



Convite a *O abraço da serpente*

Cassiano Terra Rodrigues

Departamento de Humanidades, Instituto Tecnológico de Aeronáutica, Praça Marechal Eduardo Gomes, 50, 12228-900, São José dos Campos, São Paulo, Brasil. E-mail: casster@ita.br

RESUMO. O texto que segue foi escrito em 2015, logo após eu sair da sessão do filme na 39^a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, em 2015. Não é um texto que respeita o cânone do gênero literário ‘artigo acadêmico’, mas tampouco é tão arbitrário que não possa ser qualificado de científico. Na verdade, penso que sua qualificação científica apenas tornou-se mais evidente de lá para cá. Se isso não o afasta totalmente de uma crítica de cinema, ao menos o aproxima de uma crítica do olhar, pela tentativa de explicitação de alguns pressupostos do olhar do filme. Cronologicamente, de 2015 para cá não são tantos anos passados. Todavia, após dois anos de pandemia de COVID-19, atos antes corriqueiros como ir ao cinema parecem pertencer a uma realidade cada vez mais distante. Talvez seja mais correto afirmar que esses anos de pandemia escancararam a realidade e a falsidade de certos simulacros que antes ainda passavam despercebidos. É certo que a hegemonia de novas formas menos coletivas e mais privatizadas de ver já se anunciava antes da pandemia, mas nada se compara ao que vimos acontecer de 2020 para cá. A agudização destrutiva do processo colonizador – ao qual são submetidos os ecossistemas do planeta – potencializa a experiência de transmutação ou estranhamento que o filme pode suscitar. A continuar esse passo, em breve, o único fluxo que a pós-humanidade chegará a conhecer será o das transfusões de sangue artificial para alimentar cérebros vegetativos.

Palavras-chave: sagrado; profano; cinema; simulacro; perspectivismo ameríndio.

Invitation to *Embrace of the Serpent*

ABSTRACT. The following text was written in 2015, right after I left the exhibition of *Embrace of the serpent* at the 39th São Paulo International Film Festival, in 2015. The canon for the literary genre ‘academic article’ is not squarely fitted for what follows, nonetheless, this article is not so arbitrary that it cannot be qualified as scientific; in fact, I think its scientific qualifications have only become more evident since then. If that does not totally prevent my text to qualify as a sort of film criticism, at least it brings it closer to a criticism of gaze, by trying to explain some assumptions of the film’s gaze. Chronologically, from 2015 to now, not so many years have passed. However, after two years of the COVID-19 pandemic, once-ordinary acts like going to the movies seem to belong to an increasingly distant reality. Perhaps the more correct to say would be that these years of pandemic have exposed the reality and falsity of certain simulacra that previously went unnoticed. True, the hegemony of new, less collective, and more privatized ways of seeing was already announced before the pandemic, but nothing compares to what we have seen happening since 2020. The film destructive exacerbation of the colonizing process to which the planet’s ecosystems are subjected enhances the experience of transmutation or estrangement that the film can arouse. If this pace continues, soon the only flow that post-humanity will come to know will be that of artificial blood transfusions to feed vegetative brains.

Keywords: sacred; profane; cinema; simulacrum; Amerindian perspectivism.

Received on January 25, 2022.

Accepted on May 20, 2022.

Introdução. O sagrado e o profano

É conhecida a distinção feita por Mircea Eliade entre o homem profano e o homem sagrado (Eliade, 1992). Se nem sempre se distinguem facilmente, ainda assim é possível traçar uma diferença nítida entre as ‘atitudes’. O homem profano olha para uma montanha e vê nela árvores que ele pode cortar para usar a madeira, terra que ele pode arar para plantar comida ou escavar para retirar minério. O homem sagrado, ao olhar para a montanha, também pensa na madeira das árvores, na comida e no minério, mas vê algo mais que

a mera matéria – ele também vê uma floresta com alma, povoada de espíritos e entidades sagradas: duendes, fadas, sacis, curupiras e anhangueras. Pois o sagrado é aquilo que não é profano, ou seja, é o irreduzível à materialidade do mero existente. Cada planta e cada bicho da floresta tem uma alma, a floresta ela mesma tem uma alma, tudo é eivado de espírito. Daí que seja ilícito usar a matéria apenas para finalidades humanas, pois cada ente é dotado de uma mente capaz de pôr seus próprios fins, uma vontade e uma intencionalidade próprias, capaz de querer não se render às imposições humanas.

Esse é o eixo em torno ao qual se estrutura a monumental realização cinematográfica *O abraço da serpente* (Gallego, 2015), um *road movie*, mais precisamente, um *canoe movie* selvático (ver Figura 1), dividido em duas linhas temporais. Inspirado nos diários de viagem de dois exploradores ocidentais, o filme mostra como um xamã, o índio Karamakate (Nilbio Torres, como o jovem Karamakate, ver Figura 4; Antonio Bolívar, como Karamakate velho, ver Figura 3), conduz os brancos floresta adentro em busca da *yakruna* (presumível referência ao mítico povo amazônico dos *yacuruna*), misteriosa planta com supostos poderes mágicos. No começo do século XX, Theodor Koch-Grunberg¹ (Jan Bijvoet), etnologista alemão (que faleceu em Boa Vista-RR, em 1924), busca na *yakruna* uma cura à sua doença, possivelmente alguma malária. Theo está acompanhado de Manduca (Miguel Dionísio Ramos), seu fiel ajudante, que faz o contraponto civilizado de Karamakate – Manduca é o outro do outro, é índio europeizado que não deixou de ser índio e jamais será europeu. Quarenta anos depois, o estadunidense Richard Evans Schultes (Brionne Davis), um dos pais da etnobotânica, conta uma lorota – ‘busco a *yakruna* por que nunca sonhei’ – para convencer Karamakate a guiá-lo em busca da mesma planta. No filme como na realidade, o estadunidense estava de fato em missão de guerra.² Nos anos de 1940, com as plantações produtoras de borracha no sudeste asiático dominadas pelos japoneses, os EUA buscam uma fonte alternativa de matéria-prima na Amazônia. Como o velho Karamakate se esqueceu dos caminhos da floresta que outrora conheceu, o filme acaba se tornando algo como uma odisseia do Ulisses indígena de volta à sua identidade, sua memória e sua tribo, as quais ele julgava perdidas para sempre. Um retorno a si mesmo, como toda odisseia, é claro, mas um retorno pontuado pela distinção nada clara entre o sagrado e o profano, o humano e o inumano, a natureza e a cultura, como a mostrar que as fronteiras entre um e outro são menos nítidas e definidas do que pode aparecer – como as margens do rio que Evans não consegue contar, aparentemente duas, mas possivelmente inúmeras.



Figura 1. Fotografia de Andres Córdoba (2015).

O melhor está reservado ao fim: o momento em que o protagonista índio faz uma viagem mística, pelos seus olhos e boca saem raios luminosos que se convertem em cordas coloridas, uma psicodelia que a certos cinéfilos certamente evocarão as cintas lisérgicas de Roger Corman ou a viagem astral de Kubrick. Logo em seguida, Evans, drogado pela *yakruna* processada em *caapi* pelo xamã-Ulysses, também faz uma viagem interior de autoconhecimento, e estas são as únicas imagens coloridas do filme. É impressionante a ambiência fantasmagórica criada pelo preto e branco. As imagens, como a nos elevar aos céus, desmaterializando e

¹Para informações sobre Koch-Grunberg, ver Petscheliés (2019).

² Ver Solbrig, Wilson, Wood, & Pfister (2003).

tornando divinal o cenário, embaralham a visão do espectador e fundem os homens e os deuses, o real e o ficcional, o virtual e o factual (ver Figura 2). Com isso, a cinematografia em preto e branco potencializa a imersão na floresta, exibindo-a, realçando texturas, luzes e sombras, sons e ruídos, elevando a taticidade da imagem cinematográfica a outro nível perceptivo, não só forçando o espectador a pensar no que vê e ouve, mas submetendo-o a uma experiência audiovisual fortíssima, potencializada pelas cores no final. É toda uma ambiência qualitativa que prepara a viagem do espectador adentro das portas da percepção – está feito o convite.

Começo da viagem: limites de perspectiva

O apagamento do verde é a imagem ambígua do processo de colonização: o que vemos é a forma abstrata e geral de uma imensa e inefável natureza, pois é impossível filmar todas as suas cores, todos os seus meandros e toda sua destruição. Esse limite do visível é homólogo ao limite do dizível: talvez nove ou mais diferentes idiomas são ouvidos, numa cacofonia riquíssima e incompreensível, tendo em vista que tampouco todas as línguas são capazes de exprimir a experiência de imersão na Amazônia, ao mesmo tempo moderna e primordial.

Com esses elementos, a inversão da perspectiva eurocêntrica no filme é radical. Como nem o verde da floresta permanece, tudo é visto de uma perspectiva que desnaturaliza a visão colonizada de mundo. É possível mesmo pensar que o verde ao qual a floresta é costumeiramente associada antes a escondia. A floresta nunca é vista da perspectiva do alto de um helicóptero, como se fosse um homogêneo e verde tapete abarcado por um *scan* de sobrevoo. Ao contrário: emulando o curso sinuoso dos rios amazônicos e o contorcido da mítica anaconda, a cobra mãe da humanidade, o filme faz de todos os espectadores também viajantes, jogando-os dentro da floresta, fazendo-os presenciar todas as suas contradições, obrigando-os a se perder nas suas rotas e desvios. Ora curiosos e ávidos, ora temerosos e antipáticos, nós, espectadores, damos muitas voltas e parecemos não chegar a lugar algum. Mas, no fim, são os desvios de rota que dão o sentido da viagem.



Figura 2. Fotografia de Andres Córdoba (2015).

Quem comparar o filme colombiano com a história de redenção cristã de *A missão* (Ghia & Puttnam, 1986), vai entender como os colonizadores viam a si mesmos no novo mundo e como os povos nativos eram reduzidos a meras peças do xadrez imperialista europeu. Se a comparação se der com alguns filmes de Werner Herzog, como *Aguirre, a cólera dos deuses* (Herzog, 1972), provavelmente um sarcasmo impiedoso surgirá – todo aquele voluntarismo dos espanhóis, toda aquela pretensão de fazer um navio a vapor cruzar a floresta (destruindo-a para isso), parecem, no fim, uma tolice diante de uma simples canoa e um homem doente. ‘Vocês, brancos, gostam muito de coisas’, diz Karamakate, ‘mas o conhecimento não é coisa, é de todos’, igualando, com isso, o vapor de Fitzcarraldo (Herzog, 1982) aos equipamentos de pesquisa de Theo. E, sem esquecer o *Apocalypse now* (Coppola, Frederickson, & Roos, 1979), de Coppola, nenhuma distopia fantasiosa do homem branco se compara à dor das chibatadas sentidas pelos indígenas, transformados em algo como

porcos, como os marujos de Ulysses na ilha de Circe (a verdade, tal como os filósofos europeus a desejam, é uma Circe, dizia Nietzsche (2004).

‘O conhecimento é de todos, não é só seu’ – o que essa fala nos diz? Podemos pensar nos limites da antropologia: Karamakate vive isolado na floresta, inclusive de sua própria tribo, que julga perdida. Evita o contato com os brancos e condena Manduca justamente por mantê-lo. Frente à colonização implacável, quer manter-se puro. É claro que não conseguirá. Já no primeiro encontro com uma missão catequizante, o filme escancara uma ideia notabilizada por Jean Baudrillard (1991): para que a antropologia viva, seu objeto de estudo tem de morrer. O contato entre as civilizações traz a morte e é fácil pensar que apenas os índios são as vítimas. Afinal, quantas doenças trazidas pelos europeus dizimaram quantos indígenas? Quantas outras mortes em nome de uma catequização impossível? Acaso não eram humanos antes de se encontrarem com os europeus? Como, então, puderam franceses e portugueses fazer acordos com tamoios e outros povos para vencer uns aos outros? Para Baudrillard (1991), esse é um movimento sem retorno. Tentar contornar esse fato, devolvendo os índios à floresta e proibindo outros brancos de ali chegar é negar a invenção de um simulacro: o índio puro pré-antropólogos é uma construção da cabeça dos colonizadores. Isso é o que significa estudar o índio: reduzi-lo a um objeto, a uma essência-índio que deve permanecer intocada e que só nós, eruditos etnólogos, podemos enunciar seus direitos. Os índios não se chamam a si mesmos de índios, afinal, são humanos. Nem os humanos e tampouco o conhecimento são redutíveis a objetos apropriáveis e consumíveis.

Mas a atitude colonizadora também destrói os colonizadores. Os infernos pós-coloniais das viagens de Theo e Evans jogam na cara do espectador o absurdo dessa redução violenta. Quando Evans e o velho Karamakate retornam ao lugar da antiga missão, já não encontram crianças indígenas submetidas a castigos físicos e doutrinações religiosas, mas todo um povoado miscigenado e transtornado. Numa sequência fortíssima que lembra a atmosfera dos quadros de Hieronymus Bosch,³ vemos um enlouquecido messias brasileiro professar ser o filho de Deus, o verdadeiro redentor dos índios, governando o mais tenebroso dos corações da floresta. É Karamakate quem dessa vez enuncia a verdade sobre essas pessoas: estão presos no pior de dois mundos, não são nem civilizados, nem selvagens, não são ao mesmo tempo civilizados e selvagens, apenas não são. Nunca vi, no cinema, nada que fosse ao mesmo tempo tão poético e tão incisivo na crítica ao empreendimento colonialista na América do Sul.

Desvio de rota: a visão do jaguar

Se os exploradores brancos aparecem de certa forma reduzidos a alguns estereótipos, isso mostra o quanto, durante o século XX, a colonização apenas transmutou a sua forma externa sem perder a essência. Pois a sanha de conhecimento não pode ser dissociada do seu potencial autodestrutivo. A perda de memória de Karamakate certamente pode ser entendida como metáfora do quanto perdemos o contato com saberes primordiais e com a natureza. Mas a maneira do filme mostrar a imersão na selva, como busca e introspecção não premeditadas, é muito forte e original. É impossível não pensar em como vidas urbanas são desperdiçadas, gente cercada de objetos de consumo que nada transformam, apenas apaziguam. Karamakate conduz Theo, Evans e a todos nós, espectadores, a um reencontro, ao início do processo de rever tudo – em busca de recuperar a sua memória perdida, o xamã nos obriga a uma ressignificação. Seria óbvio demais pensar, aqui, em Rousseau e sua crítica à civilização, mas o filme não é óbvio e não recai na ingenuidade de opor um bom selvagem aos maus civilizados. A viagem do filme não tem fim, seus riscos são inevitáveis e os resultados nunca são os esperados, mas é uma viagem integral e profundamente transformadora, como lavra a epígrafe de Von Martius.

A personagem de Karamakate, à primeira vista enigmática, torna-se gradativamente compreensível, ao mesmo tempo que inclassificável por categorias eurocêntricas: com abertura e com desconfiança, em uma atitude simultaneamente ousada e retraída, própria de um xamã, ele é a imagem na qual nós, espectadores, somos levados a nos ver como somos, sejamos amazônicos, brasileiros, colombianos, europeizados ou não. Acompanhando as palavras de P. E. Sales Gomes (1973), nós, brasileiros, sul-americanos, somos todos ocupantes e ocupados, subdesenvolvidos pela lógica colonialista e supervertidos em outra coisa pela nossa própria introjeção dessa mesma lógica. Ao aceitarmos a posição que nos atribui a perspectiva eurocêntrica, transformamos inevitavelmente nosso território em nosso inferno, um inferno no qual as identidades estão para sempre perdidas e jamais serão reencontradas sem que abandonemos o que sabemos e nos lancemos a uma viagem sem certeza de chegada.

³ Por exemplo, veja-se a parte das *Tentações de Santo Antônio* que está no Museu de Arte de São Paulo (Bosch, 1500).



Figura 3. Fotografia de Andres Córdoba (2015).

A viagem do filme, porém, não termina aí: é possível aprender caminhos para desvendar essa perspectiva. Nós, espectadores, em vez de vermos desfilarem aos nossos olhos a nostalgia de um decaído paraíso perdido, como nos filmes de Herzog, somos tomados pela visão aterradora de uma humanidade certamente decaída, mas muito mais sublime e digna e, mais importante, à qual de certa maneira podemos nos unir. A sequência da audição de Haydn sugere que a floresta é a nossa Babel: um lugar em que a civilização só pode acontecer com entrecruzamentos e abertura. Não se trata apenas de tolerância, porque tolerar significa definir em primeiro lugar os meus limites que ninguém outro pode invadir, para só depois me preocupar com os limites de qualquer outro. Se permanecermos vedados ao outro, mataremos a floresta e a nós mesmos. Mas, pela perspectiva de Karamakate, a viagem só pode se dar com a incorporação e a vivência conjunta da diferença. A floresta é o lugar onde as fronteiras só passam a existir se perderem sentido, onde novas relações e condições de existência podem surgir. O que de sonho e inconsciente podem aflorar, seja pelos olhos de uma onça prestes ao bote, seja pelo pesadelo de serpentes canibais, tudo é efeito dessa imersão. É aí que vemos pelos olhos do jaguar. O que vê o jaguar? Como vê? Como nas fotos de um Araquém Alcântara, quem vê também é visto – e sabe (Alcântara, 2021).



Figura 4. Fotografia de Andres Córdoba (2015).

Conclusão: a entrega do xamã

No imaginário ocidental, a figura da alteridade é envolta de mistério, magia e idealização. Theo, cansado de seguir as regras de Karamakate, ansioso pela cura, pergunta: – ‘Quem vai me proibir de comer peixe, a mãe-dos-peixes?’ E morde um peixe, demonstrando que, aos olhos de um cientista europeu, formado na tradição cartesiano-positivista, a cultura indígena não passa de superstição, ineficaz crença em ideias vazias e tolas. A mãe-d’água e a mãe-dos-peixes não são. Apenas água e peixes são. Nada de espiritual pode influenciar na cura de disfunções fisiológicas, materiais e químicas. A atitude de Theo revela sua visão de mundo: Como acreditar na mãe-dos-peixes, se meu corpo continua definhando?

De fato, o primeiro grande debate teórico da modernidade europeia, o da identidade dos povos indígenas, depende de uma diferença de cosmovisão. Conforme relata Lévi-Strauss (2013), quando aqui chegaram, os europeus logo começaram a se perguntar: – ‘são os índios humanos ou não? Se tiverem alma, sim; se não tiverem alma, não. Ora, se não tiverem alma, podemos escravizá-los, tomá-los como objetos e submetê-los às nossas finalidades – afinal, a pura materialidade pode ser explorada para a nossa glória e riqueza.’ Esse tipo de pensamento marca essencialmente o racismo ocidental, típico dos homens profanos, pois está na base de uma atitude que reduz outros seres humanos a meros objetos, entes sem vontade e sem intencionalidade, moldáveis como cera sob o fogo das nossas armas: – ‘Vejo os corpos dos índios, mas não a sua alma. Não tenho motivo para supor que têm alma, mas não posso duvidar de seu ser material.’

Mas esse índio, oras bolas, pensa, e pensa diferente. Para ele, duvidosa é a matéria, não o espírito – ‘tudo tem alma, mas nem tudo tem corpo’. Em outras palavras, intencionalidade, vontade, a capacidade de criar propósitos próprios não é propriedade privada dos seres humanos, mas é uma característica da mente que anima todo o universo. Mais precisamente, todos os entes capazes de se mostrarem irredutíveis às vontades humanas, de contrariarem a nossa intencionalidade e se mostrarem autônomos, ‘obviamente possuem alma!’ Quando presenciaram o desembarque dos europeus, o que então teriam pensado essas pessoas? Pois chegaram a pensar que os europeus, pelo seu aspecto espantoso, eram deuses – almas puras, desprovidas de corporeidade, tamanha a sua violência, a sua irredutibilidade, a sua alteridade! Tanto acreditavam nisso que, em atitude característica de homens sagrados, e não profanos, “[...] tratavam de submergir prisioneiros brancos, para verificar, com base numa longa e cuidadosa observação, se seus cadáveres apodreciam ou não” (Lévi-Strauss 2013, p. 364).

A cosmovisão dos povos indígenas, assim, não objetifica nem o mundo e nem as pessoas. Ao contrário, os indígenas personificam a objetividade, assumem o ponto de vista do suposto objeto e não representam, isto é, não reduzem o outro a uma ideia ou imagem mental, mas perspectivam, mudam o próprio ponto de vista buscando entender como aquele outro entende. A perspectiva não está numa visão distante, elevada ou descorporificada, mas no próprio corpo: trata-se de agir como onça, transformar sua força em força de onça, pois, se tudo é por princípio alma, mente, intencionalidade, a forma humana de corporificar é apenas uma dentre tantas outras (Viveiros de Castro, 2015). ‘Eu sou cobra’, diz Karamakate, afirmando a sua capacidade de entregar-se a ser outro (daí a importância da maquiagem, da pintura e da escarificação corporal, aliás). Aí está o enigma do *chullachaqui*, o ser vagante e vazio de emoções e memória em que se tornou Karamakate até o encontro com Theo – todos têm um *chullachaqui*, um seu outro esvaziado de intencionalidade, pura imagem descorporificada e desalmada, como uma fotografia. É a viagem que, propiciando seu devir-outro, vai preenchê-lo novamente.

A capacidade de ser outro, de se transformarem alteridade para si mesmo, revela grande autonomia. É como o *iauairetê*, que de tio passa a onça, de familiar querido a predador máximo, para quem somos meras presas e em quem podemos nos tornar. O xamã pode se tornar jaguar, mas apenas para mostrar que a oncidade é uma possibilidade humana, assim como a humanidade é uma possibilidade da onça. Assim ele nos presenteia com a visão do jaguar: nós, espectadores, somos o alvo, nós estamos na mira. A canoa que vemos navegar é um veículo de outros que, na verdade, somos nós mesmos.

Todo devir é, então, um vir-a-ser-junto, um elo entre nós e o desconhecido. Todas as ações de Karamakate têm a finalidade de fazer o outro agir. Ele quer a reação do outro, não quer dar a cura a Theo ou contar o lugar da *yakruna* a Evans, ele quer interagir com eles, pois sabe que só assim conseguirá extrair deles uma resposta verdadeira. Ele não tem medo de interagir com o desconhecido, mas de objetificá-lo, pois sabe que isso significará a sua morte e o fim da busca. Não há método direto e inequívoco, o equívoco é tão ou mais importante que o acerto – aprende-se com a experiência, fluida como a correnteza dos rios. Por não separar absolutamente os domínios do objetivo e do subjetivo, mas pensá-los relacionalmente, o erro passa a ser fundamental para a definição da relação. O erro não interrompe, mas funda a relação, é o canal por onde fluem

o humano e o inumano, possibilitando o contato com a diferença: – ‘Eu não sei o caminho, você vai nos levar’, diz Karamakate a seus companheiros brancos.

Nessa cosmovisão, conhecer não é reduzir o diverso ao uno, mas o inverso: desenvolver, e não reduzir, multiplicar os agentes, os observadores, as perspectivas, trilhar quantos mais caminhos forem possíveis. Esse convite nos, a nós, espectadores, faz o filme: abracemos a serpente em vez de temê-la, experimentemos com ela e deixemos que ela experimente conosco, respeitemos a sua vontade e não ousemos diminuí-la a mera materialidade morta – ela pode não gostar e nos matar. Mas, como saberemos o que ela está pensando? Jamais saberemos ao certo, não somos serpente, tampouco xamãs. Mas, se não podemos pensar como as serpentes e os xamãs, podemos pensar com eles, viver com eles, experimentar com eles, em vez de apenas visá-los como espectadores distanciados. Quem sabe assim descubramos em nós mesmos um infinito impensado...

Referencias

- Alcântara, A. (2021). *A mira e o alvo*. Recuperado de <https://araquemalcantara.com/a-mira-e-o-alvo/>
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e simulação* (M. J. C. Pereira, Trad.). Lisboa, PT: Relógio d'Água Editores.
- Bosch, J. (1500). *Tentações de Santo Antão* [Óleo sobre madeira de carvalho]. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo, Brasil. Recuperado de <https://masp.org.br/acervo/obra/as-tentacoes-de-santo-antao>
- Coppola, F. F., Frederickson, G., & Roos, F. (Produtores) & Coppola, F. F. (Diretor). (1979). *Apocalypse Now* [DVD]. Los Angeles, CA: United Artists.
- Córdoba, A. (2015). Fotos de divulgação do filme *O abraço da serpente*. Recuperado de <http://embraceoftheserpent.oscilloscope.net/#>
- Eliade, M. (1992). *O sagrado e o profano: a essência das religiões* (Obra original publicada em 1957, R. Fernandes, Trad.). São Paulo, SP: Martins Fontes.
- Gallego, C. (Produção) & Guerra, C. (Direção). (2015). *O abraço da serpente* [Digital]. Colômbia: Diaphana Films.
- Ghia, F. & Puttnam, D. (Produtores) Joffé, R. (Diretor). (1986). *A missão* [DVD]. Reino Unido, UK: Warner Brothers.
- Gomes, P. E. S. (1973). Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. *Argumento. Revista Mensal de Cultura*, 1(1), 55-67.
- Herzog, W. (Produção / Direção). (1972). *Aguirre, a cólera dos deuses* [DVD]. Filmproduktion; Hessischer Rundfunk. Alemanha Ocidental; Peru; México: Firmverlag der Autoren.
- Herzog, W. (Produção / Direção). (1982). *Fitzcarraldo* [cores - 1,85: 1]. Munique, DE: Werner Herzog Filmproduktion e Pro-ject Filmproduktion; Peru, PE: Wildlife-Films.
- Lévi-Strauss, C. (2013). Raça e história. In C. Lévi-Strauss, *Antropologia estrutural II* (B. Perrone-Moisés, Trad., p. 357-399). São Paulo, SP: Cosac Naify. (Obra original publicada em 1952).
- Nietzsche, F. W. (2004). *Aurora: reflexões sobre os preconceitos morais* (Obra original publicada em 1881; P. C. de Souza, Trad.). São Paulo, SP: Companhia de Bolso.
- Petschelies, E. (2019). Theodor Koch-Grünberg (1872-1924): a 'field ethnologist' and his contacts with Brazilian intellectuals. *Revista De Antropologia*, 62(1), 192-211. DOI: <https://doi.org/10.11606/2179-0892.ra.2019.157039>
- Solbrig, O. T., Wilson, E. O., Wood, C. E., & Pfister, D. H. (2003, September 18). Richard Evans Schultes: memorial minute. *The Harvard Gazette, News & Announcements*. Recuperado de <https://news.harvard.edu/gazette/story/2003/09/richard-evans-schultes/>
- Viveiros de Castro, E. (2015). *Metafísicas canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo, SP: Cosac-Naify.