



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA AMAZÔNIA

LORENA TAVARES MILITÃO

**NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA: DECOLONIALIDADE EM *O ABRAÇO DA
SERPENTE*, DE CIRO GUERRA**

**MANAUS
2026**

LORENA TAVARES MILITÃO

NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA: DECOLONIALIDADE EM *O ABRAÇO DA SERPENTE*, DE CIRO GUERRA

Dissertação de mestrado apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, do Instituto de Filosofia, Ciências Humanas e Sociais, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito final para a obtenção do título de mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia. Linha de pesquisa 1: Sistemas simbólicos e manifestações socioculturais, sob a orientação do professor doutor João Gustavo Kienen

Orientador: Prof. Dr. João Gustavo Kienen

Co-orientador: Adan Renê Pereira da Silva

**MANAUS
2026**

Ficha Catalográfica

Elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

M644n Militão, Lorena Tavares
Narrativas de Resistência: decolonialidade em O Abraço da Serpente, de
Ciro Guerra. / Lorena Tavares Militão. - 2026.
149 f. : il., color. ; 31 cm.

Orientador(a): João Gustavo Kienen.
Coorientador(a): Adan Renê Pereira da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Amazonas, Programa
de Pós-Graduação em Soc. e Cultura na Amazônia, Manaus, 2026.

1. O Abraço da Serpente. 2. Decolonialidade. 3. Cinema latino-
americano. 4. Análise fílmica. 5. Resistência indígena. I. Kienen, João
Gustavo. II. Silva, Adan Renê Pereira da. III. Universidade Federal do
Amazonas. Programa de Pós-Graduação em Soc. e Cultura na Amazônia.
IV. Título

LORENA TAVARES MILITÃO

NARRATIVAS DE RESISTÊNCIA: DECOLONIALIDADE EM *O ABRAÇO DA SERPENTE*, DE CIRO GUERRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Sociedade e Cultura na Amazônia.

Orientador: Prof. Dr. João Gustavo Kienen

Co-orientador: Adan Renê Pereira da Silva

Aprovado em 13 de Maio de 2026.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. João Gustavo Kienen
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Agenor Cavalcante de Vasconcelos Neto
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Prof. Dr. Bruno Miranda Braga
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Profa. Dra. Amanda Teixeira da Silva
Universidade Federal do Cariri - UFCA

AGRADECIMENTOS

A realização desta dissertação contou com o apoio, a generosidade e a presença de pessoas e instituições que, de modos distintos, estiveram ao meu lado ao longo desta trajetória. A todas elas, deixo registrada minha mais sincera gratidão.

Agradeço ao Ser Criador que permitiu a minha existência, guiando-me pelos caminhos da verdade, da ética, do amor e da justiça.

Ao Professor Doutor João Gustavo Kienen, expresso meu agradecimento pela orientação dedicada, pela precisão de suas observações, pela conduta ética exemplar e pela paciência com que conduziu cada etapa deste processo. Sua atuação foi decisiva para o amadurecimento intelectual que este trabalho exigiu e para sua efetiva concretização.

Ao Professor Doutor Adan Renê Pereira da Silva, agradeço a coorientação atenta e as contribuições valiosas que enriqueceram de forma significativa o desenvolvimento desta pesquisa.

À coordenação do Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia (PPGSCA), na figura do Professor Doutor Bruno de Oliveira Rodrigues, manifesto meu reconhecimento pelo acolhimento institucional e pelo compromisso constante com a formação acadêmica de seus discentes.

Aos Professores Doutores Adelson da Costa Fernando, Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto, Artemis de Araujo Soares, Bruno de Oliveira Rodrigues, Caio Augusto Teixeira Souto, Claudia Ribeiro Pereira Nunes, Edwin Rubio Medina, Gisele Giandoni Wolkoff, Iraildes Caldas Torres, Luiz Carlos Martins de Souza, Marilene Correa da Silva Freitas, Odenei de Souza Ribeiro e Yoshiko Sasaki, registro meu respeito e minha gratidão pelos conhecimentos compartilhados, pelo rigor acadêmico e pelas reflexões que marcaram minha formação ao longo das disciplinas do mestrado. Cada aula, cada encontro e cada diálogo deixaram contribuições importantes nesse percurso.

À banca da qualificação que contou com a presença dos professores doutores Agenor Cavalcanti de Vasconcelos Neto e Norival Bottos Junior. Suas orientações, conselhos e sugestões de melhoria contribuíram sobremaneira para a conclusão desta pesquisa.

Agradeço à banca que avaliou esta dissertação, que contou com a Profa. Dra. Amanda Teixeira da Silva, da Universidade Federal do Cariri (UFCA), e com os Profs. Drs. Agenor Cavalcanti de Vasconcelos e Bruno Miranda Braga, ambos da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Mais do que a presença, agradeço pelas leituras atentas e pelas questões levantadas na arguição. Por isso, sou grata não apenas pelo aceite, mas pelo tempo que dedicaram a apontar caminhos, incongruências e possibilidades de melhorias.

Ao amigo Waldimiro César, dirijo um agradecimento especial pelo incentivo decisivo para meu ingresso no mestrado e, sobretudo, pela presença constante nos momentos mais difíceis dessa caminhada, quando o cansaço e as incertezas quase me fizeram desistir. Seu apoio foi essencial. Obrigada de coração.

À minha companheira de vida e de luta, Edivania, dedico uma gratidão que as palavras não alcançam por inteiro. Obrigada por permanecer ao meu lado, por me sustentar nos dias difíceis, por acreditar em mim quando me faltavam forças e por dividir, com amor e coragem, os desafios desta jornada. Sua presença foi fundamental para que eu chegasse até aqui.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Por este motivo, agradeço à CAPES O apoio financeiro concedido, sem o qual esta pesquisa não teria sido viável.

À SEMED Manaus, especialmente ao Programa Qualifica, registro minha sincera gratidão pela concessão da licença remunerada, condição indispensável para que eu pudesse dedicar o tempo necessário à pesquisa, à leitura e à escrita desta dissertação.

Aos colegas de mestrado, Carliandra, Célia, Diana, Fernanda, Flavia, Hegerton, Janeice, Jéssica, Jézika, Josenir, Laryssa, Milena, Naelen, Silvia, Thales e Ytallo, agradeço pela convivência generosa, pela troca de experiências, pelas palavras de incentivo e pelo companheirismo, que tornou essa trajetória mais leve e mais humana.

Aos meus familiares, em especial meus filhos, irmãos, irmãs e sobrinhos e sobrinhas, ofereço minha mais profunda gratidão. Vocês são a base afetiva da minha existência. Sem o amor, o cuidado e a presença de vocês, eu não seria quem sou. Sou, em grande medida, fruto do afeto com que fui agraciada ao longo da vida.

Aos meus amigos e amigas, agradeço pela torcida sincera, pelo carinho, pela escuta e pela presença.

Por fim, agradeço a todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho. Esta conquista não me pertence sozinha; ela também é de todos aqueles que, com generosidade, seguiram comigo ao longo desse caminho.

Dedico aos meus pais, Janete e Geraldo (in memoriam), pelo amor e carinho com que me criaram, aos meus filhos, Augusto e Lis, por me ensinarem a amar plenamente e aos povos originários, que me motivaram a pesquisar sobre suas lutas e resistências.

“Eu não aprendi a pensar as coisas da floresta fixando os olhos em peles de papel. Vi-as de verdade, bebendo o sopro de vida de meus antigos com o pó de yãkoana que me deram. Foi desse modo que me transmitiram também o sopro dos espíritos que agora multiplicam minhas palavras e estendem meu pensamento em todas as direções. Não sou um ancião e ainda sei pouco. Entretanto, para que minhas palavras sejam ouvidas longe da floresta, fiz com que fossem desenhadas na língua dos brancos. Talvez assim eles afinal as entendam, e depois deles seus filhos, e mais tarde ainda, os filhos de seus filhos. Desse modo, suas ideias a nosso respeito deixarão de ser tão sombrias e distorcidas e talvez até percam a vontade de nos destruir. Se isso ocorrer, os nossos não mais morrerão em silêncio, ignorados por todos, como jabutis escondidos no chão da floresta”.

(Kopenawa, 2015, p. 76)

RESUMO

Esta pesquisa analisa as narrativas presentes em *O Abraço da Serpente* (2015), obra cinematográfica ficcional dirigida pelo colombiano Ciro Guerra, a partir da decolonialidade e da análise da materialidade fílmica. Parte-se da compreensão de que o cinema, como produto cultural e político, pode tanto reproduzir quanto questionar regimes de visualidade marcados pela colonialidade do poder, do saber, do ser e do ver. Nesse sentido, a narrativa investigada oferece um campo fértil para pensar a resistência indígena amazônica, o deslocamento do olhar eurocêntrico e a emergência de outras formas de saber, sentir e narrar o mundo.

Metodologicamente, a dissertação articula revisão bibliográfica e análise fílmica. O percurso teórico mobiliza as epistemologias do Sul e as categorias ligadas à decolonialidade (Mignolo; Walsh), articuladas às matrizes da colonialidade do poder, do saber, do ser e do ver (Quijano; Maldonado-Torres; Barriandos) e à crítica cinematográfica. A observação detém-se sobre a estética da obra, a estrutura temporal, a construção dos personagens, as disputas de ponto de vista e os silêncios e rimas visuais que atravessam a diegese.

Os resultados indicam que *O Abraço da Serpente* atua como crítica aos imaginários coloniais ao expor a violência do ideal civilizatório, tensionar o olhar exotizante tradicionalmente lançado sobre os povos indígenas e construir, por meio da fotografia monocromática, das breves irrupções da cor, dos planos contemplativos e da centralidade do rio, uma visualidade que escapa à lógica ocidental de controle. Ao mesmo tempo, a análise identifica uma contradição relevante: a quase ausência de personagens femininas indígenas, interpretada à luz da colonialidade do gênero formulada por María Lugones como expressão do apagamento sistemático da mulher amazônica. Essa tensão se amplia diante das denúncias de assédio sexual envolvendo o diretor e oito mulheres indígenas, o que evidencia os limites de um discurso decolonial quando ele não se desdobra em prática ética nas relações de gênero e de produção artística.

Conclui-se que a decolonialidade não pode restringir-se à estética ou à narrativa, pois exige uma postura ética e relacional. A pesquisa contribui para os estudos sobre cinema latino-americano, crítica feminista indígena e análise fílmica decolonial, ao defender que a interpretação de uma obra considere também as condições políticas e éticas de sua produção.

Palavras-chave: *O Abraço da Serpente*; Decolonialidade; Cinema latino-americano; Análise fílmica; Resistência indígena; Processos socioculturais na Amazônia.

ABSTRACT

This research analyzes the narratives present in *Embrace of the Serpent* (*O Abraço da Serpente*, 2015), a fictional cinematic work directed by Colombian filmmaker Ciro Guerra, through the lens of decoloniality and the analysis of filmic materiality. It assumes that cinema, as a cultural and political artifact, can both reproduce and question regimes of visibility marked by the coloniality of power, knowledge, being, and seeing. In this sense, the investigated narrative offers fertile ground for thinking about Amazonian Indigenous resistance, the displacement of the Eurocentric gaze, and the emergence of other ways of knowing, feeling, and narrating the world.

Methodologically, the dissertation articulates a bibliographical review and film analysis. The theoretical framework mobilizes the Epistemologies of the South and categories linked to decoloniality (Mignolo; Walsh), articulated with the matrices of the coloniality of power, knowledge, being, and seeing (Quijano; Maldonado-Torres; Barriandos) and film critique. The observation focuses on the work's aesthetics, temporal structure, character construction, point-of-view disputes, and the silences and visual rhymes that traverse the diegesis.

The results indicate that *Embrace of the Serpent* acts as a critique of colonial imaginaries by exposing the violence of the civilizing ideal, tensioning the exoticizing gaze traditionally cast upon Indigenous peoples, and constructing—through monochromatic photography, brief irruptions of color, contemplative shots, and the centrality of the river—a visibility that escapes the Western logic of control. At the same time, the analysis identifies a relevant contradiction: the near-total absence of Indigenous female characters, interpreted in light of the coloniality of gender formulated by María Lugones as an expression of the systematic erasure of Amazonian women. This tension is amplified by the allegations of sexual harassment involving the director and eight Indigenous women, which highlights the limits of a decolonial discourse when it does not translate into ethical practice in gender relations and artistic production.

It is concluded that decoloniality cannot be restricted to aesthetics or narrative, as it requires an ethical and relational stance. The research contributes to studies on Latin American cinema, Indigenous feminist critique, and decolonial film analysis, arguing that the interpretation of a work must also consider the political and ethical conditions of its production.

Keywords: *Embrace of the Serpent*; Decoloniality; Latin American cinema; Film analysis; Indigenous resistance; Sociocultural processes in the Amazon.

LISTA DE ABREVIATURAS

CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

EUA - Estados Unidos da América.

FDC - Fundo para o Desenvolvimento Cinematográfico (da Colômbia).

FONCINE: Fondo de Fomento Cinematográfico (da Venezuela).

Hnos: Hermanos (abreviação em espanhol para "Irmãos", citada na empresa "Di Doménico Hnos.").

ICAIC - Instituto Cubano de Cinema.

M/C - Grupo Modernidade/Colonialidade.

Pecusa: Películas Cubanas S.A.

PPGSCA - Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia.

S.A. - Sociedade Anônima (citada em "Películas Cubanas S.A.").

SEMED - Secretaria Municipal de Educação (citada no contexto da "SEMED Manaus").

SICLA - Sociedade Industrial Cinematográfica de Latinoamérica.

UOL - Universo Online (portal de notícias mencionado no texto).

VNA - Vídeo nas Aldeias.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Manduca encontra o cemitério.....	40
Figura 2 - Cruzes simbolizando o cemitério.....	40
Figura 3 - Manduca é amparado por Theo	40
Figura 4 - Manduca aponta a arma para o indígena mutilado	41
Figura 5 - Manduca desiste de matar o indígena mutilado.....	41
Figura 6 - As costas de Manduca apresentam cicatrizes de chicote.....	43
Figura 7 - A fúria de Manduca ante à violência do ciclo da borracha na Amazônia	44
Figura 8 - Karamakate pergunta se Evan pode vê-lo.....	56
Figura 9 - Koch-Grunberg entre indígenas.....	77
Figura 10 - Theo entre indígenas.....	77
Figura 11 - Karamakate diz a Theo para escutar o rio.....	87
Figura 12 - As águas do rio ficam revoltas.....	91
Figura 13 - Karamakate sente a aproximação de um barco pelo movimento das águas	91
Figura 14 - Serpente prenhe	92
Figura 15 - Serpente parindo	92
Figura 16 - A serpente deixa o ovo	92
Figura 17 - Serpente nadando pelo rio	92
Figura 18 - Karamakate cita uma passagem da Bíblia em castelhano.....	108
Figura 19 - Placa nova	110
Figura 20 - Placa velha	110
Figura 21 - Crianças.....	110
Figura 22 - Adultos	110
Figura 23 - Indígena enforcado	111
Figura 24 - Indígenas se automutilando	111
Figura 25 - Anizetto observa o "presente".....	112
Figura 26 - Anizetto como messias	112
Figura 27 - Menina doente	113
Figura 28 - Cena de Um Homem Chamado Cavalo.....	132
Figura 29 - Cena de O Abraço da Serpente	132
Figura 30 - Karamakate Yagé.....	133
Figura 31 - John Morgan Voto do Sol.....	133

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO SUL GLOBAL: DECOLONIALIDADE, EPISTEMOLOGIAS E CINEMA DECOLONIAL	17
1.1 Cinema e decolonialidade: perspectiva, desconstrução e ressignificação	18
1.2 O sul global e a cinematografia: da reprodução eurocêntrica à autonomia criativa.....	28
1.3 Primeiros olhares sobre <i>O Abraço da Serpente</i> : panorama e contexto de uma obra insurgente.....	38
CAPÍTULO II - IMAGENS DA ALTERIDADE: COLONIALIDADE DO SER E AS REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS E ESTRATÉGIAS DE NARRATIVA EM O ABRAÇO DA SERPENTE	46
2.1 A figura do indígena no enredo: entre o estereótipo e a complexidade constitutiva do sujeito	48
2.2 Recortes Históricos Latino-americanos e Narrativas Audiovisuais: a colonialidade do ser	57
2.3 Estilo narrativo e escolhas cinematográficas: a colonialidade do ver.....	69
CAPÍTULO III - TERRA, MEMÓRIA E COLONIALIDADE: TENSÕES ENTRE SABERES EM DISPUTA.....	78
3.1 O rio como caminho sagrado: natureza, travessia e cosmologias amazônicas	86
3.2 Memória e esquecimento: ritos, oralidade e apagamentos coloniais	96
3.3 Conflito, resistência e assimilação: identidades em disputa	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS.....	137

INTRODUÇÃO

No terreno da análise de conteúdos audiovisuais em seu aspecto discursivo, especialmente os produzidos nas Américas Central e do Sul, a teoria da decolonialidade se mostra como uma instigante forma de olhar o mundo de maneira plural e diversa, constituindo-se, também, em um convite epistemológico para transpassar a fronteira do óbvio, de modo a ensejar uma observação mais profunda e cuidadosa acerca dos mecanismos de poder voltados ao domínio global. Embora essa teoria se concentre no sistema-mundo¹ direcionado à subalternização latino-americana, ela proporciona uma chave para entender um fenômeno que está por toda parte: as comunicações mediadas pela tecnologia.

Adotando esse ângulo de visão, é possível perceber que o campo das comunicações tecnológicas, que engloba cinema, rádio, televisão e, mais contemporaneamente, as mídias digitais e em rede, tem se tornado um dos principais veículos da colonialidade do poder, do saber e do ver. Isso ocorre devido ao fato de que esses meios não só espalham, de maneira massiva, uma visão de mundo colonial e eurocêntrica, mas também enxergam as regiões periféricas como simples receptores de uma cultura imposta, sedimentando uma visão tecnocrática e racionalista, alimentada pelo controle quase absoluto que essas tecnologias têm na forma como a realidade é acessada e interpretada.

A partir desse prisma, o giro decolonial², que também se constitui como um urgente convite à resistência, precisa contemplar, no campo analítico, o âmbito da comunicação midiática. Tal situação ocorre, em primeiro lugar, porque existe uma forma de comunicação, presente no Sul Global desde antes das invasões europeias, que ainda se põe de pé diante do tempo, caracterizada pela convivência e pela troca, que merece ser redescoberta e valorizada. Contudo, o giro decolonial não pretende restaurar o passado. Pensar uma comunicação decolonial não significa purificar as formas de

1 Por *sistema-mundo* entende-se a formulação teórica desenvolvida por Immanuel Wallerstein para explicar o capitalismo como uma estrutura histórica de alcance global. Nessa leitura, o mundo organiza-se por meio de uma divisão internacional do trabalho que distribui funções desiguais entre centro, semiperiferia e periferia, o que permite compreender a produção da riqueza, da dependência e das hierarquias de poder em escala mundial.

2 Giro decolonial é a inflexão crítica formulada no interior do Grupo Modernidade/Colonialidade, associado a autores como Nelson Maldonado-Torres, Walter Dignolo, Anibal Quijano e Enrique Dussel. Em linhas gerais, trata-se de ler a modernidade a partir da colonialidade que a sustenta, deslocando o olhar europeu como medida universal do mundo e abrindo espaço para outros lugares de enunciação e outras formas de conhecimento.

organizar, padronizar e difundir conteúdos e saberes, como se fosse possível apagar todos os vestígios tecnológicos em nome de um ideal de interação humana pura e pré-colonial.

Por essa razão, no âmbito dos estudos decoloniais, constata-se que a própria realidade social impõe desafios às teorias da comunicação, convidando esse campo a repensar suas fronteiras e a reinventar-se, de modo a abranger a compreensão das configurações sócio-históricas e culturais que constituem o Sul global. Nesse contexto, uma vertente investigativa não apenas decolonial, mas também contracolonial, torna-se imprescindível para promover uma reflexão mais coerente e adequada sobre os novos dinamismos sociais que emergem de formas diversas e simultâneas ao redor do mundo, especialmente na América Latina. Trata-se de movimentos autênticos de resistência, liderados por sujeitos que historicamente enfrentaram a colonização e que, ainda hoje, permanecem na linha de frente da luta pelo território e pela preservação ambiental. Esses grupos frequentemente se valem de diferentes meios de organização e comunicação, como o rádio, o cinema, a televisão e, mais recentemente, as comunicações digitais, para fortalecer sua ação.

Tomando como ponto focal a análise de viés decolonial, focando na investigação discursiva e imagética de uma obra em película, a presente pesquisa investiga de que maneira o filme *O Abraço da Serpente* (2015), do cineasta colombiano Ciro Guerra, desmonta, quadro a quadro, as arquiteturas da colonialidade, convertendo a câmera em ferramenta de reexistência indígena. Na interseccionalidade entre o saber, o existir, as artes visuais e os discursos, o filme emerge não como mera representação dos traumas coloniais na Amazônia colombiana, mas como um ato cinematográfico de insubmissão. Ao tensionar a tradição documental eurocêntrica com narrativas ancestrais, Guerra não apenas denuncia cinco séculos de violência, mas ressignifica o próprio ato de olhar: sua obra opera uma virada decolonial, colocando saberes marginalizados no centro da narrativa fílmica.

Como proposição basilar, a investigação sobre o filme colombiano, em seus aspectos técnicos e discursivos, visa despertar uma reflexão acerca do papel do cinema como instrumento cosmopoético, dotado da capacidade de ressignificar o mundo sedimentado no eurocentrismo, quando atrelada à perspectiva crítica da opção decolonial. Desse ponto de vista, é possível conjecturar que a imagem atua como ponto de encontro entre o sensível e o inteligível, revelando um espaço onde é possível gerar virtualidades imaginárias, especialmente as que buscam existir e resistir às pressões do

capital. Essa premissa também se encontra relacionada à educação, no sentido de sua capacidade transformadora, ao contrastar com a instrumentalização pela ideologia europeia ou estadunidense de mercado, que tenta transformar o ser humano em capital ou em apenas um recurso de produção.

Quando se trata de obras que retratam os processos de colonização, dizimação identitária ou focos de resistência entre os povos originários da Amazônia Legal, é plausível pensar no cinema como uma possibilidade concreta e viável de refletir e figurar os corpos e identidades em sua presença e ancestralidade, em uma suspensão do tempo, permitindo que os sujeitos, por meio da sensibilização, reconheçam a si e uns aos outros, criando um espaço de intercâmbio cultural genuíno. O cinema, ao tocar primeiro as sensibilidades e, em seguida, a razão, não deixa de provocar o pensamento, mostrando-se, assim, um meio capaz de expressar aquilo que cada povo carrega em sua compleição sócio-histórica e cultural.

Para a efetivação de uma análise fílmica decolonial, é pertinente evocar a categorização proposta por Guimarães (2015), segundo a qual o termo “comunidades de cinema” designa não a formação de um coletivo homogêneo reunido em torno de uma identidade comum, mas os processos pelos quais o cinema torna visíveis sujeitos, experiências e vozes frequentemente relegados às margens da cena política e social. Nessa chave, o comum não se constitui como fusão, consenso ou unidade plena, e sim como uma partilha atravessada por diferenças, tensões e dissensos. Trata-se, portanto, de pensar o filme como espaço de aparição e relação, capaz de produzir formas sensíveis de convivência nas quais a reciprocidade não elimina a fratura, mas convive com ela.

Nesse espectro de análise, Brasil (2016) e Felipe (2019) retomam a trajetória do cinema realizado por diretores e coletivos indígenas no Brasil, com especial atenção ao projeto Vídeo nas Aldeias, a fim de explorar a hipótese de uma crítica xamânica da economia política das imagens. O Vídeo nas Aldeias (VNA) pode ser compreendido como uma das experiências mais relevantes de formação, produção e circulação audiovisual indígena no Brasil. Surgido no fim dos anos 1980, inicialmente ligado ao Centro de Trabalho Indigenista, o projeto foi além do simples registro documental das comunidades: sua força está em deslocar os povos indígenas da posição de objetos filmados para a condição de sujeitos que produzem, interpretam e disputam suas próprias imagens.

Ao longo de sua trajetória, o VNA consolidou uma prática intercultural em que cinema, antropologia, educação e política se cruzam, criando oficinas, formando cineastas indígenas, estimulando coletivos audiovisuais e constituindo um acervo expressivo sobre diferentes povos originários. Nesse processo, a câmera deixa de funcionar apenas como instrumento externo de observação e passa a integrar uma prática de autorrepresentação, memória, denúncia e afirmação cultural, na qual as imagens também participam da luta por direitos territoriais, reconhecimento histórico e preservação de saberes. Como destaca Felipe, trata-se de uma passagem decisiva da representação do Outro para formas de produção “com”, “a partir” e “junto” aos próprios povos indígenas, o que transforma o VNA em referência fundamental para pensar o cinema indígena contemporâneo no Brasil (FELIPE, 2019).

Tomando o antecampo e o extracampo como categorias centrais, Brasil (2016) investiga como o cinema pode assumir aspectos de um modo xamânico de conhecimento e tradução, fazendo do invisível não um simples tema, mas uma dimensão constitutiva da imagem e de suas relações cosmopolíticas. Desse modo, seu argumento dialoga com Guimarães (2015) ao também conceber a imagem como espaço relacional; contudo, enquanto em Guimarães essa discussão se organiza sobretudo em chave estético-política, em Brasil ela se desdobra em chave cosmopolítica.

Pesquisadores como Dominique Gallois (1991; 1995), Ruben Caixeta de Queiroz (2008, 2013, 2018), André Brasil (2016), Amaranta Cesar (2015) e Bernard Belisário (2016), entre outros, têm ampliado as perspectivas sobre o tema, abordando-o de diferentes formas e com variadas metodologias. Esses autores mostram, também, como os povos indígenas deixam de ser meros “objetos” do cinema para se tornarem sujeitos ativos na produção cinematográfica, assumindo um ponto de vista que subverte a abordagem clássica da antropologia. Ao fazerem da imagem e da cena um espaço para suas próprias representações, esses cineastas indígenas criam uma forma de *mise-en-scène*, onde as próprias comunidades se afirmam como autoras de seus discursos e narrativas.

Marcos Aurélio Felipe (2019) destaca que as cinematografias indígenas ou sobre povos amazônicos consistem em um desafio à reflexão acerca das “dimensões cênicas, dramáticas e criativas”, que propõem o questionamento sobre as formas tradicionais de encenação e os processos de (re)interpretação presentes no cinema das Américas. Quando foca nas autoetnografias, filmes-processos e no fazer documental, Felipe aponta que o cinema de perfil decolonial transforma o próprio campo cinematográfico,

trazendo à tona uma nova forma de olhar, atravessada por uma cosmologia nativa. Esse olhar questiona não apenas a visão convencional do indígena, mas também as estruturas estabelecidas do cinema, perturbando as fronteiras entre o "olhar do outro" e o "olhar nativo". Ao mesmo tempo, a atuação do VNA (Vídeo nas Aldeias) aponta para uma reinvenção da prática cinematográfica sobre e dentro das comunidades indígenas, transformando-a em uma ferramenta de afirmação e comunicação em um mundo que sempre impôs suas próprias formas e valores de visibilidade.

Nesse sentido, as cinematografias decoloniais surgem como um gesto político que cria um regime de visibilidade e sensibilidade sobre um território, até então, marginalizado. É essa transformação que permite Caixeta de Queiroz e Otto Diniz (2018) discorrerem sobre uma "cosmocinepolítica" indígena, onde cineastas como Divino Tserewahú, entre os xavantes, e Isael e Suely Maxacali, entre os tikm'n, fazem da prática cinematográfica um processo ritualístico, impregnado pelas suas cosmologias e seus próprios desejos de transformação e mundo.

É importante evidenciar de que forma o cinema latino-americano tem se destacado como um campo privilegiado para a expressão e resistência das narrativas indígenas e das epistemologias subalternizadas. Delimitaremos nosso foco na representação do encontro intercultural, na disputa entre saberes ocidentais e ancestrais, e nas estratégias visuais empregadas para desafiar o olhar colonial historicamente imposto sobre a Amazônia. Para isso, a pesquisa se fundamenta na análise das matrizes da colonialidade: do poder, do saber e do ver, entendidas como dispositivos interligados que estruturam a dominação colonial em seus aspectos ideológico, epistemológico e estético. Como suporte metodológico para a resolução da presente proposta de pesquisa, serão utilizadas as seguintes etapas: pesquisa e revisão bibliográfica, análise fílmica e o aporte teórico será sedimentado em autores voltados ao estudo discursivo no cinema e à decolonialidade, como Barriandos (2019), Colaço e Dalmázio (2010), Gonzalez (1984), Jaguaribe (2017), Lugones (2010), Paranaguá (1984), Quijano (2000), Mignolo (2003) e Silva (2019), entre outros.

CAPÍTULO I PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA NO SUL GLOBAL: DECOLONIALIDADE, EPISTEMOLOGIAS E CINEMA DECOLONIAL

1.1 Cinema e decolonialidade: perspectiva, desconstrução e ressignificação

Para que seja possível compreender a abordagem adotada na presente pesquisa, é fundamental distinguir algumas perspectivas críticas sobre o colonialismo que, embora estejam intrinsecamente relacionadas, possuem especificidades importantes: as concepções anticolonial, pós-colonial e decolonial.

Como primeira postulação teórica, é válido destacar que o anticolonialismo refere-se, conforme apresentado por Chauvin (2015), a uma postura crítica que se opõe às narrativas coloniais responsáveis por enaltecer feitos como a “descoberta” e a “conquista” da América, denunciando que, ao contrário da versão sustentada pelo estatuto colonial, o que se empregou em Abya Yala³ foram “métodos de aculturação, em que pesem os discursos de feição ideológica, os massacres e guerras empreendidas ou provocadas por determinados povos ou reinos, em prol da ampliação de domínios e acumulação de territórios, escravos e bens” (Chauvin, 2015, p. 51). Acerca da necessidade de compreender epistemologicamente as bases sedimentares do colonialismo sob uma ótica semelhante à de Chauvin, Fanon observa que “o colonialismo não se contenta de impor sua lei ao presente e ao futuro do país dominado” (Fanon, 1968, p. 175). Para o autor, a dominação colonial também se volta contra o passado do povo oprimido, deformando-o, desfigurando-o e aniquilando-o simbolicamente. Dessa forma, a luta anticolonial não se limita à contestação política ou econômica da dominação, mas envolve também a recuperação crítica da história, da cultura e da dignidade coletiva dos povos colonizados. É nesse sentido que Fanon compreende a descolonização como transformação radical do ser colonizado, pois ela “é, em verdade, criação de homens novos” (Fanon, 1968, p. 26), isto é, um processo histórico no qual o sujeito antes reduzido à condição de objeto colonial passa a reivindicar sua humanidade e sua participação ativa na construção de outro mundo possível.

Segundo Cahen e Braga (2018), a cena intelectual francesa da segunda metade do século XX foi marcada por um engajamento genuíno com as causas anticoloniais,

³ O termo *Abya Yala* é mobilizado por autores como Catherine Walsh no interior de uma perspectiva decolonial, como modo de deslocar as nomeações coloniais e eurocêntricas do continente, entre elas “América” e “América Latina”. Em *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: ensayos desde Abya Yala*, Walsh articula a interculturalidade crítica a partir dos paradigmas de Abya Yala, recusando a centralidade das categorias herdadas da colonialidade e abrindo espaço para outras formas de nomear, conhecer e habitar o território. (Walsh, 2012, pp. 17-19).

ambiente no qual as obras de Albert Memmi e Frantz Fanon gozavam de ampla circulação. Essa efervescência consolidou uma geração de antropólogos e sociólogos vinculados ao marxismo, ou a vertentes dele derivadas, cuja produção intelectual centrou-se nas dinâmicas do então denominado "Terceiro Mundo", priorizando o exame rigoroso das estruturas coloniais e de suas persistências históricas.

Na contemporaneidade, posturas anticoloniais têm se espalhado por territórios marcados por um passado de expropriação, genocídio, epistemicídio e ocupação através da força, heranças diretas dos empreendimentos coloniais. Um episódio emblemático dessa dinâmica de resistência ocorreu na Colômbia em 2020. Na ocasião, a estátua de Sebastián de Belalcázar foi derrubada por grupos indígenas da comunidade Misak. O ato baseou-se na denúncia de que o referido colonizador espanhol, responsável por fundar a cidade de Quito em 1534, cometeu crimes atrozes contra os antepassados locais, além de comandar a pilhagem de suas riquezas e a invasão de seus territórios.

A ação materializa a resistência contra a contínua tentativa de universalização do pensamento europeu sustentada por tecnologias ideológicas de poder. Esse cenário reflete diretamente as proposições teóricas de Walter Dignolo. Embora o pensador não tenha formulado a citação literal outrora atribuída a ele, a essência do argumento traduz o núcleo de sua obra. Dignolo demonstra que a epistemologia eurocentrada ocultou suas próprias origens geo-históricas para forjar a ilusão de um conhecimento neutro e universal. A modernidade ocidental atua como um verdadeiro projeto de dominação que subalterniza populações e regiões, apagando formas distintas de saber para impor uma lógica colonial persistente. Conforme questiona e constata o próprio autor:

Por que a epistemologia eurocentrada escondeu suas próprias localizações geo-históricas e biográficas e conseguiu criar a ideia de conhecimento universal, como se os sujeitos conhecedores também fossem universais? Essa ilusão é difundida hoje nas ciências sociais, humanidades, ciências naturais e escolas profissionais. Desobediência epistêmica significa desvincular-se da ilusão da epistemologia do ponto zero. O desvio que estou indicando é a âncora (de certo construída, de certo localizada, não apenas ancorada pela natureza ou por Deus) do argumento a seguir. É o início de qualquer ruptura epistêmica decolonial com todas as suas consequências históricas, políticas e éticas. Por quê? Porque os loci de enunciação geo-históricos e biográficos foram localizados pela e através da criação e transformação da matriz colonial de poder: um sistema racial de classificação social que inventou o Ocidentalismo (por exemplo, as Índias Ocidentais), que criou as condições para o Orientalismo; distinguiu o sul da Europa de seu centro (Hegel) e, nessa longa história, reclassificou o mundo como primeiro, segundo e terceiro durante a Guerra Fria. (Dignolo, 2021, p. 26).

Nessa conjuntura, a universalização do pensamento opera mediante instituições que mascaram o controle geopolítico sob uma retórica de salvação, naturalizando ideais

ocidentais de desenvolvimento e progresso como se fossem caminhos inevitáveis. A decolonialidade formulada pelo autor transcende a mera crítica teórica e exige a desobediência epistêmica, ou seja, a rejeição da premissa de que o modelo imposto pela violência colonial seja a única forma válida de conceber o mundo. Torna-se imperativo o desprendimento da chamada arrogância do ponto zero europeu, de modo a assegurar os direitos epistêmicos e criar espaço real para aquelas formas de conhecimento que foram historicamente silenciadas.

Nessa discussão, como variante das observações e estudos teóricos acerca da subalternização colonial das Américas, bem como na Ásia e Oceania, é necessário enfatizar o papel do pós-colonialismo como um campo crítico que não apenas denuncia os efeitos duradouros da dominação colonial, mas também busca desconstruir as hierarquias epistemológicas e culturais que a sustentam.

Como teóricos proeminentes nesse campo, estão Said (2003) e Spivak (1988), para quem o colonialismo não se limitou à exploração territorial, mas produziu discursos que legitimaram a inferiorização dos povos colonizados. Said, em *"Orientalismo"*, explana como o "Outro" foi construído como um objeto exótico e inferior, uma narrativa que ainda ecoa em representações midiáticas e políticas contemporâneas. Nesse sentido, o pós-colonialismo não é um marco temporal, mas um projeto contínuo de desmontagem dessas estruturas simbólicas.

Mesmo após as chamadas independências políticas, a colonialidade não se encerra com o fim formal do colonialismo. Ela permanece como uma lógica de poder que segue organizando relações sociais, formas de conhecimento e processos de subjetivação em sociedades juridicamente descolonizadas. Ao retomar o debate de Quijano, Pertile (2020) observa que a colonialidade do poder articula controle do trabalho, formação racial, Estado e produção do conhecimento, sustentando hierarquias que ultrapassam o domínio político direto.

Nessa perspectiva, raça, trabalho e conhecimento tornam-se eixos centrais para compreender a permanência das assimetrias globais. A colonialidade não opera apenas pela força material; ela também se manifesta na imposição de padrões epistêmicos que determinam quais saberes são reconhecidos como legítimos e quais permanecem relegados à margem. Por essa razão, a crítica decolonial assume papel importante ao evidenciar a persistência de métodos, discursos e instituições atravessados pelo eurocentrismo, sobretudo quando reproduzem a noção de que o conhecimento ocidental seria a única forma válida de interpretar o mundo.

Ao expor essas permanências, a decolonialidade abre espaço para epistemologias historicamente subalternizadas, entre elas os saberes indígenas e africanos. Esses saberes não devem ser tratados como acréscimos periféricos ao pensamento moderno, mas como formas legítimas de produzir conhecimento, narrar experiências e disputar sentidos. Desse modo, a crítica decolonial desloca a pretensão universal do pensamento europeu e reivindica a pluralidade dos modos de saber, ser e existir.

Dessa forma, o pós-colonialismo não se restringe à denúncia das violências coloniais; ele também abre caminho para a reinvenção dos modos de conhecer, narrar e organizar a vida social. Nesse sentido, Santos e Meneses compreendem as epistemologias do Sul como uma resposta à dominação epistemológica produzida pelo colonialismo, responsável por suprimir muitas formas de saber próprias dos povos colonizados. Para os autores, essas epistemologias “denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito” e investigam as condições de um “diálogo horizontal entre conhecimentos” (Santos; Meneses, 2009, p. 13).

Essa perspectiva aproxima-se da crítica de Fanon (1968), para quem a descolonização não se limita à ruptura política com o domínio colonial, mas implica a formação de novos sujeitos históricos e a construção de outra ordem social. Em ambos os casos, a superação do colonialismo exige mais do que a substituição de estruturas institucionais: requer a reconstrução das formas de existência, de conhecimento e de reconhecimento negadas pela violência colonial.

Assim, o pós-colonialismo se afirma como horizonte político e ético ao questionar a pretensão de universalidade do saber moderno ocidental e ao reconhecer a diversidade epistemológica como condição para um mundo efetivamente plural. Não se trata apenas de incluir vozes marginalizadas em uma estrutura já dada, mas de problematizar a própria hierarquia que definiu quais conhecimentos seriam considerados legítimos e quais seriam relegados ao silêncio.

Ainda sobre os desdobramentos das vertentes epistemológicas que se dedicam à investigação acerca do colonialismo e sua abrangência na atualidade, a decolonialidade emerge como um projeto teórico e político que desafia a persistência da herança colonial, não apenas em suas dimensões econômicas e territoriais. Mas, acima de tudo, de seu peso sobre as estruturas de poder e saber. Surgida no final do século XX, no âmbito da criação do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), mais especificamente, no início da década de 1990, essa corrente critica a narrativa eurocêntrica que

universalizou a razão ocidental como única forma válida de conhecimento. Quijano (2000), um de seus idealizadores, argumenta que a colonialidade é o lado obscuro da modernidade: um sistema de dominação que sobrevive às independências políticas através da racialização, da exploração laboral e da hierarquização epistemológica. Nesse sentido, a decolonialidade não se limita a denunciar opressões, mas propõe um "giro epistêmico" capaz de deslocar o centro do poder cognitivo.

Quanto a sua consolidação teórica, a decolonialidade deve à atuação de pensadores como Walter D. Mignolo e María Lugones, que ampliaram o debate para além da América Latina, conectando-o às lutas globais contra a colonialidade do ser, do saber e do gênero. Mignolo afirma “que desobedecer epistemicamente é resistir à arrogância da razão única e afirmar a legitimidade das múltiplas formas de saber” (2006, p. 76), destacando a necessidade da valorização de saberes marginalizados, como os dos povos indígenas e afrodescendentes. Já Lugones (2010) introduz o conceito de "colonialidade de gênero", mostrando como as mulheres racializadas sofrem opressões interseccionais que a teoria feminista hegemônica ignorou. Essas contribuições revelam que a decolonialidade é, sobretudo, um pluralismo epistemológico em ação.

Em sua dimensão metodológica, a decolonialidade opera por meio da desobediência epistêmica, termo associado a Mignolo para designar a recusa ativa dos paradigmas ocidentais tomados como universais. Santos (2014), ao tratar das epistemologias do Sul, complementa essa discussão ao reconhecer a ciência moderna como uma forma de conhecimento entre outras, e não como o único regime legítimo de produção da verdade. Para o autor, “não há justiça global sem justiça cognitiva” (Santos, 2014, p. 45), o que exige considerar a equidade entre conhecimentos científicos, tradicionais e comunitários.

Essa perspectiva aproxima-se da reflexão de Walsh (2009), para quem a interculturalidade, pensada a partir da diferença colonial, não se reduz à convivência entre culturas nem à simples inclusão de saberes subalternizados em estruturas já existentes. Trata-se, antes, de uma prática política, ética e epistêmica voltada à transformação das bases que sustentam a colonialidade do poder, do saber e do ser. Ao afirmar que a interculturalidade envolve a construção de “um conhecimento outro, de uma prática política outra” e de uma sociedade outra, Walsh evidencia que a crítica decolonial exige mais do que denúncia: implica criação, deslocamento e disputa concreta das formas de produzir conhecimento e organizar a vida social (Walsh, 2009, p. 9).

Desse modo, a decolonialidade não deve ser compreendida apenas como marco teórico ou categoria acadêmica. Ela se realiza em práticas situadas, nas lutas cotidianas de povos e sujeitos historicamente subalternizados, nos processos educativos, nas experiências comunitárias e nas formas de resistência que recusam a naturalização da ordem colonial. Seu alcance, portanto, está menos na formulação abstrata de uma crítica e mais na capacidade de produzir alternativas epistêmicas, políticas e existenciais diante das estruturas que historicamente silenciaram outros modos de saber, sentir e viver

A decolonialidade também enfrenta críticas, especialmente quanto ao risco de essencializar identidades ou romantizar saberes subalternos. No entanto, teóricos como Grosfoguel (2016) se opõem à ideia de que o objetivo não é inverter hierarquias, mas dissolver a lógica binária que opõe "centro" e "periferia". Grosfoguel propõe uma "epistemologia fronteiriça", que pense a partir das margens sem cair em relativismos. Essa abordagem dialoga com Fanon (1968), para quem a descolonização exige tanto a destruição do mundo colonial quanto a criação de algo radicalmente novo, uma ideia que ressoa no lema decolonial: "não queremos ser incluídos no mundo opressor; queremos transformá-lo".

No contexto, os estudos brasileiros sobre a temática, a decolonialidade ganha contornos próprios por meio do trabalho de autores como Lélia Gonzalez e Silvio Almeida. Gonzalez (1984), com o conceito de "amefricanidade", mostra como a colonialidade moldou as relações raciais e de gênero no Brasil, enquanto Almeida (2019) demonstra que o racismo estrutural é um legado direto do projeto colonial. Esses pensadores evidenciam que a decolonialidade não é uma teoria abstrata, mas uma ferramenta para ler realidades locais. De acordo com Kilomba (2019, p. 112), "descolonizar é desvelar as memórias apagadas pela violência colonial", um processo que exige tanto a revisão crítica da história quanto a celebração de narrativas silenciadas.

Em suma, a decolonialidade recusa a naturalização dos regimes de saber produzidos pela modernidade/colonialidade. Em vez de tomar a ciência moderna como campo neutro e universal, essa perspectiva evidencia que a produção do conhecimento também se inscreve em relações históricas de poder. Nesse sentido, a colonialidade do poder, segundo Mignolo, pode ser compreendida como "o poder e o conhecimento que permitem classificar e dominar o resto da humanidade" (Mignolo, 2004, p. 676-677 apud Pertile, 2020, p. 314).

Essa articulação entre poder e conhecimento permite compreender que a dominação colonial não se limitou ao controle do território, do trabalho e dos corpos, mas alcançou também os modos de produzir, validar e hierarquizar saberes. Por isso, Maldonado-Torres esclarece que “[...] a colonialidade do saber refere-se ao rol da epistemologia e as tarefas gerais da produção de conhecimento na reprodução dos regimes de pensamento colonial [...]” (Maldonado-Torres, 2007, p. 130 apud Pertile, 2020, p. 314).

A partir dessa chave, a decolonialidade pode ser entendida como uma crítica aos mecanismos que transformam diferenças históricas, culturais e epistêmicas em hierarquias naturalizadas. Sua força não está apenas na denúncia das desigualdades herdadas do colonialismo, mas também na abertura para outras formas de conhecimento, existência e ação política. Trata-se, portanto, de um deslocamento teórico e prático: questionar a centralidade do saber eurocêntrico e reconhecer a legitimidade de epistemologias produzidas por sujeitos e povos historicamente subalternizados.

Aliando os estudos decoloniais à análise discursiva aplicada à observação cinematográfica, partindo do entendimento de que o cinema é um artefato cultural potente, cuja linguagem visual carrega discursos ideológicos que merecem ser analisados com rigor metodológico e político, adota-se como referencial a Análise do Discurso de linha materialista, conforme desenvolvido por Michel Pêcheux (1997), que concebe a linguagem como atravessada pela ideologia e pela historicidade. Para o autor (1997, p. 65), “não há discurso fora da ideologia”, o que implica compreender os sentidos presentes em materiais audiovisuais como construções socialmente situadas. Assim, a análise fílmica não se limita à decodificação de signos visuais, mas requer uma escuta atenta aos silêncios, às repetições e aos apagamentos que estruturam o imaginário social.

Por essa razão, a abordagem decolonial torna-se central, neste estudo, ao problematizar os modos hegemônicos de narrar a história e de representar sujeitos racializados nos produtos culturais, especialmente no cinema. A análise fílmica aliada à análise discursiva, vai além da simples interpretação dos signos visuais; ela exige atenção aos silêncios, às repetições e às omissões que moldam o imaginário social. É válido destacar, porém, que utilizar uma corrente epistemológica europeia em um estudo decolonial pode ser problemático. Ainda assim, entendemos que a Análise de Discurso pode ser uma ferramenta estratégica dentro de um projeto decolonial, não como um

método neutro, mas como um meio de contestar estruturas de poder, como aponta Mignolo (2010).

Como objeto empírico dessa pesquisa, o filme *O Abraço da Serpente*, em nível de sua análise discursiva, se mostra eficaz ao revelar os mecanismos discursivos que naturalizam a colonialidade, por exemplo, a racialização dos corpos e a hierarquização dos saberes. No entanto, este estudo vai além da Análise de Discurso, incorporando propostas como a de Catherine Walsh (2013), que defende uma crítica decolonial do discurso, e aproximando essa abordagem das epistemologias do Sul conjecturada por Santos (2014) e das cosmovisões indígenas refletidas no filme, como o conceito de kumuã (conhecimento sagrado do povo Cubeo), discutido por Cabalzar (2016).

Esse diálogo entre perspectivas cria um espaço tenso, porém produtivo: enquanto a Análise de Discurso expõe as limitações do discurso colonial, as vozes decoloniais interrompem sua pretensão universalista, direcionando a interpretação para práticas de resistência e reexistência à luz teórica de Walsh (2013). Assim, a Análise de Discurso é deslocada de seu contexto eurocêntrico e posta a serviço de uma desobediência epistêmica, transformando o próprio ato de analisar o discurso em um exercício decolonizador proposto por Mignolo (2010).

Dito isto, discutir o conceito de América Latina, em nível acadêmico ou artístico (no caso, cinematográfico), implica enfrentar um paradoxo de difícil resolução: embora compartilhem um passado colonial, uma matriz linguística comum, modos de vida semelhantes e tradições culturais que conferem uma identidade coletiva, persistem profundas diferenças nacionais e regionais que desafiam a consolidação de um discurso único. Vale ressaltar que o espaço que se denominou “América Latina”, antes de ser um espaço geográfico amplo, ocupado por países que tem em seu passado um histórico de exploração colonial, atendendo à lógica de um capitalismo que se insurgia, e tendo como suporte o imperialismo português e espanhol, configurou-se como o que nos disse Eduardo Galeano, sendo a América Latina “a região das veias abertas. Desde o descobrimento até nossos dias, tudo se transformou em capital europeu ou, mais tarde, norte-americano e, como tal, tem-se acumulado e se acumula até hoje nos distantes centros de poder” (Galeano, 1978, p. 14).

Nessa esfera, faz-se necessário refletir sobre os desafios de se pensar uma identidade latino-americana única, reconhecendo que as fronteiras nacionais não são os únicos limites impostos à construção de um discurso comum. Há também barreiras epistêmicas profundas, produzidas pelas permanências da colonialidade do saber.

Colaço e Damázio (2010) observam que a hierarquia colonial não operou apenas pela inferiorização étnica, mas também pela produção de uma superioridade epistêmica, na qual o conhecimento europeu foi apresentado como científico, objetivo e racional, enquanto os saberes de povos racializados e de mulheres foram frequentemente classificados como mágicos, subjetivos ou irracionais. Colaço e Damázio (2010, p. 92) explicam que:

A perspectiva de superioridade/inferioridade além de estar na base do conceito de superioridade étnica também implica superioridade epistêmica. O conhecimento produzido pelo homem branco é geralmente qualificado como “científico”, “objetivo” e “racional”, enquanto aquele produzido por homens de cor (ou mulheres) é “mágico”, “subjetivo” e “irracional” (Delgado, 2007). Essa dimensão, a colonialidade do saber, não apenas estabelece o eurocentrismo como perspectiva única de conhecimento, mas também descarta as outras produções intelectuais.

A lógica da inferiorização dos saberes de povos subalternizados por meio da imposição de uma matriz eurocêntrica de conhecimentos, o epistemicídio colonial, abordada em *O Abraço da Serpente*, ponto central de análise desse estudo, que operou historicamente por meio da invisibilização e marginalização dos saberes indígenas e afrodescendentes, é retomada pelas cinematografias indígenas contemporâneas, que reconfiguram as fronteiras do visível e do narrável.

Nessa seara, Marcos Aurélio Felipe chama atenção para esses “gestos de reversibilidade capazes de retomar e recriar os arquivos coloniais”, nos quais o cinema não apenas representa, mas “inventa um lugar de fala e de escuta” situado nas margens das epistemologias hegemônicas (Felipe, 2024, p.13). Essa formulação permite compreender as cinematografias indígenas como práticas de retomada da imagem, da memória e da enunciação, especialmente diante de regimes visuais que historicamente transformaram os povos originários em objetos do olhar colonial. Assim, tanto o campo audiovisual quanto os debates críticos mostram que pensar a América Latina exige ultrapassar não apenas as divisões geopolíticas, mas também as estruturas do saber que ainda reproduzem hierarquias coloniais.

Essa abordagem torna-se ainda mais evidente quando Felipe trata da autorrepresentação indígena. Ao assumirem a autogestão dos processos audiovisuais, os povos e comunidades de Abya Yala passam a definir concepções sobre o mundo histórico em seus próprios termos, confrontando sistemas de silenciamento, essencialismos e verdades naturalizadas pela sociedade nacional. Nesse movimento, o cinema indígena deixa de ser apenas objeto do olhar externo e se constitui como

agenciamento histórico, político e estético (Felipe, 2025, p. 76). Conforme afirma o autor:

Em resposta a essa problemática política e histórica, em um giro autorreferencial (histórico, político, estético), ao assumirem a autogestão dos processos, da produção e dos produtos audiovisuais, os povos e comunidades de Abya Yala, com o trabalho sobre as imagens, definem concepções sobre o mundo histórico em seus próprios termos, ora em confronto com os sistemas de silenciamento, de essencialismos e de verdades naturalizados da sociedade nacional (Pacheco de Oliveira, 2016), ora se voltando para a sua história, o seu patrimônio cultural e o seu complexo cosmológico. Ao olhar para si e para o seu mundo, para as questões que lhe são centrais, a partir dele e não apenas sobre ele, o cinema dos(as) realizadores(as) indígenas se posiciona como agenciamento histórico. Assim, no campo da autorrepresentação, ao fissurar a fronteira entre antecampo e campo das imagens, questões da autocomunicação não colocam em crise uma perspectiva fílmica autorrepresentacional indígena, como pode induzir a observação de Annie Comolli (2009, p. 34) ao pensar o cinema antropológico quando instância situante: “Não se trata, para o cineasta, de se dar a ver pelo viés do que mostra no filme, mas de dar a ver o outro” — escreveu a autora pensando as lentes posicionadas desde fora. (Felipe, 2025, p. 75-76)

Antes de avançar para a análise fílmica de *O Abraço da Serpente*, convém situar o cinema latino-americano em sua trajetória histórica e política. Esse percurso não se organiza de forma linear, nem pode ser compreendido como experiência homogênea. Sua constituição envolve temporalidades distintas, territórios diversos e práticas culturais atravessadas pela herança colonial, mas também por formas persistentes de resistência no continente.

Essa leitura aproxima-se do pensamento decolonial, especialmente quando Colaço e Damázio, ao retomarem Dussel, questionam a noção de uma modernidade única, centrada na Europa e projetada sobre o restante do mundo como modelo universal. Para as autoras, a crítica decolonial indica a necessidade de enfrentar a modernidade eurocentrada a partir de múltiplas respostas críticas, elaboradas desde culturas e lugares epistêmicos historicamente subalternizados (Colaço; Damázio, 2012, p. 145). Tal perspectiva contribui para pensar o cinema latino-americano como um campo marcado por assimetrias na produção, circulação e legitimação das imagens.

Nesse horizonte, o cinema produzido na América Latina participa de disputas por visibilidade e voz diante de um sistema mundial de produção simbólica que historicamente marginalizou o Sul Global. Obras realizadas por povos originários, ou construídas em diálogo com epistemologias não hegemônicas, podem operar como formas de resistência estética e política, tensionando arquivos coloniais e abrindo espaço para outros modos de escuta, presença e linguagem. Assim, esse cinema se apresenta como um território de disputa, no qual memória, resistência e imaginação

política se articulam em meio às tensões entre dominação e criação. O cinema latino-americano, nesse sentido, não apenas representa realidades locais, mas também revela as disputas por visibilidade e voz diante de um sistema mundial de circulação de sentidos que historicamente marginaliza o Sul Global.

Os filmes realizados por povos originários ou em diálogo com epistemologias não hegemônicas operam como atos de insurgência, capazes de desmontar arquivos coloniais e inventar novas formas de escuta, de presença e de linguagem. Trata-se, portanto, de compreender o cinema latino-americano como um campo em constante tensão entre dominação e criação, onde se articulam memória, resistência e imaginação política.

1.2 O sul global e a cinematografia: da reprodução eurocêntrica à autonomia criativa

Em nível de estudo de uma obra cinematográfica pelo viés decolonial, é plausível que se discorra sobre o surgimento do cinema, em si, como veículo discurso por meio de um olhar temporalmente linear sobre sua trajetória. Desde o surgimento do primeiro cinematógrafo, criado pelos irmãos Lumière, em 1895, o cinema passou a ser considerado a Sétima Arte⁴, ao lado da pintura, da escultura, da música, da literatura, da dança e da arquitetura. A efervescência cultural pela qual a Europa passava, no contexto da *Belle Époque* e no desenvolvimento e experimentações nos campos da ciência e tecnologia, ajuda-nos a entender a criação de uma máquina capaz de capturar o que Deleuze (1983) chamou de “imagem-movimento”, inspirados nos conceitos metafísicos de Henry Bergson.

Segundo Paranaguá (1984), um ano depois da criação do cinema, especificamente no dia 8 de julho de 1896, o Rio de Janeiro, assiste à primeira sessão pública de um cinematógrafo. Esse é o marco da chegada da Sétima Arte à América Latina. Depois do Brasil, ainda segundo Paranaguá, outros países irão experimentar a sensação única de ver projetada em uma tela o jogo de luz que transforma em

⁴ A expressão “sétima arte” é empregada nesta dissertação em razão de sua presença consolidada no vocabulário dos estudos cinematográficos, mas seu uso não é ingênuo. A noção nasce vinculada a uma tradição moderna e europeia que organiza as artes segundo uma lógica de legitimação e hierarquia, como se houvesse uma escala universal das linguagens artísticas. A partir de uma leitura decolonial, esse pressuposto precisa ser tensionado. Assim, quando o termo aparece neste trabalho, ele não indica adesão plena a essa matriz eurocentrada, mas funciona como uma categoria histórica em disputa. O cinema, aqui, é pensado como prática visual situada, marcada por colonialidade, memória, resistência e conflitos de representação.

movimento a representação de imagens captadas por equipamentos de imagens, ainda rudimentares. Nas palavras de Paranaguá:

Montevideu conhece o aparelho dos irmãos Lumière em sua data nacional, 18 de julho de 1896, coincidentemente no mesmo dia que Buenos Aires. Em seguida, o cinema chega ao México (14 de agosto de 1896), Santiago do Chile (25 de agosto de 1896), Guatemala (26 de setembro de 1896) e Havana (24 de janeiro de 1897). Enquanto isso, após as exibições no México (22 de outubro de 1896) e na Guatemala (26 de outubro de 1896), o Vitascope de Edison é apresentado primeiramente no porto venezuelano de Maracaibo (28 de janeiro de 1897) e em Lima (2 de março de 1897), cidade que só viria a conhecer o cinematógrafo dos Lumière três anos depois. (Paranaguá, 1984, p. 10).

O cinema chegou na Colômbia em meio à eclosão da Guerra dos Cem Dias, conflito civil ocorrido entre 1899 e 1902, que colocou em lados opostos liberais e conservadores, vitimando cerca de 100 mil pessoas, bem como arrasando a economia e acarretando a separação do Panamá. Foi nesse contexto que, em 1899, Medellín presenciou a primeira exibição do cinematógrafo. Os conflitos da guerra civil contrastaram com o impacto cultural que a invenção dos irmãos Lumière, trazida pelo francês Gabriel Veyre, proporcionou aos colombianos. O cinema, naquele momento, surgia como distração em meio às mortes e o fascínio da projeção de imagens que se movimentavam.

O impacto da chegada do cinematógrafo na Colômbia foi tamanho que foram decretados quatro dias de carnaval, com todas as alegorias que um bom folião ostenta, fantasias, êxtase e euforia, diante das primeiras projeções de imagens sobre uma superfície plana, onde o mundo real é reeditado por lentes, ângulos e montagens. Foi nesse clima que a realidade se impôs contrapondo mundo real e mundo paralelo representado pelo cinematógrafo com a notícia da Guerra Civil. Os cinéfilos neófitos colombianos foram surpreendidos e cinema naquelas paragens vai ser afetado pelos acontecimentos.

Porém, o cinema latino-americano, no transcorrer do tempo, foi ganhando projeção e se inserindo em espaços antes ocupados majoritariamente por produções hollywoodianas e europeias. Em termos mercadológicos, o seu desenvolvimento foi lento como indústria cultural. Sabe-se, através dos estudos feitos por Paranaguá (1984), que os primeiros equipamentos capazes de produzir filmes chegaram a alguns países da América Latina um ano após a primeira exibição pública do cinematógrafo, no Salão Grand Café, em Paris, no dia 28 de dezembro de 1895.

Nessa trajetória de similitudes e divergências, pelas quais os países latinos passaram, desde a chegada do cinematógrafo até as primeiras produções, podemos citar,

com relação às similitudes as primeiras exhibições do cinema mudo feitas através de exibidores ambulantes. Já o fazer cinematográfico foi divergente entre os países, já que, países como Brasil, México, Argentina, Venezuela e Cuba, inserem-se como pioneiros nessa seara.

Distantes dos grandes centros fomentadores de uma produção cinematográfica voltada ao mercado cultural, somente Brasil, México e Argentina despontam, nas décadas de 1920 e 1930, como locais de produção de filmes ou cenário para produções europeias, como é o caso do México, que foi palco para a produção, inacabada, do cineasta russo Sergei Eisenstein, um dos expoentes da técnica de montagem que trouxe inovou a linguagem cinematográfica. O longa-metragem *¡Que Viva México!*, filmado em 1930, tinha como objetivo mostrar, através da representação cinematográfica, um discurso do que seria o México antes da colonização e o que significou a revolução mexicana como movimento de resistência contra colonial. Porém, o filme não chegou a ser concluído.

Ainda sobre as décadas de 1920, vale recorrer à Paranaguá (1984) para verificarmos que o cinema latino-americano ainda se encontrava na esteira do período mudo, marcado por produções artesanais e fragmentadas, muitas vezes restritas a ciclos regionais. A introdução do som nos Estados Unidos (1927–1929) criou uma “verdadeira barreira” para as cinematografias dependentes da América Latina, que viram sua produção “engasgar, gaguejar ou emudecer durante uma década” (Paranaguá, 1984, p. 40). Mesmo assim, obras isoladas como *Limite* (Mário Peixoto, 1929) e *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933) destacaram-se pela ousadia formal e mantêm-se como raros exemplos de modernidade decisiva nessa fase.

Foi, também, nos anos de 1920, que o cinema colombiano começa a ser gerado através das primeiras produções feitas pelos irmãos italianos Francesco e Vincenzo Di Domênico. Ambos eram imigrantes e, depois de chegarem ao Panamá, em 1909, estabeleceram-se em Bogotá. De início criaram a empresa Di Doménico Hnos. Que posteriormente se tornou Sociedade Industrial Cinematográfica de Latinoamérica (SICLA). Criaram o Salón Olimpia, um dos espaços culturais mais importantes da época para o cinema e outras artes e foram os pioneiros na produção de filmes de ficção e noticiários cinematográficos locais.

Nos primeiros anos do século XX, o cinema latino-americano começou a firmar-se como meio cultural moderno, embora com forte dependência de tecnologias e capitais estrangeiros. A produção local era predominantemente artesanal e esporádica,

concentrada em coproduções pontuais e iniciativas de empresários itinerantes. Em Cuba, por exemplo, Díaz Quesada uniu-se a dois proprietários de salas para realizar o primeiro longa-metragem da ilha e colaborou em nove projetos durante a década (King, 1994, p. 50). Em Chile, houve 15 produções em 1925 e 11 em 1926, números excepcionais para a época, geralmente marcada por poucas realizações por país.

Entre 1930 e 1940, a cultura latino-americana ganhou projeção internacional graças a inovações como a sonorização de filmes, a popularização dos espaços de exibição cinematográfica e o surgimento dos cineclubes. Além disso, a implementação das primeiras produtoras de cinema na América Latina – com destaque para a estatal Mexico Films e a particular Películas Cubanas S.A. (Pecusa) – impulsionou a difusão dessa arte. Nesse contexto, a cultura latina, representada por paisagens tropicais, músicas e danças consideradas exóticas – especialmente com artistas como Carmen Miranda –, criou no imaginário ocidental uma visão extravagante não só do Brasil, mas dos outros países que estavam em evidência.

Entre as décadas de 1940 e 1950, além dos musicais, surgem produções com novas narrativas e estéticas, com destaque para os melodramas e filmes de comédias. É o caso das chanchadas brasileiras e as rancheiras mexicanas. Em 1950, a criação de produtoras como a Vera Cruz e Atlântida, respectivamente como sede em São Paulo e Rio de Janeiro, significou o início do cinema como empresa cultural, marcando um período próspero para o cinema brasileiro, ao lado de países como Argentina, que inaugurava a Sono Filmes, e o México com os Estúdios Churubusco.

Nas últimas décadas, os estudos sobre o cinema latino-americano vêm se abrindo para abordagens interdisciplinares que reconhecem o filme não apenas como manifestação artística ou estéticas, mas como produto socialmente construído, levando-se em conta o seu papel frente a contextos históricos, políticos e culturais.

Essa perspectiva passou a ganhar força a partir do final dos anos 1950, quando áreas das ciências sociais, semióticas, psicanalíticas e os estudos culturais começaram a integrar o campo de reflexão cinematográfica aos seus estudos. No caso da América Latina, esse olhar se mostra ainda mais relevante, uma vez que o cinema da região frequentemente se apresenta como instrumento de denúncia, resistência e construção identitária frente às heranças coloniais e às desigualdades estruturais. Para Xavier (2005), a forma e o sentido de um filme são indissociáveis do contexto social em que ele é produzido.

Entre as décadas de 1950 e 1960, o cinema latino-americano foi profundamente marcado por produções que, em seus enredos, representavam temas ligados à resistência social e política, sendo frequentemente, denominado de "cinema militante". Essa denominação surge em uma época de efervescências no campo político, com acontecimentos como a Guerra Fria (materializada na construção do Muro de Berlim, em 1961), a revolução cubana, a guerra do Vietnã e a delimitação geográfica de Terceiro Mundo. Essa delimitação colocava toda a América Latina e outras nações situadas naquilo de Boaventura chamou de Sul Global, destacando Maria Paula Meneses que o conceito de Sul Global é “mais complexo do que aparenta e não se refere apenas à localização geográfica, mas a processos históricos de dominação e resistência, no mesmo bojo de subalternização” (Meneses, 2014, p. 92).

No que tange à análise cinematográfica enquanto parte pós-moderna do campo cultural, a contracultura que desafiava a ordem vigente cultural norte-americana propondo novos modelos sociais e simbólicos que atravessassem esse domínio cultural americano e gerasse transformação profunda de hábitos e valores, influenciava a mudança de pensamento entre os jovens da época. No cenário comportamental, testemunhamos as mudanças estruturais que contestaram a hegemonia cultural dos Estados Unidos, com destaque o movimento hippie, com seu discurso pacifista contra a Guerra Fria e a Guerra do Vietnã, pregando o amor livre e criticando a sociedade de consumo, os protestos de estudantes em Paris em 68, contestando o capitalismo, o patriarcado sendo exposto pelos movimentos feministas, gerado pela revolução sexual e impulsionado pela chegada da pílula anticoncepcional, e que transformou hábitos e corpos, e por fim, a introdução de novas peças no vestuário feminino, como biquíni e minissaia, ofertando à mulher o controle sobre o seu corpo e a subversão à padrões impostos.

Assim como setores da contracultura norte-americana, ligados aos movimentos hippies, aos protestos estudantis e à resistência ao alistamento militar, opunham-se à Guerra do Vietnã e ao intervencionismo dos EUA, parte do cinema político latino-americano refletia a resistência ao imperialismo estadunidense durante a Guerra Fria. Enquanto jovens norte-americanos queimavam seus *draft cards*, isto é, cartões de convocação militar, cineastas como Glauber Rocha, no Brasil, e Santiago Álvarez, em Cuba, produziam obras marcadas pela denúncia da exploração neocolonial e pela defesa de uma arte anticapitalista e anti-imperialista.

No caso cubano, a Revolução de 1959 impulsionou a criação de um cinema politicamente engajado, vinculado ao ICAIC, do qual fazem parte tanto documentários militantes quanto obras ficcionais críticas, como *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), de Tomás Gutiérrez Alea. Na América Latina, esse ambiente também dialogou com movimentos e manifestos como o Cinema Novo brasileiro, associado à *Estética da Fome* de Glauber Rocha, e o Terceiro Cinema argentino, formulado por Fernando Solanas e Octavio Getino em 1969 como proposta de cinema anti-imperialista e de libertação.

Quanto à visão do que vem a ser contracultura no cinema do Sul Global, essa noção de produção fílmica dialoga com a crítica contracultural à sociedade de consumo, já que ambos os movimentos veem o capitalismo como um sistema opressor. Enquanto os hippies rejeitavam o consumismo nos EUA, o Cinema Novo brasileiro (como *"Vidas Secas"*, de Nelson Pereira dos Santos) denunciava a miséria gerada pela exploração econômica no Sul Global.

Do mesmo modo que a contracultura norte-americana e europeia questionava a hegemonia cultural dos EUA, o cinema cubano pós-1959 e o Cinema Novo brasileiro rejeitavam a dominação simbólica hollywoodiana, propondo uma arte engajada. Enquanto os hippies criticavam a sociedade de consumo, cineastas como Glauber Rocha (Brasil) e Fernando Solanas (Argentina) denunciavam o imperialismo e a exploração econômica, usando o cinema como arma política. Ambos os movimentos buscavam subverter a ordem estabelecida, seja através da arte ou do comportamento.

A efervescência dos protestos de 1968 na Europa ecoou na América Latina através do Terceiro Cinema, que, liderado por Solanas, criticava não apenas o cinema comercial hollywoodiano, mas também o sistema capitalista que o sustentava. Enquanto os estudantes franceses ocupavam as universidades, cineastas latino-americanos ocupavam as telas com narrativas anticoloniais, como *"A Hora dos Fornos"* (1968), de Solanas e Gentino, que dialogava diretamente com as lutas anticapitalistas globais.

A liberação do corpo feminino, impulsionada pela pílula anticoncepcional, encontra paralelo no cinema latino-americano em filmes que desafiavam os padrões morais da época. Enquanto a minissaia simbolizava autonomia no vestuário, cineastas como Sara Gómez (Cuba) e Helena Solberg (Brasil) traziam protagonistas femininas que subvertiam papéis de gênero, discutindo temas como aborto, maternidade e sexualidade, algo radical em sociedades ainda marcadas pelo conservadorismo.

A Guerra Fria não só alimentou a contracultura (com o medo nuclear e a oposição às guerras imperialistas), mas também moldou o cinema cubano e o Terceiro Cinema. Enquanto os hippies faziam protestos contra a guerra, o ICAIC (Instituto Cubano de Cinema) produzia filmes como *"Memórias do Subdesenvolvimento"* (1968), que criticava a ingerência dos EUA na América Latina. Ambos os lados da Cortina de Ferro usavam a cultura como instrumento de resistência ideológica.

O cinema latino-americano dos anos 1970 foi marcado por tensões entre controle estatal e resistência criativa. Em países sob ditaduras (Brasil, Argentina, Chile), a censura suprimiu o ímpeto renovador dos anos 1960 (Paranaguá, 1984, p. 88), mas cineastas encontraram brechas para críticas sociais, seja através de alegorias, como o cinema de Miguel Littin, que recorre sistematicamente a dispositivos narrativos que abrem o seu cinema a "Lecturas históricas, alegóricas y míticas." (King, 1994, P. 249). Suas obras não se limitam a uma reconstrução factual, mas instauram camadas de sentido que remetem simultaneamente ao passado real e a símbolos coletivos. Já o experimentalismo de Raúl Ruiz, que nas palavras de King "el cineasta más experimental de su generación" (King, 1994, p. 243), configurava-se em produções que rompiam com a estética usual, quebrando paradigmas narrativos, de gênero e de enquadramento de câmeras.

Nesse contexto, o Estado exerceu tutela via órgãos como a Embrafilme (Brasil) e o ICAIC (Cuba), promovendo tanto obras nacionalistas quanto, paradoxalmente, filmes subversivos. Em países como Venezuela e Peru, a dependência de financiamento público limitou a produção, mas não impediu obras isoladas de denúncia. A década revelou, assim, uma cinematografia fragmentada entre concessões ao regime e gestos de rebeldia.

Na década de 1980, com a redemocratização em vários países, o cinema latino-americano experimentou um surto de criatividade e diversidade estilística, mas enfrentou fortes crises de financiamento e a concorrência crescente da televisão e das empresas multinacionais de entretenimento. A cinematográfica latino-americana permaneceu profundamente fragmentada: os diferentes mercados nacionais não se comunicavam efetivamente, impedindo a circulação regular de obras entre os países. Essa dispersão geográfica e institucional reforçou a dependência de cada nação em relação aos circuitos de exibição locais e às importações de produtos estrangeiros, dificultando a criação de um discurso cinematográfico continental unificado.

O colapso dos subsídios estatais, herdado das décadas anteriores, somou-se a crises macroeconômicas severas. No Brasil, por exemplo, duas crises do petróleo e o aumento drástico da dívida externa provocaram recessão profunda entre 1980 e 1984: os salários reais caíram cerca de 15 % e o desemprego atingiu quatro milhões de pessoas, com outros oito milhões subempregados. Nesse período, o número de salas equipadas para projeção em 35 mm reduziu-se de 3.276 para 1.533, e a frequência de público anual por habitante caiu de 2,6 ingressos, em 1975, para apenas 0,8, em 1983 (Johnson *apud* King, 1994, p. 242).

O cinema latino-americano, na década de 1980, enfrentou um momento de grande paralisação, resultado principalmente das limitações financeiras e da forte dependência das políticas públicas, já que a maior parte das obras era viabilizada por meio de incentivos governamentais ou apoios estatais. Paralelamente, a audiência nacional mostrava crescente desinteresse pelas produções locais, especialmente diante do impacto e do brilho das grandes produções americanas. Para reconquistar o público, muitos realizadores optaram por caminhos mais acessíveis, apostando em comédias populares ou adaptações de obras literárias.

Mesmo em meio à crise e à penúria, cineastas engajados retomaram a produção de obras de denúncia e memória histórica. Em alguns países, como a Venezuela, a experiência de êxitos populares nas décadas anteriores levou à criação de fundos estatais de fomento no caso venezuelano, o FONCINE, instituído em 1981, que passaram a apoiar projetos de ficção e documentário voltados à reconstrução da identidade nacional.

Nos anos de 1990, o cinema latino-americano atravessou um momento de transição, marcado pela persistente fragmentação estrutural e pela busca de reafirmação simbólica de sua existência enquanto expressão cultural regional. Segundo Paranaguá, “os cinemas da América Latina, assim no plural, raramente se comunicam entre si”, permanecendo atrelados a dinâmicas nacionais e separados por barreiras jurídicas, institucionais e econômicas que inviabilizam um mercado unificado, apesar das tentativas de integração como a proposta em Brasília, em 1977⁵. Nesse contexto, eventos como o Festival de Havana tornaram-se “ponto de encontro obrigatório” (1984,

⁵ Sobre a proposta de Brasília, em 1977, tratava-se da tentativa de criação de um Mercado Comum de Cinema, conduzida pela Embrafilme para fortalecer a circulação internacional do cinema latino-americano e luso-ibérico. Cf. MALAFAIA, Wolney Vianna. *Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional*. 2012. Tese (Doutorado) – CPDOC/FGV, Rio de Janeiro, 2012, p. 156-157.

p. 91) funcionando como instância simbólica em que as cinematografias periféricas e atomizadas adquiriam “o aspecto de um movimento cultural” (1984, p. 91).

Apesar das dificuldades, o cinema da década de 1990 não desapareceu. Conforme destaca Paranaguá, “mesmo com um alquebrado ímpeto renovador e uma heterogeneidade crescente, o cinema latino-americano afirma cartesianamente sua existência, pelo menos uma vez ao ano” (1984, p. 91), graças à persistência de seus agentes culturais e à força da ideia de uma identidade audiovisual comum, ainda que utópica. Assim, o panorama da década reflete a continuidade das contradições históricas do continente: a tensão entre dispersão e unidade, carência e invenção, apagamento e resistência.

Na Colômbia, a chegada do primeiro cinematógrafo, trazido por Gabriel Veyre, emissário dos irmãos Lumière, coincidiu ao período em que outros países latino-americanos receberam os primeiros projetores, em meados do ano de 1897. De acordo com Vásquez (2015), em 1909, desembarcam no porto de Barranquilla, os irmãos italianos Vincenzo e Francesco Di Doménico, instalaram-se na cidade de Santafé de Bogotá, onde fundaram o teatro Olympia, em 1912, que difundiu entre suas atrações a exibição de filmes. Em 1924, os irmãos Doménico inauguraram o Faenza, outro ponto de exibição de filmes, que perdurou até meados dos anos de 1950, ao contrário do Olympia que fechou suas portas em 1945.

Com relação à produção de cinema, os irmãos Doménico vão dar os primeiros passos nesta seara em 1915 ao produzir o primeiro filme colombiano cujo título, segundo Orcasitas Pacheco, Gómez Salazar e Bámaca-López (2024), foi *El Drama del 15 de Octubre*. O filme documenta os eventos públicos que marcaram o primeiro aniversário do assassinato do General Rafael Uribe Uribe, um militar e político colombiano assassinado em 16 de outubro de 1914, em Bogotá.

Em 1922, outro filme é produzido na Colômbia, inspirado na novela *María* de Jorge Isaacs, publicada em 1867. *María*, de Máximo Calvo e Alfredo del Diestro, foi a primeira adaptação cinematográfica de uma obra literária e um marco no cinema colombiano por sua tentativa de consolidar uma indústria cinematográfica nacional. Para María Fernanda Arias Osorio, a primeira versão de *María* (1922), dentre as outras três analisadas, buscou uma “reafirmação de um imaginário de nação diversa e

inclusiva, embora com lugares claramente atribuídos para cada classe e etnia” (2020, p. 125. **Tradução minha**)⁶

Porém, é notória a estagnação de produções audiovisuais colombianas em meados do século XX, se comparado com países como Brasil, México, Argentina e Cuba. De acordo com Orcasitas Pacheco, Gómez Salazar e Bámaca-López (2024), "o cinema colombiano enfrentou uma série de incertezas, lacunas, interrupções e improvisação." (Orcasitas Pacheco; Gómez Salazar; Bámaca-López, 2024, p. 182). Contudo, especificamente dos anos 2000 até a década atual, o cinema colombiano tem ganhado projeções internacionais nunca vistas em sua trajetória. Conforme observam Cédric Lepine e Marie-Françoise Govin (2017), este fenômeno evidencia mudanças qualitativas na forma como o país pensa e se projeta através das imagens. Foi a partir dos anos 2000 que o cinema colombiano passa por uma renovação e se impõe no cenário latino-americano. Através da Lei do Cinema de 2003, é criado o Fundo para o Desenvolvimento Cinematográfico (FDC), essencial para o fomento de produções cinematográficas no país. Dessa forma, novos cineastas despontam e, finalmente, o cinema colombiano começa a conquistar espaço nos festivais internacionais.

Nesse contexto, destaca-se o cineasta Ciro Guerra, em especial o seu terceiro longa-metragem *O Abraço da Serpente* de 2015. Considerado um marco na sua carreira e figurando como um dos mais importantes para o cinema colombiano, a película apresenta para o mundo uma estética ambiciosa e com uma narrativa que atrai atenção por evidenciar o tema amazônica, tendo como pano de fundo o encontro conflituoso entre indígenas e não-indígenas estrangeiros. Nos lembram Cédric Lepine e Marie-Françoise Govin (2017), que o filme de Guerra conquistou importantes prêmios internacionais como o *Caméra d'Or* em Cannes, em 2015 (p. 8), ficou em primeiro lugar no 3º Prêmios Platino - o *Oscar* Ibero-americano - além de ter sido indicado ao *Oscar* de Melhor Filme Estrangeiro em 2016.

O filme recebeu, também, prêmios e ovação de público em festivais como Sundance e Havana. A recepção positiva destacou especialmente sua fotografia em preto e branco, a valorização das cosmologias indígenas, o uso de línguas originárias e a tentativa de deslocar o olhar tradicionalmente eurocêntrico das narrativas sobre a floresta amazônica. Diversos críticos e pesquisadores interpretaram a obra como um importante exercício de revisão histórica e simbólica dos processos de colonização,

⁶ Do original: “Reafirmación de un imaginario de nación diversa e inclusiva, aunque con lugares claramente asignados para cada clase y etnia.”

exploração da borracha e apagamento cultural dos povos indígenas, ressaltando ainda sua relevância para debates contemporâneos sobre memória, identidade, ecologia e decolonialidade.

Em sentido oposto, o cineasta e crítico Eduardo Escorel, em artigo publicado na revista *Piauí* em março de 2016 sob o título “O Abraço da Serpente – Originalidade Desestimulante”, apresentou uma avaliação significativamente mais crítica da obra. Embora reconhecesse a singularidade formal do filme e sua ambição estética, Escorel (2016) questionou a eficácia narrativa do projeto, argumentando que a construção dramática excessivamente simbólica e alegórica enfraqueceria o envolvimento do espectador com os personagens e com a própria trajetória narrativa. Para o crítico, a originalidade frequentemente exaltada pela recepção internacional não seria suficiente para sustentar a força cinematográfica da obra, resultando em um filme visualmente admirável, mas emocionalmente distante e intelectualmente pouco estimulante. Assim, enquanto grande parte da crítica interpretou *O Abraço da Serpente* como uma renovação estética e política das representações da Amazônia e dos povos indígenas, Escorel contrapôs esse consenso ao sugerir que o reconhecimento obtido pela obra estaria mais associado à sua excepcionalidade temática e ao exotismo de sua proposta do que à efetiva consistência de sua realização cinematográfica.

Ainda assim, sob o prisma da visibilidade internacional, o filme de Guerra, destaca-se não apenas pelo reconhecimento internacional, mas por condensar um duplo movimento: ao mesmo tempo em que evidencia as narrativas invisibilizadas pela história oficial; por outro lado, as representações dos povos ameríndios são construídas através de discursos que subvertem o olhar colonizado que espera algo exótico e caricato. Por este motivo, é importante explorarmos mais a sua construção fílmica com os elementos que possam suscitar discussões acerca de representações decoloniais e somar ao debate, tão necessário, sobre como as cicatrizes, ainda expostas, de um passado colonial.

1.3 Primeiros olhares sobre *O Abraço da Serpente*: panorama e contexto de uma obra insurgente.

O longa-metragem *O Abraço da Serpente* é uma coprodução internacional entre Colômbia, Argentina e Venezuela. Lançado em 2015, o roteiro foi fruto da parceria entre Guerra e Jacques Toulemonde e contou com a produção de Cristina Gallego pela

companhia *vídeos nas aldeias*. Indicado ao *Oscar* de 2016, o filme adentra as profundezas da Amazônia para desvendar as feridas abertas pelo colonialismo e os desdobramentos de seus estudos quanto fenômenos por uma perspectiva decolonial. Sem recorrer a simplificações maniqueístas, o filme integra em sua narrativa o que Viveiros de Castro (2002) denominou “perspectivismo ameríndio”, oferecendo uma visão plural das relações entre os mundos indígenas e o ocidental. Rodado em preto e branco, a obra se estrutura em duas temporalidades interligadas: uma em 1909, na qual acompanhamos o jovem Karamakate em sua jornada ao lado do etnólogo alemão Theodor Von Martius e do indígena Manduca⁷, e outra, em 1940, em que o mesmo Karamakate, agora idoso, guia o botânico norte-americano Evans.

Dessa forma, o filme constrói um diálogo entre passado e presente, revelando a complexidade da violência colonial, do choque entre epistemologias diversas, dos desencontros cosmológicos, e da preservação do ecossistema que abriga povos díspares, suas memórias e seus saberes. Portanto, temos quatro eixos aptos a serem analisados, à luz da decolonialidade e da análise discursiva materialista, no filme: o ciclo exploratório da borracha, o discurso científico diante dos saberes ancestrais, a violenta imposição de crenças religiosas e a luta solitária de Karamakate pela preservação do seu microcosmo e suas memórias.

Porém, precisamos analisar as condições de produção do filme em tela, lembrando que segundo Michel Pêcheux (1997), todo discurso é atravessado por múltiplas influências, entre elas históricas, sociais e ideológicas. Ciro Guerra, diretor do filme, insere-se como sujeito do discurso que, ao narrar os fatos nessa produção, de acordo com Indursky (2016), é igualmente atravessado por memórias discursivas fluídas⁸. Sabendo que a memória discursiva é lacunar, já que está sempre à mercê de distorções e omissões, a narrativa fílmica é moldada pela memória fluida do diretor. Nesse contexto, cabe ao diretor escolher o que quer que seja evidenciado, o que ficará

⁷ O personagem Manduca remete à figura histórica de Manduca, mencionado por Lucia Sá e Devair Fiorotti como “um pajé yeakuana” que, ao lado de Mayuluaípu, acompanhou o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg em sua viagem de 1911 pelo território do circun-Roraima, na região da tríplice fronteira entre Brasil, Venezuela e Guiana. Essa viagem deu origem aos volumes de *Do Roraima ao Orinoco*, publicados originalmente em alemão entre 1917 e 1924.

⁸ Segundo a autora, as memórias discursivas fluídas não são individuais nem completas, mas lacunares, ou seja, marcadas por esquecimentos, recalques e fragmentos incompletos. Elas são descritas como uma memória social construída coletivamente por meio de práticas sociais, que não está registrada em compêndios nem é objeto de ensino formal. Portanto, é vaga, esgarçada e fragmentada, o que a torna suscetível a equívocos e desconhecimentos. No contexto da prática discursiva da escrita, e tencionando-a ao discurso fílmico, essa memória fluida permite ao sujeito desviar-se de sentidos com os quais se identifica, produzindo deslocamentos e entrelaçando o conhecido com o estranho ou desconhecido (Indursky, 2016, p. 43-44).

oculto, o que será dito explicitamente nas falas das personagens, o que ficará subtendido nas entrelinhas e o que não abordar.

Como catalisador imagético e discursivo de fatos históricos, é válido destacar que *O Abraço da Serpente* apresenta um enredo que se passa em dois períodos da vida do personagem Karamakate: os anos de 1909 e de 1940. Nas duas temporalidades o Amazonas testemunhou a decadência e uma retomada, ainda que momentânea, do chamado “ciclo da borracha”. O filme aborda de forma contundente os efeitos do acontecimento para a região e suas gentes. O ciclo exploratório da borracha, aparecem nas duas temporalidades as quais o enredo de *O Abraço da Serpente* se desenvolve.

Na película colombiana de 2015, Ciro Guerra retrata o período áureo da borracha na Amazônia não apenas como um mero pano de fundo histórico, mas representando este período e evidenciando-o como uma ferida aberta na relação entre o homem colonizador, os povos subalternizados e a floresta. É o que percebemos quando jovem Karamakate, Theo e Manduca, durante a travessia em busca da *yakruna*⁹, encontram um “cemitério da borracha”. A cena é carregada de dramaticidade. Quem primeiro visualiza as cruzes é Manduca. O personagem representa o indígena que passou pelo processo de assimilação, mas que diante daquele cenário o sentimento de pertencimento o faz retornar às suas raízes e a dor toma conta de Manduca, levando-o a um sentimento de tristeza e fúria.



Figura 1 Manduca encontra o cemitério



Figura 2 Cruzes simbolizando o cemitério



Figura 3 Manduca é amparado por Theo

⁹ Embora a *yakruna* seja apresentada no roteiro como uma planta existente no interior da narrativa, Ciro Guerra esclarece, em entrevista, que ela é uma criação ficcional. Segundo o diretor, a decisão de não empregar os nomes reais das plantas decorreu do trabalho realizado com comunidades indígenas e xamãs, que pediram a preservação desses saberes por seu caráter sagrado (Epstein, 2016).

A fúria faz Manduca derramar todas os baldes que foram deixadas aos pés das seringueiras talhadas para a coleta do látex. Percebemos que elas já não produzem mais em abundância, mas o pouco que foram sendo juntadas Manduca derrama. Nesse momento surge um indígena mutilado, desesperado, falando em sua língua originária, não traduzida no filme. Percebemos que quem deixou os baldes para a coleta foi ele. A falta de um braço e um dos olhos nos faz perceber que, ao não cumprir a meta estipulada por algum *caucheiro*, uma parte do seu corpo é cortada, por isso o desespero. Ao constatar que não restou nenhuma gota da seiva, o indígena implorar para que Manduca o mate. Ainda em choque, Manduca pega a espingarda de Theo, que o implora para que Manduca não mate o indígena mutilado. Ao final, aos prantos, Manduca desiste de matá-lo. Os três seguem a viagem enquanto o indígena mutilado fica para trás, aguardando o seu fim.



Figura 4 Manduca aponta a arma para o indígena mutilado



Figura 5 Manduca desiste de matar o indígena mutilado

Sobre as violações pelas quais os povos indígenas passaram, especialmente na Colômbia, durante o Ciclo da Borracha, o documentário *Os Segredos de Putumayo* (2020), do cineasta Aurelio Michiles, emerge como um importante ponto de convergência fílmica e teórica ao analisar a saga do humanista irlandês Roger Casement, inspetor colonial da Associação Internacional do Rei Leopoldo II da Bélgica e Cônsul britânico na África portuguesa e no Congo. Entre 1910 e 1911, esteve em Putamayo investigando as condições dos coletores da borracha da Companhia Peruana da Amazônia, com sede em Londres Essa visita não se limitou a um procedimento

diplomático ou administrativo, pois, segundo Michiles, o objetivo central da missão era “rescue the voice of the indigenous peoples” e dar visibilidade internacional ao clamor desses povos por justiça (Michiles; Bolfarine, 2020, p. 52). A experiência amazônica, portanto, levou Casement a denunciar a violência estrutural da indústria extrativista da borracha na Amazônia.

Michiles, cuja obra é frequentemente dedicada à Amazônia, alterna entre ficção e não ficção, mantendo sempre um estilo eminentemente autoral e afetivo (Lusvarghi, 2024). A densa e perturbadora obra não se limita a relatar a história de Casement, mas transita entre o documentário e o ensaio, sendo também uma crítica às “visões colonialistas do documentário cinematográfico que sempre estiveram presentes nas obras sobre os povos originários e sobre a Floresta amazônica” (Lusvarghi, 2024, p. 118).

O filme baseia-se nos relatos incômodos dos *Black Diaries* de Casement, que detalham o horror perpetrado pela *Peruvian Amazon Company* contra comunidades indígenas como bora, ocainas, andoques, uitotos, muinanes e resígaros, utilizadas como mão de obra escrava na tríplice fronteira (Brasil, Colômbia e Peru). Nesse ponto, o artigo de Michiles reforça que a investigação buscava confirmar acusações relacionadas a “slave labour and the extermination of indigenous populations” na região amazônica (Michiles; Bolfarine, 2020, p. 52). Assim, a violência social e o genocídio no Putumayo aparecem não apenas como pano de fundo histórico, mas como núcleo ético e político do documentário. Ao recuperar os registros de Casement e confrontá-los com a memória contemporânea dos povos indígenas, a obra também problematiza os modos pelos quais o documentário etnográfico foi historicamente construído e legitimado.

O pesquisador Freddy Orlando Espinoza Cardenas (2022), ao estudar a travessia de Casement pela Amazônia, observou um ponto de inflexão em sua consciência política. Ao observar como opera a engrenagem do “capitalismo selvagem”, Casement percebeu que não bastava denunciar institucionalmente a fim de desarticular tal sistema. Essa percepção o impeliu a uma postura de insurreição, alimentada por uma identificação profunda: a opressão dos povos indígenas espelhava, para ele, o sofrimento de seus próprios “irmãos irlandeses” sob o domínio britânico.

Ademais, Michiles utiliza fragmentos de filmes como *Voyage au Congo* (1927) para associar a exploração em Putumayo aos projetos seculares de dominação extrativista das elites coloniais europeias sobre os povos originários da América e do continente africano, concluindo que o horror e a violência são estruturais e integram o

mesmo sistema de exploração (Lusvarghi, 2024). O documentário, portanto, não apenas resgata o relatório de Casement, mas o coloca em diálogo com a história do cinema para restaurar a verdade a partir das imagens.

Voltando ao ato de Manduca, além da simbologia das cruzes no cemitério, marcando o despertar de uma memória silenciada em Manduca, percebemos que, assim como Casement identificou a história do seu povo, dominado pelo império britânico, a fúria de Manduca revelou que ele mesmo foi uma das vítimas da ação predatória da extração da borracha através do trabalho escravizado. Isso explica ele entornar os baldes e quase matar o indígena mutilado, para aplacar o sofrimento deste. Numa cena anterior, em que ele está sem camisa e sentado em uma pedra, de onde observa o rio, percebemos que suas costas estão marcadas por cicatrizes que aparentam chicoteamento.



Figura 6 As costas de Manduca apresentam cicatrizes de chicote

Ao expor as cicatrizes em suas costas, como vestígios físicos da escravidão impostas aos indígenas, a narrativa visual materializa a tensão entre o que se fala e o que se cala. Recorrendo à Análise do Discurso, Eni Orlandi (2005) explica que o "não dito" não é um vazio de significação, mas uma dimensão que "perpassa e ultrapassa todo o dito", sendo subsidiário a ele e fundamental para que o sentido se complete. Essa articulação teórica é evidente na cena em Theo questiona a origem dos ferimentos e Manduca apenas se cala. Seu silêncio, longe de ser uma ausência, é o espaço onde o sentido da violência histórica se impõe, confirmando a tese de Orlandi de que o silêncio é um "lugar de recuo necessário" para que a brutalidade, indizível em palavras, faça sentido na cena. Nos diz Orlandi:

O sentido é também o resultado de uma situação discursiva, uma espécie de intervalo entre enunciados efetivamente realizados. Esse intervalo não é um vazio, é, antes, o espaço ocupado pelo social. Nesse sentido, as lacunas constitutivas da ideologia são os implícitos, os pressupostos, não são silêncios. Não há separação entre o silêncio do oprimido [...] e o discurso do opressor [...]. Dentro de um está o outro e se sussurram. (Orlandi, 1996, p. 36).

A formulação de Orlandi permite compreender que o silêncio de Manduca não funciona como simples interrupção do diálogo, mas como uma zona discursiva

carregada de historicidade. O que não é dito verbalmente desloca-se para o corpo marcado, para as cicatrizes e para a própria suspensão da resposta. Desse modo, a violência colonial torna-se legível justamente no ponto em que a palavra falha: o silêncio passa a significar.

Sobre este aspecto, Pêcheux (1997) nos lembra que o discurso não é um ato isolado, já que ele é moldado por memórias discursivas, ou seja, discursos anteriores, e condições de produção, que modificam e influenciam esse discurso, ainda que de modo oculto ao ser transmitido pelo enunciador. Os “não-ditos” vislumbrados nas análises fílmicas, geralmente, emergem dos espaços vazios que estão entre aquilo que é dito. Esses espaços vazios podem ser representados por gestos, silêncios, símbolos, entre outros recursos narrativos. No caso da cena em questão, o “não-dito” é sentido na angústia expressa no rosto de Manduca, nas suas cicatrizes, na explosão da sua ira ao rogar praga na borracha e entornar os baldes deixados aos pés da seringueira para coletar o líquido dela, ao ser obrigado a reviver memórias dolorosas pelas quais foi submetido e viu seu povo ser dizimado, restando-lhe a assimilação como estratégia de sobrevivência e sublimação do sofrimento.



Figura 7 A fúria de Manduca ante à violência do ciclo da borracha na Amazônia

Orlandi (2005) complementa esse entendimento ao afirmar que há, entre a dicotomia “dito e não dito”, uma relação dialética. Em um filme, os espaços deixados são recursos usados para estimular o espectador a preenchê-los com sua própria interpretação, ou seja, é parte do processo de construção de sentido a participação ativa do espectador que através de suas memórias discursivas e experiências individuais, seja capaz de fazer uma leitura profunda das intenções e das tensões subjacentes à narrativa.

Na sequência em que temos a cena do indígena mutilado, Guerra deixa ao público a interpretação dos motivos do desespero do personagem e as razões de sua mutilação, já que lhe falta um dos olhos e um braço. A cena é construída para que possamos compreender que foi aquele indígena quem posicionou os baldes sob as seringueiras. Percebemos também a escassez do líquido, evidenciada pela pouca quantidade coletada, o que nos leva a inferir que o indígena, submisso à lógica capitalista de cumprimento de metas, estabelecidas por alguém que o chefia, mas que não é mostrado na cena, passará por mais uma sessão de tortura e mutilação. Esses “espaços vazios”, que preenchemos com nossas memórias discursivas, saberes anteriores, sensibilidade e olhar apurado, tornam-se plenamente evidentes quando, em seu ato de desespero, o indígena mutilado implora para que Manduca o mate, em uma língua desconhecida, talvez propositalmente não traduzida, mas que compreendemos pelo contexto.

Roger Casement relata, em seu diário, todo o cenário de desespero que culminava em violentos atos de mutilação no contexto do Ciclo da Borracha e este fato não passa despercebido por Guerra. Como registrado por Casement na edição publicada por Mitchell e colaboradores (Casement, *apud* Mitchell, 2016), a imagem da Amazônia como uma região idealizada e intocada é desconstruída para expor a crueldade do sistema extrativista. Os povos indígenas, como coletores de borracha para companhias como a *Peruvian Amazon Company*, estavam subjugados a um regime de escravidão sem lei.

Por fim, a representação do indígena mutilado, com a sua cegueira e ferimentos, materializa as atrocidades cometidas contra os nativos que não conseguiam cumprir as cotas de látex que lhes eram impostas. A submissão à lógica capitalista, implícita na necessidade de produção, está diretamente ligada ao terror como um estado social e fisiológico que servia para mediar a hegemonia colonial e aumentar a produtividade. O ato extremo do indígena em implorar pela morte é uma manifestação da profundidade desse terror e desamparo, expondo a (des) humanização do nativo e o "espaço da morte" onde a violência era a norma. Essa revelação de sofrimento é vital, pois impede que o silêncio sobre tais atrocidades se perpetue. E contra esse silenciamento, *O Diário da Amazônia* de Roger Casement, emerge como documento importantíssimo revelando a política do terror a que estavam submetidos os coletores indígenas de borracha.

CAPÍTULO II - IMAGENS DA ALTERIDADE: COLONIALIDADE DO SER E AS REPRESENTAÇÕES INDÍGENAS E ESTRATÉGIAS DE NARRATIVA EM O ABRAÇO DA SERPENTE

Para que se conduza um diálogo acerca da alteridade figurativa dos povos originários no cinema latino-americano contemporâneo, do qual faz parte a obra em análise nessa pesquisa, é necessário que se compreenda o marco temporal e contextual no qual ela está situada. A partir do início da década de 1990, quando ganhavam força reflexões, debates e polêmicas acerca das comemorações dos 500 anos da chegada dos espanhóis à América, diversas obras foram produzidas como forma de intervir na discussão. Um dos debates mais relevantes girava em torno da natureza desse evento histórico: seria um encontro entre mundos e civilizações, uma Conquista, uma descoberta ou a criação de um Novo Mundo?

Nesse contexto, o escritor mexicano Carlos Fuentes publicou *El espejo enterrado* (1992), obra que circulou em estreita relação com uma série documental homônima e que permanece como referência importante para a reflexão sobre a cultura hispano-americana. Nela, Fuentes discute questões centrais da identidade ibero-americana, especialmente a relação entre Espanha e América, em um momento marcado pela intensificação dos debates históricos, culturais e intelectuais em torno dos quinhentos anos da chegada de Colombo. Ao mesmo tempo, a obra amplia seu alcance ao articular ensaio, imagem e linguagem audiovisual.

Em nível de produção cinematográfica sobre a temática, acessível ao grande público em escala comercial, talvez o filme mais conhecido sobre essa temática seja *A Missão* (1986), de Roland Joffé, com trilha sonora de Ennio Morricone, cujos protagonistas são interpretados por Robert De Niro e Jeremy Irons, que retrata a atuação dos jesuítas na América do Sul. Na mesma linha, *O Último dos Moicanos* (1992), dirigido por Michael Mann, também aborda conflitos envolvendo populações indígenas, ainda que posicionando o homem branco no centro da narrativa. Para além das questões políticas e coloniais, de cunho eurocêntrico, um aspecto relevante levantado por essas obras é a construção do “olhar sobre o outro”, evidenciando como o ponto de vista adotado é determinante na construção de qualquer narrativa.

No campo da figuração fílmica, a representação cinematográfica das populações indígenas tem sido historicamente marcada por arquétipos binários que hora retrata o nativo como o “bom selvagem”, místico e servindo como “escada” para que o herói

branco triunfe; hora como bárbaro e irracional, evitando o contato e a interferência de culturas alheias as suas.

Ainda que em produções inovadoras como *Um Homem Chamado Cavalo* (*A Man Called Horse*, 1970), que tentou romper com clichês hollywoodianos de representação dos nativos estereotipados, ao optar pelo uso do idioma sioux junto com o inglês e retratando rituais como “o voto do sol”, o homem branco, que é um aristocrata inglês, apesar de estar em posição de cativo, exerce influência sobre toda a comunidade e é representado como líder e redentor desta. Ou seja, mesmo trazendo uma narrativa peculiar, a história não rompe com a perspectiva eurocêntrica. Vale ressaltar que filmes como *Broken Arrow* (Flecha Quebrada), de 1950, já ensaiava uma inovação nas formas de representar os indígenas, não mais como selvagem e irracional.

Conforme sugerem Stam e Shohat (1995), certas formas de representação não apenas descrevem os povos indígenas, mas os enquadram em imagens já previamente codificadas. Em vez de acolher sua complexidade histórica, essas mediações os confinam entre dois polos recorrentes: de um lado, o exotismo idealizado do “nobre selvagem”; de outro, a construção do indígena como presença arcaica, brutal ou ameaçadora. Nesse horizonte, a narrativa de Chagnon (2014)¹⁰ interessa menos como formulação crítica do problema do que como evidência de sua permanência, já que a inteligibilidade dos ianomâmi é construída a partir de seu grau de afastamento do “mundo exterior”, da ideia de autenticidade cultural e das marcas deixadas pelo contato com agentes externos.

O ponto mais grave dessa operação está em tomar o encontro colonial como marco inaugural da experiência indígena. Quando isso ocorre, suas historicidades próprias deixam de aparecer como processos plenos e passam a ser absorvidas por uma narrativa em que o indígena existe apenas enquanto objeto da chegada do outro. Ao centralizar o olhar no “descobrimento”, a narrativa colonial obscurece os povos indígenas como sujeitos históricos. Contra isso, Cunha (1992) afirma a presença onipresente da história nas sociedades indígenas e reconhece os nativos como agentes de sua própria trajetória, e não como simples vítimas passivas da expansão europeia.

¹⁰ Napoleon A. Chagnon foi um antropólogo norte-americano conhecido por seus estudos sobre os ianomâmi, cuja obra se tornou alvo de intensas controvérsias por associar esse povo indígena a ideias de isolamento, agressividade e primitivismo. Aqui, sua narrativa não é tomada como fundamento crítico, mas como sintoma de uma tradição representacional que torna os povos indígenas inteligíveis a partir de categorias produzidas pelo olhar externo, reforçando imagens já codificadas entre o exotismo do “nobre selvagem” e a figura do indígena violento ou arcaico.

Essa limitação analítica cria a falsa percepção de que a trajetória indígena seria apenas uma imposição gradual de um modelo externo dominante (Wolf, 2005), na qual o nativo figura como um objeto passivo da expansão europeia. Ao contrário dessa visão de vitimização, a incorporação do conceito de agência permite reconhecer a ação consciente desses grupos frente à opressão colonial. No contexto brasileiro, como bem demonstrou Monteiro (1994), é necessário romper com o silenciamento desses atores, tratando-os não como figurantes de um destino alheio, mas como sujeitos que negociam, resistem e moldam os seus próprios processos históricos. Em última análise, superar essas dicotomias cinematográficas e historiográficas é devolver ao sujeito indígena o seu papel de autor da própria existência.

Nessa esfera, o termo “representação” é empregado com o objetivo de investigar o tema não apenas por sua relevância, mas também pela forma como é percebido ao longo do tempo, do passado ao presente. Por essa razão, torna-se plausível não apenas ampliar, mas também refinar o debate sobre as imagens de alteridade dos povos originários no cinema latino-americano contemporâneo, sob a perspectiva teórica da decolonialidade.

Esse enfoque permite identificar e desconstruir as estruturas da colonialidade do ser, do poder e do saber, tríade analítica que revela como as subjetividades, as hierarquias sociais e os sistemas de conhecimento foram historicamente moldados pela dominação eurocêntrica. Como objeto de estudo emblemático, *O Abraço da Serpente*, oferece uma narrativa visual e, em vários de seus aspectos narrativos e imagéticos, simbolicamente decolonizante ao inverter olhares, valorizando os saberes indígenas e questionando a epistemologia ocidental, bem como se configurando como um contraponto crítico às tradicionais representações cinematográficas colonizadoras.

2.1 A figura do indígena no enredo: entre o estereótipo e a complexidade constitutiva do sujeito

A compreensão discursiva acerca da representação imagética dos povos originários no cinema latino-americano da contemporaneidade requer, como marco inicial, a ênfase no ainda insistente e poderoso braço do colonialismo formador das populações atuais da região, como também suas consequências socioeconômicas em nível demográfico. Nesse âmbito, as desigualdades sociais constituem a principal causa dos inúmeros prejuízos que afetam as formações sociais dos países que compreendem o

Sul do Globo. Reflexo disso, indicadores negativos como violência e preconceito permanecem em patamares elevados. No entanto, é essencial considerar que, para além da carência educacional, direito fundamental que viabiliza o acesso a outros, como a saúde, a arte (em especial, o cinema) também exerce um papel singular nesse contexto. Diante disso, percebe-se a escassez de produção fílmica que promova uma maior diversidade artística e representativa, o que contribui para certa erosão da sensibilidade coletiva a respeito dos povos indígenas, o que afeta negativamente todo o tecido social.

A partir da visão decolonial sobre a figuração cinematográfica da ancestralidade indígena nos povos latino-americanos, urge contemplar analiticamente o cenário histórico comumente a ela associado, rejeitando qualquer caráter essencialista e particularista, uma vez que não é possível reduzir culturas a estereótipos fixos. Cada sociedade apresenta complexidades próprias, influenciadas por fatores sociais, políticos e contextos específicos, que estão em constante transformação devido a interações contínuas. Como ressalta Wallerstein (2007, p. 118), “o universalismo universal [...] recusa as caracterizações essencialistas da realidade social, historiza tanto o universal quanto o particular”, evidenciando a necessidade de compreender as experiências históricas fora de modelos totalizantes e homogêneos.

Os povos originários, em sua farta gama de conjuntos éticos e socioculturais, alguns deles conhecidos como pré-colombianos, têm sua origem associada a fluxos migratórios da Ásia para a América. Estima-se que, há aproximadamente 15 a 20 mil anos, esses grupos tenham atravessado o Estreito de Bering, dispersando-se pelo continente e dando origem a uma diversidade de civilizações e culturas por meio de sucessivos processos de miscigenação. Ao adaptarem-se a uma ampla variação de ambientes e condições climáticas, essas populações não apenas garantiam sua subsistência, mas também desenvolveram saberes técnicos notáveis, especialmente no campo agrícola. Entre suas contribuições destacam-se o cultivo e o domínio de espécies como batata, feijão e milho, fundamentais para a alimentação e o desenvolvimento sociocultural das Américas.

Nesse contexto, não podemos deixar de citar de Niède Guidon. Com base em sítios arqueológicos no Piauí, Guidon (1984) propôs que os humanos chegaram à América há cerca de 100 mil anos diretamente da África. A hipótese foi sustentada por achados na Serra da Capivara, incluindo ossadas de 15 mil anos, pinturas rupestres de 35 mil anos e vestígios de fogueiras de 48 mil anos, além da análise de mais de 1,3 mil registros de presença humana pré-histórica. Essa teoria desafia o modelo tradicional de

migração pelo estreito de Bering há 12 mil anos, conforme destacado em artigo de Marcos Pivetta na Revista Pesquisa Fapesp (Pivetta, 2008).

Na América Central, maias e astecas destacaram-se por seus notáveis avanços em áreas como escrita, matemática e arquitetura. No Sul do continente, os incas articulavam diversas culturas por meio de expressões artísticas e sistemas agrícolas sofisticados. A chegada dos europeus na segunda metade do Século XV e início do XVI, contudo, provocou transformações profundas na vida desses povos. À medida que os recém-chegados avançavam em seus projetos de conquista, práticas ancestrais como sistemas agrícolas, crenças religiosas, línguas e formas de governo, por exemplo, foram progressivamente suprimidas ou descaracterizadas.

Em outros termos, a chegada dos exploradores europeus desencadeou uma série de tragédias, incluindo massacres e a desestruturação de centros socioculturais indígenas. Tais eventos precipitaram conflitos que forçaram comunidades inteiras a se deslocarem e a viverem em isolamento, resultando no abandono forçado de modos de vida secularmente construídos. Esse deslocamento, motivado por fuga ou imposição colonialista de traços eurocêntricos como língua, religião e organização social, afastou os povos originários não apenas de suas terras ancestrais, mas também de suas referências culturais e, conseqüentemente, identitárias. Além disso, o contato com os colonizadores introduziu epidemias de doenças como varíola e sarampo, para as quais as populações locais não possuíam imunidade, causando caos e dizimando um contingente significativo de habitantes. Somaram-se a esse cenário a imposição cultural e a escravidão. Apesar dessas adversidades, inúmeros grupos resistiram e seguem resistindo, no que diz respeito à luta pela preservação de suas origens e direitos.

Enquanto o cinema comercial estadunidense frequentemente reproduziu visões estereotipadas e homogeneizantes dos povos originários do Sul Global, reduzindo suas complexidades a arquétipos exóticos, selvagens ou subalternos, a produção cinematográfica latino-americana tem se destacado como um contraponto essencial para preencher essa lacuna representativa. Ao priorizar narrativas autóctones, valorizar memórias silenciadas e adotar perspectivas decoloniais, esse cinema não apenas humaniza e diversifica a imagem desses povos, mas também questiona as estruturas de poder que historicamente os invisibilizaram. Dessa forma, ele cumpre um duplo papel: desconstrói os imaginários coloniais perpetuados pela indústria cultural hegemônica e abre espaço para que vozes e olhares marginalizados reivindiquem seu lugar na produção do conhecimento e da cultura.

Reconhecido como a sétima arte, o cinema emergiu como um marco incontestável no mundo moderno, tanto no plano tecnológico quanto no âmbito sociocultural. Sua ascensão permitiu a ampliação de reflexões e debates sobre realidades diversas, contribuindo para a valorização de narrativas antes marginalizadas e para a difusão de conhecimentos em escala global. Além de seu impacto simbólico e educativo, a indústria cinematográfica também transformou realidades concretas: gerou inúmeras oportunidades de trabalho e impulsionou o desenvolvimento econômico e urbano, alterando de forma significativa a dinâmica de comunidades e cidades.

Atualmente, observa-se um crescimento paulatino na representatividade cinematográfica em toda a América Latina, tanto entre países hispanofalantes quanto no Brasil, ainda que tal avanço conviva com desequilíbrios estruturais e disputas narrativas. Esse movimento, mesmo que tímido, tem sido fundamental para a reconstrução das imagens de alteridade relacionadas aos povos originários, tradicionalmente obscurecidas ou estereotipadas. Ao conceder espaço narrativo e imagético a essas vozes, o cinema regional não apenas questiona enquadramentos coloniais históricos, mas também promove uma reelaboração crítica do imaginário social. Dessa forma, consolida-se como um espaço de ressignificação identitária e de valorização de epistemologias há muito silenciadas.

No campo das representações audiovisuais contemporâneas, ganha relevo o que Shohat e Stam (2006) identificam, em perspectiva global, como “mídia indígena”: o uso das tecnologias audiovisuais a serviço de finalidades culturais e políticas dos povos originários. No caso brasileiro, esse movimento vem se consolidando desde a década de 1980, período a partir do qual já se contabilizam mais de 70 produções indígenas, entre curtas e médias-metragens. Historicamente, tais obras marcam um ponto de inflexão, pois indicam a passagem de um regime em que os indígenas eram predominantemente objetos de representação para outro em que assumem a condição de autores de suas próprias narrativas. Ao produzirem e difundirem suas imagens, esses sujeitos passam a intervir diretamente na forma como são vistos, tanto no interior da sociedade não indígena quanto nos múltiplos contextos da própria diversidade indígena (Macedo Nunes et al., 2014, p. 14).

Enquanto o cinema hegemônico frequentemente reduz os povos originários a estereótipos unidimensionais como a figura do "selvagem", do "nobre primitivo" ou da vítima passiva, a realidade sociocultural dessas populações é marcada por uma complexidade ancestral e uma formação psicossocial profundamente vinculada a

territórios, memórias coletivas e sistemas de conhecimento próprios. Essa simplificação ignora a diversidade étnica, as estruturas políticas, os saberes filosóficos e as expressões artísticas que constituem suas existências. Ao assumirem o lugar de protagonismo e mesmo de criação, esses povos não apenas desmontam representações distorcidas, mas também reafirmam sua atuação, utilizando o audiovisual como ferramenta de reexistência, transmissão cultural e diálogo com a sociedade majoritária.

Por essa razão, é fundamental compreender que tais representações ultrapassavam a mera construção de uma imagem identitária superficial, atingindo dimensões políticas e simbólicas mais profundas. A arte cinematográfica, em sua dupla capacidade de provocar reflexão e de manipular percepções, foi historicamente instrumentalizada para apresentar versões parciais de eventos decisivos. Muitas produções consagraram narrativas que legitimavam violências, silenciavam resistências e reforçavam a perspectiva dos grupos dominantes, reconfigurando a memória social em favor de projetos coloniais e excludentes. Essa discussão se aproxima da reflexão de Kayapó e Brito (2014), para quem a memória social sobre os povos indígenas foi historicamente marcada por negação, silenciamento e apagamento. Ao analisarem o papel da escola e dos currículos na reprodução dessas lacunas, os autores afirmam:

A negação do pertencimento, as diversas formas de discriminação, o silenciamento e o escamoteamento da violência histórica contra os povos indígenas estão expressos na composição das memórias ou no esquecimento a que tais povos foram condenados. Tal constatação sinaliza para o fato de que a memória (e o esquecimento) é um campo minado pelas contradições socialmente produzidas. A História hegemônica produzida e ensinada, por sua vez, é fruto de uma dada visão de mundo, em que prevalece a versão dos grupos dominantes, em detrimento das Histórias dos grupos subalternos. (Kayapó; Brito, 2014, p. 40);

Diante disso, torna-se plausível exercer uma perspectiva crítica e plural sobre a produção artística, uma vez que esta repercute diretamente nas condições materiais e simbólicas da existência. Como observa Benjamin (2018, p. 58), “ao longo de grandes períodos históricos modifica-se, com a totalidade do modo de existir da coletividade humana, também a sua percepção”. Sob essa perspectiva, a imagem e, por extensão, a representação fílmica nunca se reduz a um mero reflexo do real, mas constitui-se como uma reinvenção ativa deste, carregada de intencionalidades, omissões e potencialidades transformadoras. Assim, a maneira como é representado o mundo, particularmente quando retrata povos minorizados ou identitariamente subalternizados, está intrinsecamente ligada às estruturas sociais que perpetuam ou são questionadas.

Ao contrário das narrativas clássicas de filmes com temática indígena, onde o homem branco é o portador do conhecimento e dotado de civilidade, *O Abraço da Serpente*, situa os cientistas ocidentais (Theo e Evan)¹¹ numa posição de subalternização com relação ao indígena Karamakate, personagem que pertence a um povo fictício chamado de Cohiuano. É o indígena, personificado em Karamakate, nas duas temporalidades em que desenrola a trama, que detém o conhecimento e o domínio sobre o meio, a medicina e a ética da floresta. Ao invés de retratar o indígena como um objeto de estudo ou um elemento decorativo da paisagem, a narrativa constrói uma figura dotada de "agência", capaz de inverter a lógica do olhar etnográfico.

É importante observarmos que a construção da autenticidade na obra não se limita apenas ao cenário em que o filme é rodado: a Amazônia colombiana. *O Abraço da Serpente* apresenta uma profusão de idiomas, sendo majoritariamente falado nas línguas indígenas dos povos cubeo, huitoto, tikuna e guanano, que se articulam com os idiomas espanhol, inglês e alemão. Além disso, os dois atores amadores que encarnam o jovem e o velho Karamakate são, respectivamente, Nilbio Torres e Antonio Bolívar, ambos indígenas. Nilbio pertence à etnia Cubeo e Antonio Bolívar fazia parte dos Ocaina. Já o personagem Manduca é interpretado por Yauenkü Miguee, nascido e criado na comunidade Tikuna de Nazareth, na Amazônia. Porém, a participação de povos indígenas no enredo não se limita aos três protagonistas, já que conta, ainda, com a participação e figuração de dezenas de representantes de diferentes comunidades indígenas amazônicas. Segundo Ramos e Abreu (2016, p. 324):

Os “atores indígenas”, também chamados de “não atores” em muitas mídias, contracenam com os chamados “atores internacionais” ou “atores profissionais”, Jan Bijvoet, que interpreta Théo, e Brionne Davis, que interpreta Evan. Nilbio Torres, responsável pelo personagem Karamakate, relata que, ao aceitar o convite para trabalhar no filme, imaginava que ajudaria na logística ou no carregamento de equipamentos, surpreendendo-se ao ser convidado a interpretar o papel principal. O senhor Antonio Bolívar, intérprete de Karamakate mais velho, afirma que aceitou atuar como uma forma de luta pelo seu povo Ocaina. Queria mostrar aos jovens a importância de seus costumes e história. (Ramos; Abreu, 2016, p. 324).

Nesse sentido, *O Abraço da Serpente* tensiona uma prática recorrente no cinema não só colombiano, mas em geral: a substituição de sujeitos indígenas por atores não indígenas na construção de suas imagens. Ao optar por atores indígenas, o filme não

¹¹ Theo e Evan são personagens ficcionais livremente inspirados em dois exploradores reais que percorreram a Amazônia em momentos distintos: o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg, que serve de base para Theo, e o botânico norte-americano Richard Evans Schultes, que inspira Evan. Em entrevista, Ciro Guerra afirma que o filme foi construído a partir dos diários de expedição desses dois viajantes, reelaborados ficcionalmente na narrativa (Mackenzie, 2015).

apenas rompe com essa lógica representacional, mas também desloca o lugar de fala e de visibilidade desses sujeitos no campo cinematográfico.

A construção da figura indígena no cinema, de modo geral, tem sido historicamente atravessada por mecanismos de simplificação e apagamento, que reduzem esses sujeitos a categorias fixas e exteriores à sua própria experiência. Há uma recorrência na representação dos povos amazônicos como selvagens e primitivos, isto é, sujeitos inscritos em uma lógica de inferiorização que os associa à barbárie e à ausência de cultura. Tal enquadramento não se dá de forma isolada, mas está vinculado a um regime de visibilidade que privilegia o olhar estrangeiro, uma vez que quase todos eles são narrados do ponto de vista do explorador. Nesse sentido, o indígena não ocupa o lugar de enunciação, sendo frequentemente reduzido à condição de objeto narrativo.

O apagamento que perpassa a representação de sujeitos, tal como se observa na construção da figura indígena, comumente usada em produções cinematográficas que não dão vozes à eles, pode ser compreendido à luz da formulação de Orlandi como um efeito próprio do funcionamento ideológico do discurso. Nesse sentido, não se trata de uma simples ausência, mas de um processo ativo de produção de evidências, no qual os sentidos são apresentados como naturais e óbvios.

Como afirma a autora, “por esse mecanismo — ideológico — de apagamento da interpretação [...] naturaliza-se o que é produzido na relação do histórico e do simbólico” (Orlandi, 2009, p. 46). Esse movimento implica a supressão da historicidade dos sujeitos, que passam a ser significados a partir de formas estabilizadas e repetíveis. Assim, “a evidência [...] representa a saturação dos sentidos e dos sujeitos pelo apagamento de sua historicização” (Orlandi, 2009, p. 55), produzindo um efeito de fixidez que os esvazia de sua inscrição histórica. Desse modo, o que se observa não é apenas uma simplificação, mas a constituição de um regime de sentidos no qual determinados sujeitos são reiteradamente colocados em posições pré-construídas, já dadas pelo interdiscurso, o que limita suas possibilidades de significação e reinscreve suas imagens em formas já legitimadas pela memória discursiva.

Se historicamente o cinema hegemônico naturalizou o olhar do explorador, a obra de Ciro Guerra rompe com essa lógica ao conferir agência a Karamakate, invertendo a hierarquia do saber etnográfico. Um momento emblemático desse embate ocorre na cena em que Karamakate descobre que Theo desenhou o jaguar de sua visão em um caderno de notas. Ao ser confrontado com a representação gráfica de sua experiência espiritual, o indígena questiona a natureza dessa captura imagética,

identificando-a como um "chullachaqui". Para Karamakate, a imagem técnica — seja o desenho ou a fotografia — funciona como uma "cópia oca", um ser que "vive atrapado en el tiempo sin tiempo". Esse conflito dialoga diretamente com as formulações de Orlandi (2009) sobre o funcionamento ideológico do discurso.

Para a autora, a linguagem não é neutra nem atua como um mero "transmissor de informação", mas deve ser compreendida fundamentalmente como um "efeito de sentido entre locutores" (Orlandi, 2009, p. 60). Ao capturar a visão do jaguar no caderno, Theo opera dentro de uma formação ideológica científica e ocidental, que confia na transparência e na imobilidade do registro para codificar e dominar o saber Karamakate, por sua vez, denuncia essa prática evidenciando que todo sentido depende intrinsecamente de sua "exterioridade", isto é, das "condições de produção do discurso: o falante, o ouvinte, o contexto da comunicação e o contexto histórico-social (ideológico)" (Orlandi, 2009, p. 58). Dessa forma, a recusa do xamã em legitimar o desenho ilustra de maneira emblemática a premissa teórica de que "o território da língua é lugar de disputa e conflitos, da relação entre o sujeito e a sociedade" (Orlandi, 2009, p. 57). Ao reduzir a imagem técnica a um chullachaqui, a obra evidencia que o saber etnográfico não reflete uma verdade universal e asséptica, mas funciona como um discurso estruturado por relações de poder; uma tentativa de fixar e articular significados que, ao serem descolados de sua matriz cultural e vivencial, perdem sua essência e tornam-se cópias vazias.

O apagamento da historicidade do sujeito indígena, comum em produções que o reduzem a um objeto decorativo, é substituído no filme por uma disputa de sentidos. Ao nomear a imagem como chullachaqui, Karamakate resiste à "saturação dos sentidos" e ao "apagamento da interpretação" que, segundo Orlandi, buscam naturalizar o simbólico. Diante disso, muitas produções cinematográficas estão atentas a urgência de romper com narrativas eurocentradas, que situa povos originários a um lugar estanque, primitivo, tal e qual pensou o personagem Theo, ao querer negar ao cacique de uma comunidade indígena que acolheu a ele e seus companheiros de viagem – Manduca e Karamakate – o uso de uma bússola, usando o argumento de que eles iriam “perder” o sentido de se guiar pelos astros.

Romper com ideologias dominantes que imperam em sistema visuais ocidentais, mesmo com produções cinematográficas trazendo outros olhares a cerca disso, em sua grande maioria feita por cineastas não ocidentais e indígenas, se faz necessário. *O Abraço da Serpente* contribui com essa cisão. Mesmo com as colonialidades presentes

na contemporaneidade, onde sistema-mundo moderno/colonial impunha e ainda tenta impor hierarquias em diversos campos, entre ele o dos saberes, de gênero, étnico, entre outros, os códigos visuais se inserem nessas múltiplas hierarquias e, a depender do lugar e de quem produz os discursos, podem sim reproduzir discursos que discriminam ao representar seres humanos como inferiores e outros como superiores. (Reis, 2022, p. 394)

A colonialidade do ver perpassa pelas colonialidades do poder, do saber, do ser, já que imagens são criadas para representar cada uma delas, pois a construção de identidade, memória e conhecimento ocorre, em grande medida, pelo meio imagético (Schlenker, 2010 apud Reis, 2022). Lembrando que, conforme postula Orlandi (2009), sentido não está na imagem em si, mas nas condições de produção e nos processos discursivos que a atravessam. Sem discordar dos autores aqui citados, é importante trazer para discussão o modo como a visualidade se inscreve em uma matriz mais ampla de dominação, na qual ver, representar e significar constituem práticas historicamente situadas.

Um dos aspectos mais fortes de *O Abraço da Serpente* está na maneira como ele reposiciona o olhar. Logo na abertura, no encontro entre Evan e o velho Karamakate, o indígena não surge como figura exótica a ser observada, descrita ou interpretada pelo estrangeiro. A cena opera em outra direção. Em vez de confirmar a centralidade do olhar ocidental, ela a desloca. A pergunta “Você consegue me ver?” concentra esse movimento com especial força, porque não serve apenas como efeito dramático, mas como contestação direta à forma usual de perceber o outro. O centro da questão deixa de ser a simples aparição de Karamakate em cena e passa a ser o modo pelo qual ele é reconhecido, ou não, dentro de uma estrutura de visão historicamente marcada pela hierarquia. Desde esse primeiro momento, o filme recusa a tradição em que o indígena permanece reduzido a presença silenciosa em uma narrativa conduzida pelo branco.



Figura 8 - Karamakate pergunta se Evan pode vê-lo.

Nesse sentido, Barriendos (2019), argumenta que a colonialidade do ver não se reduz à circulação de imagens, mas corresponde à consolidação de uma “maquinaria visual” que, desde a colonização das Américas, opera na produção de hierarquias raciais, epistêmicas e ontológicas. Trata-se, para o autor, de um dispositivo que não apenas classifica corpos e territórios, mas os inscreve em regimes de visibilidade que os inferiorizam estruturalmente. Não se está diante, portanto, de um mero aparato representacional, mas de uma tecnologia de produção do real que age na própria carne da diferença colonial.

Em suma, mais do que denunciar a persistência de um olhar colonial, o desafio está em compreender suas engrenagens com a profundidade necessária para, a partir delas, disputar os sentidos do visível e reconfigurar os modos de ver e de existir. Pois se a “maquinaria visual” foi erigida como técnica de subalternização, é na mesma materialidade dos regimes de visibilidade que se pode forjar a insurgência de outros olhares, outras imagens, outros corpos políticos.

2.2 Recortes Históricos Latino-americanos e Narrativas Audiovisuais: a colonialidade do ser

Ao operar como ponte entre temporalidades, o cinema não apenas reabre o passado, mas intervém na disputa pelos modos de existir e de ser reconhecido no presente. Sua relação com a memória, nesse sentido, ultrapassa a reconstituição histórica e alcança a experiência vivida dos sujeitos inscritos na violência colonial. É nesse ponto que a colonialidade do ver encontra a colonialidade do ser: se a primeira ajuda a compreender como o campo visual hierarquiza, apaga e disciplina aquilo que pode ser visto, a segunda permite perceber que tais operações não se encerram na imagem, pois atingem a subjetividade, os corpos, a linguagem e a própria humanidade do outro. Como mostra a discussão de Maldonado-Torres retomada por Ana Luiza Martins, a modernidade colonial se sustenta por uma desqualificação epistêmica que se converte em negação ontológica, produzindo formas duráveis de desumanização. Não se trata, portanto, apenas de um regime que distorce a representação, mas de uma ordem que organiza tempo, espaço e subjetividade a partir de uma lógica de conquista, racialização e guerra continuada.

Nesse sentido, o cinema pode ser compreendido como uma prática de memória, pois aproxima passado e presente por meio de imagens, narrativas e interpretações do

mundo. Mais do que registrar acontecimentos, ele organiza experiências sensíveis e provoca reflexão sobre a realidade. Como observa Freitas, “A fonte de inspiração do cinema é um olhar sobre o mundo, a articulação entre a realidade e a ficção. A imagem em movimento é um produto do pensamento e a arte realiza a identidade de um mundo sensível do pensamento” (FREITAS, 1997, p. 18). Esse olhar cinematográfico, contudo, não se limita à representação do sensível; ele também pode revelar as fraturas de um mundo em que certos sujeitos foram historicamente lançados à zona do não-ser. Assim, pensar o cinema latino-americano a partir da colonialidade do ser implica reconhecer que a disputa estética é também ontológica, uma vez que está em jogo não apenas a visibilidade dos sujeitos subalternizados, mas a restituição de sua densidade histórica, de sua voz e de sua condição de humanidade.

Nesse cenário, a produção cinematográfica latino-americana contemporânea emerge como um gesto de desobediência epistêmica, desestabilizando enquadramentos impostos e reivindicando narrativas historicamente silenciadas. Dessa forma, ela não apenas questiona as perspectivas hegemônicas, mas também se consolida como um espaço de reexistência, isto é, de reafirmação criativa e política de identidades e saberes subalternizados.

Quanto à construção de narrativas com base em referências históricas, consolida-se como uma prática fundamental na sétima arte, uma vez que, como assinala Freitas (1997, p. 18), “a história é tratada como objeto do cinema devido à sua capacidade de expressar um acontecimento, um estilo de época ou de vida”. Essa relação transcende a mera representação, uma vez que a imagem cinematográfica, seja ficcional ou documental, mobiliza afetos que, ainda que vivenciados individualmente, adquirem ressonância coletiva. Nas palavras da mesma autora, “Ficção ou não, a imagem do filme, ainda que percebida individualmente, é coletivamente ativa, já que o julgamento pessoal é substituído pelo afeto coletivo” (1997, p. 18). Dessa forma, o cinema afirma-se não apenas como veículo de representação, mas como tecnologia da memória, um instrumento de caráter polifônico, capaz de reativar, ressignificar e preservar experiências compartilhadas, assumindo, assim, um papel ético e político no cuidado com as narrativas que conformam o tecido social.

A partir das décadas de 1980 e 1990, intensifica-se globalmente um movimento de reconsideração da memória histórica acerca da figuração dos povos originários em veículos diversos, sendo o cinema um dos principais alvos desse debate, orientada a

revisitar criticamente eventos do passado. Inicialmente influenciada por tendências teóricas e cinematográficas dos Estados Unidos, essa onda de reflexão foi particularmente ressignificada na América Latina, onde se tornou um instrumento de contestação às narrativas oficiais e coloniais. Ao adotar e adaptar tais perspectivas, realizadores e intelectuais latino-americanos empenharam-se em desafiar visões tradicionais e hegemônicas, implementando, em seu lugar, olhares locais e subalternizados que reivindicam a pluralidade das memórias e a complexidade de suas histórias silenciadas.

Será, a partir das décadas de oitenta e noventa do século passado, que esse panorama interpretativo começará a produzir mudanças e viradas sintomáticas em direção a tendências mais revisionistas, interessadas em trazer para o primeiro plano o processo colonizador — não mais como uma mera ambientação exótica a serviço de suas narrativas, mas como verdadeiras tentativas de reflexão sobre o próprio processo. (Santos, 2014, p.128, **tradução minha**)¹².

Filmes como *O Abraço da Serpente* (2015) e *Zama* (2017) exemplificam uma abordagem cinematográfica mais sensível e decolonizante na representação das relações entre indígenas e colonizadores. No primeiro, a narrativa acompanha a jornada compartilhada de um explorador europeu e um xamã amazônico, enquanto no segundo, a trama revela como a presença e a agência dos povos originários são centrais para a compreensão da estrutura colonial. Essa perspectiva refinada é, em grande medida, resultado da origem sul-americana de seus diretores, Ciro Guerra (colombiano) e Lucrecia Martel (argentina), assim como da composição majoritariamente local de seus elencos, o que confere autenticidade às narrativas. Um contraponto evidente a essa abordagem é o filme *Aguirre, a Cólera dos Deuses* (1972), dirigido e protagonizado por alemães, que, ainda que artisticamente relevante, reflete um olhar externo sobre a realidade latino-americana. Já *Diários de Motocicleta* (2004), por sua vez, percorre simbolicamente as disparidades continentais através da jornada de Che Guevara, articulando passado e presente em uma reflexão emotiva e política sobre a identidade e a transformação social na América Latina.

Quando se trata da relação dos povos indígenas com o território, torna-se insuficiente recorrer à separação clássica entre sagrado e profano. Essa chave de leitura não dá conta do modo como, em muitas cosmologias indígenas, a natureza se articula à

¹² Do trecho original: Será, a partir de los años ochenta y noventa del pasado siglo, cuando este panorama interpretativo comience a producir cambios y virajes sintomáticos hacia tendencias más re-visionistas interesadas por traer a primer término el proceso colonizador, no ya como una mera ambientación exótica al servicio de sus narraciones, sino como verdaderos intentos de reflexión acerca del mismo.

própria condição humana, tal como observa Ailton Krenak (2019). Em vez de conceber rios, montanhas e florestas como simples recursos disponíveis à exploração, esse pensamento os reconhece como entidades vivas, vinculadas por laços de parentesco, cuidado e responsabilidade. Nessa perspectiva, o rio não se reduz à água, assim como a montanha não se limita ao minério que dela se pode extrair. Ambos possuem existência, memória e sentido. Com isso, desfaz-se a lógica estritamente utilitária que transforma a floresta em objeto de apropriação, pois ela passa a ser compreendida como um espaço povoado por subjetividades, seres e encantados, cuja relação com os humanos se funda menos no domínio do que na reciprocidade.

A relação indígena com o cosmos ultrapassa a dimensão estritamente material e se aproxima daquilo que Davi Kopenawa (2015) denomina de vitalidade da terra-floresta (*urihi a*). Em contraste com a tradição ocidental, que tende a dividir o mundo em objetos inertes e separados entre si, a cosmologia ianomami compreende a floresta como uma realidade viva, sustentada pela ação dos xapiri, espíritos auxiliares que participam da manutenção da existência. Por isso, aquilo que a racionalidade eurocêntrica costuma reduzir à condição de recurso aparece, entre os povos originários, como parte de uma trama dotada de intenção, presença e força própria. Plantas, animais e demais seres da floresta não se esgotam em sua materialidade, pois cada um deles possui uma imagem-espírito que os insere em uma ordem relacional mais ampla. A floresta, nesse sentido, não pode ser entendida como objeto passível de uso irrestrito, mas como sujeito vivo, irredutível à lógica utilitária. O sagrado, então, deixa de ser uma abstração e se manifesta como presença atuante de entidades responsáveis por sustentar o equilíbrio do mundo, estabelecendo limites à violência predatória associada por Kopenawa à “fumaça do metal”.

Partindo desse eixo narrativo, *O Abraço da Serpente* estrutura-se como uma narrativa dupla no tempo, um *road movie* fluvial que acompanha as jornadas de dois exploradores ocidentais guiados pelo mesmo xamã, Karamakate, interpretado na juventude por Nilbio Torres e por Antonio Bolívar, na velhice. Inspirado em diários de viagem reais, o filme acompanha a busca pela *yakruna*, planta envolta em mistério e associada a poderes ancestrais. No início do século XX, o etnólogo alemão Theodor Koch-Grünberg (Jan Bijvoet) recorre a ela na esperança de curar-se de uma doença, auxiliado por Manduca (Miguel Dionísio Ramos), figura ambígua que personifica o indígena europeizado, um “outro do outro”.

Quatro décadas depois, o etnobotânico Richard Evans Schultes (Brionne Davis) repete a jornada sob o pretexto de querer voltar a sonhar, embora, na realidade, estivesse a serviço dos EUA em busca de borracha durante a Segunda Guerra. Enquanto Schultes busca recursos, o velho Karamakate embarca em uma odisseia interior em busca de sua própria memória e identidade perdidas. O filme assim desloca o foco da simples expedição física para uma reflexão profunda sobre os limites entre sagrado e profano, humano e natureza, sugerindo que tais fronteiras são tão fluidas e múltiplas quanto às margens de um rio na floresta.

Durante a viagem de ambos as personagens principais, cada um em seu devido contexto temporal, o apagamento do verde simboliza a ambiguidade do projeto colonial: o que se vê é a forma abstrata e inapreensível de uma natureza vasta, cuja complexidade e destruição escapam à representação fílmica. Esse limite do visível corresponde ao limite do dizível: uma cacofonia de nove ou mais línguas indígenas ecoa na narrativa, revelando ao mesmo tempo a riqueza cultural e a incomensurabilidade linguística diante da experiência amazônica, simultaneamente moderna e ancestral.

Esses elementos conduzem a uma inversão radical da perspectiva eurocêntrica. Com ausência da cor verde, o filme desnaturaliza o olhar colonizador. A câmera evita sobrevoos panorâmicos que reduzem a mata a um tapete homogêneo e, em vez disso, adota o movimento sinuoso dos rios e da anaconda, figura mítica ancestral. Dessa forma, o espectador é lançado dentro da floresta, tornando-se viajante imerso em suas contradições, perdendo-se em seus desvios. Como os protagonistas, o espectador transita entre a curiosidade e o temor, percorrendo rotas que parecem não levar a lugar algum. Mas são justamente esses desvios que, no fim, conferem sentido à jornada.

Na estrutura narrativa do filme em análise, a colonialidade do ser, aliada à do saber e a do poder é constatada pela catástrofe metafísica, pela naturalização da guerra e pelas múltiplas modalidades de hierarquização humana. Encontra-se integrada à experiência moderna/colonial, ao mesmo tempo que operam para distinguir a modernidade de outros projetos civilizatórios e para revelar os mecanismos pelos quais a colonialidade engendra sucessivas camadas de desumanização no interior desse mesmo projeto.

Cada uma dessas dimensões fundamentais que estruturam uma visão de mundo comporta, ao menos, três componentes basilares, todos eles referidos ao sujeito corporificado: no âmbito do saber, temos sujeito, objeto e método; no do ser, tempo, espaço e subjetividade; no do poder, estrutura, cultura e sujeito. Atravessando

transversalmente essas três dimensões, a subjetividade emerge como elemento comum: seja qual for a definição de sujeito, ele é constituído e sustentado por sua localização espaço-temporal, “por sua posição nas estruturas de poder e na cultura, bem como pelos modos como se situa em relação à produção do conhecimento” (Maldonado-Torres, 2022, p. 49).

Fanon (2008) já havia demonstrado essa intrincada relação entre subjetividade e objetividade em sua formulação da sociogênese, concebendo o sujeito simultaneamente como produto e como gerador das estruturas sociais e culturais, além de portador de uma visão de mundo completa em seu tempo. Outra maneira de expressar essa compreensão é reconhecer o sujeito não apenas como elemento-chave na constituição do ser, do poder e do saber, mas também como o elo mais evidente entre essas dimensões fundamentais que tomamos como realidade partilhada.

O sujeito revela-se, assim, um campo de disputa e um espaço a ser controlado e dominado para que a coerência de determinada ordem e visão de mundo se mantenha estável. Foi precisamente nessa esteira que emergiu o conceito de colonialidade do ser, cujo desenvolvimento Maldonado-Torres (2022) atribui sobretudo às contribuições de Walter Mignolo (2020). Ao confrontar-se com a noção, Maldonado-Torres estabeleceu um diálogo fecundo com a ontologia de Martin Heidegger (2015) e com seus críticos que abordaram sua obra a partir das questões de raça e da experiência colonial. Para Maldonado-Torres, Heidegger deixou uma marca indelével na filosofia europeia ao dar continuidade ao ataque frontal de Nietzsche (1995) à filosofia moderna centrada na epistemologia, por meio da elaboração do que denominou ontologia fundamental.

É precisamente essa concepção do sujeito como campo de disputa, simultaneamente produto e produtor das estruturas que o constituem, que encontra em *O Abraço da Serpente* uma expressão cinematográfica contundente da colonialidade do ser. A narrativa fílmica, ao contrapor as trajetórias do xamã Karamakate e dos cientistas Evan e Theodor, materializa a tensão entre diferentes projetos de subjetivação: de um lado, a tentativa colonial de inscrever o sujeito indígena nas coordenadas espaço-temporais da modernidade europeia, reduzindo-o a objeto de conhecimento e reserva de informação etnográfica; de outro, a resistência de uma subjetividade ancorada em outra visão de mundo, para a qual o tempo não é linear, o espaço não é recurso e o saber não se dissocia do ser.

A câmera de Ciro Guerra, ao operar nesse interstício, não apenas documenta o encontro colonial, mas expõe a própria luta pela alma do sujeito. Luta que, nos termos

de Maldonado-Torres, revela a colonialidade do ser como a dimensão mais íntima e violenta da dominação, aquela que busca controlar não apenas o território ou o trabalho, mas a própria possibilidade de existir enquanto humano.

É nesse sentido que o filme se oferece como campo privilegiado para a análise sistemática da colonialidade: ao inscrever na imagem as marcas da desumanização e, simultaneamente, os gestos de resistência de um sujeito que recusa ser reduzido a objeto, *O Abraço da Serpente* permite entrever as brechas por onde irrompe uma subjetividade outra, forjada não na ontologia fundamental do ser europeu, mas na persistência de uma memória corporal, territorial e ancestral que o colonizador jamais pôde inteiramente capturar. No que tange a categorização dos tipos de colonialidade, Maldonado-Torres destaca:

[...] saber (sujeito, objeto e método); ser (tempo, espaço e subjetividade); poder (estrutura, cultura e sujeito). Comum às três dimensões é a subjetividade. O que quer que um sujeito seja ele é constituído e sustentado pela sua localização no tempo e espaço, sua posição na estrutura de poder e na cultura, e nos modos como se posiciona em relação à produção do saber (Maldonado-Torres, 2022, p. 49).

Na seara das epistemologias decoloniais aplicadas à análise discursiva e imagética do filme como instrumento de quebra de paradigmas colonialistas sobre o Sul Global (sobretudo pela lente da colonialidade do ser), é coerente evocar Spivak (2010), quando esta problematiza as leituras eurocêntricas de pensadores como Foucault e Deleuze sobre o Terceiro Mundo¹³, argumentando que suas abordagens, genealógicas ou rizomáticas, frequentemente negligenciam a especificidade da diferença colonial. Em sua análise, “no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar” (Spivak, 2010, p. 17), condição ainda mais radical quando se trata da mulher subalterna, relegada a uma dupla invisibilidade, condição a ser abordada em capítulo posterior.

A partir do estudo de práticas como a imolação de viúvas na Índia, Spivak demonstra como, no contexto pós-colonial, a voz do subalterno permanece silenciada pela interseção de estruturas patriarcais e resquícios coloniais. Dessa forma, a autora

¹³ O termo “Terceiro Mundo” é utilizado aqui não como expressão depreciativa, anacrônica ou redutora, mas como categoria político-histórica de resistência. Conforme observa Cação Rosa (2019), dialogando com Gayatri Spivak, embora a expressão seja frequentemente considerada inadequada por parte da literatura contemporânea, sua retomada permite reconhecer a forma como os próprios sujeitos historicamente subalternizados buscam organizar sua memória, sua agência e suas estratégias de enfrentamento às hierarquias produzidas pela ordem internacional. Ou seja, conceito evidencia uma experiência histórica comum de subjugação, marcada pela oposição estrutural entre centro e periferia, desenvolvimento e subdesenvolvimento, voz e silenciamento. A autora também destaca, a partir das *Abordagens do Terceiro Mundo ao Direito Internacional*, que essa apropriação funciona como estratégia de resistência coletiva diante da hegemonia ocidental.

constrói uma dupla crítica: tanto ao legado colonial quanto às falhas do projeto pós-colonial, reafirmando a necessidade de “[...] o papel do intelectual no movimento cultural e político do subalterno no âmbito da hegemonia” (Spivak, 2010, p. 70), como passo fundamental para que a produção da história seja também uma narrativa de verdade.

O sujeito', inferido pelos textos de insurgência, pode servir apenas como uma contra possibilidade para as sanções narrativas conferidas ao sujeito colonial nos grupos dominantes. Os intelectuais pós-colonialistas aprendem que seu privilégio é sua perda. Nisso, eles são um paradigma dos intelectuais. [...] O fato de Deleuze e Foucault ignorarem tanto violência epistêmica do imperialismo quanto divisão internacional do trabalho teria menos importância se eles não tocassem, ao encerrar, nos assuntos do Terceiro Mundo (Spivak, 2010, p. 91).

Em diálogo com a perspectiva teórica de Spivak, a narrativa fílmica de *O Abraço da Serpente* oferece caminhos para desvelar a condição subalterna sem reduzi-la a objeto de explicação pelo olhar ocidental. Nesse ponto, o filme de *Ciro Guerra* estabelece uma relação crítica com certa tradição cinematográfica sobre a Amazônia, especialmente com a obra de *Werner Herzog*. Em filmes como *Aguirre, a cólera dos deuses* e *Fitzcarraldo*, Herzog apresenta a floresta como força indomável, espaço de frustração dos projetos coloniais e modernizadores, onde a natureza parece desmentir a fantasia europeia de conquista e domínio. Como observa *Reis (2017)*, a Amazônia herzogiana é marcada pela tensão entre civilização e barbárie, pela crítica à presença europeia e pela impossibilidade de submeter a floresta aos imperativos do progresso.

O Abraço da Serpente, contudo, desloca esse enquadramento. A floresta já não aparece apenas como cenário de delírio, ruína ou derrota do europeu diante de uma natureza hostil, mas como território de memória, linguagem e saber. A humanidade que emerge do filme não é a do colonizador fracassado, mas a dos sujeitos historicamente silenciados, cuja dignidade resiste à violência colonial. Nesse sentido, a cena da audição de Haydn é exemplar: a música europeia, em vez de confirmar uma superioridade civilizatória, revela uma espécie de Babel contemporânea, na qual nenhum saber se basta a si mesmo. A civilização, se ainda pode ser pensada, não se realiza pela imposição de uma cultura sobre outra, mas pelo entrelaçamento, pela escuta e pela abertura radical ao outro.

Assim, o filme recusa a lógica da mera tolerância, pois tolerar ainda pressupõe uma posição de superioridade daquele que concede espaço ao diferente. O que se coloca em jogo é algo mais profundo: um reconhecimento mútuo capaz de interromper a aniquilação da floresta, dos corpos e das formas de existência que escapam ao

imaginário colonial. A partir dessa perspectiva, *O Abraço da Serpente* não apenas revisita a tradição fílmica amazônica, mas a tensiona de modo decolonial, deslocando o centro da experiência narrativa do olhar europeu para a opacidade, a memória e a sobrevivência dos sujeitos subalternizados.

Sob a perspectiva de Karamakate, a jornada só se completa pela incorporação e vivência da diferença. A floresta é, assim, um espaço onde as fronteiras, como também projetos de poder, dominação e hierarquização da humanidade do outro se dissolvem para dar lugar a novas formas de relação e existência. Sonhos e pesadelos, da onça à serpente, emergem como efeito dessa imersão profunda. Ver o outro pelos olhos do Jaguar, conforme propõe Alcântara (2021), é reconhecer que olhar e ser olhado são gestos inseparáveis: quem vê é também interpelado pelo mundo que observa.

No imaginário ocidental de matriz europeia, a imagem de alteridade é frequentemente revestida de mistificação e idealização, um gesto que reitera a incapacidade de reconhecer o Outro em sua plena humanidade. Essa dinâmica torna-se explícita na atitude de Theo, que, impaciente com as prescrições de Karamakate e desesperado pela cura, desafia a interdição alimentar ao morder um peixe, ironizando: “Quem vai me proibir de comer peixe, a mãe-dos-peixes?”.

Seu gesto expõe uma visão de mundo cartesiano-positivista, para a qual a espiritualidade indígena não passa de superstição ineficaz. Na lógica de Theo, só existem água e peixes, entes materiais, jamais entidades como a “mãe-d’água” ou a “mãe-dos-peixes”. A cura, para ele, resume-se a processos físico-químicos, e a descrença na cosmovisão nativa é justificada pelo sofrimento do próprio corpo.

Esse embate evidencia, contudo, um conflito cosmológico mais profundo, que remonta ao primeiro grande debate colonial: a humanidade ou não dos povos originários. Como assinala Lévi-Strauss ([1952] 2013), os europeus, ao chegarem à América, indagavam-se sobre a existência de uma alma indígena. Caso não a possuíssem, poderiam ser escravizados e tratados como objetos, como pura materialidade a serviço do projeto colonial. A postura de Theo reatualiza, assim, essa mesma estrutura de pensamento: reduzir o outro ao que é inteligível dentro de seus próprios parâmetros, negando-lhe voz, agência e, sobretudo, o direito a um mundo simbólico próprio.

Para Quijano (1992), a colonialidade do poder institui a raça como um eixo de classificação social, a partir do qual diferenças culturais, étnicas e fenotípicas passam a ser naturalizadas e convertidas em fundamento de hierarquias históricas. Como observa

Silva (2015), esse padrão de poder organiza relações de exploração, dominação e conflito em torno da ideia de raça, mantendo seus efeitos mesmo após o fim formal do colonialismo. Assim, tais hierarquias não devem ser compreendidas como dados naturais, mas como construções históricas produzidas pelas relações de poder instauradas pela dominação colonial.

Desse modo, a colonialidade do poder contribuiu para organizar a história a partir de uma lógica hierárquica, na qual diferenças culturais, étnicas e fenotípicas foram naturalizadas e convertidas em critérios de classificação social. Ao retomar o pensamento de Aníbal Quijano, Silva (2015) observa que esse padrão de poder se estrutura em torno da ideia de raça, articulando relações de exploração, dominação e conflito que permanecem ativas mesmo após o fim formal do colonialismo. Essa matriz eurocêntrica, ao transformar a experiência europeia em medida universal de humanidade, não apenas justificou a dominação colonial, mas também apagou outras formas de saber, existir, narrar e ver o mundo. É esse silenciamento que obras como *O Abraço da Serpente* procuram tensionar, ao deslocar o olhar colonial e abrir espaço para cosmovisões historicamente minorizadas.

Em contraponto à cosmovisão ocidental, muitas vezes marcada pela objetificação científica do mundo e pela tendência de transformar o outro em objeto de representação, determinadas cosmologias indígenas operam por uma lógica perspectivista. Nessa concepção, seres humanos e não humanos não são compreendidos apenas como objetos de observação, mas como sujeitos dotados de ponto de vista. Como propõe Viveiros de Castro (2016), não se trata simplesmente de representar o outro, isto é, de reduzi-lo a uma imagem mental produzida de fora, mas de perspectivar: deslocar o próprio olhar para compreender como esse outro ser vê, sente e experimenta o mundo. A perspectiva, nesse caso, não é uma abstração intelectual, mas uma experiência incorporada. Tornar-se onça, por exemplo, não significa apenas imitar o animal, mas assumir ritualmente sua força, sua posição e sua forma de presença no mundo. Do mesmo modo, quando Karamakate declara “sou cobra”, afirma uma capacidade de devir-outro, expressa no corpo por meio de pinturas, maquiagens e marcas rituais.

Nesse universo, a figura do *chullachaqui*, ser vagante, esvaziado de emoção e memória, metaforiza a condição de Karamakate antes do reencontro com Evan: uma existência reduzida a pura forma, imagem desalmada, à espera de ressignificação. A jornada fluvial, ao permitir o reencontro com a alteridade, opera justamente o

movimento inverso: ao devir-outro, Karamakate reconquista intencionalidade, preenchendo de sentido o que antes era apenas um corpo vazio. A viagem revela-se, assim, não como deslocamento no espaço, mas como trânsito entre modos de ser, uma espécie de recuperação da capacidade de habitar múltiplas perspectivas e, com isso, reatar os fios de uma existência integral.

Em diálogo com a discussão anterior sobre o perspectivismo e a reconstrução identitária na narrativa, o filme opera uma subversão do convencional campo/contracampo. Tradicionalmente, essa técnica constrói o espaço fílmico pela justaposição de pontos de vista ópticos complementares. Na cena em análise, no entanto, o que se evidencia é um entrecruzamento de cosmovisões: de um lado, o livro do explorador branco; de outro, a pedra inscrita com os desenhos de Karamakate.

Na cena, ao encontrar com Karamakate idoso, Evan observa uma grande pedra, onde o velho xamã, no afã de manter preservada suas memórias, desenha tudo aquilo que ele lembra. Dentre esses elementos, há o desenho da *yakruna*. A representação da imagem da planta, impressa na pedra, impulsiona Evan a tirar um livro da bolsa que carrega. O livro foi escrito por Theodor Von Martius, o “Theo”, com quem Karamakate partiu numa jornada em busca da planta sagrada, necessária para a cura do etnólogo.

Esses objetos materializam lógicas radicalmente distintas. O livro, reproduzível e portátil, reflete uma cultura da mobilidade e da disseminação, podendo ser levado para qualquer lugar, inclusive para dentro da floresta. Já a pedra é singular, fixa ao território, e seu desenho é indissociável do lugar que ocupa. Ela simboliza uma permanência no espaço e no tempo, uma memória inscrita na própria paisagem. Enquanto os signos do homem branco invadem a selva como elementos transportáveis, as marcas indígenas estão enraizadas: sua existência e significado dependem da relação inseparável com o chão que as sustenta. Dessa forma, a cena transcende o simples embate de olhares para apresentar um conflito entre duas epistemes: uma nômade, apropriável e expansiva; outra, ancestral, territorial e ontologicamente vinculada ao lugar.

Em *O Nativo Relativo*, Viveiros de Castro (2002) observa que o antropólogo tem usualmente uma vantagem epistemológica sobre o nativo. O discurso do primeiro não se acha situado no mesmo plano que o discurso do segundo. A partir dessa reflexão, bem como analisando a composição dos planos em *O Abraço da Serpente*, o espectador é levado a reconhecer que os dois suportes de escrita, o livro do explorador e a pedra desenhada por Karamakate, materializam essa hierarquia: a “narrativa do livro” parece ocupar uma posição de vantagem em relação à “narrativa da pedra”.

No entanto, o filme não se limita a reproduzir essa assimetria. Pelo contrário, ao conferir à pedra o mesmo valor narrativo e visual que ao livro, a encenação questiona justamente a noção de vantagem epistemológica. A câmera não subordina um registro ao outro, mas os coloca em diálogo, sugerindo que cada um carrega uma forma de conhecimento situada e legítima. Dessa forma, a obra opera uma inversão ética e estética: em vez de reforçar a primazia do discurso ocidental móvel, reproduzível e supostamente universal, ela ressalta a profundidade do saber indígena, inscrito no território e na memória corporal. O autor postula:

[...] o sentido que o antropólogo estabelece depende do sentido nativo, mas é ele quem detém o sentido desse sentido, ele quem explica e interpreta, traduz e introduz, textualiza e contextualiza, justifica e significa esse sentido. [...] O sentido do antropólogo é forma; o do nativo, matéria. [...] De fato, como diria Geertz, somos todos nativos; mas de direito, uns sempre são mais nativos que outros (Viveiros de Castro, 2002, p. 115).

Para transpor o conceito de decolonialidade do ser/saber/poder, como também do ver, ao campo educacional e conseqüentemente, para o âmbito das artes visuais e da literatura, Walsh (2009) defende a articulação de uma *interculturalidade crítica*, distinta da mera interculturalidade funcional. Enquanto esta última opera dentro dos marcos do sistema dominante, a perspectiva crítica se configura como um projeto político orientado à descolonização do poder e do conhecimento. Nesse sentido, a educação intercultural, em seu caráter revolucionário, não se limita a incluir diferenças, mas desestabilizar as hierarquias raciais e as estruturas de desumanização que segregam diferentes grupos sociais.

Tal proposta ressoa com a inversão epistemológica apresentada em *O Abraço da Serpente*, na qual a “narrativa da pedra”, ancestral e territorializada, não é subalternizada pela “narrativa do livro”, mas colocada em relação de diálogo e mutualidade. A educação intercultural crítica, nesse contexto, corresponderia a um gesto análogo: o de deslocar hierarquias estabelecidas e reconhecer a legitimidade de saberes outros, permitindo que diferentes cosmovisões coexistam e se enriqueçam mutuamente.

De acordo com Mignolo (2010, p. 14), o florescimento do pensamento decolonial permitiu a “emergência de categorias de pensamento e modos de existência até então silenciados no âmbito da produção teórica hegemônica”. Nesse processo, como destaca Walsh (2009, p. 73), os diversos segmentos de povos e minorias étnicas latino-americanas passaram a se articular por meio de movimentos políticos, ideológicos e epistêmicos que visavam não apenas contestar padrões globais de imposição, mas também reposicionar-se no centro das disputas e rearranjos dos

“desenhos globais de poder” (Walsh, 2009, p. 14). Essa insurgência epistêmica e política encontra ressonância na narrativa de *O Abraço da Serpente*, que, ao colocar a cosmovisão indígena em pé de igualdade com o conhecimento ocidental, performa no campo estético a mesma reorganização de poder e saber proposta por tais movimentos. Desse modo, a descolonização do saber, do poder, do ser e do ver, manifesta-se tanto na teoria quanto na linguagem cinematográfica, como gestos interdependentes de reexistência e reumanização.

2.3 Estilo narrativo e escolhas cinematográficas: a colonialidade do ver

A colonialidade do ver não é um mero ato biológico de enxergar, mas uma construção política e cultural que determina quem pode olhar e como o outro deve ser visto. Segundo Santiago Castro-Gómez (2000, p. 148), a modernidade opera como uma máquina que precisa gerar "outredades" para reafirmar a si mesma. Não se trata apenas de ignorar quem o outro é, mas de uma "invenção do outro" através de dispositivos disciplinares, como manuais, gramáticas e constituições, que definem o que é ser civilizado e o que é ser bárbaro. Nesse jogo de espelhos, o olhar imperial não vê o sujeito à sua frente em sua plenitude humana, mas projeta nele uma carência, uma falta. Como explica Fernando Coronil, o Ocidente desenvolveu práticas de representação (ocidentalismo) que "convertem a diferença em hierarquia", separando o mundo em unidades isoladas e ocultando que a própria riqueza e identidade da Europa foram construídas às custas das colônias.

Se o conceito de colonialidade, formulado no âmbito do grupo Modernidade/Colonialidade¹⁴, descreve a persistência de hierarquias coloniais para além do fim formal dos impérios — atravessando o poder, o saber e a produção de subjetividades —, a colonialidade do ver nomeia a dimensão especificamente visual desse processo (Reis, 2022). Não se trata apenas de quem detém os meios de produzir imagens, mas de quais regimes de visibilidade se tornam hegemônicos: que corpos são vistos, de que ponto de vista são enquadrados, que territórios aparecem como exóticos,

¹⁴ Tese que tem como principais expoentes autores como Aníbal Quijano, Enrique Dussel, Walter Dignolo, entre outros, argumenta que a modernidade e a organização colonial do mundo não são processos sucessivos, mas simultâneos e constitutivos de um mesmo "sistema-mundo moderno-colonial". Para este grupo, o fim do colonialismo político não significou o fim da dominação colonial, já que estruturas colonialistas ainda mantêm uma hegemonia epistemológica eurocêntrica que hierarquiza povos e conhecimentos.

atrasados ou perigosos e quais olhares são autorizados como neutros e universais (Reis, 2022).

Partindo dessa premissa, autores como Joaquín Barriandos argumenta que a colonialidade do ver opera como uma “maquinaria” de poder que, desde o início da modernidade, articula práticas cartográficas, etnográficas e midiáticas, organizando uma hierarquia entre sistemas visuais ocidentais e não ocidentais (BarriandosS, 2019). Christian León, por sua vez, mostra como fotografia, cinema e outras mídias audiovisuais atualizam essa lógica em escala global, constituindo uma “telecolonialidade” que naturaliza o olhar eurocêntrico sobre as paisagens e populações periféricas (León, 2019). É nesse horizonte teórico que se inscrevem o estilo narrativo e as escolhas cinematográficas de *O Abraço da Serpente*, que tensionam justamente os modos coloniais de ver a Amazônia e seus povos.

A análise discursiva do filme, portanto, insere-se na episteme da “colonialidade do ver” (Barriandos, 2019). A ideia nasce de um esforço coletivo de pensar o mundo para além das estruturas políticas e econômicas herdadas do colonialismo. Trata-se de um convite a revisitar o modo como percebemos a realidade, conscientes de que nossos sentidos, especialmente o olhar, foram moldados por séculos de dominação eurocêntrica. Ainda que os vínculos coloniais formais tenham sido desfeitos, o padrão que determina o que é visível, belo e verdadeiro persiste sob formas mais sutis, porém igualmente excludentes.

Walter D. Mignolo (2010) destaca que, a partir do século XVII, a noção de *aesthesis*, que antes abrangia a totalidade das sensações humanas – foi reduzida à “sensação do belo”, inaugurando o campo da estética moderna como instrumento de padronização sensível. Em suas palavras: “a partir do século XVII, o conceito *aesthesis* se restringe e, dali em diante, passará a significar ‘sensação do belo’. Nasce assim, a estética como teoria e o conceito de arte como prática” (MIGNOLO, 2010, p. 13). Essa transformação impôs uma lógica que subalternizou outras formas de sentir e representar, sobretudo as que não pertencem à tradição ocidental.

Complementando essa crítica, Alex Schlenker (2019) argumenta que mídias visuais como o cinema e a fotografia foram historicamente usadas como ferramentas de legitimação do olhar colonial. Ele alerta para o risco de que “a fotografia pode se tornar uma ferramenta colonial quando utilizada com intenções de dominação”, ao perpetuar visões racializadas e excludentes, mesmo quando aparenta neutralidade (Schlenker,

2019, p. 85). A colonialidade do ver, portanto, não está apenas nas imagens, mas nos regimes visuais que as produzem e nas relações de poder que as sustentam.

Joaquín Barriandos (2019), por sua vez, amplia a discussão ao afirmar que a colonialidade do ver “age como padrão heterárquico de dominação, decisivo para todas as instâncias da vida contemporânea” (Barriandos, 2019, p. 38). Ele propõe o que chama de “diálogo visual interepistêmico”, no qual diferentes tradições visuais – inclusive aquelas marginalizadas pela modernidade – possam coexistir sem serem subsumidas ao universalismo ocidental. Ou seja, a dominação colonial não operou por uma única via, como se tivesse apenas um centro exercendo o seu poder nos campos das leis, das economias e das armas. Esse poder perpassa camadas bem mais profundas, atingindo, ao mesmo tempo, raça, gênero, classe, religiões, corpos, territórios, conhecimentos, estéticas. No campo cinematográfico, isso significa que a imagem não apenas registra o outro, mas também pode enquadrá-lo, classificá-lo e fixá-lo em determinadas posições de visibilidade.

É justamente nesse ponto que *O Abraço da Serpente*, insere-se como uma obra que pode ser observado à luz da decolonialidade, ao produzir deslocamentos no regime de visualidade. A obra rompe com a tradição etnográfica do olhar colonizador ao recentrar a narrativa no ponto de vista indígena, especialmente através do personagem Karamakate. Em vez de explorar a floresta como cenário exótico ou os indígenas como objetos de estudo, o filme reorganiza os papéis: o estrangeiro é o que busca, o indígena é o que guia, o rio ultrapassa a função de mero elemento cênico ou paisagístico e assume estatuto narrativo e a floresta não é paisagem, mas presença viva e simbólica.

Outro elemento de ruptura é a escolha do preto e branco que não funciona apenas como recurso estético ou nostálgico, mas como gesto de desobediência à lógica cromática da modernidade colonial, que naturalizou determinados modos de ver e sentir a Amazônia. Ao recusar o verde exuberante associado ao olhar turístico e exotizante, o filme suspende o regime visual que costuma enquadrar a floresta e os corpos indígenas, esvaziando o clichê da cor e aproximando a imagem da textura granulada dos antigos registros etnográficos. Ao invés de “colorir” a cena segundo os códigos da estética ocidental, o preto e branco produz uma espécie de estranhamento ao deslocar o espectador de um prazer visual fácil, abrindo espaço para um diálogo visual interepistêmico, no qual a selva deixa de ser superfície luminosa a ser contemplada e passa a operar como presença opaca, densa, que exige escuta e interpretação.

Além disso, o filme não reproduz a colonialidade do ver ao exibir povos indígenas como objeto de estudo, mas opta por retratar o indígena a partir de suas próprias cosmologias, seus silêncios e seu tempo, desafiando as expectativas narrativas do público não indígena. Ao adotar uma estética que privilegia o sensorial, o místico, o dito e o não-dito, o filme afasta-se do realismo ocidental e aproxima-se de um modo de ver e narrar que rompe com os cânones da imagem colonizadora.

Nesse sentido, *O Abraço da Serpente* realiza aquilo que Barriendos chama de “confronto entre os regimes visuais canonizados pela modernidade eurocêntrica e as culturas visuais que foram racializadas e hierarquizadas” (Barriendos, 2019, p. 42). A escolha pela fotografia em preto e branco não busca estilizar o passado, mas criar um espaço-tempo suspenso que convida à escuta e à contemplação do que geralmente é silenciado. Trata-se de uma recusa em traduzir a alteridade para torná-la palatável, mantendo-a em sua densidade própria.

Talvez seja por isso que Guerra opte por eliminar o verde. Ao recusar a cor mais associada à floresta e, por extensão, ao imaginário exótico que a envolve, o diretor rompe com uma expectativa visual colonizada, que espera da Amazônia um espetáculo cromático. Em vez disso, o preto e branco esvazia o cenário das certezas habituais e devolve à selva um caráter mais abstrato, mais incômodo. Nesse gesto, o olhar é deslocado do já sabido para o ainda indizível: o espectador é compelido a encontrar sentido onde antes havia apenas uma moldura naturalizada. Não se trata de apagar a Amazônia, mas de desprogramar o olhar que a consome como imagem pronta, em sintonia com o que Felipe (2023, p. 4) define como estratégia contracolonial, segundo a qual “as perspectivas fílmicas indígenas, ao confrontarem o fantasma do colonialismo, constituem-se em processos contracoloniais de reversão histórico-formal”.

Essa opção estética, portanto, não é neutra. Ao contrário, ela participa ativamente da crítica à colonialidade do ver, que historicamente ensinou a ver certos corpos, territórios e modos de vida a partir de lentes previamente moldadas pelo desejo de controle e de domesticação do diferente. O preto e branco, aqui, funciona como apagamento simbólico das cores que nos distraem e como convite à percepção de outras camadas mais lentas, densas e próximas do que se tentou silenciar por tanto tempo.

Ao deslocar a centralidade do olhar para um ponto de vista ameríndio, *O Abraço da Serpente* propõe uma ruptura com o regime de visualidade dominante. Ele não apenas questiona o que vemos, mas exige que repensemos como vemos – e a partir de onde olhamos. Isso o torna um exemplo notável de prática fílmica decolonial, em

consonância com os princípios da colonialidade do ver. Mais do que tematizar o colonialismo, o filme performa uma insurgência visual, abrindo caminho para aquilo que Mignolo (2003) chamou de pluriversalidade dos saberes: uma convivência não hierárquica entre diferentes formas de conhecer, sentir e representar o mundo.

Esta perspectiva pode ser tensionada para a proposta de superação hegemônica da ciência eurocentrada em favor de uma descolonização epistêmica, onde Mignolo (2003), através da ideia de uma razão decolonial, propõe a construção de uma epistemologia pluriversal, onde o olhar se volta para as histórias, culturas e práticas subalternizadas. Silva (2023) postula que a razão decolonial busca superar a colonialidade/modernidade, compreendidas como duas faces de um mesmo processo histórico, abrindo caminho para epistemologias e gnosologias pluriversais, o que exige a criação de novos loci de enunciação situados em sujeitos e experiências historicamente subalternizados e a crítica ao sistema-mundo colonial/moderno que sustenta a hegemonia ocidentocêntrica.

Sobre isso, podemos relacionar a colonialidade do ver e a colonialidade do saber¹⁵, visto que, embora a análise parta dos regimes visuais, a passagem do filme em que há o conflito da bússola, mostre que esse olhar é indissociável da colonialidade do saber, pois o ato de olhar o 'Outro' como 'bárbaro' ou 'tradicional' é a premissa necessária para deslegitimar sua capacidade cognitiva e controlar seu acesso à tecnologia. Assim, a bússola deixa de ser apenas um objeto cênico e torna-se o ponto de convergência onde a violência estética (como vejo o outro) se legitima através da violência epistêmica (como controlo o que o outro sabe). A colonialidade do ver fornece a taxonomia racial que a colonialidade do saber utiliza para hierarquizar as inteligências.

A esse respeito, temos a passagem em que Theo, Karamakate e Manduca atracam a canoa próximo a uma aldeia Bará. Na margem do rio, em um plano aberto, o líder da comunidade, Tuschaua, observa a aproximação e saúda o grupo. A narrativa sugere que ele já conhece Theo, ao perguntar se ele está bem e se já “encontrou quem move o mundo” (Guerra, 2015).

¹⁵ O conceito de "colonialidade do saber" refere-se à continuidade das formas de dominação colonial no campo epistemológico, que persistem mesmo após o fim do colonialismo político. Conforme a análise apresentada na obra organizada por Edgardo Lander (2005), este dispositivo opera através da naturalização da sociedade liberal-capitalista e da universalização da experiência histórica europeia, estabelecendo-a como o padrão único de conhecimento "objetivo", "científico" e "moderno".

Nas cenas posteriores, em meios a uma confraternização, Theo pergunta a Tuschaua como chegar ao rio Yari, abrindo um mapa, na intenção de que o chefe apontasse a rota. Tuschaua, ignorando completamente a cartografia, o instrui a seguir a estrela Uraricoera até chegar a Igara-Paraná. Enquanto o Tuschaua aponta para o céu, Theo confirma a direção utilizando uma bússola, que tira do bolso. O objeto atia a curiosidade do chefe da aldeia que pergunta o que é aquilo. Theo explica a utilidade daquele instrumento e diz que a agulha, atraída pelo campo magnético da terra, sempre aponta para uma direção, deixando clara a sua utilidade ao se deslocar em caminhos desconhecidos. Tuschaua não entendeu completamente a informação, mas compreendeu o significado principal daquele objeto e o quanto ele seria útil para a sua comunidade.

Na manhã seguinte, todos se arrumam para continuar a viagem, seguindo as instruções de Tuschaua. Já na canoa, Theo percebe que a bússola não está com ele, julgando que foi furtada, ele retorna à aldeia e reage de forma imediata e acusatória ordenando ao grupo que entregue o seu pertence. Nesse momento o líder da comunidade ordena que as mulheres do grupo ofereçam mantimentos e presentes em troca do objeto, o que é recusado de forma veemente por Theo. O chefe da comunidade indígena mostra que não está disposto a devolver a bússola ao encarar Theo com olhar firme e desafiador. Theo é convencido por Manduca a deixar a bússola com eles e todos seguem viagem. Nesse momento, já se afastando da comunidade, temos o seguinte diálogo entre Theo e Karamakate:

“THEO — O sistema de orientação deles se baseia no vento e nas estrelas. Se aprenderem a usar a bússola, esse conhecimento se perderá.

KARAMAKATE — Não pode proibi-los de aprender. O conhecimento é de todos. Mas você não entende porque é branco” (Guerra, 2015).

Nesse momento, podemos perceber que a bússola deixa de ser apenas ferramenta de orientação espacial e vira disputa sobre circulação de saber e controle do acesso ao conhecimento. Porém, antes do conflito, o filme coloca lado a lado duas ciências de orientação cartográfica: o Tuschaua indica a rota por uma estrela (Uraricoera) e Theo confirma a direção com a bússola, sugerindo uma zona de tradução parcial entre sistemas. À luz da colonialidade do saber, essa diferença não é apenas funcional, mas epistemológica: trata-se da hierarquização histórica de formas de conhecer, em que o saber europeu se institui como universal, enquanto outros modos de orientação e leitura do mundo são marginalizados.

A reação de Theo não se limita à defesa de um objeto ou de um território; ela revela um modo específico de organizar o mundo, no qual possuir significa também controlar o que pode ser conhecido. Quando Karamakate responde que o conhecimento pertence a todos, o conflito deixa de ser apenas pessoal e passa a expor um choque entre formas distintas de compreender o saber. O que está em jogo não é só quem tem razão na cena, mas a dificuldade de um olhar moldado pela experiência colonial em reconhecer outros modos de pensar sem tentar enquadrá-los em suas próprias categorias. Nesse momento, o filme mostra como certas maneiras de ver e descrever o espaço acabam sendo tratadas como superiores, enquanto outras são deslegitimadas. Ao colocar essas perspectivas lado a lado, a narrativa não apenas apresenta a tensão, mas faz com que ela apareça de forma mais direta, sugerindo que diferentes formas de orientação e conhecimento podem coexistir, ainda que em constante fricção.

Portanto, a disputa pela bússola em *O Abraço da Serpente* serve como uma metáfora potente da recusa à "invenção do outro" descrita por Santiago Castro-Gómez. O conflito não reside apenas na posse do objeto, mas na insistência de Theo em congelar os indígenas no tempo, negando-lhes o acesso à tecnologia ocidental sob o pretexto de preservar sua "pureza" tradicional. Ao afirmar que o conhecimento das estrelas se perderia se eles aprendessem a usar a bússola, o etnólogo exerce o que Castro-Gómez denuncia como um poder disciplinar que constrói o colonizado como o "outro da razão", alguém que deve permanecer estático num passado idealizado para satisfazer o olhar europeu sobre o exótico. Theo tenta impor uma fronteira rígida onde a ciência pertence ao branco e o mito ao indígena, ignorando que a modernidade é uma máquina que precisa gerar essas "alteridades" para reafirmar a si mesma.

O conflito entre Theo e a comunidade indígena ultrapassa a simples disputa por um objeto. A reação do etnólogo alemão parece, à primeira vista, motivada pela defesa dos saberes empíricos de orientação, ligados à floresta, aos rios, aos astros e à experiência acumulada no território. No entanto, essa justificativa revela uma contradição: Theo se vale dos instrumentos da ciência ocidental para atravessar e estudar aquele mundo, mas tenta impedir que os indígenas também se apropriem deles. A bússola, nesse sentido, não pode ser reduzida a um símbolo exclusivo da racionalidade europeia, pois sua própria história é marcada por deslocamentos, trocas e incertezas.

Como observa Aczel, "as origens da bússola estão envoltas em mistério" e sua trajetória "atravessa o mundo, da China ao Mediterrâneo" (Aczel, 2002, p. 8). Ao inserir

esse objeto em uma cena de tensão colonial, o filme evidencia que o problema não está propriamente no uso da técnica, mas no poder de decidir quem pode acessá-la. A preocupação de Theo com a possível perda dos conhecimentos tradicionais não é irrelevante, mas sua atitude transforma a preservação cultural em tutela, como se os povos indígenas só pudessem existir dentro de uma imagem fixa de pureza. Assim, a cena expõe a violência sutil de uma lógica colonial que deseja estudar o outro, depender de seus caminhos e de seus saberes, mas ainda pretende controlar suas escolhas, seus aprendizados e suas formas de se orientar no mundo.

Podemos perceber entre a escolha monocromática do preto e branco e as disputas pelo conhecimento, materializada no conflito da bússola, que o dispositivo colonial tem uma necessidade intrínseca de localizar o indígena no "passado" da humanidade. Talvez, Guerra, ao contrariar as expectativas de um olhar treinado a esperar a exuberância verde da floresta amazônica em filmes e documentários, optando em representá-la preta e branca, escancara esses dispositivos coloniais. Ao apresentar esse universo em preto e branco, corre-se o risco (ou denuncia-se o risco) de fixar esses povos em um tempo estático, anterior à modernidade. E com relação ao conflito da bússola, ao se apropriar dela, os indígenas não estão abandonando sua cultura, mas exercendo sua agência para transitar entre mundos, desafiando a violência epistêmica que tenta fixá-los como peças de museu.

A escolha pelo preto e branco também se relaciona ao modo como Guerra buscou dialogar com os registros históricos dos exploradores. Em entrevista a Jana Nascimento Nagase, o diretor afirma que “o filme é inspirado nos diários dos exploradores, mas também nas fotografias que foram tiradas” (Guerra apud Nagase, 2016, n.p.). Essa declaração permite compreender que a visualidade monocromática de *O abraço da serpente* não é apenas uma opção estética, mas uma forma de aproximação com o arquivo fotográfico das expedições amazônicas, entre elas aquelas associadas a Theodor Koch-Grünberg. Ao mesmo tempo, o filme não se limita a reproduzir esse olhar documental: ele reorganiza esse material a partir da perspectiva indígena, deslocando o centro da narrativa do explorador europeu para Karamakate. Os diários dos exploradores, bem como as imagens produzidas por eles, que inspiraram Guerra, é vista no cartaz de propaganda do filme. Percebe-se uma referência clara entre a fotografia que mostra Koch-Grünberg entre indígenas (Figura 9) e a cena em que Theo (Figura 10) aparece posando na mesma posição de Grünberg:

Figura 9 - Koch-Grünberg entre indígenas



Fonte: Fotografia de Otto Schmidt. Acervo: Nachlass Theodor Koch-Grünberg, Ethnographische Sammlung der Philipps-Universität Marburg, Alemanha, No. KH_H_II, 88.

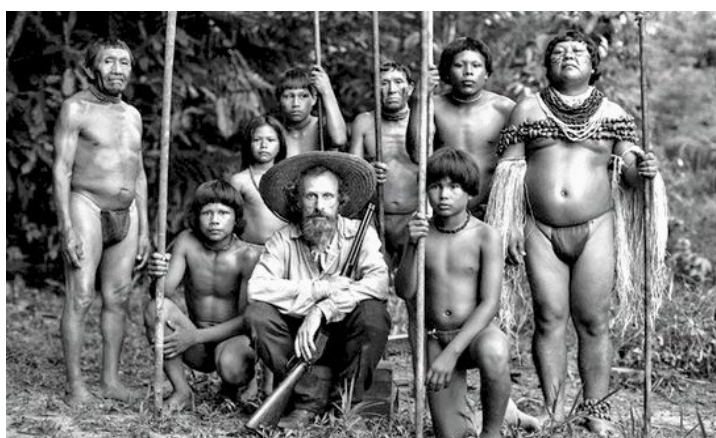


Figura 10 - Theo entre indígenas

Por fim, a comparação entre as Figuras 9 e 10 permite perceber como o filme dialoga com a visualidade das expedições etnográficas do início do século XX. A organização dos corpos diante da câmera, a posição de destaque ocupada pelo explorador, as lanças erguidas e a floresta como cenário de fundo aproximam a imagem ficcional dos registros fotográficos que serviram de referência histórica ao filme. Essa aproximação, porém, não significa adesão ao mesmo olhar. Ao recuperar a aparência desse arquivo, Guerra também toca em uma questão próxima à colonialidade do ver, isto é, aos modos pelos quais a imagem colonial organizou o corpo indígena como objeto de observação, classificação e domínio. No filme, esse repertório visual é retomado, mas deslocado por dentro: aquilo que antes reforçava a autoridade do viajante europeu passa a ser reorganizado a partir da trajetória de Karamakate. Nesse sentido, o preto e branco não atua apenas como evocação de uma memória fotográfica antiga. Ele também cria uma distância crítica em relação ao imaginário colonial que marcou muitas dessas imagens, permitindo que o filme revise esse passado sem simplesmente repeti-lo.

CAPÍTULO III - TERRA, MEMÓRIA E COLONIALIDADE: TENSÕES ENTRE SABERES EM DISPUTA

A passagem do segundo para o terceiro capítulo assinala um movimento analítico decisivo: trata-se, agora, de operar a convergência entre a materialidade fílmica e os aportes teóricos decoloniais que orientam esta pesquisa. Se, até então, foram delineados os contextos históricos e as formulações conceituais que sustentam a investigação, cabe neste momento uma imersão na própria textura audiovisual de *O Abraço da Serpente*. A observação seguinte volta-se, desta forma, para os elementos técnicos e imagéticos: a fotografia em preto e branco e em cores, os enquadramentos, a montagem, a trilha sonora, a composição de cena, compreendendo-os não como meros recursos estilísticos, mas como operadores fundamentais de uma disputa epistemológica. Nesse sentido, a concretude do filme revela-se indissociável de seu conteúdo político e ontológico, pois é por meio dela que se materializam as tensões entre saberes em confronto ao longo das duas expedições narradas.

Partindo dessa conjuntura (tensões entre saberes em disputa), torna-se explícito o tripé sobre o qual a análise se assentará. A *terra*, entendida tanto como espaço geográfico quanto como território simbólico e cosmológico, constitui o palco e o objeto das disputas travadas entre os personagens; a *memória*, por sua vez, surge como força que resiste ao apagamento colonial e se inscreve no próprio corpo de Karamakate, na travessia entre sua versão jovem e sua versão anciã; a *colonialidade*, enfim, comparece como o regime de poder-saber que atravessa as expedições dos etnógrafos, Theo e Evan, mas que também é incessantemente tensionado e desestabilizado pelos modos indígenas de estar no mundo. Ao articular a análise fílmica com as ferramentas conceituais do pensamento decolonial, especialmente as noções de colonialidade do saber, epistemicídio e diferença colonial, este capítulo buscará demonstrar como a obra do cineasta colombiano não apenas tematiza o encontro entre o colonizador e o indígena, mas o encena, cinematograficamente, como um campo de força onde saberes distintos se enfrentam, se ignoram, se contaminam e, em raros instantes, se reconhecem.

Da perspectiva epistemológica fílmica, é possível constatar a materialização da tensão epistêmica entre dois mundos inconciliáveis: de um lado, a fluidez e a organicidade dos saberes ancestrais amazônicos, enraizados na relação imanente com a territorialidade e o cosmo; de outro, a rigidez dogmática do projeto colonial eurocêntrico e judaico-cristão, que busca não apenas explorar, mas inscrever à força sua

lógica de progresso, salvação e domínio sobre a paisagem e os corpos. Sob esse ângulo de observação, é plausível afirmar que o filme não se limita a denunciar a violência física da exploração territorial, mas expõe a ferida colonial mais profunda: a tentativa sequenciada de aniquilar a memória da terra e a espiritualidade local, propondo um exercício de escuta que revela a persistência de uma geografia do saber que o colonizador, em sua cegueira etnocêntrica, foi incapaz de abraçar.

No contexto filmico da obra em estudo, a centralidade da subalternização territorial revela-se indispensável para a compreensão tanto do colonialismo histórico quanto da colonialidade que lhe sucede, à medida que o ímpeto de controlar o trabalho e os imaginários sociais pressupõe, invariavelmente, a disputa pelo domínio do território como reserva de exploração material e também como palco simbólico para a afirmação narcísica do colonizador, ainda que sob justificativas pretensamente civilizatórias. Conforme sintetiza Bispo dos Santos (2015, p. 48), “a guerra da colonização nada mais é que uma guerra territorial, de disputas de territorialidades”. Sob esse prisma, a colonização da América operou-se mediante a sistemática violação e supressão das identidades nativas, impondo o apagamento de suas concepções autóctones de território como condição para a instauração da ordem colonial.

Em nível de perspectiva colonial do poder e do saber, Lander (2005) destaca que colonialidade inscreveu a natureza e seus recursos na lógica eurocêntrica por meio de dois movimentos complementares: o primeiro, de matriz judaico-cristã, instituiu a cisão ontológica entre Deus, o homem e a natureza, estando a última reduzida a um mero suporte da existência humana, destituída de sacralidade e reduzida ao domínio divino-humano. O segundo, de ordem científica, aprofundou essa separação mediante “a ruptura ontológica entre corpo e mente, entre razão e o mundo” (Lander, p.09), forjando as bases epistemológicas que, a partir da Revolução Industrial, legitimariam a exploração sistemática dos recursos naturais. Em suma, esse movimento não apenas viabilizou a transformação industrial dos produtos agrícolas, bem como engendrou a mercantilização do alimento e, em última instância, da própria vida.

Conforme o europeu ampliou sua capacidade de intervenção sobre o mundo natural, o meio ambiente transmutou-se em apenas uma reserva de recursos, operando-se uma reconfiguração profunda nas relações de trabalho: do labor necessário à subsistência, passou-se ao trabalho escravizado e, posteriormente, ao assalariado, ambos submetidos à lógica da matriz colonial de poder, que os naturalizou no bojo da economia de acumulação. Esse processo de reificação estendeu-se à própria vida

humana, convertida em insumo para a agricultura, a mineração e, mais tarde, para a indústria.

Nesse contexto, a natureza "se tornou o repositório para a materialidade objetivada, neutralizada e basicamente inerte para a realização das metas econômicas" (Mignolo, 2017, p. 07). É precisamente dessa metamorfose, reduzindo o vivo a recurso para alimentar o ímpeto industrial, que emerge a exploração predatória responsável pela crise ambiental nas Américas. Paradoxalmente, aquilo que para a civilização ocidental constitui "sinal de progresso e modernização representa, para as demais civilizações, o marco de sua estagnação" (Mignolo, 2017, p. 07).

O autor, nessa esfera, destaca que as cosmovisões territoriais dos povos e comunidades tradicionais se imbricam de tal modo com a natureza que sociedade, cultura e ambiente conformam uma unidade complexa, radicalmente oposta ao utilitarismo ocidental. Para ele, a separação entre os povos e seus territórios constitui premissa indispensável à implantação do sistema-mundo moderno/colonial, que opera justamente pela desarticulação dessas territorialidades autóctones.

Na América Latina, a engrenagem colonial materializou-se mediante a destruição sistemática das noções territoriais indígenas, bem como pela criminalização das insurgências territoriais dos povos escravizados. Tais mecanismos atuaram na instauração da diferença colonial, condição para a colonização do imaginário dos subalternizados, processo que, conforme Mignolo (2017), se efetiva na proporção em que se obliteram outras formas de habitar e conceber o mundo para inscrevê-las na lógica universalizante do capital.

Primeiro, quando em 1590 o padre jesuíta Jose de Acosta publicou a *Historia natural y moral de las Índias*, a "natureza" era, na cosmologia europeia cristã, algo para conhecer; entender a natureza era igual a entender o seu criador, Deus. Mas os *aimaras* e os *quichuas* não tinham essa metafísica; por conseguinte, não havia conceito comparável ao conceito europeu de "natureza". Em vez disso, eles dependiam da *pachamama*, conceito que os cristãos ocidentais desconheciam. A *pachamama* era o modo como os *amauta* quichuas e os *yatiris* aimaras – os *amauta* e os *yatiris* eram os equivalentes intelectuais silenciados do teólogo (Acosta) – entendiam a relação humana com a vida, com a energia que engendra e mantém a vida, hoje traduzida como mãe terra. O fenômeno que os cristãos ocidentais descreviam como "natureza" existia em contra distinção a "cultura"; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito humano. Para os *aimaras* e os *quichuas*, fenômenos (assim como os seres humanos) mais-que-humanos eram concebidos como *pachamama*, e nessa concepção não havia, e não há ainda hoje, uma distinção entre a "natureza" e a "cultura". Os *aimaras* e os *quichuas* se viam *dentro* dela, não *fora* dela. Assim, a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura. Assim, o momento inicial da revolução colonial foi implantar o conceito ocidental de natureza e descartar o conceito *aimará* e *quichua* de *pachamama*. Foi basicamente assim que o colonialismo foi

introduzido no domínio do conhecimento e da subjetividade (Mignolo, 2017, p. 7).

Se, no alvorecer da modernidade, o território figurava como estrutura funcional no imaginário ocidental, simultaneamente depósito de recursos e base para a construção das identidades nacionais que justificariam a conquista do mundo, na contemporaneidade, esse mesmo território-nação passou a ser interpelado como entrave anacrônico. A narrativa hegemônica da globalização, em seu viés mais triunfalista, anuncia a desterritorialização como destino inevitável: um mundo sem Estados nem fronteiras, onde o poder seria progressivamente assumido pelas corporações transnacionais.

Contudo, como advertem Haesbaert (2006) e Santos (2005), o discurso da superação ou do fim do território serve primordialmente aos interesses das elites globalizadas, tanto centrais quanto periféricas, ao mesmo tempo que oblitera seu principal efeito concreto: a exclusão socioespacial e material imposta pela perversidade do sistema global. É justamente em reação a essas forças homogeneizantes, disseminadas sob a rubrica da modernidade, que emergem movimentos de enfrentamento ancorados em identidades nacionalistas e em narrativas contra-hegemônicas. Entre as quais, destacam-se a desocidentalização, a decolonialidade (Mignolo, 2017) e a contra-colonização (Bispo dos Santos, 2019).

Como instrumento de silenciamento identitário da ancestralidade dos povos originários, a violência sistêmica emerge como corolário de um processo histórico de inferiorização do outro, sistematicamente destituído de sua condição de sujeito de direitos por meio de classificações autoritárias que, em cada época, assumem a roupagem legitimadora da sociedade dominante. No período colonial, essa inferiorização operava sob o signo da fé cristã, que reduzia os povos indígenas à condição de pagãos ou hereges.

No Século XIX, revestiu-se do manto da ciência, que os situava como sociedades fora da História; na contemporaneidade, atualiza-se sob a égide da inexorabilidade do progresso, cuja crença generalizada decreta que os indígenas, por não terem “evoluído”, constituem entrave ao desenvolvimento. Dentre as múltiplas manifestações desses mecanismos simbólicos de violência epistêmica, talvez o mais expressivo seja o racismo, que, como bem observa Bonin:

O racismo contra os povos indígenas se expressa tanto por meio de ações de pessoas e grupos, quanto pela omissão do Estado frente às violências praticadas e às reivindicações destes povos para que seus

direitos constitucionais sejam respeitados. A violência não decorre da inexistência de mecanismos legais, mas da falta de efetividade destes, agravada imensamente pela inoperância do governo no que tange às demarcações das terras indígenas (Bonin, 2015, p.41).

Os processos de opressão racial, no âmbito da colonização das Américas, e a violência dirigida aos povos indígenas não constituem os fenômenos circunscritos ao passado colonial, mas sim um *continuum* histórico que se estende e se reconfigura na contemporaneidade. Esse processo encontra respaldo teórico no conceito de colonialidade do poder, formulado pelo sociólogo peruano Aníbal Quijano (2009), cuja obra no campo do pensamento decolonial permite desvelar as permanências do projeto de dominação inaugurado no Século XVI pelas potências europeias.

Para o autor, importa distinguir colonialismo de colonialidade: o primeiro diz respeito à situação de dominação política, econômica e territorial de uma nação sobre outra, como no caso do Brasil colônia, das possessões espanholas na América Latina ou dos territórios africanos sob domínio inglês, situação formalmente superada com as independências políticas. A colonialidade, por sua vez, refere-se à estrutura de dominação que sobrevive ao colonialismo histórico, perpetuando-se por meio do aparato estatal e de suas instituições, que seguem operando a lógica classificatória e hierarquizante inaugurada pela experiência colonial. Sobre a colonialidade do poder Quijano nos diz que ela:

é um dos elementos constitutivos e específicos de um padrão mundial de poder capitalista. Se funda na imposição de uma classificação racial/étnica da população do mundo como pedra angular daquele padrão de poder, e opera em cada um dos planos, âmbitos e dimensões, materiais e subjetivas, da existência cotidiana e da escala social. (Quijano, 2009, p. 73).

No que tange à esfera discursiva, a distinção proposta por Quijano entre colonialismo e colonialidade revela-se fundamental para compreender por que, mesmo após a superação formal do domínio político-colonial, a estrutura de poder que o sustentava permaneceu operante. A colonialidade manifesta-se por meio de estratégias múltiplas, entre as quais se destaca a dominação epistêmica: a imposição do conhecimento ocidental como único paradigma válido, acompanhada da sistemática negação e destruição dos saberes dos povos originários, constituiu um dos mais eficazes dispositivos de subjugação.

Nesse mesmo movimento, o impedimento do acesso à terra opera como estratégia complementar, inviabilizando a continuidade das práticas de vida tradicionais

e, por conseguinte, eliminando as formas de conhecimento a elas associadas, tudo em nome da universalização do modo de vida ocidental. Como observa Habermas:

[...] a discriminação não pode ser abolida pela Independência nacional, mas apenas por meio de uma inclusão que tenha suficiente sensibilidade para a origem cultural das diferenças individuais e culturais específicas (...) os cidadãos, mesmo quando observados como personalidades jurídicas, não são indivíduos abstratos, amputados de suas relações de origem (Habermas, 2004, p. 172).

Como resultado direto da expansão territorial de cunho colonialista, os silêncios que, por décadas, recobriram as narrativas sobre os povos indígenas, bem como o despertar crítico para essas questões, devem-se em grande medida às disputas pela legitimidade da memória social, causadoras de embates que colocaram em xeque a pretensão historiográfica de forjar uma leitura única e monolítica do passado.

O reverso dessa operação, isto é, o reconhecimento de um passado plural, dinâmico e instável, passou a ser reivindicado tanto pelos próprios sujeitos indígenas quanto por aqueles que se dedicam a compreender como, contrariando as reiteradas e desalentadoras profecias de desarticulação e desaparecimento, essas populações lograram resistir. Mesmo imersas na dinâmica do contato, nas constantes rearticulações e nas interpenetrações sociossimbólicas impostas pela sociedade envolvente, elas preservaram suas organizações física, social e cultural, testemunho vivo de que a história não se escreve apenas pela voz dos que pretendem silenciar.

A problemática da memória enquanto detentora de saberes que remetem a uma ancestralidade em um território colonizado, como parte da narrativa de *O Abraço da Serpente* (sobretudo, aquela forjada no seio da coletividade), conforme assinala Le Goff (1990), opera também no sentido de erigir os elementos definidores de uma origem e de um devir identitário capazes de legitimar a existência presente do grupo. Essa operação confere a si mesmo uma imagem positiva e depurada dos constrangimentos de um passado tido como selvagem e incivilizado ou, o que seria ainda mais incômodo, a necessidade de conviver permanentemente com esse mesmo passado.

À medida em que "a memória coletiva fundamenta a própria identidade do grupo ou comunidade" (Silva e Silva, 2006, p. 276), torna-se imperativo para aqueles que a materializam pela escrita estabelecer hierarquias entre os eventos, selecionando o que deve ser exaltado e o que convém ocultar na tessitura da narrativa. Para Le Goff:

Tornarem-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores desses mecanismos de manipulação da memória coletiva (Le Goff, 1990, p. 426).

No campo da manutenção memorial como instrumento de caracterização identitária de um povo, a linguagem, em sua dimensão constitutiva de sentido, passa a ser compreendida como instância produtora de palavras e conceitos que operam na mediação das relações sociais, mediação esta que se encontra sempre circunscrita às determinações culturais que as encerram e, por sua vez, moldadas pelas correlações de força historicamente tecidas.

Desse modo, o estudo e a compreensão de qualquer categoria, quando abordados em perspectiva histórica e antropológica, apenas se realizam na medida em que se desvelam os processos que presidiram seu estabelecimento: isto é, torna-se imperativo apreender o contexto de construção lógico-formal no qual o enunciado foi produzido e no qual adquire inteligibilidade. Como observa Aróstegui:

O envolvimento geral na crise que teve a mudança de posição sobre a função da teoria, a chamada de atenção que a filosofia pragmatista faz sobre a dificuldade da representação cognoscitiva do mundo, presidem a marcha em busca de novas perspectivas. [...] As grandes crises sociais, políticas e ideológicas do final dos anos sessenta do século XX, os 'sessenta e oito', o progressivo esgotamento da metodologia marxista, o aparecimento e auge do pós-modernismo, o beco sem saída do quantitativismo a todo custo, encontram-se na origem disso. No caso concreto da historiografia, deve-se acrescentar, além disso, o auge expansivo de outras ciências sociais muito relacionadas com ela, a sociologia, a antropologia e o 'novo historicismo' literário, derivado da mudança nas posições da teoria e da crítica da literatura, como um fenômeno mais incardinado no pós-modernismo." (Aróstegui, 2001, p. 149, **tradução minha**).¹⁶

No espectro da linguagem como tecnologia de dominação, seja pela sua perpetuação ou extinção, Michel Foucault opera uma mudança fundamental na compreensão do poder, tradicionalmente circunscrito ao âmbito do exercício legal e institucionalizado. Em sua perspectiva, o poder passa a ser concebido a partir de sua diluição em microfísicas relacionais, uma trama capilar de forças que, se por um lado não anula as desigualdades impositivas próprias dos macropoderes formais, por outro tampouco se reduz a uma interpretação meramente repressivo-proibitiva. Essa reconfiguração conceitual permite entrever como o poder se aprofunda nos estratos mais

¹⁶ Do original: *La general implicación en la crisis que tuvo el cambio de posición sobre la función de la teoría, la llamada de atención que hace la filosofía pragmatista sobre la dificultad de la representación cognoscitiva del mundo, presiden la marcha en busca de nuevas perspectivas. [...] Las grandes crisis sociales, políticas e ideológicas de finales de los años sesenta del siglo XX, los 'sesentayochos', el progresivo agotamiento de la metodología marxista, la aparición y auge del posmodernismo, el callejón sin salida del cuantitativismo a ultranza, se encuentran en el origen de ello. En el caso concreto de la historiografía, debe añadirse además, el auge expansivo de otras ciencias sociales muy relacionadas con ella, la sociología, la antropología y el 'nuevo historicismo' literario, derivado del cambio en las posiciones de la teoría y la crítica de la literatura, como un fenómeno más incardinado en el posmodernismo.*

reconditos da subjetividade, forjando e “naturalizando sujeitos por meio de discursos normativos que os constituem” (Foucault, 1979, p. 4-8).

Assim sendo, se as categorias, até então tomadas como absolutas e fiéis a uma suposta "natureza" primordial (homem, mulher, negro, índio, classe, entre outras), passaram a ser objeto de problematização à medida que se revelou a ambivalência constitutiva do próprio conhecimento. Longe de resultarem de uma apreensão neutra e transparente do real pelos sentidos ou por uma pretensa capacidade inata de conhecer, tais categorias emergem como produto dos embates e das correlações de força que se estabelecem, em cada contexto social, entre aquele que se arvora a conhecer e aquilo que se oferece como objeto de conhecimento.

Só pode haver certos tipos de sujeito de conhecimento, certas ordens de verdade, certos domínios de saber a partir de condições políticas que são o solo em que se formam o sujeito, os domínios de saber e as relações com a verdade. Só se desembaraçando destes grandes temas do sujeito de conhecimento, ao mesmo tempo originário e absoluto, utilizando eventualmente o modelo nietzschiano, poderemos fazer uma história da verdade (Foucault, 2005, p. 27).

A incursão teórica até aqui empreendida permite entrever que a colonialidade do poder, tal como formulada por Quijano (2009) e Foucault (1979; 2005), entre vários outros autores, não se reduz a uma herança residual do colonialismo histórico, mas constitui a matriz mesma de um padrão global de dominação que subsiste e se reconfigura para além da independência política. Como demonstrado, essa colonialidade opera em múltiplas dimensões (territorial, epistêmica, identitária e subjetiva), articulando a imposição de saberes eurocêtricos à sistemática obliteração das cosmovisões dos povos originários, cujas noções de território e natureza se insurgem contra o utilitarismo ocidental que reduz o mundo a recurso. A violência simbólica é material que inferioriza e silencia esses sujeitos, transmutando-os em entrave ao progresso ou em páginas vencidas da história, revelando o *continuum* de exclusões que a memória coletiva, quando capturada pela narrativa hegemônica, insiste em naturalizar.

É precisamente na tensão entre esses regimes de poder-saber e as resistências que lhes são opostas que o cinema de Ciro Guerra em *O Abraço da Serpente* encontra sua potência crítica. A obra fílmica, ao narrar o encontro (e o desencontro) entre o xamã Karamakate e os cientistas Evan e Theodor, materializa na linguagem cinematográfica as disputas aqui teorizadas: a câmera não apenas testemunha, mas inscreve na imagem a persistência de uma memória territorial e ancestral que o colonizador, em sua cegueira etnocêntrica, foi incapaz de abraçar.

Dessa forma, a análise sistemática do filme, orientada pelo arcabouço decolonial ora delineado, permitirá examinar como a obra não se limita a denunciar a violência da exploração da borracha, mas expõe a ferida colonial mais profunda: a tentativa de aniquilar a palavra dos pajés e a memória da terra. Vislumbra, simultaneamente, nos interstícios da narrativa, as brechas por onde irrompem resistências silenciosas e contranarrativas que reivindicam um passado múltiplo, dinâmico e, sobretudo, não submetido ao juízo do progresso.

3.1 O rio como caminho sagrado: natureza, travessia e cosmologias amazônicas

À medida que se adentra na análise fílmica de *O Abraço da Serpente*, percebe-se que elementos inanimados se apresentam como personagens importantes na narrativa. Um exemplo é a *yakruna*, a planta sagrada que aparece nas duas temporalidades do filme. Porém, os rios são protagonistas presentes desde a primeira cena. No filme, os rios não são meros eixos geográficos pelos quais as águas seguem seu curso em direção à corpos d'águas de menores altitudes compondo o cenário.

O rio ocupa uma função muito mais ampla do que a de simples rota de deslocamento, impondo a sua presença em quase todas as cenas. Cassiano Terra Rodrigues observa no universo do filme que “cada planta e cada bicho da floresta tem uma alma, a floresta ela mesma tem uma alma, tudo é eivado de espírito” (Rodrigues, 2022, p. 2). A análise proposta por Rodrigues (2022) indica que o filme organiza sua narrativa a partir do confronto entre duas perspectivas distintas: uma que compreende a floresta como recurso passível de exploração material e outra que a entende como espaço dotado de espiritualidade e agência.

É possível, também, tensionar as reflexões de Rodrigues (2022) aos rios, observando que eles são extensões dessa ontologia relacional, em que eles não apenas conduzem os viajantes, mas os inserem em um universo onde natureza, humanos, cosmovisões, cosmologias e espiritualidades são indissociáveis. Corroborando com Rodrigues (2022), Guerra e Toulemonde deram a seguinte voz à Karamakate, quando este “Escute, o rio vai te dizer quando remar” (Guerra; Toulemonde, 2015).

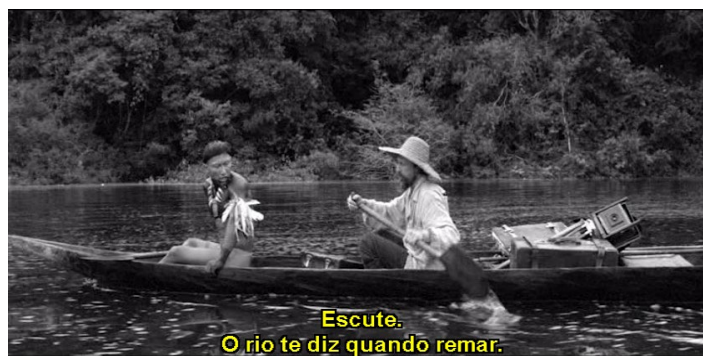


Figura 11 Karamakate diz a Theo para escutar o rio

Neste contexto, é importante trazer para o debate o mito fundador do universo, difundido por diversas etnias, em especial a Dessana: a cobra-canoa. Segundo Lima e Maisel (2017, p. 4380), o mito da cobra-canoa explica a origem e a dispersão dos povos ao longo dos rios amazônicos. A mitologia indígena do Alto Rio Negro ocupa papel importante na construção simbólica da arte amazônica contemporânea. Segundo Lima e Maisel (2017), o mito da cobra-canoa, por exemplo, aparece como elemento fundamental na produção artística de diferentes artistas, funcionando como referência cultural que articula memória coletiva, identidade e cosmologia indígena. Nesse sentido, a presença dessa narrativa mítica nas artes visuais revela a permanência de imaginários indígenas no contexto urbano e contemporâneo.

O mito revela que, no início, existia apenas a escuridão absoluta. Desse vazio, surgiu Yebá Buró (a Avó do Mundo), sentada sobre um banco de quartzo branco. Ela não foi criada por ninguém; manifestou-se a partir de seis objetos rituais misteriosos (o banco, a forquilha de cigarro, a cuia de ipadu e seus suportes).

Dentro de seu "Quarto de Quartzo", a única fonte de luz no universo, ela consumiu o ipadu¹⁷ e o tabaco. Através desse transe ritual, ela "pensou" o mundo. O universo expandiu-se como um balão (a Maloca do Universo) e, em sua extremidade, surgiu uma torre que alcançava os confins do mundo (o "Funil do Alto"). Para povoar e organizar essa imensa Maloca, Yebá Buró criou os Cinco Trovões (os Avôs do Mundo), feitos do ipadu que ela mascava. Cada um recebeu um "quarto" (uma direção cardeal) e uma função: eles criaram os rios, mas falharam em criar a luz e a humanidade, permanecendo inertes em suas malocas.

¹⁷ Ipadu é uma planta (*Eritroxylum nonogranstense*), cujas folhas têm as mesmas propriedades da coca (*Erythroxylum coca*).

Diante da inação dos Trovões, a vida surge de uma jornada épica. A humanidade não "aparece" simplesmente; ela atravessa. Os antepassados das etnias viajaram pelo interior de uma imensa Cobra-Canoa, também denominada como Canoa de Transformação. Esta serpente navegou pelo "Rio de Leite" (o eixo central da Amazônia), subindo as águas em direção às cabeceiras. À medida que a cobra parava em determinados pontos do rio, os povos "emergiam" de seu ventre, recebendo suas línguas, seus costumes e seus territórios. O rio, portanto, é o traçado desse parto coletivo; a água é o fluido vital que permite o trânsito entre o estado embrionário e a existência plena.

Partindo da apreciação desta cosmologia, onde a origem da humanidade está associada ao mito da cobra-canoa, entidade primordial que percorre os rios transportando seres humanos, que vão sendo deixados às margens, para que povoem o universo, uma indagação surge: essa concepção simbólica, do rio como caminho que vai serpenteado com suas águas as entranhas da selva o torna indissociável da serpente? Partindo dessa premissa, onde rio e serpente não se apresentam como entidades separadas, no filme ambos são manifestações de uma mesma força cósmica, apesar de Guerra não explicitar isto na narrativa de forma objetiva. Porém, no início do filme a emblemática cena em que uma grande serpente mãe põe seus ovos e deles eclodem vários filhotes, que vão “povoando” as margens do rio, nos faz perceber que Guerra se apropriou do mito da cobra canoa para embasar o roteiro de *O Abraço da Serpente*.

O mito, como mecanismo de estratégia para a compreensão do passado como projeção das inquietações presentes, alertada por Ferro (1988), ganha contornos ainda mais agudos quando confrontada com as ferramentas analíticas do pensamento decolonial. Conforme Quijano (2005) argumenta, a colonialidade não se restringe ao período histórico da dominação colonial, mas persiste como estrutura de poder que organiza saberes, identidades e territorialidades até o presente.

Mignolo (2003), por sua vez, complementa essa perspectiva ao destacar que a colonialidade do saber opera por meio da hierarquização dos conhecimentos europeus como universais, enquanto saberes não ocidentais são sistematicamente deslegitimados. Nesse sentido, ao optar por narrar as expedições dos etnógrafos europeus na Amazônia entre 1909 e 1940, Ciro Guerra não está apenas reconstituindo um passado distante; está, sobretudo, pondo em cena o que Quijano (2005) denomina *colonialidade do poder*, ou seja, o processo pelo qual os conhecimentos europeus foram sistematicamente hierarquizados como superiores, enquanto os saberes indígenas foram relegados ao

silêncio, à folclorização ou ao epistemicídio. O filme tensiona essa lógica ao deslocar o protagonismo da narrativa do etnógrafo para a figura de Karamakate, que, em suas duas versões (jovem e ancião), encarna a memória resistente contra o apagamento imposto pela colonialidade, em um movimento que se alinha ao que Mignolo (2003) chama de *pensamento liminar*, isto é, um pensamento que emerge das margens da modernidade ocidental para desestabilizar seus pressupostos.

Dessa forma, a obra de Guerra não apenas tematiza pautas contemporâneas como o ambientalismo e a defesa dos territórios indígenas, em termos geográficos e culturais, mas também o faz a partir de uma *epistemologia outra*, na qual os saberes indígenas deixam de ser objetos de estudo para se tornarem fontes de inteligibilidade do mundo. Trata-se, assim, de um gesto decolonial que, ao nível da linguagem cinematográfica, opera uma inversão de perspectivas: a câmera, em vez de fixar o indígena como exótico ou como vítima passiva, muitas vezes assume seu ponto de vista, colocando o espectador na posição de quem *aprende com* e não apenas *sobre* o outro, prática que, nos termos de Mignolo (2003), corresponde a um exercício de *desobediência epistêmica*.

Em nível de narrativa cinematográfica, os aspectos míticos, quando confrontados com a materialidade fílmica de *O Abraço da Serpente*, permitem observar as três estruturas propostas por Ferreira (2018) para a análise: ficcional, documentária e educativa. não como categorias estanques, mas como camadas que se sobrepõem e se tensionam ao longo da narrativa. No filme, essas estruturas não aparecem como categorias estanques, mas como camadas que se sobrepõem e se tensionam ao longo da obra. A dimensão ficcional manifesta-se, sobretudo, na duplicação temporal de Karamakate, apresentado em sua juventude e em sua velhice, bem como na liberdade com que o roteiro costura as trajetórias de Koch-Grünberg e Richard Evans Schultes em uma única experiência dramática. Essa operação constrói uma síntese poética menos preocupada com a precisão cronológica do que com a reiteração cíclica da violência colonial.

Vale ressaltar que, no filme, o etnólogo Theodor Koch-Grünberg (1872–1924) parece ser recriado ficcionalmente na figura de Theodor von Martius. Essa escolha pode ser lida como uma aproximação entre o prenome de Koch-Grünberg e o sobrenome de Karl Friedrich Philipp von Martius (1794–1868), naturalista bávaro que, ao lado de Johann Baptist von Spix, integrou a expedição científica à região do Estado do Grão-Pará e Rio Negro entre 1819 e 1820 (Duarte, 2022, p. 8, 12). Nessa perspectiva, o nome

de Theo sugere uma condensação simbólica de diferentes matrizes do viajante europeu diante da Amazônia, articulando a memória etnográfica de Koch-Grünberg à tradição naturalista representada por Martius. Duarte (2022) observa que a viagem de Spix e Martius produziu descrições sobre populações indígenas com as quais os naturalistas tiveram contato ou das quais obtiveram informações durante o percurso.

A dimensão documentária, por sua vez, aparece na própria gênese do projeto. Embora não se trate propriamente de um filme etnográfico, sua construção narrativa se apoia nos diários de viajantes e pesquisadores que percorreram a Amazônia no início do século XX, especialmente Theodor Koch-Grünberg e Richard Evans Schultes, cujas experiências inspiram parte significativa do roteiro (Ramos; Abreu, 2016, p. 322-323). A obra, portanto, nasce de uma zona ambígua entre ficção, memória histórica e registro etnográfico, enquanto a direção de arte, a fotografia em preto e branco e o uso de línguas indígenas originais conferem à obra uma aparência de documento, como se o espectador estivesse diante de um arquivo visual da Amazônia colonial.

No entanto, esse arquivo não é neutro. Ele é reorganizado pelo olhar de Ciro Guerra, que transforma os relatos de viagem, os traumas da exploração da borracha, a violência missionária e os saberes xamânicos em uma narrativa marcada por escolhas estéticas, simbólicas e míticas. Desse modo, o filme não apenas recupera uma memória histórica, mas também a recria cinematograficamente, produzindo uma imagem da Amazônia atravessada tanto pela denúncia colonial quanto pela imaginação artística do diretor.

Já a dimensão educativa é deliberadamente subvertida. Embora o filme pudesse incorrer no risco de uma didática caricatural ao apresentar o universo indígena, Guerra (2015) opta por outro caminho, recusando explicações exotizantes e dramatizações excessivas dos rituais e das cosmologias. O que se constrói é uma aposta na opacidade do outro: os saberes indígenas não são traduzidos nem domesticados pela câmera, permanecendo, em grande medida, inacessíveis aos etnógrafos e, por extensão, ao próprio espectador ocidental. Desse modo, *O Abraço da Serpente* não apenas permite reconhecer as três estruturas discutidas por Ferreira (2018), mas também as tensiona a partir de uma perspectiva decolonial, utilizando os recursos cinematográficos para expor os limites da representação do outro quando esta ainda se pretende neutra, objetiva ou plenamente transparente.

Mediante a aplicação dessas práticas interpretativas, torna-se viável que o espectador, mobilizado pelas linguagens cinematográficas, não apenas assista

passivamente à narrativa, mas seja conduzido a um movimento de confronto entre seus próprios posicionamentos enquanto sujeito histórico, seus discursos, certezas e convicções, como também as novas formas de ver e pensar a realidade que emergem das obras filmicas. Esse processo, ao desestabilizar perspectivas consolidadas, opera também como disparador de novos sentidos simbólicos em contextos analíticos específicos, como o uso de filmes em sala de aula, na medida em que instaura “outras formas de estar em aula, e descentraliza o papel do professor como figura central do processo de ensino e aprendizagem, pois todos se colocam no mesmo sentido de frente à tela” (Pereira *et al.*, 2015, p. 18-19). Desse modo, a experiência cinematográfica converte-se em espaço de partilha horizontal, no qual os sujeitos envolvidos, professores e estudantes, posicionam-se diante do filme em um regime comum de escuta e olhar, abrindo margem para que o conhecimento seja construído coletivamente a partir das tensões entre o familiar e o estranho, o dado e o interrogado.

Utilizando-se de um recurso chamado *cold open* (abertura fria), onde uma primeira cena aparece antes do início oficial do filme, Guerra começa mostrando as águas do rio, que aos poucos vão se agitando, enquanto a câmera percorre lentamente o espaço até encontrar o jovem Karamakate com o olhar fixo nas águas, percebendo a aproximação de algo pelas pequenas ondulações das águas.

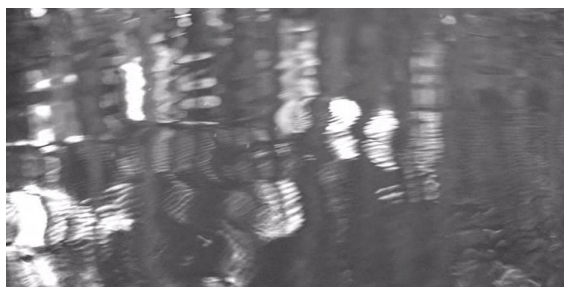


Figura 12 As águas do rio ficam revoltas



Figura 13 Karamake sente a aproximação de um barco pelo movimento das águas

Após o início e a abertura oficial, temos a cena de uma serpente parindo seus filhotes dentro do rio, ao som de um cântico xamânico, reafirmando a simbiose entre ambos e materializando através da representação filmica o mito da cobra canoa. Sobre esse aspecto do filme, Renata Carvalho conclui que Guerra.

“toma essa analogia da cobra canoa enquanto, não só metáfora do próprio rio e sua sinuosidade como essa cobra viva a envolver sonhos, realidades e expectativas dos homens que se aventuram em suas águas, como também referência do eterno embate entre o apetite voraz do predador branco sobre os saberes e humanidades da floresta”. (p.137).



Figura 12 Serpente prenhe



Figura 13 Serpente parindo



Figura 14 Serpente nasce



Figura 15 Serpente nadando pelo rio

O rio é a serpente em movimento e a serpente é o rio enquanto ser vivo. Ambos constituem travessias entre vivências, temporalidades, trocas de conhecimentos, preservação de memórias, violências epistêmicas, disputas cosmológicas. A dimensão simbólica do rio se amplia ainda mais quando a geografia amazônica passa a ser comoforma viva, dotada de espessura mítica. Henrique Roriz Aarestrup Alves, ao analisar *O Abraço da Serpente*, reafirma a análise ao escrever que “o formato dos rios que fazem curvas diversas ao contornar montanhas se assemelha a serpentes em movimento” (Alves, 2020, p. 15).

Ambos os elementos, o rio e a serpente, metaforicamente associados, constituem travessias entre vivências, temporalidades, trocas de conhecimentos, preservação de memórias, violências epistêmicas, disputas cosmológicas. A dimensão simbólica do rio se amplia ainda mais quando a geografia amazônica passa a ser lida como forma viva, dotada de espessura mítica. Nesse aspecto, a obra de Ciro Guerra não apresenta a paisagem amazônica como mero cenário ou pano de fundo para a ação dramática, mas como um *sujeito* que age, que se enrola e se desenrola ao longo da narrativa, tal qual uma serpente aquática que engole e regurgita os personagens em seu fluxo. Conforme argumenta Viveiros de Castro (2002), no pensamento ameríndio, a relação entre humanos e não-humanos não se funda em uma separação ontológica, mas em um perspectivismo no qual os sujeitos, sejam eles rios, animais ou espíritos, compartilham uma mesma condição de pessoa, ainda que dotados de corpos distintos.

Nessa chave interpretativa, o rio-serpente que percorre o filme revela-se como pessoa não humana que estabelece com Karamakate e os etnógrafos uma relação de alteridade radical: ora os conduz, ora os desvia, ora os testa, ora os separa. Trata-se, portanto, de um espaço que escapa à lógica colonial da cartografia e da posse territorial, reivindicando uma forma de existência que, nos termos de Quijano (2005), resiste à colonialidade do poder ao recusar-se a ser reduzido a recurso natural ou propriedade.

Essa cosmovisão fluvial, na qual rio e serpente se confundem como corpos de saber em trânsito, encontra eco nos conceitos de território como corpo e memória anfíbia, propostos por autores do pensamento decolonial e da ecologia de saberes. Para Porto-Gonçalves (2006), a Amazônia tem sido historicamente submetida a um duplo movimento de dominação: a exploração econômica de seus recursos e a imposição de uma racionalidade técnica que desconsidera as territorialidades indígenas como formas legítimas de organização da vida. O filme, ao contrário, coloca em cena o rio como *locus de enunciação* de um saber outro, aquele que Karamakate carrega em seu corpo e em sua memória. A travessia dos etnógrafos, nesse contexto, não é apenas geográfica, mas *epistêmica*: trata-se de uma imersão em uma lógica que não separa natureza e cultura, espírito e matéria, sujeito e objeto.

Mignolo (2003) denominaria esse gesto como uma *desobediência epistêmica*, na medida em que o filme recusa o enquadramento colonial que tradicionalmente posiciona o indígena como objeto de estudo e a floresta como recurso a ser domesticado. Ao assumir o ponto de vista do rio-serpente, que nunca se deixa aprisionar integralmente pelo olhar cartográfico ou etnográfico, *O Abraço da Serpente* inscreve na própria

linguagem cinematográfica a possibilidade de uma geografia outra: movediça, encantada, viva, e, sobretudo, insubmissa às categorias moderno-coloniais que há séculos tentam fixá-la.

A força dessa formulação está em recolocar a floresta para além da chave utilitária que marcou o olhar colonial que se faz presente, ainda, no imaginário que se tem da Amazônia e sua natureza. O rio, nesse contexto, não é recurso, não é cenário, não é detalhe da paisagem. Ele integra uma rede viva em que matéria, espírito e memória permanecem ligados. Quando a narrativa faz da navegação o eixo da jornada, sugere que conhecer a Amazônia exige outra postura diante do território, menos orientada pela posse e mais próxima da escuta, da preservação, do respeito, e das experiências.

Essa associação não atua apenas no campo da imagem deslumbrante da floresta. Ela confere ao território uma representação orientada por uma lógica cosmológica, na qual a terra não é bloco imóvel a ser descrito pelo colonizador, mas organismo pulsante. Quando o rio se aproxima da figura da serpente, ele deixa de ser uma linha cartográfica e passa a carregar uma energia ancestral, vinculada à origem, ao fluxo e ao mistério.

O filme, então, rompe com a tradição de olhar a Amazônia como espaço bruto e disponível. A curva do rio desmancha a rigidez geográfica, devolvendo ao território sua densidade própria. A travessia, nessa leitura fílmica, não encaminha apenas os personagens para um objetivo material. Ela os coloca dentro de uma forma de mundo em que o espaço natural participa da vida espiritual, da experiência do tempo e da organização do saber.

Nesse espectro, mais uma vez, as reflexões de Viveiros de Castro (2016) revelam-se fundamentais para a compreensão das articulações conceituais mobilizadas pelo filme. O antropólogo observa que, entre diversas etnias amazônicas, a noção de *imagem-reflexo*, especialmente em relação às fotografias, encontra ressonância no conceito de *chullachaqui*, que ele descreve como o “aparecimento de uma pessoa após a morte, um outro eu perpétuo na memória de quem fica” (Castro, 2016, p. 7).

Nessa chave interpretativa, a metáfora do *chullachaqui* empregada por Ciro Guerra ao longo da narrativa, seja na relação entre os dois etnógrafos que percorrem os mesmos lugares em tempos distintos, seja na figura do velho Karamakate que, desprovido de memória, converte-se em um duplo vazio de si mesmo, não encontrando, segundo Viveiros de Castro (2016), correspondente direto nas cosmologias indígenas efetivamente existentes. Trata-se, portanto, de uma operação poética e conceitual que o

filme realiza a partir de elementos extraídos do pensamento ameríndio, mas que os reconfigura em uma chave narrativa própria, menos preocupada em reproduzir fidedignamente as categorias nativas do que em utilizá-las como matéria para uma reflexão sobre identidade, memória e alteridade no contexto do encontro colonial.

Essa operação metafórica em torno da figura do duplo, seja na repetição dos etnógrafos que revisitam os mesmos lugares em momentos distintos, seja na cisão de Karamakate entre sua versão jovem e sua versão anciã, inscreve-se em uma estratégia discursiva mais ampla que atravessa toda a narrativa de *O Abraço da Serpente*. Trata-se de um regime de produção de sentidos que não se limita a representar o passado colonial, mas que o *reconfigura* por meio de uma linguagem fílmica que opera por espelhamentos, repetições e deslocamentos.

Foucault (1999) postula que o discurso não é mera expressão de realidades preexistentes, mas um dispositivo que produz efeitos de verdade, organiza saberes e institui regimes de visibilidade. Nessa perspectiva, as metáforas recorrentes no filme, o rio-serpente que se enrola sobre si mesmo, os dois etnógrafos que parecem habitar o mesmo tempo, os rituais que se repetem em ciclos, constituindo um dispositivo fílmico que desestabiliza a linearidade cronológica imposta pela historiografia colonial. Ao recusar uma progressão temporal retilínea, o filme propõe outra lógica narrativa, circular e espiralada, que se aproxima das temporalidades ameríndias, nas quais passado, presente e futuro não se organizam como sucessão, mas como coexistência e retorno.

Essa aposta em uma narrativa marcada pela repetição e pelo desdobramento do mesmo no outro encontra respaldo crítico nas formulações de Lander (2005) acerca da colonialidade do saber. Para o autor, a modernidade ocidental erigiu-se sobre a imposição de uma estrutura epistemológica única, que hierarquiza formas de conhecimento e naturaliza a divisão entre sujeito cognoscente e objeto conhecido. O filme, ao contrário, coloca em cena um *saber em movimento*, que não se fixa em manuais etnográficos nem se esgota na coleta de objetos e plantas.

A metáfora do *chullachaqui*, nesse contexto, pode ser lida como uma figura que tensiona justamente a pretensão colonial de capturar o outro em categorias estáveis: o duplo que assombra os etnógrafos, seja na forma do indígena que não se deixa apreender plenamente, seja na repetição das expedições que parecem condenadas ao mesmo mal-entendido, o que revela os limites de um olhar que se pretende neutro e objetivo.

Ainda conforme Lander (2005), a colonialidade do saber opera precisamente ao tornar invisíveis as condições históricas e políticas que fundamentam a pretensão universalista do conhecimento ocidental; *O Abraço da Serpente*, por seu turno, torna visível essa operação ao expor reiteradamente a incompletude, a frustração e o fracasso das tentativas europeias de traduzir o mundo amazônico em termos que lhes sejam inteligíveis. Essa crítica à pretensão de universalidade do saber ocidental é complementada pelas reflexões de Walsh (2009) sobre a *interculturalidade crítica*. Para a autora, a simples coexistência de culturas ou o reconhecimento formal da diferença não são suficientes para dismantelar as hierarquias coloniais; é necessário, antes, um movimento de *reescrever* as relações de poder que historicamente subalternizaram certos saberes em detrimento de outros. No filme, as metáforas do duplo e do espelhamento podem ser interpretadas como um convite a essa reescritura: não se trata apenas de mostrar o ponto de vista indígena ao lado do ponto de vista europeu, mas de *deslocar* o próprio lugar de onde se fala.

A sequência final, na qual o velho Karamakate, já sem memória, dissolve-se na floresta enquanto o rio-serpente continua seu fluxo, sintetiza essa proposta: o saber ocidental, representado pelos diários dos etnógrafos, permanece, mas como documento incompleto, pois o que verdadeiramente sustenta a memória daquele território não é o arquivo escrito, mas o corpo vivo da terra e seus habitantes.

Walsh (2009) denomina esse movimento de *pedagogia outra*, uma prática que não se limita a transmitir conteúdos, mas que questiona as próprias condições de produção do conhecimento. *O Abraço da Serpente*, ao inscrever em sua estrutura narrativa e metafórica essa tensão entre saberes em disputa, realiza uma operação análoga: o filme não ensina sobre o indígena; ele ensina *a partir* do indígena, colocando o espectador diante da necessidade de aprender uma outra gramática de relação com o mundo, com o tempo e com a memória.

3.2 Memória e esquecimento: ritos, oralidade e apagamentos coloniais

A questão da memória em *O Abraço da Serpente* não é apresentada como simples recordações estáveis acessadas quando se tenta recuperar o passado. Memórias e esquecimentos representam, juntos, feridas atravessadas por perdas, interrupções e silenciamentos. A jornada de Karamakate é marcada por esse movimento doloroso de

lembrar e, ao mesmo tempo, perceber o vazio produzido pela violência colonial. Sobre isto, Ricardo Antonio Marín Baena afirma que “A transição narrativa da trama para o núcleo conflituoso do filme vai nos abrasando no abraço da tragédia histórica” (Baena, 2016, p. 455).

A tragédia histórica mencionada por Baena (2016) envolve não apenas o sofrimento individual das personagens, mas a destruição de laços coletivos, a dissolução de saberes que deixam de ser transmitidos, a substituição de crenças ancestrais pela crença hegemônica cristã, entre outras. Todas elas são representadas no filme de forma contundente, explicitando que o que foi arrancado ou desmantelado pela colonização retorna na forma de dor de descontinuidade no presente, fazendo da recordação um gesto difícil, quase sempre atravessado pelo luto.

A articulação entre memória e espiritualidade se torna mais nítida quando se percebe que a devastação colonial atinge não só o campo material, mas também os fundamentos existenciais das comunidades indígenas. É o que observa Isaak Deman ao analisar que o filme aborda “não apenas as realidades sociopolíticas e ecológicas no terreno, mas também com questões existenciais” (Deman, 2021, p. 02).

Karamakate é a personificação desta dor. Sua vida é marcada pelo encontro violento entre sua comunidade (cohiuano) e os *caucheros* (exploradores da borracha) que, no afã pelo lucro, submeteram comunidades inteiras ao trabalho escravizado para a extração do látex. O isolamento de Karamakate acontece depois dele presenciar seu povo ser totalmente dizimado pelos *caucheros*. Pelo menos é o que ele pensa, até a chegada de Manduca e Theo ao seu território, pois ao contar a história da destruição dos seus parentes, é surpreendido com a informação, dada pelo etnólogo, que ainda existe remanescentes do seu povo.

Diante dessa informação, Karamakate que se recusava veementemente a ajudar Theo, acometido por uma doença e desacreditado pela medicina tradicional, resolve ajudá-lo. Theo recorre a Karamakate na esperança de que o xamã possa curá-lo. Nesse momento os três, os dois e Manduca, partem em busca da *yakruna*, planta medicinal que poderá ajudar o enfermo. O objetivo de Karamakate é salvar o etnólogo para que através dele, possa encontrar seu povo.

Essa questão apresentada no filme é central para esta análise porque ajuda a entender que esquecer, ali, não corresponde apenas a perder dados sobre o passado. Esquecer é ser afastado do vínculo com o território, dos ritos de cura, dos nomes ancestrais e das formas de habitar o tempo. Porém, no filme, o esquecimento subverte a

aniquilação de corpos indígenas e suas cosmovisões, empreendida pelo colonialismo, quando o protagonista resolve se isolar para tentar preservar a história de um povo que ele julga ter sido exterminado. Karamakate vai viver tendo a companhia do que ele lembra dos seus parentes, até ficar idoso e suas memórias irem transformando-o em um *chullachaqui* que ele descreve como um ser humano vazio, sem alma, portanto, sem memória.

Porém, ao longo da sua trajetória solitária, desde o momento em que resiste à escravidão e foge para o lugar que se tornará sua morada até a velhice, Karamakate passa a gravar petróglifos em uma grande pedra próxima a sua maloca. Essa pedra materializa sua conexão com os conhecimentos e memórias do seu povo. No entanto, quando observada pelo Karamakate idoso, ela “cala-se”, tensionando o sentimento de luto daquele que presencia o apagamento gradual de suas lembranças. Isso explica a disposição do velho xamã em ajudar Evan a encontrar a *yakruna*. Esquecer é ser afastado do vínculo com o território, dos ritos de cura, dos nomes ancestrais e das formas de habitar o tempo e isso torna o homem um *chullachaqui*, um ser que Karamakate acredita carecer de alma e memória.

Jaques Le Goff, em sua obra *História e Memória* (1990), nos diz que “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas” (Le Goff, 1990, p. 423). Como categoria, a memória, trabalhada à luz das Ciências Humanas, é tecida em diversos campos científicos, tendo ênfase ao ser articulada no auxílio da História e da Antropologia, quando a sua função se amplia quando o foco passa da memória individual para a memória coletiva. Sobre este ponto, é fundamental trazer para esse diálogo Maurice Halbwachs (2006), que foi o pioneiro em pensar a memória não apenas como um dispositivo íntimo e individual, mas também social. Além disso, Halbwachs argumenta que as lembranças podem ser organizadas de duas formas: em torno do ponto de vista de uma pessoa ou distribuídas dentro de uma sociedade. Portanto, segundo o pensamento de Halbwachs, a memória coletiva influencia a memória individual, enquanto a memória individual é moldada por lembranças construídas socialmente. (Halbwachs, 2006).

Essas reflexões colocam em disputas as formas de se preservar as memórias. De um lado como as memórias ocidentais são articuladas, representada pelos objetos carregados por Theo e Evan, como diários de viagens, fotografias, livros e discos. De

outro, as memórias cosmológicas indígenas, ancoradas nos ensinamentos repassados oralmente, no território, nos espaços sagrados, representados pelos rios, por petróglifos, pelos rituais, pelas danças, pelos saberes, onde são tecidas teias que conectam povos aos seus ancestrais.

A tese de Halbwachs ajuda a compreender essa diferença: a lembrança exige bases materiais ou sociais para existir, não flutuando no vazio. É exatamente essa premissa que afasta a dinâmica indígena da chamada 'memória histórica' ocidental, quase sempre cristalizada em suportes estáticos. Na vivência indígena, o que opera é a 'memória coletiva' em seu sentido mais orgânico e contínuo. Nela, pensamento e grupo são inseparáveis. O próprio espaço físico, a exemplo dos rios, pedras e caminhos, deixa de ser mero cenário para se materializar como a própria estrutura social da comunidade. O que o observador externo enxerga como simples paisagem é, de fato, um arquivo espacial. Através do rito e do convívio cotidiano, o território é permanentemente lido e reconstruído, demonstrando na prática que a memória individual só sobrevive quando amparada pelos quadros sociais do grupo.

No contexto imagético da produção em análise, a opção estética pela fotografia em preto e branco, assumida por Ciro Guerra, constitui um dos mais significativos dispositivos de construção da memória no filme. Longe de uma escolha meramente formal ou estilizante, essa decisão responde a uma dupla deliberação conceitual. Em primeiro lugar, o diretor recusa a pretensão realista que tradicionalmente orienta grande parte do cinema de ambientação histórica, argumentando que qualquer tecnologia de captação de imagem seria incapaz de reproduzir a multiplicidade de matizes verdes efetivamente percebidas pelos olhares indígenas, uma diferença perceptual que, em termos decoloniais, pode ser lida como marca de uma epistemologia outra, irreduzível aos regimes de visibilidade impostos pela técnica ocidental.

Em segundo lugar, a escolha pelo preto e branco, rodado em película 35mm, estabelece um gesto de arqueologia técnica: ao utilizar o mesmo suporte material que registrou as expedições etnográficas do início do século XX, Guerra não apenas homenageia os viajantes que inspiraram sua obra, mas inscreve o filme em uma linhagem de preservação visual da memória que transcende a função documental para assumir um caráter propriamente ritual. Nessa chave interpretativa, a fotografia monocromática converte-se em dispositivo mnêmico: assim como os diários de campo e as gravações etnográficas constituem arquivos de uma memória colonial que insiste em se perpetuar, o filme emprega a materialidade do suporte fílmico para forjar uma

contramemória, aquela que não apenas registra o que foi, mas que também convoca o espectador a reconhecer nas camadas sobrepostas da imagem a persistência de saberes e presenças que o olhar hegemônico, ao longo da história, sistematicamente tentou apagar.

Essa materialidade da película e a estética monocromática que dela decorre não operam isoladamente; antes, articulam-se a um regime discursivo que organiza a própria estruturação da memória no filme. Conforme argumenta Aumont (2004), a imagem cinematográfica não é um simples registro do real, mas uma *construção* que mobiliza operações de seleção, enquadramento e montagem por meio das quais o passado é evocado, revisitado e, em certa medida, reinventado. Em *O Abraço da Serpente*, essa dimensão construtiva da imagem adquire contornos particularmente complexos, pois o filme não apenas narra duas expedições ocorridas em tempos distintos, mas as *sobre põe* por meio de uma montagem que faz ecoar uma na outra, criando um efeito de espiral temporal. O preto e branco, nesse contexto, atua como operador dessa sobreposição: ao retirar a cor, elemento que inscreveria cada cena em sua especificidade histórica e sensorial, o filme convoca o espectador a uma experiência de *atemporalidade*, na qual as violências do passado colonial se mostram como estruturas ainda atuantes, no presente.

Didi-Huberman (2012), ao analisar as relações entre imagem, tempo e memória, nos lembra que as imagens são sobrevivências, vestígios que resistem ao apagamento e que, ao serem revisitadas, fazem irromper camadas temporais que a narrativa linear da história oficial tende a homogeneizar. O filme de Guerra, ao operar com essa lógica de sobrevivência imagética, inscreve a memória não como recordação estável, mas como força que desestabiliza as fronteiras entre passado e presente, entre o que se supõe superado e o que persiste como ferida aberta.

Uma das passagens mais emblemáticas do filme, onde as memórias se mostram em disputas, acontece quando Karamakate e Evan aportam em uma margem do rio pelo qual estão navegando. Ambos havia deixado a comunidade comandada pelo Messias louco. Evan desconfia que Karamakate está mentindo ao dizer que não lembra o caminho onde tem a *yakruna*. Evan desce da canoa, visivelmente chateado e Karamakate confessa que ainda se sente um *chullachaqui*, mas está começando a se lembrar, pois sua missão era oferecer conhecimento ao seu povo. Porém, toda a harmonia da vivência entre ele e seus parentes, foi desmantelada devido à chegada dos barrões da borracha e colombianos, que os aniquilou, sobrando apenas ele: Karamakate.

Diante disso, ele diz que precisa se lembrar para continuar a ouvir a música dos *cohiuanos*.

Essa operação de sobreposição temporal e de resistência do vestígio encontra ressonância direta nos debates decoloniais acerca da *colonialidade da memória*. Para Ballestrin (2013), o pensamento decolonial propõe uma *desobediência* não apenas epistêmica, mas também *mnêmica*: trata-se de disputar os regimes de lembrança e esquecimento que a modernidade colonial impôs aos povos subalternizados. Nessa perspectiva, *O Abraço da Serpente* pode ser compreendido como um *dispositivo de contramemória* que opera em dois níveis simultâneos. No primeiro, ele *restitui visibilidade* a vozes e saberes que o discurso etnográfico clássico relegou ao silêncio ou ao folclore — como se vê na centralidade conferida a Karamakate, que não é objeto da expedição, mas guia, intérprete e, em última instância, *detentor* do saber que os viajantes buscam sem jamais alcançar plenamente.

No segundo, o filme desnaturaliza o próprio gesto de arquivamento colonial, ao mostrar repetidamente os etnógrafos registrando em seus diários e fonógrafos aquilo que lhes escapa: as canções que Karamakate se recusa a cantar, os rituais cujo sentido lhes permanece inacessível, as plantas cujas propriedades medicinais eles coletam sem compreender a cosmologia que as sustenta. Trata-se, assim, de uma descolonização da memória que não se limita a acrescentar narrativas subalternas a um cânone preexistente, mas que reconfigura os próprios termos nos quais a memória pode ser convocada, questionando quem tem autoridade para lembrar, o que merece ser lembrado e por quais meios.

Essa reconfiguração dos regimes mnêmicos implica, ainda, uma reflexão sobre o lugar do espectador diante da imagem fílmica: um lugar no qual o filme deliberadamente desconforta. Conforme argumenta Xavier (2005), o cinema não se reduz à transmissão de conteúdos, mas constitui uma experiência que convoca o espectador a uma posição subjetiva diante do que vê. Em *O Abraço da Serpente*, essa convocação assume um caráter particularmente desestabilizador, pois o filme recusa sistematicamente as posições de conforto que o cinema histórico tradicional costuma oferecer: não há narrador em off que explique o sentido dos rituais indígenas, não há legendas que traduzam integralmente as línguas nativas, não há um desfecho redentor que resolva as tensões entre os personagens. O espectador, assim como os etnógrafos, é lançado em uma experiência de estranhamento, diante de uma língua que não

compreende, de uma temporalidade que escapa à sucessão cronológica, de uma geografia que se recusa a funcionar como mero cenário.

Mignolo (2010) denomina esse movimento de *desobediência epistêmica*: uma postura que, ao invés de buscar traduzir o outro nos termos do pensamento ocidental, exige que se *aprenda a habitar* os limites da própria compreensão. O filme, ao convocar o espectador a essa posição de desconforto, não apenas tematiza a memória, mas a *encena* como processo sempre inacabado, atravessado por lacunas, mal-entendidos e resistências. A memória que ali se preserva, ancestral, indígena, recusada ao arquivo, não é aquela que se fixa em palavras ou objetos, mas aquela que se transmite no fluxo do rio, na repetição dos rituais, na persistência de um corpo que, como o velho Karamakate, dissolve-se na floresta sem jamais deixar de habitá-la. É nesse gesto que o filme se aproxima do que Walsh (2009) chama de *pedagogia decolonial*: não aquela que ensina conteúdos sobre o outro, mas aquela que *ensina* a partir do outro, colocando em questão as próprias bases do saber que se julga universal.

Para além das operações de montagem e do regime visual em preto e branco, é possível identificar no filme sequências específicas nas quais a memória como dispositivo fílmico se condensa em imagens de particular potência simbólica. Uma delas é o encontro entre o velho Karamakate e o etnógrafo Evans, já no ocaso da vida do ancião, quando este já não reconhece a si mesmo nem os cantos que outrora entoava. A cena em que Evans toca o fonógrafo com a gravação da voz do jovem Karamakate, feita décadas antes por Koch-Grünberg, instaura um momento de ruptura na narrativa: o ancião escuta sua própria voz de outrora, mas não a reconhece como sua.

Esse intervalo entre a voz gravada e a memória apagada do personagem não é apenas um recurso dramático; ele *encena* o que Mignolo (2010) denomina como *a ferida colonial*: o processo pelo qual a violência epistêmica e física do colonialismo produz não apenas a destruição de corpos e territórios, mas também a despossessão da memória, a ruptura das cadeias de transmissão que garantem a continuidade dos saberes ancestrais. O fonógrafo, nesse contexto, revela-se como duplo ambivalente: ao mesmo tempo em que registra e preserva, ele também fixa e separa, transformando a voz viva em objeto de arquivo, destituindo-a da relação com o corpo, com o território e com a coletividade que a tornavam significativa. Karamakate não se reconhece naquela voz porque, para as cosmologias ameríndias, a memória não reside no registro técnico exterior ao sujeito, mas no corpo, no movimento, na relação com os outros e com a floresta.

A cena do fonógrafo encontra um contraponto simétrico em outro momento igualmente emblemático: a sequência do *yakruna*, a planta sagrada que Karamakate oferece a Koch-Grünberg no primeiro fluxo da narrativa. Diferentemente do registro fonográfico, que captura a voz mas não restitui a experiência, o ritual do *yakruna* opera como *transmissão viva*: não há separação entre aquele que oferece o saber e aquele que o recebe, entre o corpo que conduz o ritual e o território que o sustenta. A cena, rodada com uma câmera que se aproxima da flutuação sensorial característica do estado alterado de consciência, coloca o espectador em uma posição de imersão que contrasta radicalmente com a distância analítica dos enquadramentos etnográficos convencionais.

Para Viveiros de Castro (2002), as práticas xamânicas amazônicas não se reduzem a fenômenos culturais a serem explicados pela antropologia; elas constituem, antes, *teorias* sobre a natureza da realidade, sobre a relação entre humanos e não-humanos, sobre o devir e a transformação. Ao filmar o *yakruna* não como ilustração de um ritual exótico, mas como experiência sensorial que convoca o espectador a um outro regime de percepção, *O Abraço da Serpente* realiza uma aposta estética e política alinhada ao que Walsh (2009) denomina *interculturalidade crítica*: não aquela que reconhece a diferença para melhor administrá-la, mas aquela que se deixa transformar por ela.

Como exemplo dessa conjectura, no desenrolar de determinada cena, depois de Karamakate insistir para que Evan se livre das suas bagagens, já que o peso das mesmas os impede de navegar com mais estabilidade e velocidade, temos o seguinte diálogo:

KARAMAKATE

Jogue suas coisas fora.

O explorador hesita. Karamakate implora com o olhar. Evan se decide e, quase com dor, joga mais uma caixa pela borda.

EVAN

Pronto. Satisfeito?

A canoa, liberada do peso, volta a se deixar levar lentamente pela corrente do rio. Karamakate, satisfeito, aponta para a única caixa que resta.

KARAMAKATE

Mostre-me essa caixa.

EVAN

Não vou deixar você jogá-la fora.

KARAMAKATE

Mostre-a para mim.

Evan suspira, pega sua caixa e a abre diante de Karamakate, sem entregá-la. Revela um gramofone com apenas um disco.

KARAMAKATE

O que é isso?

Evan se surpreende com o interesse repentino de Karamakate (Guerra, 2015).

Nesse momento, temos a cena de Evan dando corda no gramofone e, depois de colocar a agulha sob o disco de vinil, uma música começa a ser tocada: *A Criação*, de

Joseph Haydn. Karamakate escuta com atenção. A música parece deslocá-lo para uma outra dimensão. Evan diz “essa música me acompanha na solidão. Ela me leva de volta à minha terra, aos meus ancestrais.”

O emblemático nesta cena é a tensão entre duas formas de se enxergar a memória e o conhecimento. Enquanto Evan ancora suas lembranças em gramofone e no vinil que é tocado, deslocando-o para um registro individual, Karamakate reivindica uma memória viva, espiritual, portanto, coletiva, que se conecta diretamente com o território e com seu povo. A música clássica, que para Evan representa pertencimento e ancestralidade, inscreve-se, para Karamakate, como um signo ambíguo: ao mesmo tempo fascinante e estranho, porém capaz de despertar emoções nele, o que nos leva a perceber o atravessamento colonial que desloca saberes e impõe outras formas de sensibilidade. Assim, o gesto de “aliviar o peso” da canoa ultrapassa o plano material e adquire um sentido discursivo mais amplo: trata-se de abandonar não apenas objetos, mas também epistemologias que impedem o fluxo de outras formas de existência e de conhecimento.

Porém, o filme também traz representações de como a colonização escancarou seus mecanismos de violência sistêmica ao promover apagamentos culturais, sociais, epistemológicos e cosmológicos. Sobre a violência colonial, a noção de epistemicídio foi articulada inicialmente por Santos (1998), quando nos lembra de que ele é o processo político-cultural por meio do qual se mata ou se destrói o conhecimento produzido por grupos sociais subordinados, como forma de manter ou aprofundar essa subordinação” (Santos 1998, p. 208. **tradução nossa**).

As reflexões de Santos (1998) articulam-se com o que Achille Mbembe (2018) chamou de “necropolítica” ao afirmar que, ao travar guerras com povos que se desejavam colonizar, as batalhas coloniais “são concebidas como a expressão de uma hostilidade absoluta que coloca o conquistador face a um inimigo absoluto” (Mbembe 2018, p. 37). A partir daí os processos de genocídio de corpos e o aniquilamento de saberes ancestrais são justificados pelas práticas mercantilistas que buscava o acúmulo de riquezas, como ouro e prata; missões evangelizadoras; competições e ampliações territoriais entre as nações europeias, mas, acima de tudo missões civilizatórias. Sobre este último ponto, Quijano nos esclarece que:

O fato de que os europeus ocidentais imaginaram ser a culminação de uma trajetória civilizatória desde um estado de natureza levou também a pensar-se como os *modernos* da humanidade e de sua história, isto é, como o novo e ao mesmo tempo o mais avançado da espécie. Mas já que ao mesmo tempo atribuíam ao restante da espécie o pertencimento a uma categoria, por

natureza, inferior e por isso anterior, isto é, o passado no processo da espécie, os europeus imaginaram também serem não apenas os portadores exclusivos de tal modernidade, mas igualmente seus exclusivos criadores e protagonistas. (Quijano, 2005, p. 122).

A potência dessa postulação teórica revela-se, por fim, no desfecho da narrativa, quando as duas expedições convergem em um mesmo gesto inconcluso. O velho Karamakate, ao final, não entrega a Evans a planta sagrada que este buscava; ele a oferece à floresta, em um ato que pode ser lido como *recusa* da tradução colonial e, simultaneamente, como *afirmação* de um modo de existência que não se deixa capturar pelas categorias do ocidente.

A planta, que era o objeto da busca, a mercadoria valiosa, o saber a ser extraído e levado para os museus e laboratórios europeus, retorna à terra, ao fluxo do rio-serpente, ao ciclo de vida que não distingue entre natureza e cultura. Esse gesto final sintetiza a crítica decolonial que atravessa toda a obra: não se trata de negar o conhecimento ocidental ou de propor um simples reverso identitário, mas de *deslocar* o próprio terreno sobre o qual se dá a disputa.

Como argumenta Ballestrin (2013), o pensamento decolonial não aspira à substituição de uma verdade por outra, mas à *descolonização* das estruturas que instituem certas verdades como universais e outras como subalternas. *O Abraço da Serpente*, ao encerrar sua narrativa com a planta devolvida à terra e Karamakate dissolvido na floresta, recusa o fechamento redentor que o cinema histórico frequentemente oferece.

Em seu lugar, o filme nos deixa com uma imagem de *abertura*: o rio continua seu curso, a serpente segue seu movimento, a memória, aquela que não se fixa em arquivos, mas que se transmite no fluxo dos corpos e das águas, persiste como potência de um futuro outro, ainda não capturado pelas categorias do passado colonial. É nessa aposta, enfim, que a análise fílmica aqui desenvolvida encontra seu ponto de articulação mais profundo com os aportes decoloniais: não apenas porque o filme *tematiza* a disputa entre saberes, mas porque sua própria linguagem, sua fotografia, sua montagem, sua aposta sensorial, constitui um gesto decolonial, um modo de fazer cinema que, como propõem os autores mobilizados, inscreve na forma a possibilidade de outras relações com o tempo, com o território e com o outro.

Em termos relativos à memória e esquecimentos no roteiro do filme, a ambivalência entre registro e apagamento, entre voz viva e voz arquivada, que atravessa *O Abraço da Serpente* encontra nos escritos de Barthes e Derrida ferramentas

conceituais para uma compreensão mais aguda de seu alcance político e estético. Barthes (1984), ao refletir sobre a fotografia, nos lembra que a imagem carrega em si uma dimensão irremediavelmente *punctum*, um detalhe que fere, que comove, que escapa à intencionalidade do criador e instaura uma relação singular entre a imagem e aquele que a contempla.

No filme de Guerra, o *punctum* talvez possa ser localizado justamente na falha da memória: na voz do jovem Karamakate que o ancião não reconhece como sua, nas imagens em preto e branco que, ao recusarem a ilusão de transparência do real, insistem na fratura entre o que foi registrado e o que se perdeu irremediavelmente. Derrida (2001), por sua vez, nos ensina que o arquivo não é um depósito neutro do passado, mas um dispositivo de poder que institui o que pode e o que não pode ser lembrado, quem tem autoridade para lembrar e em nome de quê. A cena do fonógrafo, nessa chave, revela-se como arquivo colonial por excelência: a gravação captura a voz, mas a despossui de seu contexto vivo, transformando-a em objeto passível de coleção, classificação e exibição, operação que Derrida (2001) associa à *pulsão de arquivo*, que simultaneamente preserva e destrói, fixa e sepulta.

Contudo, o filme não se detém na constatação melancólica do apagamento; antes, ele inscreve na própria estrutura narrativa uma resistência a essa lógica de arquivamento colonial. Se a memória, nos termos de Derrida (2001), é sempre atravessada pela ameaça do esquecimento institucionalizado, o filme propõe outra forma de relação com o passado, aquela que não busca fixá-lo em documentos ou objetos, mas que o preserva no fluxo, no movimento, na transmissão que não se deixa capturar. O gesto final de Karamakate, ao devolver a planta sagrada à floresta em vez de entregá-la a Evans, pode ser lido como uma *recusa do arquivo*: a planta não se tornará espécime de museu, o saber não será traduzido para as línguas europeias, a memória não será extirpada de seu território para habitar os gabinetes da ciência ocidental.

Neste contexto, é mister trazermos ao debate duas passagens do filme que materializam o apagamento e substituição de crenças de um povo sobre outros e que impactam sobremaneira na perpetuação das memórias ancestrais daqueles que foram vítimas da violência colonial: a missão religiosa que doutrina crianças indígenas e a comunidade que tem como líder um messias lunático. Em quase todos os empreendimentos coloniais, ao longo da história, a submissão de povos não se restringiu ao cativo dos seus corpos. Era preciso ir além da escravização e obtenção de fortunas. Precisava-se fazê-los falar a língua do colonizador, converter-se à religião do

colonizador e comportar-se como o colonizador, até que toda a memória, cultura, cosmovisão e cosmologia, sejam suprimidas e resultem em corpos e mentes “domesticados” aos moldes daqueles que julgavam superiores.

Na travessia, já sem mantimentos, Karamakate, Theo e Manduca fazem uma parada em uma comunidade que logo percebemos que, na verdade, é uma missão católica, localizada. A cena inicial é composta pelo encontro dos três viajantes e quatro crianças indígenas, trajando vestes ocidentais. Manduca é o primeiro a se aproximar cumprimenta um deles, chama-o de “irmãozinhos” e pergunta o nome dele. O menino, naturalmente, diz em sua língua original que seu nome é “Manhekanalienípe. De imediato, foi advertido por outro menino de que aquele não era o seu nome e de que não deveria se expressar naquele idioma. Então, a primeira criança responde novamente, dessa vez em castelhano, que seu nome é “Jeremias”.

A chegada dos viajantes à aldeia missionária é marcada por um ambiente de acentuada tensão. Denominada Missão Santo Antônio de Pádua, em Uaupés, a ordem religiosa é comandada por um frei capuchino de nome Gaspar, que acolhe crianças indígenas órfãs de pais, vítimas da ação de *caucheiros*. Valendo-se do argumento de que aquelas crianças precisam ser salvas da ignorância, o frei passa a doutriná-las na fé cristã. Para isso, todo e qualquer resquício cultural associado às culturas de origem dessas crianças é aniquilado. Elas passam a vestir roupas ocidentais, têm os cabelos cortados segundo o mesmo padrão dos monges, aprendem o idioma castelhano e têm seus nomes indígenas substituídos por nomes bíblicos. Sobre essa questão, Militão et al. (2025, p. 586) afirmam:

Todas as ordens religiosas que vieram ao continente americano, em diversos períodos, tinham como objetivo primordial submeter a população indígena a um controle social rigorosamente, usando desde estratégias como reduções e aldeamentos à métodos de castigos financeiros. Outro ponto em que essas missões convergiam era a imposição de comportamentos, cultura, idioma e, principalmente a fé, eurocêtricos. (Militão *et al*, 2025, p. 586).

Embora o primeiro contato com o religioso responsável pela missão se dê em castelhano, a situação se altera quando o alemão passa a dirigir-se aos indígenas em tupacano. Tal mudança provoca reação imediata do clérigo que, tomado pela irritação e mantendo o rifle apontado para os três, interdita o uso daquela língua, associando-a ao demoníaco. O desfecho da cena. Contudo, desloca o eixo da autoridade momentaneamente afirmada: Karamakate responde em castelhano, valendo-se de uma citação bíblica. Diante dessa resposta, o sacerdote se vê constrangido, reduz a postura hostil, abaixa lentamente a arma e, ao final, admite a presença dos viajantes.



Figura 18 - Karamakate cita uma passagem da Bíblia em castelhano

No interior da lógica colonial, as línguas dos povos originários passam a ser percebidas como ameaça não por alguma insuficiência civilizatória que lhes fosse atribuída, mas precisamente por sua capacidade de preservar cosmologias, formas de enunciação e repertórios de sentido incompatíveis com o projeto imperial de homogeneização cultural. Nesse contexto, a língua deixa de ser compreendida apenas como meio de comunicação e se afirma como espaço de disputa, no qual também se elaboram práticas de resistência à aculturação.

É nesse horizonte interpretativo que se inscreve a leitura proposta por Mignolo (2010): ao revisitar a face menos luminosa do Renascimento, o autor destaca, já na abertura de sua obra, a produção das primeiras gramáticas do castelhano, elaboradas por Elio Antonio de Nebrija, no final do século XV, e por Bernardo de Aldrete, no início do século XVII. Longe de constituir tema restrito à história das Letras, esse movimento revela a dimensão política da codificação linguística, uma vez que a consolidação do castelhano se articula diretamente às estratégias de administração, domínio e controle mobilizadas pelo Império Espanhol sobre vastos territórios e populações submetidas à sua ordem (Mignolo, 2003 [1995]).

Em uma outra temporalidade, quando Karamakate já idoso viaja junto ao botânico estadunidense Evans em busca da *yakruna*, temos uma das sequências mais sombrias do filme. A cena inicial mostra os personagens adentrando um igarapé com uma vegetação densa. Ao passo em que a canoa vai navegando, somos surpreendidos com uma imagem perturbadora de um cadáver crucificado. Na sequência, ele e Evans serão aprisionados por indígenas e levados até a comunidade comandada por um “messias”.

A imagem, na sequência, focaliza um marco de pedra que assinala a existência, naquele espaço, da antiga missão religiosa, outrora visitada por Karamakate, Theo e Manduca. Quando a canoa dos prisioneiros e dos indígenas atracam na margem da

comunidade, quatro homens se aproximam para recebê-los. Neste ponto, é possível traçar um paralelo entre as quatro crianças que recepcionam Karamakate, Manduca e Theo e os quatro homens que agora observam Karamakate e Evans. Seriam os adultos as crianças que cresceram? O filme não explicita esta questão. Talvez, Guerra queira despertar no espectador uma memória discursiva ou deixar que o espectador diga o que não é dito.

Quando observada a partir da Análise do Discurso, essa sequência de O abraço da serpente não pede uma resposta fechada sobre a identidade dos personagens, mas uma atenção maior ao modo como o filme organiza seus sentidos. O que importa, aqui, não é decidir com certeza se os homens mostrados depois são ou não as mesmas crianças da sequência anterior. Mais fecundo é perceber que a obra sustenta essa dúvida e faz dela um procedimento de significação. A permanência da missão, a repetição visual do espaço e a reaparição das placas como marcas materiais de um mesmo lugar criam um efeito de continuidade.

Ao mesmo tempo, a narrativa não oferece confirmação explícita. É justamente nesse intervalo que o não dito ganha espessura. A cena passa a significar menos por aquilo que esclarece e mais por aquilo que deixa reverberar. Nesse sentido, a memória discursiva ajuda a compreender como a segunda imagem se torna legível porque a primeira continua inscrita nela. Segundo Pêcheux, em passagem retomada por Silva (2008): A memória discursiva seria aquilo que, face a um texto que surge como acontecimento a ser lido, vem restabelecer os ‘implícitos’ [...] de que sua leitura necessita: a condição do legível em relação ao próprio legível (Pêcheux, 1999, p. 52 *apud* Silva, 2008, p. 42).

Mais adiante, temos uma das sequências mais sombria do filme. Durante a travessia, Karamakate idoso e Evans, se deparam com uma placa que invoca a memória discursiva de Karamakate. Trata-se da placa que indicava que ali funcionava a antiga Missão Santo Antônio de Pádua, que outrora foi ponto de parada do jovem Karamakate, Theo e Manduca, quando estes encontraram o missionário que doutrinava crianças órfãs de pais vítimas do extrativismo da borracha. Duas observações sobre mudanças e permanências no enredo. O espaço territorial é o mesmo: região colombiana de Vaupés. Em ambas as temporalidades a placa permanece no mesmo lugar, sendo que é representada nos anos 40 desgastada pelo tempo. Podemos perceber mudanças, além de abrigar dois tipos de manifestações religiosas impositivas e violentas, na primeira as vítimas são crianças indígenas e na segunda adultos.



Figura 19 Placa nova



Figura 20 Placa velha

Um dos pontos que a narrativa do filme não esclarece é se os adultos que recepcionam o Karamakate idoso e o Evan, são as crianças da antiga missão comandada pelo missionário Gaspar. Ainda evocando a nossa memória discursiva do, somos guiados a intuir que é possível que, assim como Karamakate é representado jovem e idoso nas duas temporalidades, as crianças, agora adultas, também. Uma permanência une as duas cenas: Karamakate jovem, Theo e Manduca, representados no início do século XX e Karamakate idoso e Evans, são recepcionados por quatro crianças e depois por quatro adultos, no mesmo lugar, com os mesmos olhares de estranhamento.



Figura 21 - Crianças



Figura 22- Adultos

Porém, lado sombrio dessa sequência fílmica recai sobre o personagem que encarna o Messias de nome Anizeto. Este é apresentado como um homem branco, falando português - o que nos faz intuir que ele é brasileiro - venerado pelos nativos como divindade, numa mistura perturbadora de deus pagão e messias cristão. No filme, esse falso profeta se investe de um caráter sagrado e passa a exigir milagres realizados em seu nome. Também ordena que os indígenas comam de seu próprio corpo, num gesto que evoca a antropofagia ritual como forma de assimilação do outro. Logo de início somos impactados, bem como os personagens Karamakate e Evans, com a cena

que mostra um indígena enforcado e cravejado de flechas. Essa cena nos insere em um ambiente caótico de fanatismo religioso, agora praticado por um mestiço cuja religião cristã foi assimilada pelos seus antepassados.

Na sequência, um dos indígenas que está escoltando, como prisioneiros, Theo e Evans, explica que o indígena enforcado foi convidado a se suicidar por ter traído o messias. A cena apresenta ainda outros indígenas se flagelando, prática associada a tradições penitenciais do catolicismo, sobretudo à imitação do sofrimento de Cristo. Como observam Munhoz e Rossetti (2013), “a partir do século XII, o desenvolvimento da imitação do Cristo na devoção introduz, entre os leigos, práticas que remetem à Paixão de Cristo” (Munhoz; Rossetti, 2013, p. 64).

No filme, porém, esse repertório religioso expressa o sinal de um processo violento de assimilação. Incorporada por indígenas submetidos à autoridade delirante de Anizetto, a penitência corporal deixa de ser apenas ritual devocional e passa a expor a profundidade da colonização simbólica: o corpo indígena, antes vinculado a outra cosmologia, é reinscrito numa lógica cristã de culpa, expiação e castigo. Por isso, a sequência não mostra apenas fanatismo religioso; ela condensa a deformação produzida pelo contato colonial, em que a conversão já não significa adesão espiritual, mas submissão, medo e perda de autonomia.



Figura 23 Indígena enforcado

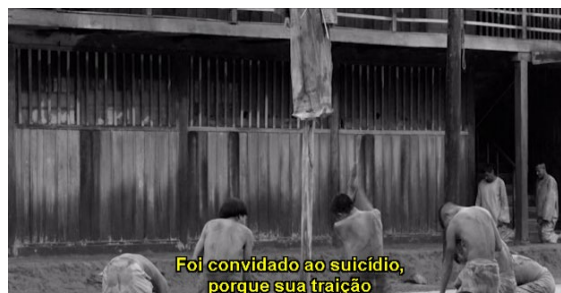


Figura 24 Indígenas se automutilando

A chegada de Evan e Karamakate a La Chorrera insere os dois em um espaço tomado pelo fanatismo, pela coerção e por uma profunda desordem espiritual. Desde os primeiros momentos, o lugar se organiza em torno de Anizetto, cuja presença concentra medo, punição e uma expectativa de salvação de caráter messiânico. Conduzidos ao estábulo, os viajantes encontram um homem cercado por seguidores e investido de uma autoridade em que delírio e poder já se confundem. A comunidade, por sua vez, passa a achar que Karamakate e Evan são “sábios do Oriente”, incorporando-os a uma

encenação religiosa que funde imaginário cristão, profecia delirante e violência ritual. A crença de que Karamakate e Evans são os antigos “sábios do Oriente”, impede Anizetto de mandar mata-los, pois, a esposa dele encontra-se enferma, restando aos viajantes operar o milagre da cura. Nesta sequência, um dos indígenas mostra a Anizetto a semente de uma seringueira, gesto que é interpretado como um presente dado pelos “sábios” à comunidade:



Figura 25 Anizetto observa o "presente"

Nesse cenário, Anizetto se firma como o núcleo absoluto do sagrado, recusando qualquer limite e declarando a si próprio como a única instância santa possível naquele território. A força que sustenta esse domínio, porém, não decorre apenas da crença, mas do controle rigoroso exercido sobre os corpos e sobre o medo coletivo. É o que observamos na simbologia que o aproxima do próprio cristo:

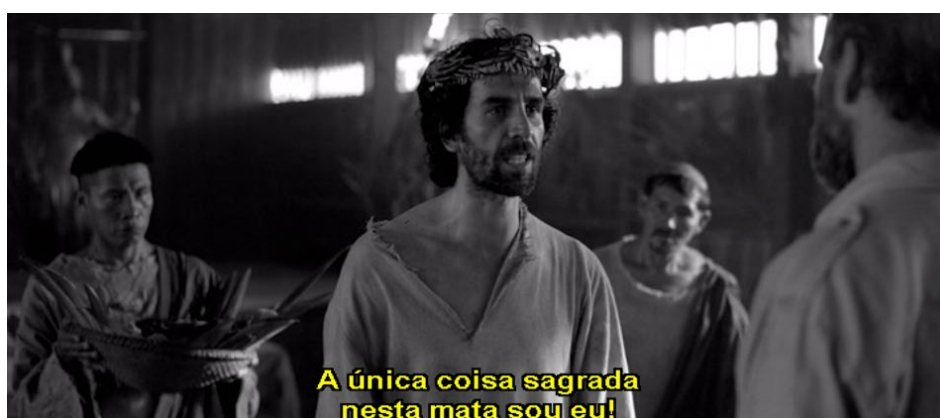


Figura 26 Anizetto como messias

Na sequência somos impactados com a cena de uma menina que agoniza em cima de uma cama, acometida por *leishmaniose*. Ela é apresentada como esposa de Anizetto. Embora o filme não explicita sua idade, seus traços sugerem tratar-se de uma adolescente, apresentada, ainda assim, como esposa de Anizetto. Esse dado é decisivo, porque revela uma relação profundamente desigual, em que gênero, raça, idade e

colonialidade se entrelaçam. Não se trata apenas da submissão de uma mulher a um homem, mas da captura de uma jovem indígena por uma autoridade masculina não indígena, investida de poder espiritual e disciplinar. Nessa chave, a leitura de Aura Cumes (2022) ajuda a nomear o que a cena encena com tanta força: “o sistema patriarcal na América Latina não pode ser explicado sem colonização e a colonização sem a opressão patriarcal” (Cumes, 2022, p. 327). A violência, portanto, não aparece ali como desvio individual, mas como sintoma de uma ordem em que o corpo da menina é reduzido à obediência, ao adoecimento, à omissão de socorro, ao charlatanismo e ao silêncio.



Figura 28 - Menina doente

A jovem apresentada como sua esposa ocupa posição decisiva nessa engrenagem, porque sua doença alimenta a encenação do poder curativo de Anizetto e, ao mesmo tempo, testa sua autoridade diante dos fiéis. O ambiente é tão opressivo que a hipótese de fracasso já aparece associada a ameaças extremas, como se a morte pudesse ser convertida em demonstração de fé. É nesse ponto que a entrada de Karamakate altera, ainda que por pouco tempo, a ordem da cena. Sua autoridade ritual interrompe momentaneamente a escalada do delírio, obrigando Anizetto a recuar para que o pajé intervenha. A contenção, entretanto, não se mantém. Como a melhora não ocorre de imediato, Anizetto explode em fúria, acusa Karamakate de impostura, retoma sua retórica contra os deuses impostos aos indígenas e transforma Evan e o próprio pajé em prisioneiros.

Diante dele, o missionário católico Gaspar, apresentado em outra passagem, provoca um contraste significativo. Por um lado, parece mais estranho à floresta, justamente porque encarna uma religiosidade importada, pouco permeável ao sincretismo e transplantada para a selva segundo um modelo doutrinário rígido. Por

outro, revela maior comedimento, já que ao menos reconhece ocupar uma posição subordinada dentro de uma estrutura de crença mais ampla. Isso aparece com nitidez quando afirma que “a casa de Deus não é minha para que eu negue hospitalidade” (Guerra, 2015).

Em suma, no que concerne a materialização imagética da realidade, em termos reais, ficcionais ou metaficcionais, Barthes (1984) nos adverte que o que a imagem fixa é sempre também uma morte, é o instante que se esvai, o passado que não retorna. *O Abraço da Serpente*, ao contrário, aposta em uma memória que não se fixa, mas que flui: a serpente-rio que se enrola sobre si mesma, as expedições que se repetem sem se concluir, a voz que não se deixa aprisionar no fonógrafo, a planta que retorna à terra. Nessa aposta, o filme não apenas tematiza a resistência ao apagamento ancestral, mas a *prática* no próprio modo de narrar, recusando o fechamento redentor, negando-se a oferecer o passado como espetáculo consumível, insistindo, antes, em uma memória que só se preserva na medida em que permanece viva, movediça, insubmissa ao arquivo. É nesse movimento que o discurso narrativo de Guerra se alinha ao que o pensamento decolonial, segundo Quijano (2005), denomina *reexistência*: não a mera sobrevivência do que já foi, mas a criação contínua de modos de ser e de lembrar que escapam às categorias com as quais a colonialidade pretendeu, durante séculos, aprisionar os saberes e as vidas indígenas.

3.3 Conflito, resistência e assimilação: identidades em disputa

Em *O abraço da serpente*, a identidade indígena não é tratada como essência imóvel, presa a uma imagem pura e intocada. O filme desmonta essa ideia ao apresentar personagens marcados por dor histórica, deslocamento e conflito interno. Maria Chiara D’argenio (2018) observa que a obra procura “decolonizar a categoria do indígena”¹⁸ (D’argenio, 2018, p. 134). Essa afirmação é decisiva porque permite perceber que o longa não repete o velho repertório em que o indígena surge apenas como figura exótica ou vítima silenciosa.

Karamakate aparece como alguém ferido pelo contato colonial, desconfiado dos brancos e profundamente marcado pela perda do próprio povo. Ele não encarna pureza abstrata, mas uma subjetividade rasgada pela história. Manduca, por sua vez, vive em

¹⁸ Do original: “decolonize the category of the ‘indian’”

condição ainda mais tensa, já que carrega no corpo e na fala os traços da aproximação com o mundo colonial. O filme trabalha essa fratura sem transformar nenhum dos dois em personagem simplificado. A assimilação, desse modo, não é mostrada como caminho harmonioso para a integração, mas como processo violento que cobra o preço do desenraizamento. A resistência também não assume a forma de retorno fácil a uma origem intacta. Ela aparece como esforço cotidiano para manter alguma continuidade possível em meio a perdas profundas e relações de poder muito desiguais.

Essa disputa fica ainda mais visível quando a narrativa articula território, raça e história numa mesma rede de tensão. David Hoyos García resume esse núcleo dramático ao afirmar que a obra explicita um “Conflito de Território, Raças, História”¹⁹ (García, 2019, p. 62). A força dessa observação está em mostrar que as identidades em disputa não nascem de diferenças culturais genéricas. Elas são produzidas dentro de relações concretas de dominação. O território importa porque a floresta pode ser lida como espaço sagrado para quem a habita e, ao mesmo tempo, como zona de exploração para quem chega de fora. A raça importa porque a colonização cria hierarquias que classificam certos corpos como mais “valiosos” do que outros. A história importa porque o passado não é um dado neutro; ele é narrado de modos diferentes por quem dominou e por quem sofreu a violência do domínio. O filme costura esses três planos para mostrar que o indígena assimilado não passa a ocupar lugar de igualdade. Ele continua submetido à suspeita, à inferiorização e ao controle. Ao mesmo tempo, já não vive da mesma maneira o vínculo com sua origem. É exatamente nessa fenda que a obra constrói sua reflexão sobre identidade, recusando soluções simples e obrigando o espectador a encarar o custo subjetivo do colonialismo.

Em sua investigação de mestrado, Geovane Silva Belo (2013) mobiliza o conceito de “estigma” formulado por Goffman (1980) para empreender um minucioso levantamento filmográfico acerca dos modos pelos quais o olhar “estrangeiro” forja uma narrativa da Amazônia profundamente marcada por um imaginário que transita entre o fantástico e o monstruoso.

Esse imaginário, segundo o autor, passa a sustentar uma leitura da região fundada em uma dualidade estruturante: de um lado, um *eu* europeu que se autoatribui os atributos da racionalidade, da civilização e do progresso; de outro, um *outro* amazônico concebido como misterioso, incivilizado e situado em um estágio

¹⁹ Do original: Conflict of territory, races, history.

pretérito em relação à trajetória modernizadora da sociedade europeia. Tal operação discursiva, ao instituir uma hierarquia entre quem olha e quem é olhado, revela-se, nos termos de Belo (2013), como um processo de estigmatização que perpassa vasto conjunto de produções cinematográficas sobre a região, naturalizando representações que, sob o pretexto de descrever a alteridade, acabam por reiterar as assimetrias coloniais que pretendem, aparentemente, apenas registrar.

Essas marcas fixadas no pensamento sobre a Amazônia constituem um discurso alquebrado, estático, não estético ou, se estético, quase paralisado no tempo. Essas concepções estão enraizadas não só nos pioneiros no reconhecimento das terras da Amazônia, mas nos cineastas estrangeiros, nos pesquisadores, nos antropólogos, nos historiadores e nos literatos, com as devidas ressalvas obviamente (Belo, 2013, p. 15).

A resistência, nesse universo, não se manifesta apenas pela recusa aberta ou pela confrontação física. Ela também se expressa como pedagogia, correção do olhar alheio e afirmação da legitimidade de um conhecimento que o colonizador tentou diminuir. Charlotte Gleghorn chama essa operação de “cenas de instrução indígena²⁰” (Gleghorn, 2020, p. 32).

A formulação ajuda a perceber que Karamakate não é somente guia de percurso. Consiste, também, em um agente de ensino. Sua presença reorganiza a viagem porque desloca a autoridade do saber. O branco, acostumado a ocupar o lugar de quem observa, classifica e explica, precisa aprender com aquele que a tradição colonial relegou à posição de objeto. Esse deslocamento tem enorme peso político.

O filme não apresenta a instrução indígena como gesto dócil ou conciliador. Ao contrário, ela nasce da desconfiança. Karamakate ensina, mas ensina com dureza, impondo limites, corrigindo impulsos de apropriação e recusando a ideia de que todo conhecimento deva estar disponível ao visitante. Nessa chave, resistir é conservar o direito de dizer não, de estabelecer fronteiras e de negar ao colonizador a fantasia de acesso irrestrito ao território, às plantas e aos ritos. A pedagogia do xamã, assim, converte-se numa forma de oposição à assimilação, porque ela preserva a autonomia do saber indígena diante do desejo colonial de absorvê-lo.

O centro desse conflito aparece com nitidez na relação com a yakruna. Humberto Pereira da Silva observa que “os poderes curativos da Yakruna exigem a imersão num mundo da qual ela é um ente sagrado” (Silva, 2016, p. 98). A citação ajuda a compreender que o filme trata a disputa identitária também como disputa sobre as condições de acesso ao conhecimento. Para o explorador europeu, a planta tende a ser

²⁰ Do original: “scenes of Indigenous instruction”.

vista como descoberta possível, remédio, prova ou recurso. Para Karamakate, a yakruna não existe fora da rede ritual que lhe confere sentido. Nessa diferença, o filme formula uma crítica muito forte à lógica assimilacionista. Assimilar, nesse caso, não significa só adotar costumes do dominador. Significa arrancar objetos, saberes e experiências de seus mundos próprios para traduzi-los na linguagem da utilidade ocidental.

Resistir é insistir que a planta não pode ser reduzida a mercadoria científica, porque ela participa de uma cosmologia que exige transformação ética de quem se aproxima. O longa explicita, assim, que a violência colonial não se limita à ocupação territorial. Ela também atua sobre a forma de definir o que conta como conhecimento legítimo. Ao insistir nessa fronteira, Karamakate não protege apenas um segredo botânico. Ele defende um modo inteiro de relação com a floresta e com o sagrado.

Essa tensão se torna ainda mais complexa quando observamos Manduca, personagem que encarna a experiência da mediação forçada. Ele circula entre mundos, domina códigos do colonizador e, ao mesmo tempo, continua marcado por sua condição indígena. Renata Carvalho Silva ajuda a compreender essa posição ao afirmar que o filme evidencia “a oposição entre os pressupostos epistemológicos euro centrados e as emergências étnicas nos contextos pós-coloniais” (Silva, 2019, p. 9). Manduca vive precisamente o ponto de fricção entre esses dois polos. Sua proximidade com o universo branco não lhe garante plena inclusão, porque a estrutura colonial mantém a diferença racial e cultural como marca de inferiorização. Ao mesmo tempo, essa proximidade produz suspeita em Karamakate, que enxerga nele os sinais da corrosão colonial.

A personagem, então, não pode ser reduzida nem a traidor nem a exemplo de integração. Ele expressa um drama mais duro: o de quem precisa sobreviver em meio à invasão de códigos externos, sem deixar de carregar a memória do que lhe foi arrancado. O filme trata essa posição com densidade, mostrando que a assimilação não oferece pertencimento tranquilo. Ela produz uma subjetividade fendida, que precisa negociar linguagem, fidelidade, dor e dignidade em espaço hostil. Manduca, por isso, é uma figura central para a reflexão sobre identidades em disputa.

A crítica à imagem fixa do indígena também ganha profundidade quando se observa que o filme não apresenta a floresta como fundo inerte, mas como território que participa da formação dos sujeitos. Cassiano Terra Rodrigues destaca que, naquela visão de mundo, “cada planta e cada bicho da floresta tem uma alma, a floresta ela mesma tem uma alma, tudo é eivado de espírito” (Rodrigues, 2022, p. 2). Essa perspectiva interfere diretamente na discussão sobre assimilação, porque o sujeito indígena não

aparece desligado do espaço que habita. Sua identidade não se define apenas por atributos culturais abstratos, mas por uma relação viva com seres, ritmos, percursos e forças espirituais.

Quando o colonialismo rompe essa relação, não está produzindo apenas mudança de hábito. Está desarticulando uma forma de existir. É por isso que o filme trata a perda do território e a perda de vínculos cosmológicos como dimensões inseparáveis. Karamakate resiste porque entende que o ataque à floresta é também ataque ao próprio modo de ser de seu povo. A assimilação, vista desse ângulo, representa tentativa de substituir uma rede relacional por outra, fundada na propriedade, na utilidade e na disciplina. A resistência, ao contrário, nasce da manutenção de uma inteligência da floresta, que continua operando mesmo sob extrema pressão histórica.

O filme também constrói a disputa identitária como embate entre formas diferentes de leitura do espaço. Fabio Camarneiro afirma que a obra encena “um entrecruzamento não propriamente de olhares, mas de visões de mundo” (Camarneiro, 2020, p. 30). Essa frase ilumina o fato de que conflito e assimilação não se resumem ao plano moral. Há um choque de racionalidades. O explorador lê a floresta por meio do mapa, da caderneta, da coleta e da comparação. Karamakate lê a mata por rastros, memórias, relações espirituais e sinais incorporados à experiência.

O embate entre essas leituras produz uma tensão permanente. Quando o sujeito colonial tenta enquadrar o território nos seus próprios critérios, ele converte a alteridade em objeto. Quando o xamã insiste na espessura do mundo que habita, ele recusa essa redução. Nesse âmbito, a construção discursiva das identidades em *O Abraço da Serpente* opera em um regime de tensão permanente entre o olhar colonial e as formas de resistência que a ele se contrapõem. Conforme argumenta Orlandi (2012), os discursos não são meros veículos de significados preexistentes, mas práticas que produzem sentidos, instituem posições de sujeito e naturalizam relações de poder. No filme, essa dimensão produtiva do discurso manifesta-se na própria estrutura narrativa, que alterna constantemente entre o ponto de vista dos etnógrafos europeus e o ponto de vista de Karamakate, sem jamais hierarquizar um em detrimento do outro de modo estável. Os diários de Koch-Grünberg e Evans, lidos em voz off ao longo da obra, representam a tentativa de fixar a Amazônia em categorias inteligíveis para o saber europeu, uma operação discursiva que, como demonstra Belo (2013) em sua análise do imaginário cinematográfico sobre a região, reitera sistematicamente a dualidade entre um *eu* civilizado que descreve e um *outro* exótico que é descrito.

No entanto, o filme subverte essa lógica ao conceder a Karamakate não apenas a fala, mas a *autoridade* de conduzir a narrativa: é ele quem guia os viajantes, quem decide os caminhos, quem detém o saber sobre as plantas e os rituais. Essa inversão de posições discursivas, na qual o indígena deixa de ser objeto para se tornar sujeito do discurso, instaura o que Foucault (1999) denominaria como outra ordem discursiva, na qual as relações de poder que tradicionalmente organizavam o discurso etnográfico são postas em xeque.

Esse confronto entre discursos e identidades não se dá apenas no plano narrativo, mas inscreve-se na própria materialidade da imagem cinematográfica, como propõe a análise fílmica de Aumont (2004). Para o autor, a imagem não é uma janela transparente para o real, mas uma *construção* que implica escolhas de enquadramento, enunciação e posicionamento do olhar. Em *O Abraço da Serpente*, essas escolhas são particularmente significativas nos momentos em que a câmera adota o ponto de vista de Karamakate, fazendo com que o espectador veja o mundo a partir de sua perspectiva.

A sequência do ritual do yakruna, por exemplo, dissolve os contornos nítidos entre sujeito e objeto, entre aquele que observa e aquilo que é observado, convidando o espectador a uma experiência sensorial que escapa à distância analítica característica do cinema etnográfico tradicional. Essa opção estética alinha-se ao que Stam (2003) denomina *cinema de resistência*: uma prática fílmica que não se limita a representar vozes subalternas, mas que *reconfigura* os dispositivos de enunciação cinematográfica para que essas vozes possam se expressar em seus próprios termos. Ao fazê-lo, o filme confronta não apenas o conteúdo do discurso colonial, mas suas condições de produção: os regimes de visibilidade que, historicamente, autorizaram certos olhares a representar o outro enquanto silenciavam a capacidade do outro de representar a si mesmo.

Essa dupla inscrição da resistência identitária, no discurso narrativo e na materialidade da imagem, encontra no pensamento decolonial um arcabouço teórico para sua compreensão mais ampla. Para Quijano (2005), a colonialidade do poder opera fundamentalmente como um dispositivo de classificação social que hierarquiza populações com base em supostas diferenças raciais e civilizacionais, naturalizando a inferioridade dos povos colonizados e a superioridade do colonizador europeu. *O Abraço da Serpente* desestabiliza essa classificação ao mostrar que os saberes que os etnógrafos buscam, as plantas medicinais, os rituais de cura, a compreensão da floresta, não estão disponíveis para quem simplesmente *observa* de fora, mas apenas para quem se dispõe a aprender com o outro em uma relação de reciprocidade e respeito.

Walsh (2009) denominaria esse movimento de *interculturalidade crítica*: não aquela que reconhece a diferença para melhor administrá-la, mas aquela que questiona as próprias estruturas de poder que produzem a diferença como hierarquia. Nessa chave, a identidade de Karamakate, que se desdobra entre jovem e ancião, resistindo à captura pelo olhar etnográfico que, ao final, se dissolve na floresta, podendo esta ser lida como uma identidade de resistência que recusa tanto a assimilação quanto o confinamento identitário. Não se trata, portanto, de uma identidade fixa que o filme revelaria em sua autenticidade, mas de um processo contínuo de afirmação e transformação, que escapa às categorias binárias com as quais o pensamento colonial pretendeu aprisionar os sujeitos subalternizados.

É nesse sentido que o filme, como argumenta Mignolo (2003), opera uma desobediência epistêmica: em vez de buscar uma representação mais fiel do indígena, ele põe em cena a própria impossibilidade de representar o outro dentro dos termos do pensamento ocidental, abrindo espaço para que formas outras de existência e conhecimento se manifestem em sua irredutível alteridade.

Como exemplos cabais da inferiorização colonial da ancestralidade dos povos originários e, consequentemente, de sua identidade psicossocial, as identidades em disputa surgem justamente aí, nessa incompatibilidade entre modos de saber. O indígena assimilado é pressionado a abandonar a segunda leitura para aderir à primeira. O filme, porém, mostra que essa substituição nunca é completa. Permanecem restos, recusas, incômodos e retornos do saber ancestral. A obra não celebra uma fusão pacífica de racionalidades. Ela apresenta uma convivência tensa, na qual a colonialidade tenta impor seu vocabulário, mas encontra resistência na persistência de outras formas de interpretar a terra e a vida.

A dimensão histórica dessa violência se torna ainda mais contundente quando se percebe que a narrativa não se detém em encontros individuais, mas encena a longa duração da catástrofe colonial. Ricardo Antonio Marín Baena observa que o filme conduz o espectador a “el abrazo de la tragedia histórica” (Baena, 2016, p. 455). A formulação é decisiva porque evidencia que a disputa identitária não decorre de mal-entendidos interculturais ocasionais, mas de uma história de feridas acumuladas. O que está em jogo não é uma dificuldade episódica de comunicação entre sujeitos diferentes, e sim a imposição violenta de um sistema que escravizou, catequizou, exterminou e procurou reorganizar integralmente a vida dos povos amazônicos.

Numa situação assim, a assimilação jamais pode ser confundida com escolha livre. Ela se insere num quadro de coerção, em que sobreviver muitas vezes depende de negociar com a ordem do dominador. O filme não perde de vista esse fundo histórico. Por isso, seus personagens carregam mais do que trajetórias individuais. Eles carregam as marcas de um mundo atacado. A resistência, nessa chave, não se mede por heroísmo puro, mas pela capacidade de preservar alguma margem de autonomia em ambiente devastado. A tragédia histórica se inscreve na fala, nos gestos e até nos silêncios dos personagens.

A presença do território como força ativa amplia ainda mais essa leitura. Bill Yeison Muñoz Gómez escreve: “El personaje fundamental es el río, representado en el nombre mismo del filme, como la serpiente” (Muñoz Gómez, 2021, p. 3). Essa observação permite entender que as identidades em disputa não se formam apenas nas relações entre humanos. O próprio espaço intervém. O rio arrasta memórias, conduz encontros, expõe ruínas e preserva trajetórias. Para o sujeito indígena, ele não é via neutra. Para o colonizador, tende a ser rota de acesso, recurso estratégico, meio de avançar sobre a floresta. O conflito sobre a identidade passa, então, por um conflito sobre o sentido do território. Quem vê o rio apenas como passagem utilitária aproxima-se dele de modo muito diferente daquele que o reconhece como presença ligada à memória e ao sagrado.

O filme transforma essa diferença em matéria dramática. Ao fazer do rio um personagem, a narrativa lembra que a disputa colonial não se desenrola em espaço vazio. Ela acontece num mundo vivo, dotado de densidade espiritual e histórica. A assimilação tenta submeter esse mundo à lógica da exploração. A resistência insiste em manter aberto outro modo de relação, em que a terra e a água não aparecem como objetos mudos.

A leitura intertextual de Edwin Cubides Serrano e Luz Adriana Garay Cano reforça essa compreensão quando os autores afirmam que a conquista impõe “novos critérios para correlacionar os nativos com a natureza, os deuses, os exploradores e entre si”²¹ (Cubides Serrano; Garay Cano, 2021, p. 4). A frase é importante porque evidencia que a assimilação não opera apenas no plano externo, como se fosse simples adoção de práticas estrangeiras. Ela altera vínculos. Muda a forma de relação com a natureza, com

²¹ Do original: “nuevos criterios de correlación de los nativos con la naturaleza, los dioses, los explotadores y entre ellos mismos”.

a religião, com o trabalho e com a própria comunidade. Isso ajuda a perceber que o filme trata a identidade como campo de rearranjos forçados.

O colonialismo não entra apenas para governar corpos. Ele busca redefinir o horizonte de sentido dos sujeitos. A catequese, o extrativismo e a imposição de hierarquias raciais participam do mesmo projeto de reorganização da vida. Karamakate resiste a esse projeto quando se recusa a aceitar a naturalidade dos critérios coloniais. Manduca, por sua vez, mostra o quanto esses critérios conseguem penetrar na subjetividade sem nunca produzir estabilidade plena. A obra se torna forte justamente porque não simplifica nenhum desses processos. Ela mostra que a identidade indígena, sob colonialidade, é terreno de disputa permanente, feito de imposições, recusas e negociações dolorosas.

Antes mesmo de se cogitar a institucionalização de uma "história e cultura indígena" nos currículos e nas políticas de reconhecimento, impõe-se a necessidade de reconhecer que foram exatamente os cânones científicos das humanidades, em seu processo de consolidação como saberes legítimos, os responsáveis por instituir a hierarquização epistemológica que, respaldada pelos Estados Modernos, opera no sentido de anular outras formas de conceber a realidade e de produzir saberes críticos e científicos (Grosfoguel, 2007, p. 34-35). Essa colonialidade, que se autocompreendeu como a própria iluminação dos padrões de racionalidade europeia, atuou de maneira sistemática no silenciamento dos povos colonizados, negando-lhes não apenas o estatuto de produtores de conhecimento, mas a própria condição de humanidade e racionalidade.

[...] Além disso, esse conceito operou a inferiorização de grupos humanos não-europeus, do ponto de vista da produção da divisão racial do trabalho, do salário, da produção cultural e dos conhecimentos. Por isso, Quijano fala também da colonialidade do saber, entendida como a repressão de outras formas de produção de conhecimento não-europeias, que nega o legado intelectual e histórico de povos indígenas e africanos, reduzindo-os, por sua vez, à categoria de primitivos e irracionais, pois pertencem a “outra raça” (Candau e Oliveira, 2010, p. 20).

Em *O Abraço da Serpente*, essa tensão identitária e epistemológica manifesta-se de maneira exemplar na relação entre Karamakate e os etnógrafos: enquanto Theo e Evans chegam à Amazônia munidos dos protocolos científicos que lhes autorizavam a classificar, coletar e registrar. O indígena carrega consigo um saber que não se separa do corpo, do território e da memória ancestral. O conflito identitário que perpassa o filme não se resume, portanto, a um embate entre culturas distintas, mas expõe a estrutura colonial que, ao longo de séculos, instituiu quais saberes merecem o nome de ciência e quais devem ser relegados ao folclore, à superstição ou ao silêncio.

Karamakate resiste a essa hierarquização não porque reivindique para si um lugar no panteão dos saberes ocidentais, mas porque sua própria existência, sua recusa a cantar quando solicitado, sua ironia diante dos instrumentos de registro, sua opção final por devolver a planta sagrada à floresta, encarna uma forma de estar no mundo que escapa às categorias com as quais o pensamento colonial pretendeu aprisioná-lo.

No que tange ao debate relativo ao conflito entre a identidade do colonizador e a do colonizado, o problema da fé e da espiritualidade também pesa nessa discussão. Isaak Deman observa que o filme trabalha não apenas com questões materiais, mas também com “questões existenciais²²” (Deman, 2021, p. 2). Essa observação ajuda a perceber que assimilação e resistência não dizem respeito somente a costumes visíveis. Dizem respeito ao modo de existir. Quando missões religiosas entram em cena, o embate não se resume à troca de crenças. O que se tenta instaurar é outra forma de organizar a relação com o sagrado, com o corpo, com a culpa, com a salvação e com a autoridade. Karamakate rejeita essa reorganização porque ela fere o vínculo entre planta, rito, território e memória ancestral.

O colonizador, por sua vez, busca enquadrar a espiritualidade indígena em categorias de erro, superstição ou paganismo. O filme mostra os efeitos devastadores dessa operação, sobretudo na deformação da subjetividade de grupos submetidos à catequese violenta. A resistência, então, não é apenas defesa da tradição em sentido decorativo. É defesa de uma forma de estar no mundo. A assimilação aparece como tentativa de capturar essa forma e substituí-la por outra. Ao acompanhar esse embate, a obra revela que a luta por identidade também é luta por ontologia, isto é, pelo direito de existir segundo outra lógica de relação com o invisível e com a terra.

A imagem da serpente ajuda a ampliar essa questão ao reinscrever o território num campo mítico que a colonização não consegue neutralizar por completo. Rubén González Ángel fala de uma “busca pela primeira visão²³” (González Ángel, 2023, p. 02), e essa ideia pode ser lida aqui como esforço de recuperar um olhar não inteiramente capturado pelo vocabulário colonial. A identidade em disputa não se decide apenas no confronto físico ou no diálogo entre personagens. Ela também se decide no modo como se vê a floresta. Se o território é reduzido a recurso, o sujeito indígena tende a ser reduzido a obstáculo ou curiosidade. Se a floresta é reconhecida como espaço vivo,

²² Do original : “existential questions”.

²³ Do original: “búsqueda de la primera visión”.

ligado à origem e à memória, abre-se lugar para outra compreensão do pertencimento. A busca da “primeira visão” sugere esse reaprendizado.

O filme parece convidar o espectador a perceber que a assimilação é sustentada por uma pedagogia do olhar, que ensina a ver o indígena e a Amazônia a partir de categorias empobrecidas. Resistir inclui desaprender esse olhar. Inclui restaurar, ainda que parcialmente, uma forma de percepção mais aberta à densidade do território e à legitimidade de saberes que não se organizam pelos parâmetros modernos da ciência e da propriedade.

Henrique Roriz Aarestrup Alves reforça esse movimento ao notar que “o formato dos rios que fazem curvas diversas ao contornar montanhas se assemelha a serpentes em movimento” (Alves, 2020, p. 15). A imagem contribui para o debate sobre identidade porque une geografia e cosmologia. O território amazônico não aparece como chão neutro sobre o qual grupos humanos travam uma disputa exterior. Ele próprio participa da produção de pertencimento.

A leitura do rio como serpente faz com que o espaço carregue uma lógica simbólica e ancestral, que não se enquadra na cartografia fria do colonizador. Para o olhar europeu, o mapa serve ao controle. Para a cosmologia indígena evocada pelo filme, a paisagem fala, ensina e inscreve memória. Nessa diferença, a identidade se define também pelo modo de se relacionar com a terra. A assimilação busca substituir o território vivido por uma superfície administrável. A resistência insiste em manter vivo o elo entre paisagem, mito e história.

Ao explorar essa tensão, o filme mostra que não existe identidade indígena separada do mundo natural e espiritual que a sustenta. O ataque ao território é, ao mesmo tempo, ataque à continuidade de um povo. A crítica ao privilégio do olhar ocidental aparece de forma direta na reflexão de Luiz Fernando Roos Todeschini, quando ele afirma que “o lugar do olhar foi construído historicamente como lugar privilegiado da alteridade ocidental” (Todeschini, 2021, p. 9). Essa afirmação permite entender que a disputa identitária alcança também o plano formal do cinema.

O abraço da serpente não filma a floresta como espetáculo fácil nem o indígena como imagem disponível à contemplação exótica. A câmera introduz ruído, zonas de sombra, demora e estranhamento. Com isso, retira do espectador a posição confortável de quem domina visualmente o outro. Essa operação tem grande peso político. O olhar colonial sempre dependeu de transformar sujeitos e territórios em objetos legíveis, classificáveis e consumíveis. O filme resiste a essa lógica ao preservar áreas de

opacidade. Ver, aqui, já não é gesto inocente. É ato implicado em uma história de poder. Ao desestabilizar esse lugar do olhar, a obra também desestabiliza as identidades prontas que dele dependiam. O indígena deixa de ser mero tipo visual e passa a existir como sujeito que escapa, interroga e resiste.

A floresta, do mesmo modo, deixa de ser fundo decorativo e assume densidade própria, contrariando a tradição ocidental de enquadrar o mundo não europeu como paisagem disponível.

O roteiro de Ciro Guerra e Jacques Toulemonde condensa essa crítica ao olhar colonizador quando afirma: “Quase metade dele estava coberta por um território oculto, por um manto verde, do qual ele nada sabia²⁴” (Guerra; Toulemonde, 2016, p. 04). A frase ajuda a perceber que a assimilação se alimenta também de uma forma de cegueira. O território está diante do observador, mas permanece invisível porque ele se aproxima a partir de categorias que só reconhecem o que podem dominar. O mesmo vale para os sujeitos indígenas. Eles estão presentes, falam, ensinam e resistem, mas a gramática colonial insiste em torná-los opacos como sujeitos e transparentes como objetos.

O filme inverte essa lógica. Faz com que o território e as personagens indígenas apareçam como realidades densas, enquanto o olhar colonial é que revela sua pobreza interpretativa. Esse deslocamento é central para a discussão sobre conflito e assimilação. A disputa não acontece apenas pela posse da terra ou pelo acesso à planta. Acontece também pela definição do que pode ser visto e reconhecido como mundo válido. Ao expor a ignorância colonial diante do “manto verde”, o roteiro recoloca a identidade indígena fora do enquadramento estreito que a história da colonização tentou impor.

Uma consequência importante de tudo isso é que a resistência, no filme, não pode ser idealizada como pureza sem fissuras. Ela carrega contradição, cansaço, dor e até ambiguidade. Maria Chiara D’Argenio, ao propor “decolonize the category of the ‘Indian’” (D’Argenio, 2018, p. 134), abre justamente esse caminho de leitura. Karamakate é resistente, mas também é personagem atormentado, por vezes duro, por vezes tomado por ressentimento. Manduca resiste em certos gestos, mas está atravessado por códigos coloniais. O próprio encontro com os exploradores brancos é atravessado por necessidade, negociação e risco. O filme ganha potência porque não troca um estereótipo por outro.

²⁴ Do original: “Casi la mitad de él estaba cubierto por un territorio oculto, por un manto verde, del que nada sabía”.

Em vez de substituir a caricatura colonial por uma idealização romântica, mostra sujeitos históricos complexos, vivendo sob violência persistente. A assimilação aparece como trauma incorporado, e a resistência como movimento tenso de preservação parcial, nunca como estado de integridade plena. Essa escolha dá à obra uma densidade rara, porque permite pensar a colonialidade em seus efeitos íntimos e coletivos, sem apagar a agência dos personagens nem esconder o peso devastador da história sobre seus corpos e suas escolhas.

Lido sob esse prisma, *O abraço da Serpente* constrói uma reflexão rigorosa sobre identidades em disputa, articulando conflito, transmissão de saber, dor histórica e crítica da colonialidade do olhar. Charlotte Gleghorn ajuda a perceber essa dimensão pedagógica ao falar em “scenes of Indigenous instruction” (Gleghorn, 2020, p. 32). O ensino de Karamakate, o desconforto de Manduca, a incapacidade do explorador de compreender a yakruna fora de seu mundo ritual e a própria recusa do filme em oferecer a floresta como imagem domesticada compõem uma mesma operação crítica.

A assimilação identitária de quem subalterniza não surge como solução civilizatória, mas como mecanismo de reorganização violenta da subjetividade. A resistência não se limita ao confronto direto, aparecendo também como preservação de memória, de linguagem, de rito e de soberania sobre o conhecimento. Terra, saber e identidade permanecem ligados em toda a narrativa. É isso que impede qualquer leitura simplificadora. O longa mostra que a colonialidade não destruiu apenas povos e territórios; tentou também refazer o próprio horizonte do que esses povos poderiam ser. Ao expor essa tentativa e seus limites, a obra afirma a persistência de identidades que, mesmo feridas, continuam recusando a absorção total pelo mundo do dominador.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Antes de qualquer conjectura, é preciso reconhecer que *O Abraço da Serpente*, constitui-se como um mosaico contemporâneo da colonização de pilar eurocêntrico na Amazônia. Mais do que uma narrativa linear sobre duas expedições científicas separadas por quatro décadas, o filme opera por justaposição e sobreposição temporal, revelando como o ímpeto extrativista, de conhecimento, de recursos biológicos, de almas, não cessa, mas metamorfoseia-se ao longo do Século XX. Ao colocar em cena os viajantes alemães Theo von Martius e Richard Evans Schultes diante do mesmo xamã Karamakate, antes jovem, imaturo agora envelhecido e transformado, a obra evidencia o

ciclo perene de chegada, coleta, violência e esquecimento que define a relação colonial com a floresta e seus povos. Cada fragmento desse panorama, uma vitrola à manivela, um disco de vinil contendo o oratório *Die Schöpfung* (A criação), composto pelo austríaco Franz Joseph Haydn, uma bússola, um seringal, um ritual interrompido, um diário de campo, compõe uma crítica filmica à pretensão ocidental de catalogar o mundo sem se deixar transformar por ele.

Por essa razão, a importância de *O Abraço da Serpente* enquanto obra cinematográfica latino-americana reside justamente na inversão do olhar canônico: o filme não narra a colonização a partir da perspectiva do europeu, mas sim a partir da resistência e da memória indígena, encarnadas na trajetória de Karamakate. Em um continente cuja produção audiovisual, por muito tempo, refletiu estruturas narrativas importadas, Ciro Guerra ousa construir uma estética imersiva e alucinatória que subverte a lógica documental tradicional: os delírios de yagé (materializada pela *yakruna*), a oralidade como fio condutor, a própria recusa do herói em salvar seus objetos sagrados para o museu. Assim, o longa não apenas denuncia os efeitos do extrativismo epistêmico, mas oferece um exercício concreto de descolonização da imagem, ao deslocar o centro da narrativa para quem sempre foi tratado como objeto. Dessa forma, o filme se afirma como peça fundamental na construção de um cinema latino-americano contemporâneo que, enfim, aprende a escutar.

Entretanto, a contundência decolonial do filme encontra um limite silencioso, porém significativo, justamente na ausência quase total de personagens femininas em sua narrativa imagética e discursiva. Se a obra desloca com maestria o olhar eurocêntrico ao colocar o xamã Karamakate como centro de sua própria história, ela simultaneamente reforça outro apagamento estrutural: o da mulher indígena na Amazônia. Nenhuma figura feminina ocupa a tela, seja como guia, interlocutora, memória, limitando-se apenas a um papel de coadjuvante, o que produz um vazio eloquente. Ainda que mulheres tenham atuado na produção da película, como a codiretora e produtora Cristina Gallego, essa participação não se traduz em representatividade interna à diegese. O filme, ao narrar a colonização e a resistência exclusivamente pela perspectiva masculina, acaba por reiterar, paradoxalmente, uma das marcas mais perversas do próprio sistema que critica: a invisibilização da experiência feminina nos processos históricos e epistêmicos de dominação.

O apagamento das representações femininas não decorre apenas da escassez de personagens mulheres, mas do próprio modo como o filme organiza o olhar: a travessia,

a memória e a elaboração do conflito gravitam quase sempre em torno de sujeitos masculinos, enquanto as mulheres aparecem de forma episódica, sem densidade narrativa equivalente. Essa escolha não é neutra, porque, como lembra Medeiros (2021), ao estudar sobre feminismo colonial na obra de Vergès, a colonialidade também opera por meio do “ocultamento da história dos povos colonizados e na invisibilidade de suas lutas, memórias e vidas” (Medeiros, 2021, p. 2). Assim, embora a obra construa uma crítica contundente à violência colonial sobre a Amazônia e os povos indígenas, ela não rompe inteiramente com a lógica que marginaliza a experiência feminina, já que lhes concede pouca voz, pouca perspectiva e quase nenhum lugar de centralidade simbólica. O efeito disso é decisivo: a narrativa denuncia a devastação colonial, mas deixa à margem aquelas que também foram historicamente atravessadas por ela.

Essa lacuna pode ser lida como um sintoma do que a filósofa argentina María Lugones (2008) denomina "colonialidade do gênero". Para a autora, o sistema moderno/colonial não apenas impôs hierarquias raciais, mas também reestruturou violentamente as relações de gênero nas sociedades colonizadas, operando um apagamento sistemático das mulheres não brancas. Em sua crítica ao capitalismo colonial, Lugones afirma que ele oprime pesadamente a mulher das Américas Central e do Sul, invisibilizando-a de diversas formas, um processo que, argumentamos, ecoa também nas escolhas narrativas do cinema latino-americano contemporâneo, mesmo em obras explicitamente anticoloniais.

A ausência da mulher indígena em *O Abraço da Serpente*, em papéis de relevância, não é, portanto, um descuido menor, mas a reprodução de uma gramática de exclusão que o filme, em outros aspectos, tão bem desmonta. Como nos lembra Vergès “todas as facetas de suas vidas, os riscos aos quais elas se expõem, o preço que pagam pela existência da misoginia, do sexismo e do patriarcado ainda estão para ser estudados e visibilizados.” (Vergès, 2020, p. 31). Reconhecer essa contradição não invalida os méritos estéticos e políticos da obra, mas convida a uma mirada mais atenta às zonas de silêncio que ainda persistem, inclusive nos gestos de resistência, quando se trata de narrar quem, de fato, habita e resiste na floresta.

A crítica decolonial desenvolvida até aqui encontra, contudo, um ponto de tensão ética que ultrapassa a análise fílmica e alcança a figura pública de seu realizador. Em 2020, o site UOL repercutiu reportagem publicada pelo periódico feminista latino-americano *Volcánicas*, na qual oito mulheres acusaram o cineasta Ciro Guerra de assédio e abuso sexual. As identidades das denunciantes foram preservadas e, segundo a

reportagem, os relatos apontavam para um possível padrão de abuso de poder associado à posição de prestígio ocupada pelo diretor no campo cinematográfico. O UOL também registrou que, naquele momento, as denúncias não haviam sido levadas à esfera penal e que Guerra negou as acusações.

A questão torna-se especialmente sensível porque *O Abraço da Serpente* constrói sua força crítica a partir da denúncia das violências coloniais, da exploração dos corpos indígenas e da assimetria entre sujeitos europeus e povos amazônicos. As acusações atribuídas a Guerra, ainda que devam ser tratadas nos limites próprios da denúncia pública, da apuração regular, do contraditório e de eventual responsabilização pelas instâncias competentes, introduzem uma tensão relevante entre o discurso ético mobilizado pelo filme e as relações de poder associadas ao seu autor fora da obra. Nesse sentido, mais do que invalidar automaticamente a potência estética e política do filme, o episódio exige que sua recepção crítica incorpore também a pergunta sobre os limites, as contradições e as responsabilidades que atravessam a autoria cinematográfica contemporânea.

Nesse contexto, cabe trazer à discussão teóricos cujos estudos são relevantes para pesquisas sobre decolonialidade e que também tiveram suas trajetórias públicas atravessadas por denúncias de assédio sexual. É o caso de Boaventura de Sousa Santos, alvo de denúncias públicas surgidas no âmbito do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, e de Silvio Almeida, que também passou a responder publicamente a acusações dessa natureza no Brasil. Em todos esses casos, é necessário distinguir a existência de denúncias, relatos públicos ou procedimentos de apuração de eventual responsabilização jurídica, a qual depende do devido processo legal, da produção probatória, do contraditório, da ampla defesa e, quando houver decisão judicial, do respectivo trânsito em julgado.

Assim, pensar a decolonialidade de modo consequente exige não apenas questionar as estruturas herdadas da colonialidade, mas também reconhecer que nenhuma elaboração teórica ou artística está imune à crítica ética e política. Quando denúncias dessa ordem emergem em torno de intelectuais ou artistas cujas obras denunciam opressões históricas, torna-se ainda mais necessário refletir sobre a coerência entre discurso crítico, prática institucional, relações de gênero e responsabilidade pública, sem transformar a análise acadêmica em juízo definitivo sobre fatos que ainda pertencem ao campo da denúncia, da investigação e da controvérsia pública.

No que tange especificamente às acusações envolvendo Ciro Guerra, a menção a esses casos, nesta dissertação, não pretende reduzir a complexidade de sua obra a episódios de sua vida pública, tampouco antecipar conclusões sobre fatos que exigem apuração própria. O que se busca é assinalar uma tensão crítica: uma abordagem comprometida com a decolonialidade não pode prescindir da reflexão sobre as relações de poder que atravessam também o espaço de produção do saber, da arte e da imagem, inclusive quando tais relações são associadas, em relatos públicos, a possíveis violências de gênero.

Desse modo, as acusações atribuídas a Guerra não anulam, por si mesmas, a força estética e política de *O Abraço da Serpente*, mas tornam mais complexa sua leitura. O filme denuncia, em sua materialidade narrativa e visual, a violência colonial contra os povos da floresta; ao mesmo tempo, sua recepção contemporânea passa a ser atravessada por alegações externas à diegese, que convocam uma análise mais atenta sobre autoria, ética e poder. Nesse ponto, a ausência quase total de personagens femininas indígenas, anteriormente interpretada à luz da colonialidade do gênero, ganha nova densidade crítica. Não se trata de tomar essa ausência como prova de uma conduta individual, mas de compreendê-la como elemento que permite problematizar os limites de um discurso decolonial quando ele não incorpora, de modo suficiente, as relações de gênero em sua própria estrutura de representação e produção artística.

No plano dos recursos de produção convertidos em operadores narrativos de feição decolonial, a escolha do preto e branco em *O Abraço da Serpente* não se reduz a um expediente estilístico, mas ocupa lugar central na construção conceitual do filme. Ciro Guerra partiu dos diários, desenhos e, sobretudo, das fotografias e desenhos de Theodor Koch-Grünberg e Richard Evans Schultes, que serviram de base decisiva para a elaboração visual da obra. Em vez de reiterar a Amazônia cromaticamente exuberante e exotizada que marcou tanto o imaginário turístico quanto boa parte da tradição cinematográfica ocidental, o diretor opta por uma fotografia austera, capaz de esvaziar esse repertório visual mais previsível e de deslocar para o espectador parte da experiência imaginativa da paisagem. Nesse sentido, o preto e branco, associado ao grão e ao contraste que evocam registros fotográficos de outra época, aproxima o filme da materialidade do arquivo e faz da imagem não apenas representação da floresta, mas também vestígio de um mundo devastado e parcialmente inacessível.

Já na introdução, o filme é apresentado como encontro do irreconciliável em dois tempos, em preto e branco, formulação que ajuda a compreender a função dessa

imagem despojada de cor. Ao recusar o apelo pitoresco, a fotografia afasta a floresta do repertório turístico e da contemplação exotizante. Em lugar disso, faz emergir superfícies, densidades e marcas: a pedra, a água, a pele, a ruína, a cicatriz. O espaço amazônico deixa de ser paisagem decorativa e passa a se impor como matéria histórica, carregada de tensão, memória e violência. Nessa chave, o preto-e-branco desarticula o olhar folclorizante que tantas vezes organizou a representação da região.

Paralelamente ao tratamento monocromático, os planos contemplativos e o ritmo fluvial da montagem materializam na linguagem cinematográfica a temporalidade não linear dos povos da floresta. As longas sequências de deslocamento pelas águas, capturadas a partir da proa da canoa, serpenteando pelo sinuoso rio, com dois barcos sincronizados para cada tomada, não são mero registro geográfico, mas uma imersão na experiência indígena do tempo, descrita pelo diretor como "espiral" e mais próxima da multiplicidade simultânea da física quântica do que da cronologia ocidental. Ao recusar a montagem acelerada e a espetacularização da selva, Guerra opta por um cinema de duração que espelha a oralidade e a escuta xamânicas: o espectador é convidado a habitar o mesmo tempo lento do rio, das canoas e das memórias de Karamakate. Essa aposta na contemplação como forma de conhecimento, que culmina na única irrupção da cor durante o ritual da yakruna, uma fratura do mundo que se faz linguagem fílmica, evidencia a intenção do cineasta de não apenas representar a cosmovisão amazônica, mas de fazê-la operar na própria estrutura narrativa e sensorial do filme.

Ainda quanto à questão imagética, em nível de intertextualidade cinematográfica, tanto em *O Abraço da Serpente* (2015) quanto em *Um Homem Chamado Cavalo* (1970), de Elliot Silverstein, o uso da cor opera como ponto de ruptura formal com as representações indígenas cristalizadas pelo cinema tradicional estadunidense. Neste último, as cores ganham maior intensidade visual e concentram-se principalmente nos rituais de transformação do protagonista John Morgan (interpretado pelo ator irlandês Richard Harris), como a cerimônia de suspensão pelos músculos peitorais, a pintura corporal, a entrega do couro cabeludo, nos quais a saturação cromática progressiva sinaliza a passagem do aristocrata inglês da condição de prisioneiro à de guerreiro Sioux.

A escala cromática, ali, funciona como validação visual de uma jornada de assimilação: o indígena deixa de ser o "selvagem" estereotipado do western clássico (aquele que cerca as caravanas ou ataca o forte) para se tornar, ainda que de forma romantizada, o mestre iniciador do herói branco. O gesto, para a época, foi

revolucionário, afinal, Silverstein ousou mostrar rituais indígenas com seriedade etnográfica e sem o olhar caricato de John Ford, mas permaneceu refém de uma estrutura narrativa em que o índio só adquire relevância quando serve à formação do protagonista ocidental.

As sequências a seguir permitem observar um possível diálogo visual entre os dois filmes. Mais do que sugerir uma influência direta de Silverstein sobre Guerra, interessa notar como ambos recorrem à cor para marcar uma passagem ritual. A diferença é decisiva: em *Um Homem Chamado Cavalo*, a cor acompanha a assimilação do herói branco; em *O Abraço da Serpente*, ela rompe a superfície monocromática do filme para abrir o espectador a uma experiência cosmológica que excede a lógica ocidental da iniciação.

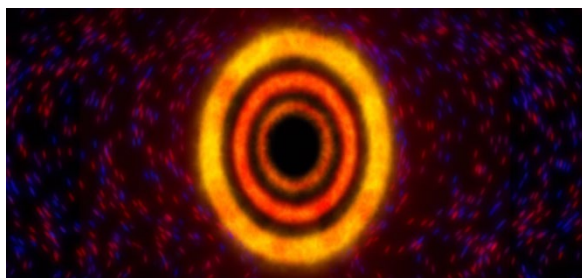


Figura 28 Cena de *Um Homem Chamado Cavalo*



Figura 29 Cena de *O Abraço da Serpente*

Já em *O Abraço da Serpente*, Guerra radicaliza essa ruptura ao deslocar completamente o eixo da cor. As duas aparições do cromatismo, a visão da "floresta encantada" durante o ritual do *yagé* e a flor da *yakruna* ao final, não celebram nenhuma integração do europeu ao mundo indígena; ao contrário, elas demarcam justamente o que o olhar colonial jamais poderá acessar. Pois é Karamakate quem interpreta, nomeia e confere sentido à experiência; o xamã não é meio para a transformação do branco, mas sujeito e guardião da própria cosmovisão. Já em *Um Homem Chamado Cavalo*, a cor acompanha uma lógica de tradução e incorporação do estrangeiro. O ritual não interrompe a centralidade do homem branco; ao contrário, organiza sua legitimação dentro da comunidade indígena.



Figura 30 Karamakate Yagé



Figura 31 John Morgan Voto do Sol

Nesse aspecto, a intersecção entre os dois filmes revela um movimento histórico do cinema: *Um Homem Chamado Cavalo* inaugurou a possibilidade de representar o indígena com dignidade ritualística, mas ainda sob a ótica do "outro servil à jornada heroica"; *O Abraço da Serpente* consuma a ruptura ao fazer da cor um território intraduzível, sagrado e soberano, a imagem colorida não é uma janela que o espectador ocidental atravessa, mas um espelho que lhe devolve seu próprio limite. Assim, se o filme de 1970 ensaiou os primeiros passos para desmontar o índio caricato do western clássico, o filme de 2015 conclui a operação ao afirmar que a verdadeira cor da Amazônia não está à venda para quem chega de fora.

Como instrumento narrativo, o roteiro de *O Abraço da Serpente*, escrito por Ciro Guerra e Jacques Toulemonde Vidal, constitui-se como um instrumento analiticamente potente para desmascarar o ideal colonialista de civilização, desnudando-o como sinônimo de barbárie. Ao estruturar a narrativa em dois tempos que se espelham e se frustram, a busca de Theo pela planta *yakruna* e, quatro décadas depois, a mesma busca por parte de Evans, o roteiro revela a lógica perversa que move os expedicionários europeus: a ânsia de extrair, classificar e levar consigo o conhecimento milenar indígena, sem jamais se deixar interrogar por ele.

Em vez de celebrar o "encontro civilizatório" entre o Velho e o Novo Mundo, o texto filmico expõe a violência epistêmica que sustenta esse ideal, os viajantes não vêm para aprender com a floresta, mas para arrancar dela seus segredos, reduzindo o xamã Karamakate a um guia utilitário, cuja sabedoria só interessa enquanto pode ser traduzida em ciência europeia. Mais contundente ainda: o roteiro mostra que o discurso civilizador produz, invariavelmente, sua própria sombra destrutiva, representada pela figura dos seringalistas, dos missionários e dos patrões da borracha, que não são exceção ao projeto colonial, mas sua expressão mais brutal e honesta. Assim, ao

confrontar o espectador com a ironia trágica de que os "civilizadores" foram, ao longo do século XX, os maiores agentes de devastação da Amazônia e de extermínio de seus povos, o roteiro de *O Abraço da Serpente* desfaz, com rigor ético e estético, a falsa oposição entre civilização e barbárie, revelando que a verdadeira selvageria residiu naqueles que, de posse de mapas e diários, nunca souberam escutar.

No filme, a noção de civilização é constantemente revertida pelo próprio desenvolvimento da narrativa. Aquilo que o discurso colonial costuma nomear como progresso, organização e superioridade moral aparece ligado, no filme, à violência extrema, à mutilação e ao extermínio. O glossário do roteiro é particularmente expressivo nesse sentido, pois identifica o seringueiro como o indígena ou mestiço submetido ao trabalho escravizado pelos caucheiros e apresenta La Chorrera como cenário de alguns dos crimes mais brutais praticados contra os povos originários. Com isso, a expansão do caucho deixa de poder ser compreendida como missão civilizadora e passa a ser vista como forma histórica de barbárie, sustentada justamente em nome da conquista e da modernização.

Essa desmontagem do imaginário civilizatório ganha ainda mais força na representação da antiga missão cristã. A placa que celebra os “pioneiros” do caucho por levarem civilização a “caníbales y salvajes” (Guerra e Toulemonde, 2015, p. 85) condensa, em poucas palavras, a pretensão colonial de superioridade. Ainda assim, a composição visual do espaço desfaz essa imagem de maneira contundente. A missão não se apresenta como lugar de ordem, redenção ou amparo, mas como território de ruína material e espiritual, atravessado por autoflagelação, por símbolos sincréticos em decomposição e pela autoridade delirante de Anizetto, sob a qual o ambiente religioso se converte em cena de medo, coerção e histeria coletiva. Dessa forma, o filme não se limita a denunciar os excessos do colonialismo. Ele revela que, na Amazônia, a própria ideia de civilização operou como veículo de devastação, tornando-se uma das expressões mais violentas da barbárie.

Considerando todo o levantamento de percepções e conclusões obtidas, a análise aqui desenvolvida demonstrou que *O Abraço da Serpente* ocupa um lugar ambivalente e profundamente instigante no panorama do cinema decolonial latino-americano. Esteticamente, a fotografia monocromática e os planos contemplativos, inspirados nas expedições de Koch-Grünberg e Schultes, operam como uma crítica formal ao exotismo hollywoodiano, enquanto as breves irrupções da cor, analisadas em comparação com *Um Homem Chamado Cavalo*, demarcam um território sagrado e intraduzível que o

olhar colonial jamais poderá acessar, consumando uma ruptura com as figurações indígenas do cinema tradicional estadunidense.

O roteiro, por sua vez, desmascara o ideal civilizatório como barbárie ao expor a lógica extrativista que reduz o xamã Karamakate a mero guia, revelando que a verdadeira selvageria residiu nos agentes da colonização. Entretanto, essa potência decolonial figurativa e narrativa encontra um limite ético incontornável na ausência quase total de personagens femininas um silêncio que, à luz da colonialidade do gênero teorizada por María Lugones, evidencia o apagamento sistemático da mulher indígena na própria estrutura do filme. Tal lacuna não é um mero descuido estético, mas o sintoma de uma cegueira estrutural que se revela ainda mais grave quando confrontada com as denúncias de assédio sexual praticado pelo diretor contra oito mulheres indígenas, conforme apurado pelo periódico *Volcánicas*.

Vale salientar que em *O abraço da serpente*, a crítica à colonialidade é incontornável: o filme desloca o eixo da narrativa para Karamakate, expõe a violência missionária, extrativista e científica, e põe em crise a pretensa superioridade epistemológica do olhar ocidental. Ainda assim, essa operação não dissolve uma tensão central de sua própria feitura. Embora dialogue com uma sensibilidade decolonial, a obra permanece inscrita numa condição de produção em que a autoridade diretiva não é indígena, o que reabre o problema de quem fala, de que lugar fala e sob quais mediações o indígena pode aparecer na imagem. A presença de atores indígenas e de línguas originárias certamente produz um deslocamento importante no interior do cinema latino-americano, mas não elimina por si só a assimetria da enunciação, já que a organização do relato, o enquadramento das experiências e a síntese simbólica do universo amazônico continuam submetidos a uma autoria externa. Desse modo, mais do que celebrar o filme como superação plena da lógica colonial, talvez seja mais produtivo lê-lo como uma obra atravessada por uma contradição constitutiva: ao mesmo tempo em que desmonta colonialidades do poder, do saber, do ver e do ser na cena, ainda carrega, no plano da autoria, um limite que a aproxima da longa tradição de narrar o indígena a partir de fora.

Diante desse quadro contraditório, a presente pesquisa não apenas oferece uma leitura crítica da obra de Ciro Guerra, mas também aponta caminhos urgentes para futuras investigações acadêmicas no campo dos estudos decoloniais, do cinema latino-americano e das relações entre gênero, etnia e poder no audiovisual. Evidencia-se a necessidade de que análises fílmicas não se restrinjam à diegese ou à intencionalidade

autoral, mas incorporem rigorosamente as condições éticas e políticas da própria produção da obra, incluindo quem fala, quem cala e quem é silenciado ou violentado nos bastidores. Estudos futuros poderão aprofundar o contraste entre discurso anticolonial e práticas coloniais de diretores latino-americanos contemporâneos, bem como investigar, em perspectiva comparada, como outras cinematografias da região têm (ou não) enfrentado a ausência de mulheres indígenas em suas narrativas.

Mais do que isso, torna-se incontornável defender a ampliação de obras concebidas, dirigidas, roteirizadas e narradas por sujeitos indígenas, não como gesto de mera inclusão simbólica, mas como deslocamento efetivo das estruturas de poder que historicamente mantiveram os povos originários no lugar de objeto de representação. Não basta, portanto, que o cinema incorpore personagens, línguas ou corpos indígenas diante da câmera, se a autoridade de enunciação e as decisões centrais do processo criativo permanecem concentradas fora desses sujeitos. A emergência de cinemas indígenas, em sua pluralidade estética, política e territorial, constitui condição decisiva para que outras imagens, outras memórias e outras formas de narrar possam finalmente romper, de dentro, com a persistência colonial que tantas vezes sobrevive até mesmo em obras que pretendem denunciá-la. Por fim, este trabalho deixa como contribuição central a compreensão de que a decolonialidade não pode ser apenas estética ou narrativa: ela deve ser, sobretudo, ética e relacional ou não será decolonial, de fato.

REFERÊNCIAS

- A HORA DOS FORNOS. Direção: Fernando Solanas; Octavio Getino. Argentina: Cine Liberación, 1968. 1 filme.
- A MISSÃO. Direção: Roland Joffé. Reino Unido: Warner Bros., 1986. 1 filme.
- ACZEL, Amir D. Bússola: a invenção que mudou o mundo. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- AGUIRRE, a cólera dos deuses. Direção: Werner Herzog. Alemanha: Werner Herzog Filmproduktion, 1972. 1 DVD (95 min).
- ALMEIDA, Silvio. Racismo estrutural. São Paulo: Pólen, 2019.
- ALVES, Henrique Roriz Aarestrup. Intelectuais, minorias e imagens da floresta amazônica no romance O fim do terceiro mundo, de Márcio de Souza, e no filme O abraço da serpente, de Ciro Guerra. Revista de Letras Norte@mentos, [S. l.], n. 34, p. 177-196, dez. 2020.
- ARÓSTEGUI, Julio. La investigación histórica: teoría y método. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.
- AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas: Papirus, 2004.
- BAENA, Ricardo Antonio Marín. Abrasándonos en el Abrazo de la Serpiente: esbozo ensayístico acerca de la película colombiana “El abrazo de la serpiente”, dirigida por Ciro Guerra. Revista Científica General José María Córdova, Bogotá, D. C., v. 14, n. 17, p. 454-458, ene./jun. 2016.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. Revista Brasileira de Ciência Política, Brasília, n. 11, p. 89-117, maio/ago. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0103-33522013000200004>. Acesso em: 12 jul. 2025.
- BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual intepistêmico. Epistemologias do Sul, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 38-56, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul>. Acesso em: 23 jun. 2025.
- BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BELISÁRIO, Bernard. Ressonâncias entre cinema, cantos e corpos no filme As Hipermulheres. Galáxias, São Paulo, n. 32, p. 35-79, ago. 2016.
- BELO, Geovane Silva. O olhar estrangeiro estigmatizado(r) do cinema: invenção, sustentação e reinvenção do imaginário sobre a Amazônia. 2013. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Ciências da Arte, Universidade Federal do Pará, Belém, 2013. Disponível em: <http://repositorio.ufpa.br/jspui/handle/2011/7875>. Acesso em: 21 mar. 2026.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Tradução de Gabriel Cohn. Porto Alegre: L&PM, 2018.

BISPO DOS SANTOS, A. Colonização, quilombos: modos e significações. 2. ed. rev. e ampl. Brasília: AYÓ, 2019.

BISPO DOS SANTOS, A. Quilombos: modos e significados. São João do Piauí: COMEPI, 2015.

BONIN, Iara. Racismo: desejo de exterminar os povos e omissão em fazer valer seus direitos. In: CIMI. Relatório: violência contra os povos indígenas no Brasil: dados 2014. Brasília: Cimi, 2015.

BRASIL, André. Ver por meio do invisível: o cinema como tradução xamânica. Novos Estudos, São Paulo, v. 35, n. 3, p. 125-146, nov. 2016.

BROKEN ARROW. Direção: Delmer Daves. Estados Unidos: 20th Century Fox, 1950. 1 filme.

CABALZAR, Aloísio. Indigenous ecological calendars define scales of climate monitoring for small farmers in the Amazon. Journal of Ethnobiology, [S. l.], v. 36, n. 2, p. 45-67, 2016.

CAÇÃO ROSA, Maria Eduarda. O Terceiro Mundo e as Relações Internacionais: uma relação intermediada pelas categorias de subalternidade, centro-periferia e desenvolvimento. Revista Perspectiva: reflexões sobre a temática internacional, [S. l.], v. 12, n. 23, 2020. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/RevistaPerspectiva/article/view/97208>. Acesso em: 3 jun. 2026.

CAHEN, Michel. O que pode ser e o que não pode ser a colonialidade: para uma aproximação “pós-colonial” da subalternidade. In: CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy (org.). Para além do pós(-)colonial. São Paulo: Alameda, 2018. p. 31-73.

CAIXETA DE QUEIROZ, Ruben. Cineastas indígenas e pensamento selvagem. Devires: cinema e humanidades, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. 98-125, 2008.

CAMARNEIRO, Fabio. A pedra e o livro: questões de epistemologia em O abraço da serpente. C-Lenda, Niterói, n. 38/39, p. 28-46, 2020. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/47147/29200>. Acesso em: 8 out. 2025.

CANDAU, Vera Maria Ferrão; MOREIRA, Antônio Flávio (org.). Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

CASEMENT, Roger. Diário da Amazônia de Roger Casement. Edição de Angus Mitchell; organização de Laura P. Z. Izarra e Mariana Bolfarine; tradução de Mariana Bolfarine (coord.), Mail Marques de Azevedo e Maria Rita Drumond Viana. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago. Ciências sociais, violência epistêmica e o problema da “invenção do outro”. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber:

eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

CESAR, Amaranta. Sobreviver com as imagens: o documentário, a vida e os modos de vida em risco. *Devires*, Belo Horizonte, v. 10, n. 2, p. 12-23, 2013.

CHAGNON, Napoleon A. Nobres selvagens: minha vida entre duas tribos perigosas: os ianomâmis e os antropólogos. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

CHAUVIN, Jean Pierre. Anticolonialismo. *Revista de Estudos de Cultura*, São Paulo, n. 3, p. 50-55, set./dez. 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufs.br/revec/article/view/4773>. Acesso em: 24 maio 2025.

COLAÇO, Thais Luzia; DAMÁZIO, Eloise da Silveira Petter. Um diálogo entre o pensamento descolonial e a antropologia jurídica: elementos para o resgate dos saberes jurídicos subalternizados. *Seqüência: Estudos Jurídicos e Políticos*, Florianópolis, n. 61, p. 85-109, dez. 2010. DOI: 10.5007/2177-7055.2010v31n61p85.

COLAÇO, Thaisa S.; DAMÁZIO, Eliane. Saberes subalternos: epistemologias do Sul e educação popular. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2012.

CUBIDES SERRANO, Edwin; GARAY CANO, Luz Adriana. Entre lo salvaje y la inocencia: lectura intertextual de La Vorágine y El abrazo de la Serpiente. *La Palabra*, [S. l.], n. 40, e11630, 2021.

CUMES, Aura Estela. Mulheres indígenas, patriarcalismo e colonialismo: um desafio à segregação compreensiva e suas formas de dominação. Tradução de Iris Barbosa e Marcelo Sanhueza. *Margens: Revista Interdisciplinar*, [S. l.], v. 16, n. 26, p. 323-334, jun. 2022.

CUNHA, Manuela Carneiro da (org.). História dos índios no Brasil. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura; FAPESP, 1992.

D'ARGENIO, Maria Chiara. Decolonial encounters in Ciro Guerra's *El abrazo de la serpiente*: indigeneity, coevalness and intercultural dialogue. *Postcolonial Studies*, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 131-153, 2018.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento: cinema 1*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. 244 p.

DEMAN, Isaak. Religious elements in *Embrace of the Serpent* (2015): transforming the dichotomies between an Amazonian payé and Western expeditioners in the wake of the rubber industry. *Religions*, [S. l.], v. 12, art. 391, 2021.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIÁRIOS DE MOTOCICLETA. Direção: Walter Salles. Produção: FilmFour; South Fork Pictures; Tu Vas Voir Productions. [S. l.]: [s. n.], 2004. 1 filme.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobrevivência dos vaga-lumes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

DINIZ, Renata Otto. Cosmocinepolítica Tikm'n-Maxakali: ensaio sobre a invenção de uma cultura e de um cinema indígena. *Gis*, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 63-105, jul. 2018.

DUARTE, Roberta Ketllen Souza. "Aos confins dos selvagens": a presença indígena na viagem de Spix & Martius ao Estado do Grão-Pará e Rio Negro (1819-1820). 2022. 102 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2022.

EPSTEIN, Sonia Shechet. Interview with Ciro Guerra, Director of *Embrace of the Serpent*. Sloan Science & Film, [S. l.], 17 fev. 2016. Disponível em: <https://scienceandfilm.org/articles/2654/interview-with-ciro-guerra-director-of-embrace-of-the-serpent>. Acesso em: 11 jul. 2025.

ESCOREL, Eduardo. O abraço da serpente: originalidade desestimulante. *Revista Piauí*, Rio de Janeiro, mar. 2016. Disponível em: <https://piaui.uol.com.br/web/o-abraco-da-serpente-originalidade-desestimulante/>. Acesso em: 30 maio 2026.

FANON, Frantz. Os condenados da terra. Tradução de José Laurênio de Melo. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: Ed. UFBA, 2008.

FELIPE, Marcos Aurélio. Da colonialidade do ver ao cinema indígena: apontamentos sobre a (contra) colonialidade em Abya Yala. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 66, e2015B, 2023.

FELIPE, Marcos Aurélio. O cinema como cosmopoética do pensamento decolonial. 2019. Disponível em: https://www.academia.edu/45025905/O_cinema_como_cosmop%C3%A9tica_do_pensamento_decolonial. Acesso em: 11 jul. 2025.

FELIPE, Marcos Aurélio. *Outras fronteiras do cinema: colonialidade, contracolonização e cosmovisões históricas nas cinematografias indígenas*. Porto Alegre: Sulina, 2024.

FERREIRA, Rodrigo de Almeida. Luz, câmera e história: práticas de ensino com o cinema. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

FERRO, Marc. O filme: uma contra-análise da sociedade? In: FERRO, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 15-34.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 2005.

FREITAS, Cristiane. Da memória ao cinema. *Logos*, [S. l.], v. 4, n. 2, p. 16-19, 1997.

FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México: FCE, 1992.

GALEANO, Eduardo. As veias abertas da América Latina. Tradução de Sérgio Faraco. Porto Alegre: L&PM, 1978.

GARCÍA, David Hoyos. Post-colonial narrative and language as aesthetic matter in Ciro Guerra's Embrace of the Serpent. *Revista Luciérnaga Comunicación*, Medellín, v. 11, n. 21, p. 60-73, 2019.

GLEGHORN, Charlotte. Filmic disciples and indigenous knowledges: the pedagogical imperative in *El abrazo de la serpiente* (Ciro Guerra, 2015). *Diálogo*, [S. l.], v. 23, n. 1, p. 31-45, 2020.

GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje*, [S. l.], p. 223-244, 1984.

GONZÁLEZ ÁNGEL, Rubén. Cinestesia: *El abrazo de la serpiente*. [S. l.: s. n.], 2023.

GROSFOGUEL, Ramón. Descolonizando los universalismos occidentales: el pluriversalismo transmoderno decolonial desde Aimé Césaire hasta los zapatistas. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (org.). *El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos; Pontificia Universidad Javeriana; Instituto Pensar, 2007.

GUERRA, Ciro. *El abrazo de la serpiente*. Colômbia: Ciudad Lunar, 2015. Disponível em: <https://www.primevideo.com/-/pt/detail/O-ABRA%C3%87O-DA-SERPENTE/0M8EKW3OOY8867OW3MI54G41M5>. Acesso em: 10 jun. 2024.

GUERRA, Ciro; TOULEMONDE, Jacques. *El abrazo de la serpiente*. In: *GUIONES; ROTEIROS*. Ciudad de México: Cinema23, 2015. n. 6.

GUIDON, Niéde. As primeiras ocupações humanas da área arqueológica de São Raimundo Nonato, Piauí. *Revista de Arqueologia*, Belém, v. 2, n. 1, p. 38-46, jan./jun. 1984. DOI: 10.24885/sab.v2i1.34. Disponível em: <https://revista.sabnet.org/ojs/index.php/sab/article/view/34>. Acesso em: 31 mar. 2026.

GUIMARÃES, César. O que é uma comunidade de cinema? *Revista Eco-Pós*, [S. l.], v. 18, n. 1, p. 45-56, 2015. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v18i1.1955>. Acesso em: 11 jul. 2025.

HABERMAS, Jürgen. A inclusão do outro. São Paulo: Loyola, 2004.

HAESBAERT, Rogério. O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 2006.

HEIDEGGER, Martin. Ser e tempo. Tradução de Marcia Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. 600 p.

INDURSKY, Freda. As determinações da prática discursiva da escrita. *Desenredo*, Passo Fundo, v. 12, n. 1, jan./jun. 2016.

JAGUARIBE, Beatriz. O arquivo líquido da Amazônia: imagens e narrativas da floresta no século XXI. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2017. 248 p.

KAYAPÓ, Edson; BRITO, Tamires. A pluralidade étnico-cultural indígena no Brasil: o que a escola tem a ver com isso? *Mneme: Revista de Humanidades*, [S. l.], v. 15, n. 35, p. 38-68, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/7445>. Acesso em: 1 maio 2026.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. Tradução de Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

KING, John. El carrete mágico: una historia del cine latinoamericano. Tradução de Gilberto Bello. 1. ed. Bogotá; Caracas; Quito: Tercer Mundo Editores; TM Libros Internacional, 1994. 354 p. ISBN 9586014800.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés; prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. Ideias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LANDER, Edgardo. Ciências sociais: saberes coloniais e eurocêntricos. In: LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 21-25.

LE GOFF, Jacques. História e memória. São Paulo: Editora da Unicamp, 1990.

LEÓN, Christian. Imagem, mídias e telecolonialidade: rumo a uma crítica decolonial dos estudos visuais. *Revista Epistemologias do Sul*, [S. l.], v. 3, n. 1, p. 58-73, 2019.

LÉPINE, Cédric; GOVIN, Marie-Françoise. Renouveau du cinéma colombien depuis les années 2000, par le prisme de sa diffusion française. *Cinémas d'Amérique latine*, [S. l.], v. 25, 2017. DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.4652>. Disponível em: <http://journals.openedition.org/cinelatino/4652>. Acesso em: 15 jul. 2025.

LIMA, Priscila Passos de; MAISEL, Priscila de Oliveira Pinto. O mito da cobra-canoa dessana na obra dos artistas Bernadete Andrade, Turenko Beça e Priscila Pinto. In: *ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISADORES EM ARTES PLÁSTICAS*, 26., 2017, Campinas. Anais [...]. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p. 4375-4389. Disponível em: https://anpap.org.br/anais/2017/PDF/EAV/26encontro_LIMA_Priscila_Passos_de_MAISEL_Priscila_de_Oliveira_Pinto.pdf. Acesso em: 15 mar. 2026.

LUGONES, María. Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 73-102, jul./dez. 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo decolonial. *Revista Estudos Feministas*, [S. l.], v. 18, n. 3, p. 937-952, 2010.

MACKENZIE, Charlotte. Interview with 'Embrace of the serpent' director Ciro Guerra. The Bogotá Post, Bogotá, 19 jun. 2015. Disponível em: <https://www.thebogotapost.com/interview-with-ciro-guerra/6583/amp/>. Acesso em: 22 abr. 2026.

MALAFIA, Wolney Vianna. Imagens do Brasil: o Cinema Novo e as metamorfoses da identidade nacional. 2012. 316 f. Tese (Doutorado em História, Política e Bens Culturais) – Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 2012.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre a colonialidade do ser: contribuições para o desenvolvimento de um conceito. Rio de Janeiro: Via Verita, 2022.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre la colonialidad del ser. In: CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSFOGUEL, Ramón (org.). El giro decolonial. Bogotá: Siglo del Hombre, 2007.

MBEMBE, Achille. Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEDEIROS, Gilmar Joane Macedo de. Por um feminismo decolonial: a leitura antipatriarcal, anticapitalista, antirracista de Françoise Vergès. Revista Estudos Feministas, Florianópolis, v. 29, n. 2, e74626, 2021.

MENESES, Maria Paula. Diálogos de saberes, debates de poderes: possibilidades metodológicas para ampliar diálogos no Sul global. Em Aberto, Brasília, v. 27, n. 91, p. 90-110, jan./jun. 2014. Disponível em: <https://hdl.handle.net/10316/43960>. Acesso em: 18 maio 2025.

MICHILES, Aurélio; BOLFARINE, Mariana. In the Name of this Land/Em nome desta Terra: Documenting Roger Casement's presence in the Putumayo. ABEI Journal, São Paulo, v. 21, n. 2, p. 51-54, 2020. DOI: 10.37389/abei.v21i2.3814. Disponível em: <https://revistas.usp.br/abei/article/view/179662>. Acesso em: 31 maio 2026.

MIGNOLO, Walter. Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010.

MIGNOLO, Walter. Estética, arte e política: para além das teorias da arte e do debate contemporâneo. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. São Leopoldo: Unisinos, 2010.

MIGNOLO, Walter. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Tradução de Solange Ribeiro de Oliveira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter. Histórias locais/projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2020.

MIGNOLO, Walter. The darker side of Western modernity: global futures, decolonial options. Durham: Duke University Press, 2011.

MIGNOLO, Walter D. A ideia de América Latina. São Paulo: UNESP, 2006.

MIGNOLO, Walter D. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. Revista Brasileira de Ciências Sociais, São Paulo, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v32n94/0102-6909-rbcsoc-3294022017.pdf>. Acesso em: 6 set. 2020.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica, pensamento independente e liberdade decolonial. Tradução de Isabella B. Veiga. Revista X, [S. l.], v. 16, n. 1, p. 24-53, 2021.

MILITÃO, Lorena Tavares; CÉSAR, Waldimiro Maximino Tavares; KIENEN, João Gustavo. A subalternização da alma: um olhar decolonial sobre o impacto das missões religiosas em O abraço da serpente. História e Cultura, [S. l.], v. 14, n. 2, p. 578-596, dez. 2025. ISSN 2238-6270. Disponível em: <https://doi.org/10.18273/revanu.v25n2-2020001>. Acesso em: 1 abr. 2026.

MONTEIRO, John Manuel. O escravo índio, esse desconhecido. In: GRUPIONI, Luís Donisete Benzi (org.). Índios no Brasil. Brasília: Ministério da Educação e do Desporto, 1994. p. 105-120.

MUNHOZ, Marcos Martinez; ROSSETTI, Regina. Corpo comunicado: o espetáculo do autossacrifício religioso. Esferas, [S. l.], ano 1, n. 2, p. 61-71, jan./jun. 2013.

MUÑOZ GÓMEZ, Bill Yeison. Reflexiones a partir de la película El abrazo de la serpiente. 2021. Trabalho acadêmico (Disciplina de Leitura e Escrita, Departamento de Ingeniería Civil) – Universidad del Cauca, [S. l.], 2021.

NAGASE, Jana Nascimento. Entrevista com o diretor colombiano Ciro Guerra. Gazeta News, [S. l.], 10 mar. 2016. Entrevista concedida por Ciro Guerra.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Assim falou Zaratustra. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

NUNES, Karliane Macedo; SILVA, Renato Izidoro da; SANTOS, José de Oliveira dos. Cinema indígena: de objeto a sujeito da produção cinematográfica no Brasil. Polis: Revista Latinoamericana, [S. l.], n. 38, 2014.

O ABRAÇO DA SERPENTE. Direção: Ciro Guerra. Produção: Cristina Gallego. Colômbia; Venezuela; Argentina: Esfera Filmes, 2016. 1 DVD (125 min), son., p&b. Título original: El abrazo de la serpiente.

O ÚLTIMO DOS MOICANOS. Direção: Michael Mann. Estados Unidos: 20th Century Studios, 1992. 1 filme.

OLIVEIRA, Luiz Fernandes de; CANDAU, Vera Maria Ferrão. Pedagogia decolonial e educação antirracista e intercultural no Brasil. Educação em Revista, Belo Horizonte, v. 26, n. 1, p. 15-40, 2010.

ORCASITAS PACHECO, L. J.; GÓMEZ SALAZAR, J. O.; BÁMACA-LÓPEZ, E. Em meio das assimetrias: os intermitentes inícios do cinema colombiano nas telas da América Latina. Imagofagia, [S. l.], v. 30, p. 166, 2024. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/678288>. Acesso em: 16 jun. 2025.

ORLANDI, Eni Puccinelli. A linguagem e seu funcionamento: as formas do discurso. 4. ed. Campinas: Pontes, 1996.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Análise de discurso: princípios & procedimentos. 10. ed. Campinas: Pontes, 2012. 100 p. ISBN 9788571131316.

ORLANDI, Eni Puccinelli. Michel Pêcheux e a análise de discurso: Michel Pêcheux et l'Analyse de Discours. Estudos da Língua(gem), Vitória da Conquista, v. 1, n. 1, p. 9-13, 2005. DOI: <https://doi.org/10.22481/el.v1i1.973>. Acesso em: 16 jun. 2025.

ORLANDI, Eni Puccinelli. O que é linguística? 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2009.

OSORIO, María Fernanda Arias. María: entre el campo literario y el cinematográfico. In: FONSECA, Eduardo Dias; RAMALHO, Fábio Allan Mendes (org.). Trânsitos e subjetividades latino-americanas no cinema. Foz do Iguaçu: EDUNILA, 2020. p. 122-141.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. O cinema na América Latina. São Paulo: L&PM Editores, 1984.

PÊCHEUX, Michel. Análise automática do discurso (AAD-69). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (org.). Por uma análise automática do discurso: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: Unicamp, 1997. p. 61-161.

PEREIRA, Carmem Silvia Rodrigues; SILVA DE DEUS, Ana Iara; OLIVEIRA, Valeska Fortes de. Linguagem cinematográfica e formação docente. Revista Interfaces: educação e sociedade, Santo Ângelo, n. 2, p. 11-23, 2015.

PEREIRA, Maria de Fátima Rodrigues et al. Cinema e educação: outras formas de estar em aula. In: PEREIRA, Maria de Fátima Rodrigues et al. Cinema, educação e ensino de história: aproximações possíveis. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. p. 11-28.

PERTILE, Kimberly Victória. Colonialidade do ser e saber: geopolítica do conhecimento e análise do sistema ONU. Revista Perspectiva, [S. l.], p. 306-328, [s. d.].

PIVETTA, Marcos. Evidências arqueológicas no Piauí sugerem chegada humana à América há 100 mil anos. Revista Pesquisa Fapesp, São Paulo, n. 146, abr. 2008. Disponível em: <https://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2014/01/073-077-niede-guidon.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2026.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. A geografia da riqueza, a riqueza da geografia: uma reflexão sobre o desenvolvimento na Amazônia. In: OLIVEIRA, Arioaldo Umbelino de; MARQUES, Marta Inez Medeiros (org.). O campo no século XXI: território de vida, de luta e de construção da justiça social. São Paulo: Casa Amarela; Brasília: NEAD, 2006. p. 119-146.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. Perú Indígena, Lima, v. 12, n. 29, p. 11-20, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber. Buenos Aires: CLACSO, 2000.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 107-130.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder e classificação social. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria de Paula (org.). Epistemologias do Sul. Coimbra: Edições Almedina, 2009.

RAMOS, Danilo Paiva; ABREU, Carolina de Camargo. Olhos luminosos e peles de metal: resenha do filme “O abraço da serpente: um sonho amazônico”, de Ciro Guerra. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 59, n. 3, p. 322-328, 2016. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/es/article/view/124826/121541>. Acesso em: 20 mar. 2026.

REIS, Lucas Henrique dos. Colonialidade do ver: os caminhos e as possibilidades de um conceito. In: FÓRUM DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO CENTRO-OESTE, 4.; SEMINÁRIO DE PESQUISA UFG/PUC GOIÁS, 15., 2022, Goiânia. Anais [...]. Goiânia: Editora PUC Goiás, 2022. p. 387-397.

RODRIGUES, Cassiano Terra. Convite a O abraço da serpente. Acta Scientiarum: Human and Social Sciences, Maringá, v. 44, e62243, 2022.

SÁ, Lucia; FIOROTTI, Devair. Filhos de Macunaíma ou: não sou índio, sou macuxi e meu nome é... Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, n. 53, p. 343-352, jan./abr. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2316-40185315>. Acesso em: 20 mar. 2026.

SAID, Edward. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SALCEDO SILVA, Hernando. Cine colombiano: primeros años (1897-1915). Bogotá: Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 1997. (Revista Credencial Historia, edição 88).

SANTOS, Boaventura de Sousa. Epistemologias do Sul. São Paulo: Cortez, 2014.

SANTOS, Boaventura de Sousa. La globalización del derecho: los nuevos caminos de la regulación y la emancipación. Bogotá: ILSA; Universidad Nacional de Colombia, 1998. Disponível em: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/La_globalizacion_del_derecho_Los_nuevos_caminos_de_la_regulacion_y_la_emancipacion.pdf. Acesso em: 20 mar. 2026.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. Introdução. In: SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (org.). Epistemologias do Sul. Coimbra: Almedina, 2009. p. 9-19.

SANTOS, Milton. Da totalidade ao lugar. São Paulo: EDUSP, 2005.

SCHLENKER, Alex. Política da visualidade e práticas artísticas: contribuições da estética decolonial. Revista Pós, Belo Horizonte, v. 9, n. 18, p. 79-93, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15134>. Acesso em: 23 jun. 2025.

SCHMIDT, Otto. Theodor Koch-Grünberg with Macúna, Yabaána and Yaúna warriors at the lower Río Apaporis. 1905. 1 fotografia. In: REVISTA DE ANTROPOLOGIA. São Paulo: USP, v. 62, n. 1, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://revistas.usp.br/ra/es/issue/view/10975/2851>. Acesso em: 2 abr. 2026.

SILVA, Humberto Pereira da. O abraço da serpente confronta ciência e ritos ancestrais. [S. l.: s. n.], 2016.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. Dicionário de conceitos históricos. São Paulo: Contexto, 2006.

SILVA, Lucas Trindade da. Colonialidade do poder como meio de conhecimento: em torno de seus limites e potencialidades explicativas. Plural: Revista do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da USP, São Paulo, v. 22, n. 2, p. 204-221, 2015. Disponível em: https://revistas.usp.br/plural/pt_BR/article/view/112458. Acesso em: 15 abr. 2026.

SILVA, Obdália Santana Ferraz. Os ditos e os não ditos do discurso: movimentos de sentidos por entre os implícitos da linguagem. R. Faced, Salvador, n. 14, p. 39-53, jul./dez. 2008.

SILVA, Paulo Robério Ferreira. Teoria da colonialidade do poder e a epistemologia/gnosiologia pluriversal. Revista da Faculdade de Direito da Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, v. 51, n. 1, p. 50-75, 2023. DOI: <http://dx.doi.org/10.14393/RFADIR-51.1.2023.68082>. Acesso em: 23 jun. 2025.

SILVA, Renata Carvalho. A estética decolonial em El abrazo de la serpiente: uma crítica à colonialidade do ver no cinema latino-americano contemporâneo. 2019. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/14215>. Acesso em: 23 jun. 2025.

SPIVAK, Gayatri. Pode o subalterno falar? Tradução de Sandra Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 [1988].

STAM, Robert. Introdução à teoria do cinema. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Crítica da imagem eurocêntrica. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Estereótipo, realismo e representação racial: uma análise das mediações culturais e cinematográficas que, exercidas sobre grupos étnicos não brancos, funcionam como forma de controle social. Revista Imagens, Campinas, n. 5, ago./dez. 1995.

TODESCHINI, Luiz Fernando Roos. O olhar, a câmera, o outro: imagens de alteridade no cinema latino-americano contemporâneo. 2021. Dissertação (Mestrado em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2021.

UM HOMEM CHAMADO CAVALO. Direção: Elliot Silverstein. Produção: Sandy Howard. Roteiro: Jack DeWitt; Dorothy M. Johnson. Estados Unidos: Cinema Center Films, 1970. 1 filme (114 min), son., color.

UOL. Diretor colombiano Ciro Guerra é acusado de assédio por 8 mulheres. UOL, São Paulo, 25 jun. 2020. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2020/06/25/diretor-colombiano-ciro-guerra-e-acusado-de-assedio-por-8-mulheres.htm>. Acesso em: 3 abr. 2026.

VÁSQUEZ, Oscar Mario Estrada. O cinema colombiano e seu correlato na história. Revista Luciérnaga, [S. l.], v. 7, n. 14, p. 22-35, 2015. Disponível em: <https://revistas.elpoli.edu.co/index.php/luc/article/view/816>. Acesso em: 15 jul. 2025.

VERGÈS, Françoise. Um feminismo decolonial. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. O problema do chullachaqui: notas sobre uma metáfora amazônica. Aceno: Revista de Antropologia do Centro-Oeste, Cuiabá, v. 3, n. 5, p. 4-17, jan./jun. 2016.

WALLERSTEIN, Immanuel. O sistema mundial moderno. v. II: o mercantilismo e a consolidação da economia-mundo europeia, 1600-1750. Porto: Afrontamentos, 1974.

WALLERSTEIN, Immanuel. O universalismo europeu: a retórica do poder. São Paulo: Boitempo, 2007.

WALSH, Catherine. Interculturalidad crítica y (de)colonialidad: ensayos desde Abya Yala. Quito: Editorial Abya-Yala, 2012.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (org.). Educação intercultural na América Latina: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

WALSH, Catherine. Pedagogías decoloniales: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Quito: Abya Yala, 2013.

WOLF, Eric R. A Europa e os povos sem história. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.

XAVIER, Ismail. O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

ZAMA. Direção: Lucrecia Martel. Rio de Janeiro: Bananeira Filmes, 2017. 1 filme.