveis por olhares capazes de descobrir traços de outro modo invisíveis, traços de um mundo histórico recuperado através destas cenas, e nesse sentido, legível como uma história alternativa (DIELEKE; FERNÁNDEZ BRAVO, 2018, p.17).

Segundo Eduardo Antin, Martel produziu um filme “congruente com seus interesses políticos”, que representam a preocupação do seu presente. Para além do que alcançou o romance de Di Benedetto, centrado no protagonista e no seu entorno com aspirações europeias, ignorando em grande parte a gente da terra e aqueles que foram escravizados, Martel não só inclui os africanos e os indígenas, mas principalmente destacou as mulheres, que aparecem praticamente em todas as cenas do filme (HOBERTMAN, 2018). Nesse sentido, Fabiana Varela afirma que *Zama* dá voz a outros sujeitos históricos marginalizados e

Sugere aporias de uma marginalidade que se relaciona com um projeto narrativo que busca mostrar a centralidade de tais margens, como desde este lugar se podem contar histórias que, ainda que mínimas e descentradas elas mesmas, resgatam os sentimentos e os pormenores da existência dos esquecidos nos arrabaldes da história (VARELA, 2016, p.181-182).

### **A espera e a identidade dilacerada**

Di Benedetto dedica *Zama* às vítimas da espera, aqueles que operam sob o signo da imprevisibilidade. Assim, o mote central do romance, bem como do filme, é a eterna espera de *Zama* com vistas a conseguir a sua transferência para Buenos Aires, Santiago, ou mesmo para a Espanha. O que o protagonista aguarda, cada vez mais desesperadamente, é poder mudar de posto e se reunir com sua família:



O doutor Dom Diego de Zama!... O enérgico, o executivo, o pacificador de índios, o que fez justiça sem empregar a espada. Zama, o que dominou a rebelião indígena sem gasto de sangue espanhol, ganhou honras do monarca e respeito dos vencidos. Não era esse o Zama das funções sem surpresas nem riscos. Zama, o corregedor, desconhecia com presunção o Zama assessor letrado, enquanto este se esforçava por mostrar, mais do que um parentesco, certa absoluta identidade que aduzia. (...) Mas, ao fazê-lo, Zama assessor sabia, sem que pudesse escondê-lo, que, neste país, mais do que nos outros do reino, os cargos não endeusam, nem se faz um herói sem compromisso com a vida, embora falte a justificação de uma causa. Zama assessor devia reconhecer-se um Zama condicionado e sem oportunidades (DI BENEDETTO, 2006, p. 24)

Como empregado da coroa espanhola nascido na colônia, Zama é um americano incorporado à burocracia do vice-reino. Conforme afirma Iván Serra, “Zama é o ‘único americano’ dentro do complexo administrativo hierárquico local. *Criollo* em épocas de vice-reino, cultiva seu desapego e assume os valores do conquistador negando sua identidade e os laços que o unem à sua terra” (SERRA, 2012, p. 144).

Tendo antes ocupado o cargo de corregedor, nas obras literária e fílmica acompanhamos a decadência do protagonista enquanto cumpre a função de assessor letrado do governador, no que se imagina ser Assunção. Quanto mais se torna difícil conseguir o deslocamento, mais Zama questiona sua própria identidade. Para Sofía Criach, o protagonista “(...) padece a crise identitária própria do homem americano durante a época colonial” (CRIACH, 2015, p. 25).

O fato de Zama ocupar uma posição inferior, de assessor letrado, depois de ter sido corregedor, se deve (ainda que tal motivo não seja explicitado no livro ou no filme) à *Real Ordenanza de Intendentes*, promulgada em Buenos Aires em 1782, a qual buscava trocar o sistema de corregedores pelo de intendências. Isso gerou uma espécie de reacomodação administrativa, propiciando maior arrecadação, além de uma nova distribuição territorial e diferente organização governamental (CORVA, 2010).

As reformas políticas e administrativas foram realizadas durante o governo de Carlos III (1759-1788). E vale lembrar que em 1776 foi criado o Vice-Reino do Rio da Prata (atuais Argentina, Paraguai, Uruguai e Bolívia), separando-se do Vice-Reino do Peru. A partir de



então, Buenos Aires passou a ser a sede do novo vice-reino, tornando-se o centro de poder dessa parte do império espanhol (DÍAZ COUSELO, 1995).

Essas foram reformas que provocaram mudanças consideráveis no aparato burocrático colonial, com o desaparecimento dos cargos de corregedor e de governador, retirando diretamente o poder das mãos dos *criollos*. Os “espanhóis americanos” perderam também os postos de governadores, prefeitos maiores e corregedores para os funcionários nascidos na metrópole (SERRA, 2012, p. 144). Dessa forma, os *criollos*, que haviam tido até então acesso aos cargos públicos e às prerrogativas legais e sociais, perderam parte importante do poder que tinham disfrutado nos séculos anteriores. Segundo Sara Ortelli,

Esta iniciativa desenhada desde a metrópole representava uma crescente ingerência do Estado colonial sobre a trama de interesses pessoais e corporativos locais. Assim, muitas das medidas não foram do agrado das elites hispano-americanas, que viam minado seu poder político e ameaçados seus privilégios e direitos adquiridos (ORTELLI, 2005, p.6)

O Vice-Reino do Rio da Prata foi uma das regiões hispano-americanas que mais sofreu com as transformações da estrutura imperial espanhola. As reformas borbônicas geraram também diversos confrontos entre os *criollos* e os peninsulares, bem como conflitos de fronteira com Portugal (a coroa espanhola buscava estabelecer uma barreira ao avanço português), além de terem ocasionado a expulsão dos jesuítas (HEREDIA, 1998).

Vale ressaltar que embora as políticas tivessem por objetivo o continente americano, destinavam-se fundamentalmente à Espanha e à manutenção do império espanhol, ainda mais levando-se em conta o complicado contexto internacional no final do século XVIII (NAVARRO GARCÍA, 1995). Nesse sentido, Daniel Santilli destaca que as reformas foram proveitosas para a Coroa, particularmente no que diz respeito à arrecadação fiscal: “O aumento dos ingressos do Estado durante a vigência daquelas [reformas] foi muito importante, de tal forma que permitiu à Coroa espanhola recuperar até certo ponto sua preponderância na Europa” (SANTILLI, 2013).

Assim, como parte dos *criollos* desse período, Zama se vê afastado de seu posto de corregedor pelas reformas borbônicas. De sujeito eminente, passa a ter apenas a função burocrática de assessor, com ordenado baixo e intermitente. Ainda que nessa época, muitos



funcionários com cargos semelhantes tenham buscado compensar os escassos salários por meio da obtenção de benefícios pessoais mediante o comércio. Este não foi o caso de Zama, cujo empobrecimento se aprofunda ao longo da trama (tanto no romance quanto no filme) (LORANDÍ, 2008; WILDE, 2003).

No lugar de assumir plenamente “sua americanidade e reclamar o domínio de sua terra, ele se empenha obstinadamente em ser reconhecido em um sistema de valorização europeu que subjuga o *criollo* e o índio”. Outrossim “é incapaz de conceber reivindicações em outra ordem de valores que não seja a europeia” (SERRA, 2012, p. 146). Seus esforços são em vão, uma vez que seus desejos são constantemente frustrados e ele permanece na eterna espera, “Zama, americano com pretensões de espanhol, termina só e mutilado na selva americana onde consegue reconhecer-se” (SERRA, 2012, p. 147). Ainda para Serra, “De sua vocação civilizadora e europeísta, vai transitando até a assimilação da cultura de mestiçagem própria da América. Vai internando-se na selva, na cultura indígena, em sua viagem inversa até o interior da América” (SERRA, 2012, p. 148).

Para Noé Jitrik, “Di Benedetto encarnou em Diego de Zama uma atitude mais contemporânea que a de seu personagem, a dos americanos que, por se imaginarem na Europa, vivem mal a vida na América e desdenham de formular um projeto americano” (JITRIK, 1959, p.36-37). Já para Rafael Arce, “Di Benedetto não se limita a opor o ponto de vista do vencido ou do oprimido a uma história colonial narrada pelos vencedores. Zama é um *criollo* deslocado que pretende ter a dignidade e o prestígio social de um espanhol: não é, em definitivo, nem uma coisa nem a outra” (ARCE, 2015, p.11).

Desse modo, ao não se identificar nem como espanhol, nem como americano, Zama flutua em uma ambiguidade que se mantém tanto no romance quanto no filme. O protagonista se sente desterrado e ao mesmo tempo atado ao continente americano:

A narrativa de Zama faz alusão a um tempo em que a “identidade americana” ainda não estava estabelecida como independente da colonial e que em referência a esta última era vista como inferior, não civilizada e bárbara pelos olhos dos espanhóis. Ainda que os anos referidos na narrativa sejam 1790, logo 1794 e por último 1799, ou seja, anteriores à revolução de maio de 1810, o personagem Zama parece já sentir uma fragmentação da sua identidade e uma angústia profunda. Esta contradição se



caracteriza pela ambiguidade de não se sentir nem espanhol nem americano, conformando-se em um ser de identidade dilacerada (CAPONI, 2017, p.346).

Assim, as duas obras destacam esse sentimento de constante desassossego vivido por Zama, que no fundo é de derrota. Esse sentimento de não pertencimento é característico do período de pré-revoluções de independência (DÍAZ COUSELO, 1995). Segundo Criach, “Ainda que estejamos chegando à época das independências (...) o protagonista personifica o homem americano que ainda não é capaz de valorizar a si mesmo, a não ser em função de sua capacidade de se aproximar da Europa, física ou espiritualmente” (CRIACH, 2015, p. 32). Para Dámaso Martínez:

A auto-subestimação de Zama sobre sua situação de americano se faz mais visível no livro e no filme quando ele conversa com a personagem Luciana, a espanhola esposa de um dos ministros do governo, e em suas palavras desponta o imaginário sobre uma Europa no inverno, com cenas de jardins nevados, com mulheres vestidas com elegantes abrigos de peles e casas confortáveis e aquecidas. Um imaginário mítico que perdurou depois das lutas pela independência em distintos momentos nas classes altas da vida cultural da América Latina (DÁMASO MARTÍNEZ, 2018, p. 434).

Dámaso Martínez afirma também que Zama vive uma “dupla alteridade”, “por um lado, a dos espanhóis e, por outro, a dos americanos, que desde sua marginalidade o veem como um traidor da sua condição americana” (DÁMASO MARTÍNEZ, 2018, p.437). Em *Zama*, livro e filme, o bandido Vicuña Porto representa o homem americano que vive na marginalidade, fora da zona de controle do Estado. É interessante destacar que o próprio Vicuña Porto considera Zama um homem assimilado ao sistema colonial (DÁMASO MARTÍNEZ, 2018, p. 438).

Igualmente, temos dois personagens masculinos, também funcionários da coroa, que representam uma ruptura com o discurso colonizador: Ventura Prieto (que apesar de ter nascido na metrópole iguala o americano de origem espanhola e o de origem indígena, chegando a criticar abertamente o regime das *encomiendas*) e Manuel Fernández, que, embora seja um secretário de baixo escalão, insiste em ser escritor (ainda que sob reprimendas do governador), defendendo a necessidade de ter uma cultura própria. Para John Coetzee,



Zama se lê como a história de um americano que chega a descartar os mitos do Velho Mundo e se compromete não com um Éden imaginário, mas com o Novo Mundo em toda sua assombrosa realidade. Essa leitura pode se fundamentar no rico mosaico textual que Di Benedetto oferece: flora e fauna exóticas, depósitos minerais fabulosos, alimentos diferentes, tribos selvagens e seus costumes. É como se, pela primeira vez em sua vida, Zama abrisse seus olhos para a plenitude do continente (COETZEE, 2017, p. 238)

Por último, vale destacar que o sujeito americano, do romance e do filme, convive diariamente com a mescla linguística. No livro, Di Benedetto incorpora inúmeros vocábulos em guarani. E Martel avança muito nesse sentido, especialmente na terceira parte do filme, quando ocorre uma mistura constante de espanhol, guarani e português. Além de portar o chapéu típico de cangaceiro do sertão brasileiro, Zama mantém conversas com Vicuña Porto e seu bando (representados por atores brasileiros), que em alguns momentos falam uma espécie de “portunhol” e em outros soltam frases inteiras em português.

### **Alguns aspectos de um sistema teleológico colonial**

A voz do próprio protagonista implica um cruzamento de fronteiras temporais a respeito dos imaginários e dos alcances de uma visão assertiva sobre a nossa história. Para observar tal fenômeno, realizaremos uma análise comparativa entre a obra literária e sua adaptação cinematográfica em três partes: as relações que o protagonista estabelece com as mulheres, o contexto espacial e, posteriormente, as metáforas utilizadas no início das duas obras em relação ao destino do protagonista. Essas diferentes paisagens nos permitirão evidenciar aspectos de um sistema teleológico colonial, os quais se traduzem em códigos formais reconhecíveis em cada meio de expressão. O uso de metáforas e alegorias no começo de cada obra (literária e cinematográfica) funciona como um modo de presságio, ao mesmo tempo em que são traços do sinistro.

A obediência na qual repousam os valores coloniais de Zama evidencia os pilares sobre os que se constituíram a conquista americana: Deus, Rei e Lei. Dessa maneira, uma sorte de conformismo espiritual e corporal em função de sua episteme não somente media a relação de seu posto de trabalho e o distanciamento de seus seres queridos, mas também a impossibilidade de se relacionar com mulheres, especialmente, as não brancas. Tais tópicos



marcam a estreita relação entre poder e gênero, inerentes às obras, que desenvolvemos à continuação.

Zama é um homem casado, sendo que no romance, sua esposa, sua mãe e seus filhos se encontram em Buenos Aires, já no caso do filme, na cidade de Lerma. Na obra literária o protagonista tem conhecimento das dificuldades econômicas de sua esposa, já na adaptação fílmica, sabemos por meio de outros personagens da sua situação, mas é especialmente a ausência de notícias escritas que acentua o abandono da personagem principal.

No livro de Di Benedetto, o rechaço de Zama às mulheres não brancas é justificado por uma suposta doença “Temo o contágio do gálico. Temo perder o nariz, comido pela doença” (DI BENEDETTO, 2006, p.28). Duas mulheres brancas se relacionam com o protagonista com maior profundidade: Rita, a filha de seu senhorio Don Domingo e Luciana, esposa do Ministro da Fazenda, ambas de uma diferente posição social. Ao longo da narrativa, a intimidade, a proximidade afetiva e o desejo de Don Diego se manifestam somente com essas personagens. A relação que ele estabelece com outras mulheres de diferentes etnias surge em função da permanência ininterrupta em Assunção, ou seja, por conta da degradação do personagem.

Entretanto, na adaptação cinematográfica, o desejo se transforma rapidamente em frustração. Zama se relaciona com as mulheres, em grande medida, como objetos sexuais. O filme evidencia o modelo patriarcal americano, no qual o protagonista olha para as mulheres a partir do que Rita Segato define como “olho pornográfico”, pois a colonização europeia teria gerado uma forma pornográfica de olhar para o corpo, calcada em uma “matriz heterossexual binária do conquistador, que impõe noções de pecado estranhas ao mundo aqui encontrado e propaga seu olhar pornográfico”, o que não era característico das comunidades africanas e indígenas (SEGATO, 2012, p. 126). Ainda segundo Segato,

A posição dos homens tornou-se, dessa forma, simultaneamente interior e exterior, com a exterioridade e capacidade objetificadora do olhar colonial, simultaneamente administrador e pornográfico. (...) a sexualidade se transforma, introduzindo-se como uma moralidade antes desconhecida, que reduz a objeto o corpo das mulheres e ao mesmo tempo inocula a noção de pecado nefasto, crime hediondo e todos os seus correlatos (SEGATO, 2012, p. 120)



No filme, as relações de gênero estão muito claras, Martel ressalta a violência do sistema colonial, destacando as formas binárias impostas de maneira ultraviolenta pela “colonialidade do poder” (QUIJANO, 2005). Sua filmografia tem se dedicado a trazer para as telas as “vozes subalternas”, o que nos permite ver em seu cinema uma constante interseção de classe, raça e gênero. Vale destacar que *Zama* é o primeiro trabalho da diretora cujo protagonista é um homem (FERNÁNDEZ PARMO, 2017).

Assim, ao tratar da interseccionalidade, Martel enfatiza a vulnerabilidade do protagonista do ponto de vista econômico, social e sexual. Podemos observar tal situação nas cenas envolvendo mulheres jovens, por exemplo, aquelas com Rita e suas irmãs. Ao chegar na pousada e cumprimentar as duas filhas do senhorio, Zama vê um homem nu sair do local. Ele entra rapidamente buscando socorrer a vítima. No entanto, Rita, que se encontra seminua, evidencia ter tido relações consensuais com tal homem. A suposta defesa da honra das mulheres da hospedaria que Zama manifesta parece quixotesca, a coreografia das três filhas do senhorio no espaço e os diálogos repetitivos do pai geram uma sensação onírica, como se a psique do protagonista estivesse prejudicada (Ver imagem 1).

Essa expectativa de triunfo frente às mulheres é constantemente frustrada para Zama. No filme, pode-se considerar que é nos espaços interiores que se desenrola a maior parte dessas cenas. Contudo, a exposição de tais relações com o gênero feminino se torna muito mais evidente nos espaços exteriores da primeira sequência, nos quais as mulheres que têm contato com o protagonista parecem distantes e ameaçadoras. Martel apresenta mulheres autônomas em plena luz do dia, rodeadas de outras mulheres e cuja relação é homogeneizada apesar da raça e da língua. Essa escolha não é aleatória, pois historicamente existem poucas representações pictóricas, escassos relatos sobre a relação das mulheres na colônia fora dos espaços urbanos. Nesse sentido, ao incluir as sonoridades do guarani na primeira sequência, assim como a personagem Emilia, representada por uma indígena, Martel evidencia a pluralidade e a complexidade da ordem social colonial, que na maior parte dos “filmes históricos” se invisibiliza.



Imagem 1 - Sequência do primeiro encontro com Rita. Minutos 13:33-17-10.



Fonte: Fotogramas de *Zama*. Lucrecia Martel. Todos os direitos reservados. Reicine; Bananeira; El Deseo, 2017.

A representação da mulher branca se dá a partir de Luciana. A primeira apresentação da personagem ocorre quando o protagonista espia furtivamente algumas mulheres em um banho de rio no início do filme. Esse momento marca a tensão que se estabelece entre os dois personagens (Ver imagem 2).

Imagem 2- Banho das mulheres, sequência inicial. Minutos 2:51-4:50.



Fonte: Fotogramas de *Zama*. Lucrecia Martel. Todos os direitos reservados. Reicine; Bananeira; El Deseo, 2017.

Luciana também está presente na reunião social na qual os homens oferecem mulatas ao protagonista, mas Zama as rechaça, criando um jogo com a constante negativa da própria



Revista Eletrônica da ANPHLAC, ISSN 1679-1061, Nº26, p. 408-443, Jan./Jul., 2019.

<http://revista.anphlac.org.br>

Luciana durante seus encontros íntimos. Situação que aumenta a frustração do protagonista, chegando ao ápice quando ele se dá conta de que ela tinha um caso com Ventura Prieto. No filme, diferentemente do livro, no qual jamais transparece intimidade entre Zama e Luciana, a relação dos dois é intermediada por sua criada, a escrava Malemba. Ressalta-se que Luciana se encontra distante dos modelos de valores impostos às mulheres brancas nos espaços coloniais, pois ela não se responsabiliza pelos aspectos sociais de sua posição: cuidar do seu esposo, dedicar-se a um lar com filhos, preservar as tradições cristãs e se reservar para o marido (MARTINI, 2003).

Em outro extremo, temos a personagem Emília, a mulher com a qual o protagonista tem um filho, mas que não é sua esposa. Aqui percebemos uma grande diferença entre a obra literária e a fílmica: na primeira, a personagem é uma viúva espanhola empobrecida e na segunda é uma mulher indígena. Se no romance Emília cumpre a função de dar um filho de sangue espanhol a Zama (motivo que o protagonista usa para pedir novamente sua transferência ao governador), a diretora utiliza a personagem indígena para compor uma relação distante entre ambos – na qual não existe diálogo porque não há maior compreensão entre dois mundos distintos no que diz respeito à hierarquia de poder – enquanto que no livro, a relação entre ambos é desdenhosa, quase indiferente. A presença de uma Emília guarani visibiliza as fraturas do estabelecimento colonial, ao mesmo tempo em que sua representação fílmica sintetiza a inclusão das vozes dos povos originários, dentro dos espaços da colônia, no interior da América.

Se comparamos as mulheres das províncias com as de Assunção, podemos encontrar relações dicotômicas entre campo e cidade e seus respectivos habitantes (SÁNCHEZ QUELL, 1964). As indígenas das províncias se ocuparam em criar confrarias e festas populares. Sua relação associativa de gênero e sua atitude autônoma são atravessadas por aspectos geográficos (SUSNIK, 1978). Essas mulheres se encontravam distantes dos centros urbanos, o que lhes permitiu criar diversas dinâmicas, nas quais a ordem sócio-espacial estabelecida não era necessariamente patriarcal (NORMANDO, 2005).



Já os maus tratos produzidos por diversos homens brancos a mulheres indígenas em Assunção têm como marco o ano de 1541, quando Domingo Martinez de Irala transfere o centro de poder de Buenos Aires para Assunção. Além de serem objeto de exploração sexual, as nativas adquirem um valor de intercâmbio e foi em Assunção que se criou um sistema de tráficos de índias livres e escravas (CANDELA, 2014). Para Augusto Roa Bastos:

Esta velha tragédia de escravidão, degradação e extermínio, que culmina na atualidade com a imolação das últimas comunidades, não pode ser compreendida em toda sua significação se não no marco global de nossas sociedades baseadas no regime de opressão e exploração dos estratos humanos que elas consideram “inferiores” (ROA BASTOS, 2011, p. 10).

A representação de Emilia como ameríndia expressa a preocupação de Martel com o papel das mulheres indígenas dentro das dinâmicas da sociedade colonial fora dos centros metropolitanos. Embora o filme não especifique o lugar geográfico onde se desenvolve a história, a construção das personagens Luciana e Emília se assemelha à história de Assunção.

Entretanto, as personagens femininas não reproduzem a opressão, pois reinventam uma nova ordem na qual impera a autonomia e se questiona a obediência frente ao homem *criollo*, aquele que Zama representa dentro da sociedade colonial. Ao reinterpretar o papel das figuras femininas, Martel nega a história que tem sido contada pelos vitoriosos e a reinventa por meio das “zonas de contato” (PRATT, 2011). Vale dizer que esse destaque dado às figuras femininas é comum na obra da cineasta, como menciona Natalia Barrenha, “As mulheres ocupam um lugar de destaque em seus filmes, enquanto os homens são sempre retratados como fracassados” (BARRENHA, 2011, p.66). Assim, a diretora reconfigura os valores e transforma os conceitos de Deus, Lei e Rei em figuras abstratas, as quais se referem apenas ao protagonista.

Por outro lado, é importante analisar também a composição dos espaços nos quais a história se desenvolve, pois se relacionam com o estado mental do protagonista, bem como as diversas percepções culturais sobre a representação das paisagens americanas. Em perspectiva, a obra de Martel inclui novas formas de identificação para além dos estereótipos nacionais, a partir das suas narrativas centradas no norte argentino, tais como *O pantano* (2001) e *A mulher sem cabeça* (2008). Nesse sentido, os espaços adquirem uma conotação



psicológica e social, como destaca Mônica Campo: “a diretora apresenta a sociedade, por meio de personagens que convivem em espaços privados (...) marcados pelo trato repleto de contrastes, hierarquizações” (CAMPO, 2013, p.11).

No filme, os espaços interiores são iluminados de forma suave abstraindo o uso de claro-escuro (do italiano *chiaroscuro*), que forma grande parte da composição tradicional dos “filmes de época”. No entanto, na medida em que a psique do protagonista vai se danificando, gradativamente a iluminação se torna cada vez mais precária e os espaços dão a impressão de lugares extremamente reduzidos e confusos. Isso contrasta com a claridade dos espaços exteriores. A paisagem tem destaque no terceiro ato de *Zama*, quando o protagonista decide empreender a aventura para capturar Vicuña Porto. Este último episódio resulta em um colapso, já que Vicuña é um dos capangas contratados para exterminar a si mesmo.

Essa missão na selva missioneira é executada a céu aberto, notam-se elementos fotográficos que remetem às gravuras dos relatos de viagens de europeus entre os séculos XVIII e XIX. Em virtude dessas ilustrações, criou-se um imaginário da geografia local que estereotipa os habitantes ao mesmo tempo em que adverte sobre o perigo intrínseco dos espaços exóticos da América. Essas imagens, ressignificadas por Martel, têm relação com a trama e o risco que corre Zama em meio a narrativa.

As gravuras se caracterizavam pela representação hiperbólica da paisagem, a horizontalidade e a profundidade de campo. Outro referente dessas paisagens poderia se remeter às tonalidades e cenários de uma pintura costumbrista do final do século XIX e princípio do século XX. Entretanto, o diretor de fotografia Rui Poças menciona a dificuldade que implicou fugir dos referentes pictóricos europeus sobre a paisagem colonial, os quais idealizaram a natureza americana, exagerando suas qualidades ou transformando suas cores (LIEBANA; POÇAS, 2017). Essa decisão de negar a tradição pictórica sobre a região revela a fidelidade fotográfica aos tons e texturas da paisagem da região das Missões (Ver imagem 3).



Imagem 3- Comparação Fotograma de Zama e desenho de diário de viagem de Guido Boggiani



Fotograma de zama

Guido Boggiani, *Viaggi d'un artista nell'America Meridionale*. 1861-1901 p.115

Fonte: Fotograma de *Zama*. Lucrecia Martel. Todos os direitos reservados. Reicine; Bananeira; El Deseo, 2017. *Viaggi d'un artista nell'America Meridionale*. Rome. Guido Boggiani.

Esse conjunto de decisões que escapam ao dramatismo das sombras, do uso tipificado de *chiaroscuro* para os “filmes de época” e que se alimentam fragmentariamente das lógicas europeias, rechaça ou ressignifica esse tradicional subgênero. Isso implica uma composição na qual se criam sistemas de relações que se estabelecem a partir da memória coletiva e da composição imagética das paisagens e se relacionam com conceito de “arqueologia do saber visual”, cunhado por Didi-Huberman (2008), ao se referir a um repertório cultural que se entrelaça e reconfigura consciente e inconscientemente.

No intuito de sublinhar algumas diferenças nas vozes narrativas, podemos sinalizar que a narração em primeira pessoa no romance, assim como a descrição taciturna da paisagem, nos permite estabelecer o solilóquio como uma estratégia narrativa de percepção desesperançada do sujeito sobre o espaço. O uso dessa voz se assemelha às narrações dos relatos de viagens, nos quais a crônica e os diários coletaram as impressões dos viajantes sobre o espaço a partir da sua própria “colonialidade do ver” (BARRIENTOS, 2011). Sua visualidade estava carregada de uma ideologia imperialista e racalista. Entretanto, diferentemente dos viajantes europeus, a característica de *Zama* é a imobilidade e com isso sua degradação.

Já a adaptação de Martel utiliza estratégias narrativas diferentes. A perspectiva do protagonista se evidencia por causa de efeitos de som que oscilam com a visão externa das



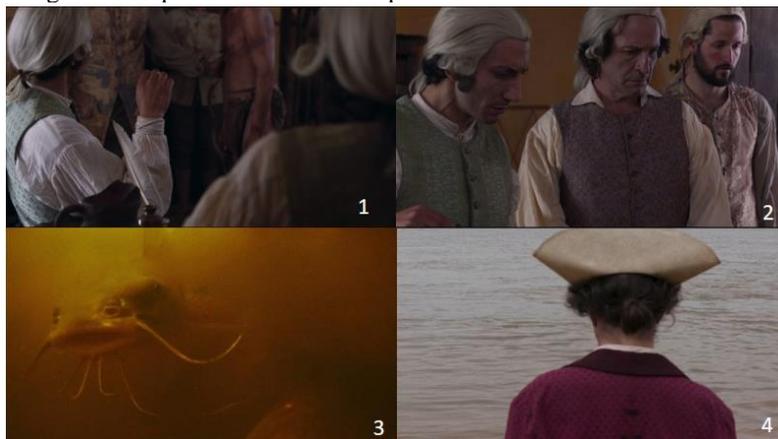
situações. Assim, graças ao uso de recursos sonoros como ruídos, gera-se uma relação assertiva com o protagonista, ou seja, uma sensação de estranhamento. Esses aspectos da paisagem sonora se transformam em elementos simbólicos de um lugar selvagem onde impera o caos. O deslocamento da voz e do olhar subjetivo do personagem, que oscilam com o desenho de som, ampliam as possibilidades discursivas da nossa concepção sobre a colônia e “(...) rompe com os olhares antropomórficos e as noções de espaço (...), a partir de uma *mise en scène* estranha” (DIELEKE; FERNÁNDEZ BRAVO, 2018, p.7).

Como apontamos na introdução deste artigo, nas primeiras páginas do livro de Di Benedetto, o protagonista observa um redemoinho que se forma na água do rio sobre o qual gira o cadáver de um macaco. Ao observá-lo, Zama se sente identificado. Esse primeiro momento é uma reflexão sobre o indivíduo frente à natureza que o rodeia. Por um aspecto, a afirmação de que já não era mais “macaco, mas cadáver de macaco” implica um estranhamento desse cadáver no qual restos de “carne e osso” são dessacralizados, condenando-o a permanecer em uma circularidade caótica, que transforma o corpo em um objeto patético (DI BENEDETTO, 2006, p.18). O ensimesmamento do protagonista facilita relacionar a passagem do macaco com outra parte do romance, a lembrança sobre outro animal da região, um peixe que é constantemente expulso do meio em que habita, utilizando toda sua energia vital para permanecer nele. Macaco e peixe, ambos se encontram em uma dupla negação, a permanência forçosa e a suspensão no meio que funciona como uma prisão. Ambos seres, expostos à vontade de uma natureza que os despreza, são transformados em materiais a serviço das circunstâncias.

No filme, a passagem do macaco é suprimida para dar maior ênfase à metáfora dos peixes (Ver imagem 4). Esse início, que pressagia o final, se localiza a modo de *mise en abyme* na relação intermitente entre o contexto agreste e indomável que se opõe às vontades do homem moderno, que não renuncia às suas “convicções iniciais” (MAURO CASTELLARIN, 1992, p.574). Essa obediência a um sistema teleológico colonial coloca o protagonista em um espaço de *limen*, as fronteiras das regiões periféricas e seus próprios enfrentamentos epistêmicos.



Imagem 4- Sequência metáfora dos peixes no filme. Minutos:6:46- 8:30



**Transcrição da cena**

*Ventura Prieto:* Guarda, mostre a saída a esse bom homem

*Prisioneiro:* Há um peixe...

*Manuel Fernández:* Ainda está sob juramento...

*Prisioneiro:* Há um peixe... Que passa a vida em um vaivém... Lutando para que a água não o jogue para fora... Porque a água o rejeita. A água não o quer...

*-Música calypso-*

*Ventura Prieto (V.O.):* Estes sofridos peixes, tão apegados ao ambiente que os repele, usam todas as suas forças para conquistar a permanência. Nunca serão encontrados na parte central do rio, apenas nas margens

Fonte: Fotograma de *Zama*. Lucrecia Martel. Todos os direitos reservados. Reicine; Bananeira; El Deseo, 2017.

Nas páginas finais do romance de Di Benedetto, Zama escreve em um papel uma mensagem para sua esposa Marta, que diz: “não naufraguei” (DI BENEDETTO, 2006, p.157). O gesto contrasta com a conversa seguinte, que mantém com sua própria versão infantil, o qual se decepciona por não ter crescido. Já no filme de Martel, a última cena apresenta um Zama desfigurado em uma canoa, na qual uma criança indígena lhe pergunta se quer viver. Essa cena se assemelha novamente com uma personagem de Quiroga, do conto “À deriva”. Entretanto, no conto de Quiroga, o protagonista morre, já no livro de Di Benedetto, não sabemos com certeza o destino final de Zama, apenas suspeitamos a desgraça (QUIROGA, 1966).

Assim, diferentemente das expectativas de salvação que cria a cultura judaico-cristã, em *Zama* não existe esperança. Na obra literária, o diálogo final está carregado de desilusão e acompanhamos o desmoronamento moral do protagonista. Por sua vez, no final cinematográfico, repousa a esperança no caminho fluvial, uma espécie de renúncia de si mesmo questionando os traços de uma identidade americana inacabada e limiar.



## Considerações finais

As diversas formas artísticas (literatura, cinema, música, pintura, fotografia, grafite, etc.) permitem releituras e reescritas sobre a história, principalmente quando o passado tem sido marcado por eventos traumáticos em diferentes gerações, como acontece com as problemáticas provenientes do sistema colonial americano em nossa ordem social contemporânea.

As várias narrativas ficcionais que abordam eventos históricos não têm um compromisso de fidelidade para com o passado, mas sim sugerem uma interpretação que surge a partir da perspectiva contemporânea, ou seja, são produtos do seu tempo e, como tal, utilizam inovações tecnológicas, informações de arquivos e repertórios culturais para rerepresentar aspectos do passado de maneira reflexiva.

Esses produtos artísticos, como *Zama* (livro e filme), cujas elaborações se encontram determinadas por diversos anacronismos, permeiam regimes de historicidade que têm sido muitas vezes apresentados de forma cristalizada, diluindo hierarquias entre a arte e o espectador e, em grande medida, entre o passado e o presente.

A história fragmentada e anacrônica das duas obras analisadas neste artigo funciona como uma ferramenta que habilita a polifonia, incluindo vozes que foram silenciadas ao longo da história latino-americana, em especial as vozes das mulheres, dos povos originários e dos afrodescendentes.

Di Benedetto não enfatiza uma história nacional, unitária e integradora, mas ao contrário, destaca fragmentos da experiência colonial. Ele opera com epistemologias próprias, desde a América Latina, incluindo sua interpretação do existencialismo. Seus personagens circulam anacronicamente dentro da grande história. A escolha de ambientar a obra no final do século XVIII, em Assunção e na selva do Chaco, dá destaque à margem, o que nos instiga a pensar as regiões de fronteira como um espaço-tempo paradoxal.

A afirmação de Martel de que seu cinema traz “uma perspectiva existencial do Cone Sul” indaga sobre a nossa própria identificação como latino-americanos. A realização de filmes que têm a história como matéria, além de recriar um passado, apresenta novas



perspectivas sobre o presente. Assim, a oscilação de múltiplas temporalidades nos facilita pensar aspectos primordiais que são constitutivos da América Latina, bem como o nosso lugar de “espera” dentro do sistema mundial.

### Referências bibliográficas:

ÁLVAREZ, Beatriz. “Zama: ¿posible refutación a la novela histórica?”. In: DOMÍNGUEZ, Mignon. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 1996, p. 37-47.

ARCE, Rafael. “El ejercicio de la espera: para una lectura de lo grotesco en ‘Zama’ de Antonio Di Benedetto. In: *Artelogie*, N. 8, 2016. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/artelogie/570>>/. Acessado em: 20/08/2018.

BARRENHA, Natalia. *A experiência do cinema de Lucrecia Martel Resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. 2011. Dissertação (Mestrado em multimeios) - Instituto de Arte, UNICAMP. Campinas.

BARRIENTOS, Joaquín. “Apetitos extremos. la colonialidad del ver y las imagenes archivo sobre canibalismo de Indias”. In: Eipcp. Austria: Instituto europeo para políticas culturales progresivas, 2008. Disponível em: <<http://eipcp.net/transversal/0708/barriendos/es>> Acessado em: 20/11/2018.

BIRULÉS, Fina. "Usos del anacronismo: memoria y contemporaneidad". Palestra XV Congreso Nacional de Filosofía de la Asociación Filosófica Argentina. Buenos Aires: dez. 2010.

BOGGIANI, Guido. *Viaggi d'un artista nell'America Meridionale*. Roma, 1895.

CAMPO, Mônica Brincalpe. “Tempo e História: representação em Lucrecia Martel”. In: *Imagofagia*, nº 7, 2013. Disponível em: <[http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com\\_content&view=article&id=306%3Atempo-e-historia-representacao-em-lucrecia-martel-&catid=50%3Anumero-7&Itemid=150](http://www.asaeca.org/imagofagia/sitio/index.php?option=com_content&view=article&id=306%3Atempo-e-historia-representacao-em-lucrecia-martel-&catid=50%3Anumero-7&Itemid=150)>. Acessado em: 29/01/2019

CANDELA, Guillaume. “Las mujeres indígenas en la conquista del Paraguay entre 1541 y 1575”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, 2014. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/67133>>. Acessado em: 23/11/2018.

CAPONI, Mauro E. “A fragmentação da Identidade em Zama: Uma leitura genealógica”. In: *Revista Landa*, v. 6, 2017, p.341-359.



CHIARAMONTE, José Carlos. "Autonomía e independencia en el Río de la Plata 1808-1810". In: *Historia Mexicana*, vol. LVIII, núm. 1, julio-septiembre, 2008, p. 325-368. Distrito Federal, México.

COETZEE, John M. "Antonio Di Benedetto, Zama". In: *Homenaje a Antonio Di Benedetto*.

REALES, Liliana (Editora) et al. Mendoza: EDIFYL, 2017.]

CORRO, Gaspar Pío del. *Zama, zona de contato*. Córdoba: Ediciones Argos, 1992.

CORVA, María Angélica. "La justicia en la primera década revolucionaria". In: *Revista de Historia del Derecho*. Buenos Aires, n. 39, jun, 2010.

CRIACH, Sofia. "El hombre americano en Zama de Antonio Di Benedetto: una lectura desde la filosofía de Arturo Roig". In: *Revista Intersticio de la política y de la cultura*, 8, 2015, p. 25-44.

DÁMASO MARTÍNEZ, Carlos. "La transposición filmica de la novela de Di Benedetto Zama por Lucrecia Martel y el debate de la crítica". In: *Orillas*, 7, 2018, p.429-443.

DEL VECCHIO, Alejandro. "Dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello': el caso Zama, de Antonio Di Benedetto". In: *Revista Espéculo. Revista de Estudios Literarios*. N. 24. Año XIII, jul-oct, Universidad Complutense de Madrid, 2008.

DÍAZ COUSELO, José M. "La Real Ordenanza de Intendentes y la revolución". In: MARILUZ URQUIJO, José M. (coord.). *Estudios sobre la Real Ordenanza de Intendentes del Río de la Plata*. Buenos Aires, Instituto de Investigaciones de Historia del derecho, 1995.

DI BENEDETTO, Antonio. *Zama*. São Paulo: Globo, 2006. EBOOK.

DIDI-HUBERMAN, Georges. "El punto de vista anacrónico". In: *Revista de Occidente*, n. 213, fev. 1999.

\_\_\_\_\_. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Arte y Estética, 2007, p.7-36.

DIELEKE, Edgardo; FERNÁNDEZ BRAVO, Álvaro. "Zama: heterocronía, voyeurismo y mundos posibles". In: *La Fuga*, 21, 2018. Disponível em: <http://2016.lafuga.cl/zama-heterocronia-voyeurismo-y-mundos-posibles/880>. Acessado em: 23/06/2018.



FERNÁNDEZ PARMO, Guido. "El cine de Lucrecia Martel como imagen crítica. La experiencia del Deseo más allá de la Clase, el Género y la Raza". In: *Religación - Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, Vol. II, Num. 8, Quito, Trimestral, Diciembre 2017, p. 15-27.

FILER, Malva E. *La novela y el diálogo de los textos: Zama, de Antonio Di Benedetto*. México: Oasis, 1982.

GARCÍA LÓPEZ, Sonia. "Conversación de Lucrecia Martel con Sonia García López en Casa América (2017)". Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=5\\_olziNzF1o](https://www.youtube.com/watch?v=5_olziNzF1o). Acessado em 21/09/2018.

GONZALO, Pablo. "A espera, a predação e a escuta da História". In: *Revista Cinética*, 2018. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/a-espera-a-predacao-e-a-escuta-da-historia/>. Acessado em: 04/08/2018.

HARTOG, François. *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

HEREDIA, Edmundo. "O Cone Sul e a América Latina". In: CERVO, Amado Luiz; RAPOPORT, Mario (org.). *História do Cone Sul*. Brasília: UnB; Rio de Janeiro: Revan, 1998.

HOBERMAN, John. "Lucrecia Martel: A Director Who Confounds and Thrills". In: *The New York Times*, 2018. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2018/04/13/movies/lucrecia-martel-zama-argentina.html>. Acessado em: 22/10/2018.

JITRIK, Noé. *Seis novelistas argentinos de la nueva promoción*. Mendoza: Biblioteca Pública General San Martín, 1959.

\_\_\_\_\_. *Historia e imaginación literaria Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 1995.

KOZA, Roger. "Sem título". In: *Revista Ñ*, 2017. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/di-benedetto-tres-villegas-spiner-martel/>. Acessado em: 10/10/2018.

\_\_\_\_\_. "Una película de 1790 llamada Zama. Un dialogo con Lucrecia Martel". In: *Con los ojos abiertos*, 2017. Disponível em: <http://www.conlosojosabiertos.com/una-pelicula-1790-llamada-zama-dialogo-lucrecia-martel/>. Acessado em: 01/10/2018.

LIMA, Érico de Oliveira Araújo. "Algumas proposições anacrônicas para os encontros entre cinema e história". In: *Revista Toma Uno*, v. 4, p. 19-34, 2016.



LORAU, Nicole. "Elogio do anacronismo". In: NOVAIS, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

LORENZ, Günter. "Antonio Di Benedetto". In: *Diálogo con América Latina; panorama de una literatura del futuro*. Valparaíso: Ediciones de la Universidad de Valparaíso, Pomaire, 1972, p. 109-140.

MARCOS, Javier R. "Lucrecia Martel: 'As pessoas não se dão conta de que as séries são um retrocesso. In: *El País*, 2018. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/16/cultura/1516125674\\_495994.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/16/cultura/1516125674_495994.html). Acessado em: 20/04/2018.

MARTINI, Monica. "El Discurso sobre la mujer en los periódicos de América del Sur". *Revista Credencial Historia*, Bogotá, n. 163. Disponível em: <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-163/las-mujeres-al-final-del-periodo-colonial>. Acessado em: 15/10/2018.

MAURO CASTELLARIN, Teresita. *La narrativa de Antonio Di Benedetto*. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1992.

NAVARRO GARCÍA, Luis. *Las reformas borbónicas en América. El plan de intendencias y su aplicación*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1995.

NÉSPOLO, Jimena. *Ejercicios de pudor; Sujeto y escritura en la narrativa de Antonio Di Benedetto*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2004.

NORMANDO CRUZ, Enrique. "Mujeres en la Colonia: Dominación colonial, diferencias étnicas y de género en cofradías y fiestas religiosas en Jujuy, Río de la Plata". In: *Anthropologica*, 2005, vol.23, n.23, p.127-150. Disponível em: [http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0254-92122005000100005](http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-92122005000100005). Acessado em 24/11/2018.

ORTELLI, Sara. "Las reformas borbónicas vistas desde la frontera: La élite neovizcaína frente a la injerencia estatal en la segunda mitad del siglo XVIII". In: *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, (28), 7-37, 2005.

POÇAS, Rui. *Rui Poças, director de fotografia de Zama. El espectador imaginário*, 2017. Entrevista concedida a Raul Liebana. Disponível em: <http://www.elespectadorimaginario.com/entrevista-a-rui-pocas-director-de-fotografia-de-zama/>. Acessado em 20/11/2018.



PRATT, Mary L. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

PREMAT, Julio. “La topografía del pasado: imaginario y ficción histórica en *Zama* de Antonio di Benedetto”. In: COVO-MAURICE, Jacqueline (coord.) *Historia, espacio e imaginario*. Paris: Presses Universitaires du Septentrion, 1997, p.285-292.

QUIJANO, Aníbal. “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”. In: LANDER, Edgardo (org). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO, 2005, p. 107-127.

LORANDI, Ana M. *Poder central, poder local. Funcionarios borbónicos en el Tucumán colonial. Un estudio de antropología política*. Buenos Aires, Prometeo Libros, 2008.

QUIROGA, Horacio. *Selección de cuentos*. Montevideo: Biblioteca Artigas, 1966.

RANCIÈRE, Jacques. “O conceito de anacronismo e a verdade do historiador”. In: SALOMON, Marlon (Org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, 2011.

ROA BASTOS, Augusto. *Las Culturas Condenadas*. Asunción: ServiLibros, 2011.

RODRÍGUEZ MARCOS, Javier. “Lucrecia Martel: la gente no se da cuenta que las series son un retroceso”. In: *El país Cultura*, 2018. Disponível em: <[https://elpais.com/cultura/2018/01/16/actualidad/1516125674\\_495994.html](https://elpais.com/cultura/2018/01/16/actualidad/1516125674_495994.html)>. Acessado em: 10/10/2018.

SAER, Juan J. “*Zama*, la obra de Di Benedetto, entre el olvido y la incompreensión”. *Clarín* (20/11/1986), p. 1-2. Disponível em: <[https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/zama-escrito-beckett\\_0\\_ryX1ehBGG.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/zama-escrito-beckett_0_ryX1ehBGG.html)>. Acessado em: 12/10/2018.

\_\_\_\_\_. “*Zama*”. In: *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral, 2004, p. 44-50.

\_\_\_\_\_. *El Concepto de Ficción*. Buenos Aires: Editora Arel, 1997.

SÁNCHEZ QUELL, Hipólito. *Estructura y función del Paraguay colonial*. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1964.

SANTILLI, Daniel. “¿Perjudiciales o Beneficiosas? la discusión sobre el impacto económico de las reformas borbónicas en Buenos Aires y su entorno”. In: *Fronteras de la Historia*, 18(2), 247-283, 2013.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Cia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.



SEGATO, Rita L. “Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial”. *E-cadernos ces*, 18, 2012. Disponível em: <<http://eces.revues.org/1533>>. Acessado em: 20/08/2018.

SERRA, Iván E. “Representaciones de lo americano en Zama de Antonio Di Benedetto”. In: *Estudios Románicos*, 21, 2012, 143-152. Disponível em: <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/166771>. Acessado em: 12/10/2018.

SUSNIK, Branislava. *Los aborígenes del Paraguay. I: Etnología del Chaco Boreal y su periferia (siglos XVI y XVII)*. Asunción, Museo Etnográfico “Andrés Barbero”, 1978.

VARELA, Fabiana I. “La historia de los sin historia: Resignificaciones del pasado en la obra de Antonio Di Benedetto”. In: *Revista Landa*, v.5, n.1, 2016, p.180-199.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio”. In: *Mana - Estudos de Antropologia Social*, 1996, 2(2): 115-144.

WILDE, Guillermo. “Orden y ambigüedad en la formación territorial del Río de la Plata a fines del siglo XVIII”. In: *Horizontes Antropológicos*, 2003.

ZAMA. Direção de Lucrecia Martel. Roteiro: Lucrecia Martel. Baseado no romance homônimo de Antonio Di Benedetto. Intérpretes: Daniel Giménez Cacho, Lola Dueñas, Rafael Spregelbund, Daniel Veronese, Matheus Nachtergaele, Mariana Nunes. Argentina 2017 (114 minutos).

