

A adesão de Lucrecia Martel ao imaginário gótico em *Zama*

Por Fernanda Sales Rocha Santos *

Resumo: O presente artigo visa aproximar o filme argentino *Zama* (Lucrecia Martel, 2018) do imaginário narrativo gótico, oriundo de uma tradição que remete a obras literárias europeias do século XVIII —cujos temas e formas envolvem uma perspectiva ambígua e assombrada de mundo. Parte-se do questionamento de como o estilo de Martel traduz cinematograficamente, e por meios intermediários, as disposições sombrias do livro de Di Benedetto, intensificando a adesão desta narrativa ao imaginário gótico. A hipótese a ser articulada é a de que o filme *Zama* estimula uma abordagem amaldiçoada que conecta a trama do protagonista ao processo colonizatório espanhol, por meio de escolhas formais e de alterações de enredo em relação à obra literária em que o filme se baseia.

Palavras-chave: intermedialidade, Lucrecia Martel, cinema contemporâneo, gótico.

La adhesión de Lucrecia Martel al imaginario gótico en *Zama*

Resumen: El presente artículo examina la película argentina *Zama* (Lucrecia Martel, 2018) desde el punto de vista del imaginario gótico, oriundo de una tradición que remite a obras literarias europeas del siglo XVIII —cuyos temas y formas plantean una perspectiva ambigua y asombrada del mundo. Partiendo del cuestionamiento de la manera en que el estilo de Martel traduce cinematográficamente las disposiciones sombrías del libro de Di Benedetto a través de la intermedialidad, la hipótesis es que al conectar la trama del protagonista con el proceso colonizador español, la película *Zama* aborda al protagonista como un ser maldito mediante opciones formales y alteraciones de la obra literaria original.

Palabras clave: intermedialidad, Lucrecia Martel, cine contemporáneo, gótico.

Lucrecia Martel's adherence to the gothic imaginary in *Zama*

Abstract: This article focuses the Argentine film *Zama* (Lucrecia Martel, 2018) from the vantage point of the gothic imaginary, which stems from the 18th C tradition of European literature, defined by themes and forms that present an ambiguous and haunted perspective of the world. By examining Martel's use of intermediality to underscore the bleakness of Di Benedetto's book the article

posits that by connecting the plot to the Spanish colonial process Martel changes of the plot of the novel and suggests that the protagonist is cursed.

Key words: intermediality, Lucrecia Martel, contemporary cinema, gothic.

Fecha de recepción: 15/01/2019

Fecha de aceptación: 31/08/2019

Introdução

O presente trabalho visa aproximar o filme argentino *Zama* (Lucrecia Martel, 2018) do imaginário narrativo gótico, oriundo de uma tradição que remete a obras literárias europeias do século XVIII —cujos temas e formas envolvem uma perspectiva ambígua e assombrada de mundo. Parte-se do questionamento de como o estilo de Martel traduz cinematograficamente, e por meios intermediários —pela tradução de ambientações, estados atmosféricos, e recursos de linguagem— as disposições sombrias do livro de Di Benedetto, intensificando, assim, a adesão do filme ao imaginário gótico. A hipótese a ser articulada é a de que o filme demarca e estimula uma abordagem amaldiçoada que conecta a trama do protagonista ao processo colonizatório espanhol, por meio de escolhas formais e de alterações de enredo em relação à obra literária em que o filme se baseia. Assim, gostaria de propor uma aproximação da obra de Martel com o imaginário gótico que ocorre, por um lado, pela utilização de recursos formais e estilísticos; por outro, pelo tema, contexto e tempo histórico em que o enredo se firma.

Lucrecia e o horror

Os filmes de Lucrecia Martel são marcados por densas atmosferas climáticas, ambientações soturnas e pelo estado de suspensão das ações das

personagens. O trabalho sonoro com a ambiguidade e o hiper-realismo de ruídos, assim como os enquadramentos pouco convencionais, imprimem no cinema de Martel, a um só tempo, realismo e estranhamento,¹ dois contrários que se combinam e conferem originalidade a seu projeto estético e narrativo. O termo háptico, evocado pela teórica Laura Marks (2000) para designar a dimensão, ou camada, sensória da experiência fílmica, é recorrentemente empregado para descrever as escolhas formais de Martel.² Seus filmes propõem uma experiência de imersão em um real que é incômodo, estagnado e permeado por mau presságio. De modo sutil e sofisticado, Lucrecia flerta, desde seu longa-metragem de estreia *La ciénaga* (2001), com elementos convencionais do horror —gênero cinematográfico sensório por excelência, conforme apontado por Linda Williams (1991). Natalia Christofolletti Barrenha (2013) revela o vínculo com o horror que Martel possui desde a infância: “Lucrecia afirma que suas produções, se ouvidas com atenção, podem resultar em autênticos filmes de horror, herança de uma paixão que ela tem pelo gênero” (Barrenha, 2013: 17). Obras como *La ciénaga* e *La mujer sin cabeza* (2008) se vinculam com o horror na articulação de imagens e sons que erguem suspenses por meio de ruídos que incitam atmosferas meteorológicas de tempestades; fotografias escuras de ambientes isolados; enquadramentos tortos ou que “cortam” partes dos corpos dos personagens, dentre outros. Esses elementos do estilo de Martel se vinculam com o imaginário do horror, o qual a cineasta admite se inspirar.

Já em *Zama* (2018), o diálogo com elementos horríficos parece ganhar uma nova dimensão. Para além de uma ambientação e climatização de suspense por vias formais, como ocorre anteriormente, existe, neste filme, elementos temáticos e de enredo que remetem a um estilo íntimo ao horror e que, de

¹ Estranhamento, aqui, vincula-se com a sensação de algo passível de temor (ainda que difuso) dentro da imersão da narrativa, tal como cunhado por Todorov (1992) em sua classificação sobre a literatura fantástica.

² Ver De Luca (2015) ou Vieira Jr. (2015). Ambos os autores inserem os filmes de Lucrecia dentro de uma tendência do cinema mundial contemporâneo ligada ao sensório/háptico.

certo modo, permeia a obra literária na qual o filme se baseia: o gótico narrativo. O motivo temático da decadência em um mundo de conflitos setecentistas; a floresta como espaço assombrado; a representação de povos nativos numa perspectiva amaldiçoada são alguns dos elementos que remontam cenários, figuras e contextos de uma imaginação narrativa que remete ao romance europeu gótico do século XVIII. A tentativa de aproximar o gótico do filme *Zama* nasce da observação de uma continuidade da linguagem estilística de Martel potencializada pela abertura que o livro de Antonio Di Benedetto promove.

O gótico

O conceito de gótico pode ser entendido de muitas maneiras, contudo, aqui será utilizado como uma tradição narrativa que nasce na Europa no século XVIII e se manifesta de modo abrangente e transcultural, passível de ser localizada em mídias, contextos e épocas diferentes. Diante dessa perspectiva, o gótico é considerado um estilo narrativo, ou um imaginário literário, que escoia pelo espaço-tempo desde a sua configuração inicial nos romances ingleses do século XVIII, podendo ter suas figuras, temas, personagens, cenários e “maquinaria” (Vasconcelos, 2002: 127) ampliados e aplicados a variadas obras de arte ou de entretenimento.³ Ainda no século XXI são incontáveis os elementos estilísticos e narrativos com inspiração no imaginário gótico que persistem, não apenas na literatura, mas no cinema, em histórias em quadrinhos, em narrativas seriadas e em videogames. Donizete Rossi aponta que o gótico chega “ao século XXI já transformado e adaptado à miríade dos novos padrões culturais, mas sem perder sua essência: a escuridão, a noite, o Mal, o terror e o horror, a psicologia do medo, a instauração de impasses na racionalidade da lógica” (Rossi, 2008: 75).

³ No cinema brasileiro, por exemplo, a pesquisadora Laura Cánepa (2016) se utiliza do termo para a análise de alguns filmes, como *O anjo da noite* (Walter Hugo Khouri, 1974). Cánepa também propõe que o gótico inspira uma série de filmes do cinema brasileiro dos anos 2000.

A origem desse estilo narrativo na literatura ocorre no final do século XVIII na Inglaterra, sob uma conjuntura de intensa ansiedade em relação a questões econômicas e políticas do período da primeira revolução industrial, da Revolução Francesa e das revoltas nas colônias americanas. Imerso em um momento de profundas transformações, o estilo gótico irrompe de uma desconfiança em relação aos valores burgueses de progresso e desenvolvimento, assim como ao pensamento racionalista, iluminista e aristotélico. Segundo David Punter (1980), o gótico articula no nível da fantasia uma neurose cultural profundamente sentida. Nesse sentido, Sandra Vasconcelos aponta o gótico como uma manifestação artística contracorrente que:

Pôs em xeque o mundo claro e racional do iluminismo e abriu espaço para os medos e as inquietações que marcaram uma sociedade às voltas com transformações dramáticas nos seus modos de vida, decorrentes dos processos combinados de industrialização e urbanização que deslocaram comunidades inteiras, de revoluções políticas que abalaram estruturas seculares, e de novas formas de organização social e familiar que a ascensão do capitalismo e da burguesia fez substituir à velha ordem feudal (Vasconcelos, 2010: 13).

A tradição do romance gótico tem duas vertentes dominantes, como ensina França (2015), seguindo Colavito (2008): uma em que maldições, fantasmagorias e monstruosidades assumem um caráter sobrenatural, como no romance considerado inaugural do gênero *The Castle of Otranto* (1764) de Horace Walpole, e outra em que se suscita o extraordinário ou o horror, mas este não se cumpre de modo explícito, sendo frustrado. Essa tradição é inaugurada por Ann Radcliffe e seu romance *The Mysteries of Udolpho*, escrito em 1794. Nesta linhagem, atos humanos podem ser a causa de horrores reais. Neste caso, uso de dispositivos de linguagem são aplicados a fim de gerar uma insegurança perceptual no leitor atrelada a confusões perceptivas das personagens. Ou seja, estados de loucura confundidos com os eventos sobrenaturais e arquiteturas labirínticas de cenários —e do próprio texto— são

exemplos de meios passíveis de estimular a desconfiança ou confusão perceptivas do leitor diante da estranheza dentro do cotidiano, dentro do *real*.

Zama: Adaptação e aderência estilística ao gótico

Zama, obra literária de Antonio Di Benedetto publicada em 1956, é ambientada no tempo histórico no qual o romance gótico teve sua origem: se passa entre os anos de 1790 e 1799, em um vilarejo no Paraguai, onde está instaurada uma administração colonial de funcionários da coroa espanhola. Nesse ambiente figuram casos relativos à burocracia colonial, assim como cenas de tortura, violência e mortes. Benedetto se utiliza de uma narrativa em primeira pessoa que, em certos momentos, confunde o leitor diante da percepção de estados de alucinação e loucura do protagonista Dom Diego de Zama. Por meio do estilo particularmente moderno deste escritor argentino, gostaria de afirmar que esta novela evoca cenários, assuntos e procedimentos formais que remontam nuances da narrativa gótica da tradição radcliffiana.

Tomando uma perspectiva intermediária, o filme de Lucrecia se apropria de uma abertura ao gótico permitida pela obra de Di Benedetto, para elaborar, com imagens, sons e *mise en scène* —e seguindo a inclinação estética da cineasta— uma interpretação propriamente cinematográfica da história (nada luminosa) de Dom Diego de Zama. Por meio de elementos de linguagem fílmica e de mudanças em relações ao enredo da obra original, Martel intensifica procedimentos afeitos ao mundo gótico, os quais o livro de Di Benedetto, por vezes, não aprofunda, como, por exemplo: a ênfase em um vilão mítico e ambíguo; a ambientação de espaços decadentes; o embaralhamento da lucidez da personagem vinculado a uma maior opacidade narrativa; a natureza tomada como lugar de terror; e, por fim, um olhar de maldição em relação ao vínculo entre os povos indígenas e escravos e a colonização branca.

A história de Dom Diego de Zama é a da espera de um corregedor da coroa espanhola, um funcionário latino-americano, branco e de alto escalão, que presta serviços neste pequeno e inóspito povoado nos confins do Paraguai na última década do século XVIII. Tendo passado anos nessa localidade tropical e selvática, Dom Diego ostenta resquícios de uma suposta, ou sonhada, fama de herói. Imerso em um ambiente de imobilidade, Zama anseia partir. Para tanto, enfrentará desafetos locais e burocracias advindas da coroa espanhola que o impedirão de alcançar o seu desejo. Sua decadência moral e física se estabelece vagarosa e continuamente. Circundando a rotina tediosa de Zama, há colonos, saqueadores e —especialmente na versão fílmica— negros escravizados e indígenas. Dentre os bandidos, o com a maior fama de atos temerosos é Vicuña Porto, um saqueador com contornos mitológicos.

Vilania: a ambiguidade do mito

No livro de Di Benedetto, a menção ao saqueador Vicuña Porto só ocorrerá na terceira e última parte do romance. Martel, pelo contrário, escolheu lançar essa ameaça já no começo do filme, investindo nela elucubrações diversas. Na obra audiovisual, a figura antagonista de Vicuña Porto se firma como uma ameaça mítica à espreita, pronta para atacar, saquear e violar as mulheres desde a primeira parte do longa. Seus feitos malignos, alardeados pela região, beiram o irreal, ao mesmo tempo em que Porto já teria sido, por diversas vezes, declarado morto. O fato de seu nome estar associado a feitos monstruosos e sua morte sempre anunciada adensam a perspectiva de um vilão controverso. Tal perspectiva aproxima a figura do vilão de Zama do gótico de tradição radcliffiana, na qual o fantástico e o real se confundem, se mesclam, até serem desembaraçados ao fim das tramas. Porto ganha ênfase no filme de Martel como antagonista controverso, habitando o espaço do mito.

Já o modo como o seu nome, no filme, promove a tensão no cotidiano das personagens, mesmo nas vezes em que Vicuña Porto é declarado morto ou

está ausente, é outro forte vínculo com o imaginário em questão: no romance gótico a presença das figuras antagonistas, ainda que não visíveis, gera a tensão propulsora das tramas, de modo que o gótico “promove a malignidade do antagonista, eleva-a ao primeiro plano e torna sua presença na narrativa importante o bastante para dominar a história” (De Sá, 2010: 74). No filme mais do que no livro, a perspectiva mística, controversa e paradoxal do saqueador (que é sempre declarado morto, mas segue sendo continuamente temido) é lançada de modo nitidamente mais forte do que no livro, onde Porto só aparecerá no último período temporal narrado por Di Benedetto.

Na parte final do longa, assim como na obra literária, Porto não se assume como a lenda perpetuada: se declara como um homem comum chamado Gaspar Toledo. A ambiguidade entre o saqueador e o seu mito se põe de forma paralelamente oposta à fama heroica de Zama e sua existência estagnada, decadente e banal na colônia. No caso de Vicuña Porto, Martel complexifica o jogo entre mito e sua corporificação por meio de recursos da caracterização visual desta personagem: após um rito indígena no qual vários homens participam, incluindo Zama, o corpo de Porto (ou Gaspar Toledo) é o único a permanecer coberto por um pigmento avermelhado, resquícios do ritual (Figura 1). Tal caracterização, na análise aqui empregada, indica vilania, demoniza e mistifica essa personagem, mesmo após Porto ter se revelado “apenas” Gaspar. Quando adentra as águas de um rio, sua cor vermelha permanece intacta e segue até o final do filme, diferentemente de todas as outras personagens. Esse elemento de caracterização —quase feérico— da tinta vermelha que não deixa o corpo de Porto não está presente na obra literária, sendo um procedimento estético próprio do filme de Martel e, na perspectiva dessa pesquisa, vinculado ao imaginário de vilania horrífico.



Figura 1.

Espaços mal-assombrados e a percepção subjetiva de Zama

O espaço, na tradição gótica, traz consigo maldições imemoráveis e sua descrição confere a ambientação para que algo horrível venha a ocorrer. Nas tramas desse estilo são marcantes as longas e detalhadas descrições de espaços amplos, vazios, escuros, repletos de sombras e objetos potencialmente ameaçadores. Alguns estudiosos entendem o *locus horribilis* como definidor essencial do gótico narrativo: “O espaço é um elemento central nas narrativas góticas. Em muitos casos é personificado, tornando-se ele próprio uma monstruosidade capaz de gerar seus próprios monstros” (França, 2015: 6).

Uma atmosfera de casa mal-assombrada se instaura rapidamente tanto no filme de Martel quanto no livro de Di Benedetto no momento em que Zama se instala em uma pensão abandonada no meio da floresta: vemos uma caixa aparentemente se mexer sozinha; a aparição de duas mulheres fantasmagóricas que têm suas existências negadas e seus rostos nunca revelados (Figura 2); a morte de uma camareira; um ambiente inóspito, com móveis de madeira toscos e recheados de pragas. A pensão é escura e envolta

em duras sombras. Martel foi fiel ao livro que também dispõe um local com contornos assombrados e aparições de seres difusos, fantasmáticos.



Figura 2.

Toda a ambientação da sequência da pensão é articulada para trazer uma ambiguidade entre real e sobrenatural —tanto no livro, quanto no filme. Adensando a configuração de um espaço gótico, na sequência da “pensão mal-assombrada”, os sons da natureza se ampliam brutalmente e, mesmo quando é dia, escutamos uma profusão de insetos que soam como animais noturnos. Os ruídos da natureza são propositalmente metalizados e irrealistas, desnaturalizados, de modo que a natureza se torna local pouco “natural”, e sim da estranheza e do medo.⁴ Nesse sentido, não há paralelo com o livro: é um recurso da linguagem sonora de Martel que adiciona ao espaço cinematográfico uma camada sensorial a mais, por meio dos ruídos. A percepção de um mundo no qual o físico e concreto se confundem com o sobrenatural está vinculada, em *Zama* e em uma parte da tradição gótica, ao olhar e à audição da personagem, os quais se confundem com o olhar e a audição do espectador ou do leitor. Na tradição gótica,

⁴ Em uma conferência proferida em agosto de 2018 em Córdoba (Argentina), Lucrecia afirmou que seu intuito era “desnaturalizar” a natureza em *Zama* conferindo sonoridade metálica aos ruídos dos animais. Também comentou sobre a necessidade de “menos luz e mais sombras” nas narrativas contemporâneas, o que remete, de pronto, à máxima prerrogativa gótica.

Os ambientes são capazes de inspirar medo não apenas em decorrência de suas características concretas, físicas, mas dependem das percepções subjetivas que os indivíduos têm dos lugares. [...] Uma paisagem do medo (cf. Tuan, 2005: 12) é, portanto, algo complexo, que combina a objetividade do espaço físico com a subjetividade do espaço psicológico (França, 2015: 6).

É pela subjetividade de Dom Diego de Zama que, tanto no livro —narrado em primeira pessoa— quanto no filme, o mundo objetivo da colônia se distorce e torna-se confuso e horrífico. Na obra audiovisual, Lucrecia se utiliza de variados recursos para promover a perspectiva subjetiva em relação ao espaço. Na sequência da pensão mal-assombrada, um dos procedimentos explorados é o uso do fora de campo: Zama, em dado momento, parece falar sozinho. Quando a resposta surge por uma voz feminina, grave, rouca e fora de campo, é automática a ligação com algo sobrenatural —já que ao espectador é privado o privilégio de ver a materialidade do corpo de Zamala,⁵ a camareira que responde. Quando a vemos, a mulher já não fala. Essa escolha de não fazer a ligação entre voz e corpo adensa o universo de delírio por um viés que remonta um imaginário do horror do cinema, no qual o fora de campo é tradicional recurso condensador de suspenses. A exploração do espaço em *off* é recurso usual no estilo de Martel, sendo que no caso analisado evidencia uma ambiguidade dos seres que convivem na pensão: possuem corpo ou só voz? São frutos do delírio de Zama, que cai doente e em febre? Ouvimos suas vozes, mas não os vemos. Quando os vemos, não ouvimos mais as suas vozes. São reais? A materialidade dos serviços e hóspedes da pensão é sempre posta em cheque, também e por meio de recursos literários, na obra de Di Benedetto. Mas é Martel que explora a potencialidade visual e sonora da ambivalência (real x sobrenatural) desses seres.

⁵ Cabe notar que dentro do nome da camareira há o nome do protagonista: Zamala, o que intensifica a relação subjetiva de Zama para com ela.

O filme propõe uma *quebra perceptual*⁶ da experiência do espectador que começa a desconfiar o que é vivenciado por Zama, já que o protagonista, a quem nos vinculamos, começa a alucinar. O livro também coloca o leitor nessa posição de dúvida em sua linguagem literária, assumindo a subjetividade da primeira pessoa do singular. Na tradução intermediática de Martel, sons ficam propositalmente distorcidos, ocorrem elipses temporais pouco usuais, e, para coroar o momento alucinatório sob a perspectiva de Zama, surge uma mão feminina que se confunde com a mão de Dom Diego no momento em que este toma uma bebida em uma xícara (Figura 3) – imagem ausente na obra literária, que causa estranhamento no protagonista, mas passa com naturalidade, possivelmente imperceptível em um primeiro visionamento do filme.



Figura 3.

Por meio do uso do fora de campo, do som, de elipses temporais incomuns e de encenações de gestos inusitados (como a da mão feminina em lugar da mão de Zama), Lucrecia joga com possibilidades para esse momento de paradoxo entre real, alucinatório e extraordinário, adensando o vínculo ao

⁶ Thomas Elsaesser (2015) comenta a quebra da percepção em conjunto com o abandono da perspectiva renascentista no cinema mundial contemporâneo, o que vincula alguns filmes realistas da atualidade com o horror (que desde muito se utiliza de recursos que promovem uma “enganação” do espectador e a indeterminação do real pela perspectiva humana).

imaginário do estilo gótico mediante seu estilo cinematográfico particular. A confusão entre o real e o imaginário, tanto do ponto de vista das personagens, quanto do discurso narrativo, é elemento de destaque nas narrativas góticas:

Textualmente o gótico se apresenta como um efeito retórico que desafia a segurança epistemológica do leitor. A ordem pode ser imediatamente reestabelecida, por meio de explicação autoral, trazendo os leitores de volta à lucidez e fazendo aquele instante de deslumbramento recolher-se à sua rachadura. Mas o gótico persiste, como uma semente de incerteza alojada nas fundações da razão, pronta para emergir de novo, ou penetrar raízes cada vez mais fundo, até trazer a casa inteira abaixo (De Sá, 2010: 19).

Grande parte da tradição gótica pode ser inserida na categoria *l'étrange pur* da classificação referencial de Todorov (1992), pois os eventos aparentemente irrealistas e sobrenaturais possuem, em algum momento, explicações racionais, ou se justificam pela perda da razão momentânea de algum personagem. Assim ocorre com a pensão mal-assombrada: todos os indícios sobrenaturais e fantasmagóricos podem ser naturalizados ou explicados pela febre de Dom Diego. Todavia, não há um movimento explícito de naturalização do horror e tudo permanece imagética e sonoramente ambíguo, bem ao estilo de Martel.

Atmosfera e natureza

Em seus filmes anteriores, Lucrecia Martel utilizou o clima meteorológico como índices de situações desconfortáveis, estranhas ou perigosas. No caso de *Zama* não é diferente, e a atmosfera meteorológica também condiz com indícios de horror. Imagens da natureza vinculadas ao caos é recurso atuante na tradição do horror gótico, de modo que, para a construção de estados climáticos imersivos, recorre-se a minuciosas descrições de ambientes e, como é comum nas narrativas de Radcliffe, de cenários da natureza. Nessas

descrições, por um lado, surgem situações meteorológicas passíveis de anunciar conflitos e estados de alma de personagens:

os romances góticos utilizam imagens da Natureza para refletir a atmosfera ou o tom de uma cena [...]. O sentido é fornecer um exame da personalidade, das emoções dos personagens, ou das ações que estão por vir, por meio de *analogias com os elementos naturais*. A introdução de uma tempestade, por exemplo, pode estar espelhando uma disposição maligna por parte de um personagem, ou antecipando uma ação turbulenta que está a caminho (De Sá, 2010: 71, grifo meu).

Passada metade do filme, na expedição em que Zama se lança, um prolongado e grave ruído de trovão, em conjunto com a imagem do céu acinzentado, anuncia que o clima está fechando. O som contínuo do trovão, que mais adiante culminará na chuva, marca uma virada do enredo: o momento em que todos os homens da expedição em que Dom Diego se lança são capturados por um bando de índios. Nesse momento, outro elemento sonoro da natureza se destaca: o alto ruído metalizado de cigarras torna-se mais lento e decai bruscamente. O uso de recursos sonoros e de enquadramentos que evidenciam o clima e a natureza como propulsores do desconforto é uma marca do estilo de Martel, o qual é relacionável com as descrições meteorológicas do imaginário gótico: as tempestades, por exemplo, são reconhecidas marcas de mau agouro.

O vínculo de Dom Diego com os indígenas e os negros escravizados: a maldição na perspectiva de Martel

O negro e o indígena bestializados

Existe um aspecto de demonização e animalização do estrangeiro, do indígena, do negro e culturalmente diferente do europeu dentro da tradição

gótica. Júlio França propõe que “A narrativa gótica foi capaz tanto de figurar os preconceitos raciais da sociedade, quanto de servir de arcabouço narrativo para expressar os horrores do escravismo” (França, 2017: 119). Nesse sentido, os romances inaugurais do gótico debatem a alteridade através da “*demonização do outro*” (De Sá, 2010: 81). Já o filme de Martel fortalece um olhar para a relação de Dom Diego de Zama com os povos indígenas e os negros escravizados, perspectiva não aprofundada na obra literária de Di Benedetto. Deste modo, Martel escolhe vincular a trajetória de Zama com a desses povos escravizados, em uma perspectiva que, ao entender do presente trabalho, também estreita a relação do filme —em relação ao livro— com os aspectos do gótico. Tomemos duas cenas de exemplo que, por suas escolhas cinematográficas, se descolam da novela originária, e inserem um aspecto de animalização da mulher negra e do indígena.

Ainda na primeira parte do filme, Zama se encontra em uma confraternização e se dirige para um espaço no qual um homem branco está pintando, com motivos étnicos, o corpo de um homem negro. Ao fundo do quadro, em segundo plano, há uma porta aberta, pela qual só é possível ver silhuetas de corpos femininos negros desnudos. O homem que está pintando questiona se Zama não vai se servir de umas “mulatinhas”, ao que Dom Diego responde que não. Na obra literária fica também evidente a preferência de Zama por relações sexuais com colonas brancas. No filme, enquanto Zama conversa com quem lhe ofertou as mulheres, um outro homem branco tira a roupa e, completamente nu, adentra o cômodo escuro. Nesse momento, são audíveis rosnados e latidos de cães, que se intensificam progressivamente. No ápice da ferocidade desses ruídos, se vê, na profundidade de campo, o homem nu se afastando agilmente como que fugindo de uma fera, que agora late.

Por meio de recursos sonoros e do uso da profundidade de campo, ocorre uma sutil animalização dessas mulheres que, como cachorras ou lobas, são ariscas e não se deixam dominar. Assim, é possível pensar na caracterização desses

corpos negros tanto em primeiro plano (o corpo do homem dócil sendo pintado), quanto em segundo plano (as silhuetas ariscas das mulheres negras em conjunto com os ruídos de cães) como corpos animalizados. Essa perspectiva faz sentido se tomarmos que o discurso do filme está sempre vinculado ao olhar e à audição de Dom Diego de Zama.

Como ocorre no trecho mencionado, também é no som que é ressaltada a animalização de um pequeno menino mestiço, filho de uma indígena. Grunhidos infantis são audíveis vindo de uma roda de índias. Zama, que estava fisicamente longe, no entanto já escutando esses altos grunhidos, se aproxima.⁷ O ruído, cada vez mais acentuado, é uma mistura de vômito gutural, choro e berro. Não é o som de um choro convencional (ou pelo menos como fomos acostumados nos filmes de linguagem clássica na associação com crianças —a não ser que essas estejam possuídas por demônios). Revela-se um menino pequeno, nem em pé, nem sentado, de cócoras, com o corpo cheio de manchas, no meio de galinhas e peixes. O pequeno baba, tem uma faca nas mãos e emite essa sonoridade grotesca. Zama questiona se ele não *anda* ou não *fala*. Mais tarde, descobrimos que o pequeno é filho de Dom Diego de Zama com uma mulher indígena. Ouso arriscar que a caracterização sonora e visual deste pequeno traz a ideia de que, como fruto de uma união impura e baseada na violência do processo colonizatório, nasce uma cria bestializada. Ele é o único que se destaca das crianças por um viés nitidamente animalesco: grunhe, baba, se desloca no meio de galinhas, e, como é ressaltado no diálogo, *não fala e não anda*.

Na obra literária, Zama tem um filho não com uma índia e, sim, com uma colona branca. Trocar o menino branco por um mestiço e a mulher branca por uma mulher índia é uma escolha de Lucrecia Martel. Essa modificação evidencia o intuito da cineasta em intensificar aspectos do processo

⁷ É interessante como a montagem, aqui, coloca a subjetividade do protagonista: Zama está do outro lado da praia em que se encontra o grupo de índias, contudo o grunhido do pequeno menino indígena está em primeiro plano sonoro.

colonizatório vinculados à trajetória do protagonista. Certamente, o olhar de Martel para o livro de Antonio Di Benedetto buscou evidenciar e ressaltar, de forma propriamente audiovisual, os horrores da colonização dos povos latino-americanos e a escravização dos africanos, algo que, de fato, não assume o primeiro plano na obra literária. Nesse sentido, o estilo peculiar de Martel traduz para o cinema essa disposição na animalidade do *outro social* também presente em tradições de narrativas vinculadas ao gótico.

Los ciegos e os vermelhos

Na terceira e última parte do filme, assim como no livro, Zama se lança em uma expedição selva a dentro, cujo intuito é caçar os assaltantes da colônia. A sequência inteira dessa excursão, especialmente no filme, é carregada de agouros ruins, cena após cena. Conforme o bando de homens prossegue, mais sombria e violenta torna-se a mata tropical. Na primeira cena da sequência dessa expedição de contornos sinistros, há a conversa sobre uma picada de aranha (ou de uma vespa);⁸ logo em seguida, encontram um cadáver pendurado nos cipós de uma árvore. O mais macabro surge quando a noite cai: vagando entre as sombras do mato, se revelam *los ciegos*, um povo indígena que ficou inteiramente cego por conta dos horrores do processo colonizatório. *Los ciegos* passam tal como fantasmas no meio da mata escura. É preciso fazer silêncio para eles não matarem. Uma cega se detém em Zama, pega no corpo do homem e diz palavras em seu idioma. Tais palavras, embora não sejam traduzidas, parecem pressentir uma maldição, ou lançar um feitiço, no corpo do homem. *Los ciegos* levam os cavalos, e, no dia seguinte, a expedição parte apenas com um animal.

⁸ O diálogo a respeito de aranhas e vespas, bichos peçonhentos presentes em regiões quentes, é recorrente ao longo de todo o filme, sendo retomado por diferentes personagens. No livro, a questão da aranha e das vespas é pontual, sendo que Lucrecia optou por mantê-la como elemento perene na construção desse universo. Tal procedimento, na perspectiva aqui assumida, adensa a atmosfera de ameaças do ambiente.

Após trovões e sons metalizados das cigarras, como já mencionado, se inicia uma cena de caça, na qual outro grupo de indígenas surge. Esses são pintados de vermelho e capturam com cordas o bando de homens brancos. Os seres vermelhos começam a pipocar por entre a grama alta. A princípio, parece que um mesmo indígena se multiplicou (Figura 4). A quebra de eixo da câmera e a falta de referência de onde estão as personagens que atacam gera uma desorientação geral. Capturados, Zama, Vicuña Porto e os outros são levados ao local dos índios, onde se realiza o ritual vermelho. Neste, a tinta vermelha que pinta os corpos se mistura com o sangue que escorre da cabeça de Zama e dos outros. Há dois corpos de homens brancos que sangram e parecem mortos (Figura 5). Na cena deste ritual não há nenhuma referência espacial: os enquadramentos esquartejam os corpos, e a montagem pontua o suspense na medida em que não é possível ver nenhuma ação completa, ou seja, com começo, meio e fim. Os movimentos das personagens são curtos, nunca terminam. Esses procedimentos de montagem e enquadramento são característicos de uma linguagem própria ao cinema de horror que, desvinculando-se do livro no qual o filme se inspira, insere a obra de Martel em uma tradição horrífica na qual a perspectiva, a transparência e o eixo cinematográficos, são postos, assim como as personagens, em ameaça.



Figuras 4 e 5.

Não é à toa que Martel escolhe essa linguagem para caracterizar o momento de um contato tenso com a tribo indígena: aqueles que tiveram suas terras, plantações e bens tomados, que também ficaram cegos e que foram

dizimados, agora podem desejar a vingança. Todavia, depois de cenas de muita tensão, com opacidades narrativas e perda do eixo, os indígenas soltam, no meio da tempestade, os homens brancos, incluindo Zama e Vicuña Porto. O paradoxo também se estabelece aqui: por um momento (especialmente pelo plano dos corpos no chão – Figura 5) se insinuou que o chefe da excursão poderia ter sido morto pelos índios. No entanto, lá estão todos, vivos. De fato, parece que a maior maldição ao homem branco, no filme, é seguir vivo.

O discurso da ruína e a maldição de Zama

O tempo histórico em que o enredo se passa, justamente no século XVIII, diante de dilemas da colonização, sob os quais a sombra e o caos instaurado pela relação com as colônias americanas são pano de fundo, remetem diretamente aos conflitos operantes do romance gótico tradicional. Daniel Serravalle de Sá (2010) reitera que a imagem do castelo é assídua no que se refere a esse estilo e que se estende tal como imaginário. Nesse sentido, o castelo evoca uma miríade de figuras aristocráticas ambivalentes, com disposições sombrias, no embate entre a razão e o caos, o iluminismo e o mundo medieval, a tradição e a modernidade. Não há castelo real no *Zama* de Martel, mas há a ambientação de uma administração colonial instalada no meio da selva tropical em diálogo com a corte espanhola. Nesse cenário, são preponderantes as metáforas da degradação do que um dia se colocou como nobre. A história do pretense herói Dom Diego de Zama que anseia partir, mas não parte, e acaba com suas mãos amputadas e sem o direito de morrer, é uma história de degradação. O motivo temático da ruína pessoal, dos espaços, do tempo histórico e da moralidade é comum na tradição da narrativa gótica:

uma vez que elas concretizam a tensão entre o peso do passado e o vazio misterioso do futuro que se projetam sobre o homem moderno. Não por acaso, portanto, as ruínas são espaços narrativos recorrentes, em seu óbvio valor fantasmático, como algo que irrompe do passado para permanecer existindo, de forma incompleta, no presente (França, 2015: 8).

Uma deterioração mais sombria e relacionada com as causas da colonização se materializa nas imagens e sons do *Zama* de Lucrecia Martel. Formalmente, podemos pensar a ideia de decadência presente na articulação da trilha sonora e musical, assim como na caracterização de ambientes e de personagens empregada por Martel. A trilha musical que acompanha o protagonista Dom Diego é composta por uma progressão *descendente* de notas, que certamente traduzem a disposição narrativa para a queda/decadência. Não só a música, mas também os ruídos dos insetos e dos animais da floresta são, muitas vezes, dispostos de modo descendente. Além desse aspecto próprio ao som, detalhes de caracterização como unhas pintadas descamadas, paredes descascadas e abarrotadas de pragas, partes de corpos putrefatas e personagens doentes à beira da morte, evidenciam a disposição do filme para o discurso da ruína, tão caro à tradicional imaginação gótica. O discurso da ruína vincula-se com a perspectiva amaldiçoada de Zama, como veremos a seguir.

No desfecho do longa, Vicuña Porto, ou Gaspar Toledo, corta as mãos de Zama. Existe um certo simbolismo na amputação desses membros: as mãos eram instrumento de ação de Zama, como burocrata e um dos braços armados (com a espada e a pena) do império espanhol. O protagonista acaba sobre uma canoa, coberto de sangue e sem o direito de morrer, como fora sentenciado no começo do filme: “um Deus que nasceu velho e não pode morrer”. É fundamental explicitar que, enquanto na obra literária a cena final de Zama se dá diante de um menino loiro, uma menção explícita à sua própria infância, no caso da película o menino é um indígena e Zama está dentro de

um barco. O índio jovem questiona se Zama quer viver, o que estabelece uma tensão menos filosófica e abstrata e muito mais real do que na obra literária.

É bastante evidente que, na adaptação de Martel, a cineasta optou por adensar e centralizar o tensionamento entre povos nativos e seus exploradores ou desbravadores, algo que, no livro, existe, porém não se destaca, principalmente se pensarmos na diferença entre os dois finais (menino loiro x menino indígena). Um mais introspectivo; outro claramente vinculado à relação com o outro social. Tomando a história de decadência desse que um dia fantasiou ser um herói, podemos pensar que o filme assume uma espécie de maldição que acomete Zama, aquele que é fadado a não sair do lugar que mais anseia partir. No filme, tal maldição pode estar vinculada com os horrores da colonização, da qual Zama está intrinsecamente ligado, querendo ou não — ainda que a obra de Lucrecia Martel não explicita esses vínculos, não operando dentro de uma lógica causal nem transparente de acontecimentos.

Desde o romance que inaugura o gótico literário inglês *The Castle of Otranto*, no qual o príncipe Manfredo usurpa um castelo de seus verdadeiros donos, a temática da condenação por ações cometidas no passado —mesmo que não pelos protagonistas das histórias, mas pelos *seus*— é assídua nas narrativas de horror gótico. Na adaptação filmica de Martel, o índio, o negro, o bandido saqueador e as burocracias da corte espanhola conferem o ambiente de danação no qual Dom Diego de Zama é lançado, sem perspectiva de saída. Sua maldição não é, apenas, pelos seus atos diretos como corregedor, nem decorrem unicamente da sua imobilidade, mas mimetiza, na interpretação deste trabalho sobre o filme de Martel, os crimes cometidos pelos colonizadores aos colonizados.

Consideração final

Pode-se considerar o cinema de Martel como realista ou naturalista se avaliado por um olhar ligeiro. No entanto, Martel sempre utilizou elementos de estranhamento em diálogo com o horror, além de outros procedimentos específicos de sua linguagem. O gótico, nesse sentido, é um estilo capaz de se vincular com as ambiguidades entre o real e o insólito, dialogando com o que Lucrecia realiza desde o começo de sua carreira. Em *Zama*, o vínculo com elementos que remetem à narrativa gótica se estreita na medida em que o livro de Di Benedetto dispõe de um espaço, tempo histórico, temática e linguagem afeitos à tradição do romance gótico. Advogo a favor da hipótese de que o longa-metragem adensa o vínculo com o gótico narrativo por meio de procedimentos formais, assim como por mudanças significativas no enredo (como o menino branco substituído pelo menino indígena).⁹ Assim, se buscou vincular o gótico ao olhar de Martel, levando em consideração a predisposição do estilo que vem sendo desenvolvido pela cineasta: o jogo com elementos de suspense e estranhamento, sob os quais os horrores que brotam pelas raízes históricas das sociedades latino-americanas seguem como maldições que assombram.

Bibliografia

Barrenha, Natalia Christofolletti (2013). *A experiência do cinema de Lucrecia Martel: resíduos do tempo e sons à beira da piscina*. São Paulo: Alameda e FAPESP, 2013.

Cánepa, Laura (2016). "Configurações do horror cinematográfico brasileiro nos anos 2000: continuidades e inovações" em João Batista Freitas Cardoso e Roberto Elísio dos Santos (orgs.), *Miradas sobre o cinema ibero latino-americano*. São Caetano do Sul: USCS. Disponível em: <http://repositorio.uscs.edu.br/bitstream/123456789/728/2/miradas%20sobre%20o%20cinema%20ibero%20latino%20americano%20contempor%3a2neo.pdf>.

⁹ Além dos pontos aqui tratados, há, ainda, na obra audiovisual, um ambiente opressivo, onde cenas de tortura são rotina; onde o misticismo é muito presente; onde a peste e a morte estão na ordem do dia; onde três irmãs se deslocam languidamente e sussurram segredos, como feiticeiras. Tudo isso adensa a caracterização gótica do espaço da colônia espanhola intensificada por Martel.

_____ (2016). “O anjo da noite, horror gótico e tensões sociais brasileiras na década de 1970” em *Chasqui – Revista Latinoamericana de Comunicación*, número 134. Disponível em: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/2599/2904>.

Colavito, Jason (2008). *Knowing Fear: Science, Knowledge and the Development of the Horror Genre*. Jefferson: McFarland.

De Luca, Tiago (2015). “Realismo dos sentidos: Uma tendência no cinema mundial contemporâneo” em Cecília Mello (org.), *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Cinusp. Disponível em: https://issuu.com/cinusppauloemilio3/docs/livro_-_realismo_fantasmagorico_-_.

De Sá, Daniel Serravalle (2010). *Gótico tropical: O sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EdUFBA.

Di Benedetto, Antonio (2006). *Zama*. São Paulo: Globo.

França, Júlio (2015). “As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas” em Ana Chiara e Fátima Cristina Dias Rocha (orgs.), *Literatura brasileira em foco VI: Em torno dos realismos*. Rio de Janeiro: Casa Doze.

_____ (2017). “O sequestro do gótico no Brasil” em Luciana Colucci e Júlio França (orgs.), *As nuances do gótico: do setecentos à atualidade*. Rio de Janeiro: Bonecker.

Gumbrecht, Hans Ulrich (2014). *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUC-Rio.

Marks, Laura U. (2000). *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press.

Punter, David (1980). *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction From 1765 to the Present Day*. Londres: Longman.

Rajewsky, Irina (2012). “Intermedialidade, intertextualidade, ‘remediação’: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade” em Thaís F. N. Diniz (org.), *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Rossi, Aparecido Donizete (2008). “Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama” em *Ícone – Revista de Letras*, volume 02, número 01 julho. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/icone/article/view/5128>.

Todorov, Tzvetan (1992). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

Vasconcelos, Sandra G. (2010). “Prefácio: Gótico nos trópicos?” em De Sá, Daniel Serravalle. *Gótico tropical: O sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EdUFBA.

_____ (2002). “Romance gótico: persistência do romanesco” em *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo.

Vieira Jr., Erly (2015). “Por uma exploração sensorial e afetiva do real: Esboços sobre a dimensão háptica do cinema contemporâneo” em Cecília Mello (org.), *Realismo fantasmagórico*. São Paulo: Cinusp. Disponível em: https://issuu.com/cinusppauloemilio3/docs/livro_-_realismo_fantasmagorico_-_.

Williams, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre, and Excess" em *Film Quarterly*, volume 44, número 04, verão. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/1212758>.

* Fernanda Sales Rocha Santos é doutoranda em "História, Teoria e Crítica do Cinema" no Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais (Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo – USP). Mestre pelo mesmo programa, com bolsa da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP. Bacharela em Imagem e Som (Universidade Federal de São Carlos – UFSCar), com ênfase nas áreas de direção e roteiro audiovisual. E-mail: fer.salesrocha@gmail.com