

**A PEDRA E O LIVRO:
QUESTÕES DE EPISTEMOLOGIA EM O ABRAÇO
DA SERPENTE**
**THE STONE AND THE BOOK: EPISTEMOLOGY QUESTIONS IN
EMBRACE OF THE SERPENT**

Fabio Camarneiro¹

RESUMO A partir de dois textos, um ensaio de Eduardo Viveiros de Castro e a novela *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, analisamos como o filme *O abraço da serpente* (2015) representa os encontros entre indígenas da Amazônia e os exploradores brancos. Ao percebermos distintas epistemologias (a do antropólogo e a do nativo) presentes nesses encontros, é possível perceber como o filme imagina esse contato de uma maneira inversa ao livro de Conrad, ou seja: enquanto este pensa no encontro como a perda da razão, aquele imagina uma redenção, um aprendizado distante do exemplo colonial.

PALAVRAS-CHAVE Cinema; Questão Indígena; *O Abraço Da Serpente*; Colonialismo; Epistemologia.

ABSTRACT *Our aim is to analyze the film Embrace of the Serpent (2015) along with two texts: an essay by anthropologist Eduardo Viveiros de Castro, and the novel Heart of Darkness (1899), by Joseph Conrad (1899). While the film depicts different encounters between indigenous people and white explorers, the texts help us to perceive how distinct epistemologies (the anthropologist's and the native's) are in action within these contacts. Far from Conrad's novel example (in which the encounter represents the madness of the colonialist enterprise), Embrace of the Serpent is able to imagine a redemption, and the white man learning from the indigene.*

KEYWORDS *Film; Indigenous People; Embrace Of The Serpent; Colonialism; Colonialism; Epistemology.*

¹ Professor adjunto no curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo – UFES e doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP

O abraço da serpente (*El abrazo de la serpiente*, Ciro Guerra, 2015) está estruturado a partir de dois encontros entre indígenas e exploradores não-indígenas. A partir do filme, nos remeteremos a um ensaio de Eduardo Viveiros de Castro “O nativo relativo” que pensa contatos dessa natureza (entre “antropólogos” e “nativos”) a partir das diferenças epistemológicas que marcam as partes envolvidas. Além disso, pretendemos analisar como a novela *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, é uma espécie de inspiração não declarada para o filme de Ciro Guerra, apesar de várias diferenças, sendo a principal delas uma certa postura “positiva” do filme de Guerra face à completa negatividade da obra de Conrad.

DE REPENTE, UMA CANOA

Logo em seu início, duas sequências estabelecem a estrutura espelhada de *O abraço da serpente*. Na primeira delas, o indígena Karamatake está à beira do rio quando aparece uma pequena canoa com dois homens. Um deles é o explorador Theodor von Martius, gravemente doente. O outro, um indígena de nome Manduca, que usa roupas que caracterizariam um homem branco e pede a Karamatake que ajude a salvar a vida do estrangeiro. Mostrando-se bastante contrariado, o indígena se recusa a colaborar e manda-os embora. Depois, adentra na selva, no que é seguido pelos dois visitantes, ainda a apelar por ajuda.

Na outra sequência, décadas se passaram. Um velho Karamatake faz um grande desenho em uma encosta de pedra à beira do rio quando, novamente, surge uma pequena canoa. Desta vez, com apenas um homem, um explorador estadunidense chamado Evan. Ele exhibe o livro de von Martius e pede ajuda para encontrar a yakruna, planta sagrada citada na obra. Karamatake demonstra um misto de desconfiança e curiosidade. Depois, adentra a selva enquanto o explorador o segue, a explicar seus objetivos.

Ambas as cenas possuem características comuns: a canoa que chega sem aviso, o encontro às margens do rio, Karamatake entrando na selva e sendo seguido. Quando ocorrem, os diálogos são filmados em campo e contracampo, alternando entre o ponto de vista de Karamatake (que vê a canoa se aproximar) e o ponto de vista a partir da canoa, e assim sucessivamente. Porém, na segunda sequência, há um plano que se diferencia dos demais, em que o indígena aparece enquadrado de perfil (fig. 1).

Tal posição de câmera, que pode parecer inusitada em relação à dinâmica de campo e contracampo que marca o resto da sequência, encontra sua motivação no plano que imediatamente a antecede, e ao qual ela parece “responder”, quando Evan mostra a Karamatake (e à câmera) o livro de von Martius (fig. 2).



Fig. 1: Karamatake (Antônio Bolívar) em frente à pedra em *O abraço da serpente*.



Fig. 2: O explorador Evan (Brionne Davis) exhibe o livro em *O abraço da serpente*.

Usualmente, o jogo de campo e contracampo constrói um espaço fílmico a partir da justaposição de dois pontos de vista ópticos. Porém, na cena em questão, acontece algo distinto: um entrecruzamento não propriamente de olhares, mas de visões de mundo. Uma delas, representada pelo livro do explorador branco; a outra, pela pedra desenhada por Karamatake. As diferenças não são poucas: um livro é algo produzido em série e feito para ser facilmente transportado, enquanto a pedra é algo único (assim como o desenho em sua superfície) e simboliza uma permanência tanto no espaço como no tempo. Se as marcas culturais do homem branco podem ser transportadas até a selva amazônica (o explorador pode trazer o livro em sua bagagem), as marcas do indígena estão permanentemente indissociáveis de seu território.

Em “O nativo relativo”, Eduardo Viveiros de Castro afirma 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”. Levando em conta essa passagem, e a partir da análise das posições de câmera nos planos de *O abraço da serpente*, percebemos dois distintos suportes de escrita e somos levados a afirmar, conforme Viveiros de Castro, que a “narrativa do livro” teria “uma vantagem” em relação à “narrativa da pedra”.

O autor prossegue:

[...] 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).

O livro é um artefato portátil, especialmente em relação à imensa pedra em que Karamatake desenha. Ao passo que um eventual “leitor” da pedra teria que necessariamente se deslocar até o território do indígena, um leitor do livro seria capaz de levá-lo consigo a toda parte. Assim, o livro (o “sentido do sentido”) é uma tecnologia pensada para atingir (poderíamos dizer “conquistar”) outros espaços, enquanto o desenho na pedra (o “sentido nativo”) é pensado para demarcar um *locus* específico. Enquanto o sentido do antropólogo é um texto que pode ser reproduzido e copiado, o sentido do nativo é o próprio ato da inscrição e, portanto, único e irrepetível. Em um momento posterior do filme, além dos dois polos marcados pelo livro e pela pedra, surgirá um novo elemento a confundir essa oposição: a música.

Em diversos momentos, Karamatake pede que Evan abandone sua bagagem para assim aliviar a carga da canoa, coisa que o homem branco não aceita fazer. Quando, finalmente convencido, ele começa a lançar seus pertences no rio, recusa-se a deixar para trás uma caixa que, logo descobrimos, guarda um gramofone com o qual, na cena seguinte, sob o céu noturno da selva, o homem branco e o indígena ouvem o oratório *A criação* (Die Schöpfung), do compositor Joseph Haydn (1732-1809). Ao saber que essa música lembra a infância do explorador, Karamatake dirá que o caminho (no sentido de “o destino”) de Evan está escrito na “narrativa” da peça musical.

Baseada no livro bíblico do *Gênesis* e em *O paraíso perdido*, do poeta inglês John Milton, *A criação* narra a origem do mundo segundo a tradição judaico-cristã. Na cena de *O abraço da serpente*, a música do austríaco Haydn se justapõe à selva sul-americana. Por instantes, é como se o filme apontasse para a possibilidade de que algumas das hierarquias impostas desde o colonialismo (Europa civilizada versus espaço selvagem) pudessem esmorecer. Como se, ao ouvirem juntos a música da tradição europeia, o explorador branco e o indígena pudessem transcender a oposição anteriormente estabelecida entre o livro e a pedra. Nesse novo registro fílmico, música, céu, estrelas, selva, tudo entra em harmonia com os sons da

orquestra.

Como também em outros momentos do filme, nessa cena há uma sobreposição entre as duas temporalidades da narrativa. Em *off*, a voz do velho Karamatake narra que é necessário se perder no caminho para que se possa retornar como um ser humano íntegro. Neste momento, quando o indígena afirma que vários se perderam e jamais voltaram, surge a imagem de um ofegante von Martius — o explorador que décadas antes havia buscado a ajuda do indígena — perdido em uma selva escura. Assim, a harmonia possível, marcada pelo uso da música, não marca apenas um encontro entre duas tradições opostas, mas também entre duas temporalidades. Não está em questão apenas o espaço (Europa *versus* selva), mas também o tempo histórico (passado *versus* futuro).

Para Evan, abrir mão de sua bagagem (o que inclui seu exemplar do livro de von Martius) simboliza, ao menos em parte, abrir mão do que Viveiros de Castro chamaria de sua vantagem epistemológica. Em *O abraço da serpente*, o explorador branco precisa abandonar o “sentido do sentido” para tentar acessar, nem que apenas por poucos momentos, o “sentido” do nativo. A música marca o início desse processo e, não por acaso, essa cena é imediatamente posterior ao abandono de seus outros objetos. Depois disso, o personagem precisa empreender uma espécie de viagem interior, na qual, sem necessariamente enlouquecer, precisará abrir mão de sua razão europeia e não-indígena da mesma maneira que abriu mão de sua bagagem, de seus livros e cadernos. E também, poderíamos acrescentar, de parte de sua ideologia e de sua própria noção de identidade.

Em *O abraço da serpente*, a narrativa musical é apresentada como capaz de promover uma integração entre duas outras narrativas: a do explorador e a do nativo. Ao som de Haydn, o filme esboça uma possibilidade tênue de encontro entre o homem branco e o indígena. Nem livro, nem pedra, é a música que realiza essa fugaz interação entre distintas epistemologias. O fato de o explorador ter mantido o gramofone (que, ele afirma, traz-lhe memórias de quando ele era criança em Boston) e, ainda mais, de possuir uma gravação de “A criação” são sintomáticos de uma reconexão com seu passado familiar, mas também com os mitos de origem de sua própria tradição. O fato de Karamatake instigar o explorador a buscar a narrativa da música pode sugerir, por parte do filme, uma espécie de ecumenismo, como se os mitos de origem (indígenas e não-indígenas) pudessem, de alguma maneira, estar inter-relacionados. Porém, esta sugestão é abandonada e não será aprofundada em nenhum outro momento do filme.

VISÍVEL E INVISÍVEL

Se a presença da música é importante dentro da estrutura do filme, o que dizer da própria imagem? Além das imagens do próprio filme de Ciro Guerra, temos as fotografias que Evan traz consigo. Assim, além de questionarmos – como no exemplo do campo e

contracampo – a respeito das relações estabelecidas pela câmera de cinema durante os encontros entre antropólogo e nativo, é possível investigar se, no caso das fotografias, as imagens estabelecem uma hierarquia entre quem aparece frente à câmera – o nativo – e quem se encontra atrás dela – o antropólogo. A partir do texto de Viveiros de Castro, associamos a pedra ao “sentido” e o livro ao “sentido do sentido”. Mas como poderíamos pensar o estatuto da imagem cinematográfica em *O abraço da serpente*? Tentaria a forma fílmica estabelecer algum tipo de encontro similar àquele causado pela música de Haydn?

Sem demora, é preciso afirmar que a resposta a essa pergunta é: não.

Em todo o filme, apenas uma sequência, já próxima ao fim, pode ser entendida como um momentâneo desequilíbrio na linearidade e na causalidade da narrativa fílmica. Trata-se do momento em que Evan toma a yakruna e o filme se transforma em uma sucessão de imagens abstratas. Trata-se também do único momento em cores, ao invés do preto e branco que podemos encontrar em todo o resto de *O abraço da serpente*, opção estética que remete também às fotografias tiradas por um dos exploradores cujos relatos serviram de inspiração ao filme, imagens que aparecem logo antes dos créditos finais.

Retornando à divisão entre “forma” e “matéria”, essas imagens fotográficas estão ligadas ao primeiro termo. São facilmente “traduzíveis” em descrições verbais e fazem parte de um certo encadeamento lógico (o “sentido do sentido” do antropólogo). Por outro lado, a sequência da yakruna não parece corresponder a nenhuma narrativa possível. São imagens abstratas e apresentadas de maneira um tanto aleatória. Suas cores e formas podem remeter àquelas associadas aos efeitos do uso de substâncias psicotrópicas, como representadas em filmes do final dos anos 1960, de *The Trip* (Roger Corman, 1967) a *2001: uma odisseia no espaço* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968). Além de obedecerem a certo clichê relacionado à “perda da racionalidade”, essas imagens deixam de ser “forma” (“sentido do sentido”) para se tornarem “matéria” (“sentido”). Sem se remeterem a um referencial específico (ao menos, a nenhum referencial que o explorador não indígena possa identificar), tais imagens parecem não existir no âmbito da cultura não indígena e, logo, são necessariamente lançadas no terreno da natureza.

A cultura visual não indígena está baseada no funcionamento fisiológico do olho humano. Uma câmera é algo muito próximo da mecânica do olho humano e, assim, o senso comum associa a imagem fotográfica à uma evidência qualquer que se encontra no mundo visível. Porém, ao pensarmos com mais cuidado, podemos transcender essa concepção e notar que as imagens não são *necessariamente* evidência de coisa alguma. Ao citar as tecnologias de diagnóstico médico por imagem, Arlindo Machado afirma que:

[...] não se trabalha mais ao nível da ilusão de um espelhamento elementar do referente; a inteligibilidade dos sinais registrados em cada processo é função de uma decodificação sistemática e rigorosa da imagem obtida, com vistas a identificar nela informações estruturais do objeto. (...) Só um domínio eficiente do código que opera

em cada sistema nos reconcilia com o referente e nos permite ver com clareza a dialética do reflexo e da refração operando sobre as formas simbólicas (MACHADO, 1984, p. 159).

A possibilidade de qualquer registro fotográfico ser entendido como “evidência” depende, portanto, de um “domínio eficiente do código” por parte de quem observa. Tal código é o que, em seu texto, Viveiros de Castro chama de epistemologia. Ainda que a suposta “evidência” das imagens figurativas dependa de um conhecimento mútuo do código visual — tanto pelo produtor da imagem quanto por seu receptor — não raro ocorre, frente à ambiguidade das imagens (mesmo figurativas), o uso de legendas. Nos meios impressos, praticamente não há fotografia que prescindia de uma breve descrição a respeito do que deve ser “visto” na imagem. Nos museus, pequenas fichas com informações básicas a respeito das obras encontram-se fixadas próximas a elas. Em ambos os casos, é comum que a informação verbal acabe por se sobrepor à visual. Após a leitura da legenda, passa-se a enxergar o que está descrito pelas palavras — e nada mais. Assim, o resto da informação visual tende a cair em uma espécie de limbo: invisível ainda que visível. Retomando ainda mais uma vez Viveiros de Castro, o “sentido do sentido” (visível) se sobrepõe ao “sentido” (invisível).

Assim, as formas abstratas em *O abraço da serpente* representariam não algo necessariamente “invisível”, mas algo que sempre esteve disponível a quem pudesse percebê-lo, os possuidores de um “domínio eficiente do código”. Certa hierarquia mais uma vez se estabelece. Desta vez, nas próprias imagens fílmicas: de um lado, o “sentido” da experiência do explorador, que beira o incompreendido; do outro, o “sentido do sentido”, as explicações verbais e a organização linear da narrativa do próprio filme, que vai de uma menor a uma maior empatia do explorador frente à experiência dos nativos. Nesse sentido, é possível, a partir do filme, realizar uma espécie de reavaliação histórica dos encontros entre os nativos e os exploradores.

Conforme informado em seus créditos finais, *O abraço da serpente* é inspirado nos relatos de viagem de dois diferentes exploradores que realizaram viagens pelo território amazônico durante a primeira metade do século XX: o alemão Theodor Koch-Grünberg (1872-1924) e o estadunidense Richard Evans Schultes (1915-2001). O primeiro publicou dois trabalhos sobre suas expedições — *Zwei Jahre Unter den Indianern: Reisen in Nord West Brasilien, 1903-1905* (*Dois anos entre os indígenas: viagens ao Noroeste do Brasil, 1903-1905*) e *Vom Roraima Zum Orinoco* (*De Roraima ao Orinoco*) — e morreu de malária às vésperas de colaborar nas filmagens de *No rastro do Eldorado* (1925), do cineasta português-amazonense Silvino Santos. O pesquisador Sávio Stocco afirma que “Koch morreu na vila de Vista Alegre de malária, a caminho de Boa Vista, preparando-se para encontrar os expedicionários, em 8 de outubro de 1924” (STOCO, 2014, p. 63).

A personagem de Theodor von Martius reúne o primeiro nome de Koch-Grünberg e o

sobrenome de um terceiro explorador que também percorreu a região amazônica, o alemão Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868). Quanto ao outro explorador da ficção fílmica, “Evan” remete ao primeiro sobrenome (Evans) de Schultes. Essa sobreposição de identidades acaba criando uma relação em que cada um dos exploradores pode servir como espelho ao outro. Como se cada explorador fosse distinto dos demais e, ainda assim, como se todos os exploradores fossem apenas um, sempre o mesmo, a retornar incessantemente à terra indígena.

É Karamatake (quando jovem e quando velho) que serve de ponto de ligação entre os exploradores: distintos exploradores, um indígena, e Manduca sendo uma espécie de híbrido entre ambos: ora indígena, ora também explorador.

O personagem de Karamatake possui um arco dramático que vai do jovem raivoso que conduz Theo em busca da cura para sua enfermidade (presumivelmente, malária) ao velho e mais reflexivo índio que acaba por conduzir Evan em busca da yakruna e que, após a sequência com a música de Haydn, leva-o a provar da última espécie da planta sagrada. (Não por acaso, o trabalho de Schultes, personagem que inspira Evan, foi em grande parte dedicado à pesquisa de plantas alucinógenas).

As atitudes de Karamatake em relação à presença dos não-indígenas mudam nas diferentes idades do personagem, mas a estrutura narrativa do filme também colabora nesse sentido. A maioria das cenas de barbárie acontecem com o jovem Karamatake: há indígenas escravizados (sendo que, em uma cena de grande impacto emocional, um deles pede para ser sacrificado pelos personagens centrais), há uma missão católica que inflige castigos físicos a crianças indígenas, há uma situação que lembra uma guerra civil, com indígenas embriagados após terem aparentemente entregado suas terras aos brancos etc. Tudo isso revolta Karamatake, que culpa os não-indígenas pelos males que afligem seu povo. Mais velho, ele mostra uma atitude diversa.

Evan é apresentado como dono de uma moral mais ambígua que Theo. Enquanto este se preocupa com o destino das crianças indígenas catequizadas, aquele tenta manipular Karamatake ao lhe oferecer duas notas de um dólar dizendo se tratar de “muito dinheiro”. Assim, não deixa de ser inesperado que o velho Karamatake decida que Evan precisa conhecer a yakruna e, enfim, sentir o abraço da serpente, enquanto o jovem Karamatake se recusa a salvar a vida de um homem branco mais ativamente engajado na proteção dos indígenas. Ao moralmente ambíguo Evan, Karamatake entrega um bem precioso enquanto que, ao moribundo Theo, ele nega ajuda, culpando-o pelos atos daqueles que exterminaram seu povo e suas tradições.

De uma percepção de “povos” em conflito (indígenas versus não-indígenas), Karamatake passa a uma percepção mais individualizada e, além, muito mais matizada. Evan, antes de ser responsabilizado pelos atos dos exploradores que o antecederam, é submetido a um processo de autodescoberta. Ao invés de um tribunal, uma pedagogia. Ao invés do horror, o encontro.

O HORROR! O HORROR!

Há, na literatura europeia, um modelo para a estrutura de *O abraço da serpente*, em que uma embarcação percorre um rio em uma busca bastante incerta: trata-se da novela *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad (1857-1924), que se passa no Congo Belga no início do século XX. Seu personagem principal, Charles Marlow, percorre o rio em busca de Kurtz, comerciante de marfim e encarregado-chefe de um entreposto comercial que teria supostamente enlouquecido. O que Marlow vai encontrando pelo caminho é o retrato de um dos piores capítulos da barbárie do colonialismo europeu, que levou “ao extermínio de cinco a oito milhões de africanos, (...) um morticínio equivalente ao Holocausto na Segunda Guerra Mundial” (GALVÃO, 2019, p. 204).

A novela foi inspirada em experiências do próprio Conrad, que chegou a trabalhar no Congo Belga durante alguns meses de 1890 como capitão de uma embarcação semelhante à que aparece no livro. Sobre *Coração das trevas*, Bernardo Carvalho afirma que:

Desafiando o mito dos nacionalismos, [*Coração das trevas*] sugere uma identificação desestabilizadora entre opostos. Não só somos o contrário do que queremos crer (a “causa nobre” da missão colonialista), mas carregamos em nós o avesso da nossa autodefinição (nossa civilidade é capaz da violência mais selvagem). Somos o outro. A identidade que fabricamos é uma fachada que nos permite fazer tudo que a contradiz (CARVALHO, 2019, p. 197).

De um ponto de vista antropológico, a ideia de que “somos o outro” pode soar como uma simplificação. Ainda a partir de Viveiros de Castro, poderíamos reinterpretar esta sentença e afirmar que “aquilo que queremos ser” (a “causa nobre” da missão colonialista) é parte constitutiva de uma certa epistemologia, a mesma que acaba por reservar ao nativo um lugar de subalternidade — um “objeto” encontrado por um “sujeito”, o antropólogo.

No texto de Carvalho, a ideia de que “somos o outro” quer dizer, em primeiro lugar, que quem necessita imaginar uma relação de subalternidade pode estar ele mesmo em situação “subalterna”. Dito de outra maneira, aquele que se imagina no topo de certa hierarquia poderia também ocupar o lugar mais baixo desse mesmo sistema, bastando para isso nada além de uma alteração epistemológica. Não se trata, portanto, de “descer” aquele que estaria supostamente “acima”, mas de questionar os próprios conceitos de “acima” e “abaixo”.

Há aqui (tanto na novela de Conrad quanto no texto de Carvalho) uma desconfiança face à “isenção” do colonialismo em interpretar as situações de encontro com o outro, bem como uma desconfiança em relação à base dessa mesma isenção, a ciência positivista do século XIX. Contra isso, *Coração das trevas* coloca o colonizador frente a uma espécie de espelho que reflete suas piores realizações. Assim, Kurtz é um duplo de Marlow: não exatamente opostos (como se houvesse uma colonização benevolente e outra malvada), mas sim a dupla

face de uma mesma moeda.

Nesse sentido, o livro de Conrad está mais próximo do jovem que do velho Karamatake. Ao invés de pensar em Theo como um “bom homem branco”, o jovem indígena parece saber que, na esteira dos cientistas “bondosos”, chegam também os exploradores inescrupulosos — e vice-versa. Enquanto isso, o velho indígena, com sua insistente tentativa de ensinar algo a Evan, parece ser a antítese do que acabamos de afirmar. Há aqui uma leitura distinta da frase “somos o outro”, que sugere que antropólogo e nativo seriam talvez mais semelhantes do que pode ser imaginado em um primeiro momento. Porém, essa leitura (que o filme corrobora na cena com a música de Haydn) só seria possível caso ambos os lados pudessem abrir mão de seus pressupostos epistemológicos. Ou seja, se ambos pudessem abandonar exatamente aquilo que os caracteriza: sua diferença. Nesse encontro idealizado, as diferenças não seriam apagadas, mas novas relações (e conseqüentemente novas diferenças) poderiam surgir. E a questão “somos o outro” passaria a ser entendida como “somos o outro do outro”, talvez ainda mais diferentes (e ao mesmo tempo mais iguais) do que se poderia esperar.

Se tudo isso vem reafirmar a diferença epistemológica posta em questão no texto de Viveiros de Castro, afirma também a ideia de que conhecer esse “outro do outro” é conhecer a si mesmo. Quanto mais se aproxima de Kurtz, mais Marlow se aproxima de si mesmo. Quanto mais se aproxima de Kurtz, mais Marlow percebe que eles *precisam* ser distintos um do outro, que aquilo que se chama civilização não pode se resumir a uma guerra de todos contra todos e a um morticínio sem sentido.

Atento a tais sutilezas, Bernardo Carvalho afirma que *Coração das trevas* insinua “um processo radical de identificação como perda dos contornos do eu, o esfacelamento das fronteiras, uma identificação alucinógena com o outro” (CARVALHO, 2019, pp. 194-195). É interessante notar como essa descrição poderia servir também para o encontro de Evan com Karamatake, desde seu primeiro momento, às margens do rio, quando o indígena desenhava na pedra, até o final do filme, após a experiência com a yakruna.

Carvalho prossegue:

O visível na prosa conradiana é o esforço de nomear o que não tem nome, ou melhor, de fazer ver, pela narrativa, o invisível, esse lugar “onde nunca ninguém esteve, no coração das trevas” (CARVALHO, 2019, p. 196).

Antes, ao aproximarmos epistemologia e percepção visual, dissemos que a constituição de um olhar (como ponto de vista óptico, mas também como arcabouço de referências culturais) produziria zonas de invisibilidade que, mesmo ao alcance da visão, podem ser dificilmente notadas sem um arcabouço epistemológico específico. O que Carvalho nota a respeito da novela de Conrad é justamente a tentativa de escapar das percepções imediatas e buscar “nomear o que não tem nome”, ou seja, buscar experiências que estariam “além”

da epistemologia europeia do colonizador. Sem essa operação, o horror da colonização africana jamais poderia ser visto como tal por seus perpetradores.

Em *Coração das trevas*, tal processo aconteceria, em primeiro lugar, no nível do personagem. Ou, se preferirmos, no nível do inconsciente. Portanto, não é mero acaso que o romance de Conrad e *A interpretação dos sonhos*, de Sigmund Freud, sejam contemporâneos (aquele publicado em formato seriado em 1899 e este como livro em 1900). “Coração das trevas” poderia ser outro nome para o inconsciente freudiano. Nesse sentido, a viagem rio adentro equivaleria ao processo psicanalítico, e aprender a nomear as descobertas realizadas em cada uma dessas distintas jornadas seria função tanto do antropólogo quanto do analista. Por outro lado, nativo e analisando obedeceriam a uma posição “passiva”, sem condições de sozinhos “compreenderem” o que se passa com eles.

Frantz Fanon, ao pensar nas nefastas consequências psíquicas do colonialismo no continente africano, chegou à conclusão que

[...] invocando a humanidade, o sentimento de dignidade, o amor e a caridade, seria fácil provar ou obter o reconhecimento de que o negro é equiparável ao branco. Mas nosso objetivo é bem diverso: o que queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal complexual que brotou do seio da situação colonial (FANON, 2020, p. 45).

Esse “arsenal complexual” é outra epistemologia. Conforme Fanon, trata-se de uma estrutura psíquica interiorizada pelos negros e que os situaria em uma posição inferior aos brancos: “O inconsciente coletivo não é dependente de uma herança cerebral: é a consequência do que chamarei de imposição cultural irrefletida” (FANON, 2020, p. 202).

De volta a *O abraço da serpente*, não basta que Evan reconheça sua “semelhança” em relação ao velho Karamatake. Por outro lado, é necessário que Theo confronte-se com todas as cenas de barbárie apresentadas durante o filme para que assim seja capaz de entender a recusa de Karamatake em ajudá-lo. Em outro trecho de *Pele negra, máscaras brancas*, com sua habitual contundência, Fanon afirma que o homem é um *sim*, “mas o homem é também um *não*. Não ao desprezo do homem. Não à indignidade do homem. À exploração do homem. Ao assassinato do que há de mais humano no homem: a liberdade.” (FANON, 2020, p. 232). Se o velho Karamatake representa o *sim*, a inescapabilidade do encontro, o jovem acena com o *não*, a inescapabilidade da barbárie.

Ao tratar da novela de Conrad, também Bernardo Carvalho (na esteira de Fanon) aproxima colonialismo e psicanálise: ambos lidariam com territórios “inexplorados” e, à princípio, incompreensíveis, à espera de serem “descobertos” por uma força exterior. A diferença, é claro, consiste no fato de ser normalmente o analisando quem busca o analista enquanto que, no contexto do colonialismo, é o explorador que, sem ser convidado, adentra o universo do nativo. Em ambos os casos, a situação-limite é marcada pelo signo da loucura. (Entre um e outro, haveria ainda os antropólogos que, embora também não sejam exatamente

convidados a realizar suas pesquisas, partem do princípio de que é preciso estabelecer junto aos nativos algum princípio de negociação a respeito dos limites de sua presença).

Se a maioria dos momentos de barbárie em *O abraço da serpente* ocorrem durante a jornada do jovem Karamatake, a exceção é justamente a sequência em que um homem branco aparece sendo idolatrado como se fosse um deus pagão ou o próprio messias judaico-cristão. Trata-se de um evidente duplo do Kurtz da novela conradiana, outro que sucumbiu à loucura do colonialismo. No filme, ele se considera sagrado e ordena que milagres sejam feitos em seu nome. Demanda que os nativos comam do seu próprio corpo, remetendo ao costume ritual para se incorporar um outro: a antropofagia. Frente a esse falso messias dos trópicos, o missionário católico que aparece em outra sequência parece ao mesmo tempo mais deslocado (por representar uma religiosidade não-sincrética, transplantada conforme o modelo canônico para o interior da selva) e mais ponderado (por ter a noção de ser apenas um subalterno em um elaborado sistema de crenças, o que fica claro ao dizer que “a casa de Deus não é minha para que eu negue hospitalidade”). No filme de Ciro Guerra, Evan encontra o falso messias assim como, no romance de Conrad, Marlow encontra Kurtz. Momentos em que a imparcialidade científica do colonialismo se despedaça, tornando evidentes suas contradições.

O ESPELHO

Na estrutura do filme, há ainda outro paralelo ao processo da psicanálise: em ambas as temporalidades da narrativa, um homem doente chega a Karamatake em busca de ajuda. Von Martius tem uma doença física evidente. Mas Evan carrega uma enfermidade de outra espécie, que Karamatake percebe: ele é um “chullachaqui”, uma imagem, um fantasma. Ao invés de seu corpo, é como se seu próprio espírito estivesse doente. Isso fica ainda mais evidente quando ele confessa, perto do fim do filme, que seu verdadeiro objetivo não é a yakruna, mas sim a obtenção de borracha que seria usada em uma guerra (possivelmente, a Primeira Guerra Mundial).

Ecoando essa revelação, o indígena afirma: “você é dois homens”. Não apenas alguém com um discurso explícito e um interesse oculto, mas também uma sombra, uma memória (e uma atualização) do explorador anterior e também de todos os outros exploradores antes dele. As oposições deixam de funcionar. Ainda que von Martius seja um homem de ciência com nobres intenções, sua chegada é indissociável da busca pela borracha, da escravidão dos indígenas ou dos catequizadores. Ainda que Evan esteja atrás de borracha, nele Karamatake vislumbra a possibilidade de transcendência. Se a “causa nobre” de von Martius não impedirá que os indígenas e suas terras sejam explorados, a “causa infame” de Evan também não o impedirá de conhecer a yakruna por obra do velho indígena. Um espelhamento estabelece-se aqui como também na maneira como o filme lida com as

imagens fotográficas. Nesse sentido, é significativa a cena em que von Martius mostra ao jovem Karamatake uma fotografia sua, que se recusa a deixá-la em posse do homem branco. "Sou eu", afirma ele (fig. 3).

Fotografia e cinema são por excelência mecanismos de reprodução de imagens. Karamatake deixa entender que a busca do explorador Evan estaria associada a certa multiplicação descontrolada de suas imagens. Para que, como diz o indígena, o explorador se torne um homem "íntegro", será preciso abandonar as camadas imagens (o imaginário) nele sobrepostas. Ser "íntegro", aqui, tem a ver menos com um julgamento do caráter do personagem do que com a chance de libertar-se de suas representações (ou suas epistemologias). Segundo a narrativa do filme, um dos caminhos nesse sentido seria a música de Haydn. A outra, a yakruna.



Fig. 3: A fotografia do jovem Karamatake (Nilbio Torres) em *O abraço da serpente*.

Durante a experiência com a planta indígena, surgem imagens abstratas, mais próximas à "matéria" que à "forma". Imagens que colocam as certezas em suspensão. Estariam em escala micro ou macroscópica? Seriam representações de algo específico (fig. 4)?

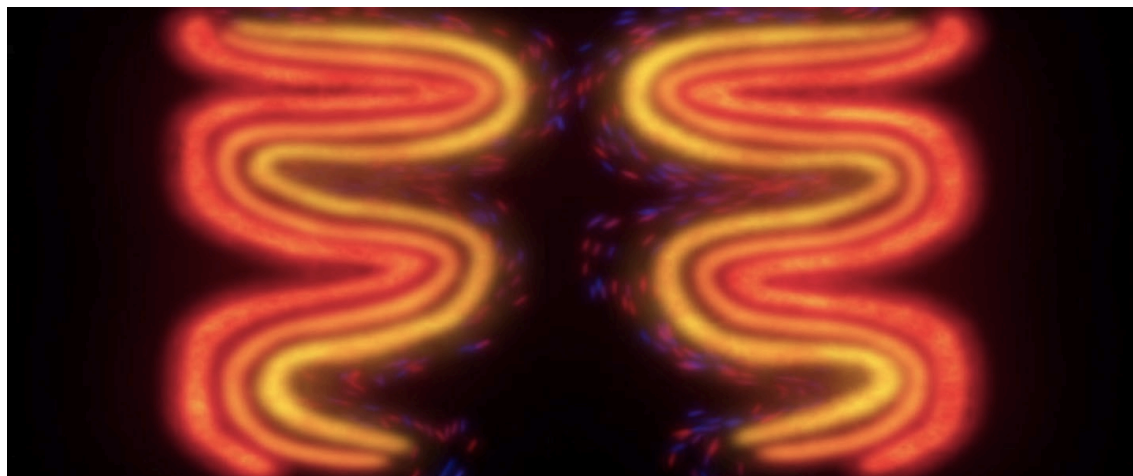


Fig. 4: Imagens abstratas em *O abraço da serpente*.

Não há domínio eficiente sobre o código dessas imagens. Da mesma maneira, os desenhos na pedra permanecem sem explicação — tanto para o explorador como para o público do filme em geral. Resta o questionamento sobre os limites de certa epistemologia (europeia, branca, masculina e “científica”). E ainda outro questionamento, este a respeito de um dos sentidos centrais dessa mesma epistemologia ocidental e que afirma a visão como uma das principais fontes de conhecimento a respeito do mundo.

Em outra cena de *O abraço da serpente*, o velho Karamatake pergunta se o homem branco é capaz de vê-lo. A pergunta fica sem resposta. Viveiros de Castro afirma que “O conhecimento por parte do sujeito exige o desconhecimento por parte do objeto” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 116). Logo, o antropólogo precisaria, em seu discurso científico, reservar ao indígena a posição daquele que desconhece. O uso de imagens abstratas ajuda a inverter essa lógica e colocam o explorador branco frente a algo para ele “desconhecido”. Aponta para sua incapacidade de objetificar formas, cores e movimentos. Em outras palavras, sua incapacidade em objetificar seu próprio olhar.

Redundante dizer que um filme, por mais aparentemente perfeita que seja sua ilusão, não será jamais capaz de proporcionar acesso direto a qualquer experiência. Cinema é uma técnica que envolve sucessivas escolhas por parte de sua equipe de realização: o que será filmado, com quais equipamentos, com que tipo de iluminação, quais lentes, a partir de quais enquadramentos, com quais movimentos de câmera... Uma vez finalizado o filme, espera-se que o espectador possa, desse amálgama de imagens e sons, extrair algum sentido coerente — o “sentido do sentido”. E a operação mais decisiva para criar algum encadeamento lógico (ou alguma lógica de encadeamento) a partir desse amontoado de imagens que, do contrário, poderiam parecer aleatórias, é a montagem. Em *O abraço da serpente*, temos uma alternância entre momentos que, por proximidade, passam a ser

considerados similares: os dois encontros com a canoa à beira do rio; a música de Haydn que assinala um encontro entre Evan e Karamatake, mas também um reencontro entre o indígena e von Martius etc. Essa mesma alternância estabelece entre os objetos do filme algumas relações não desprovidas de problemas.

Sobre a questão epistemológica e política do trabalho do antropólogo, Viveiros de Castro afirma que

[...] ele diz respeito à questão propriamente transcendental da legitimidade atribuída aos discursos que entram em relação de conhecimento, e, em particular, às relações de ordem que se decide estatuir entre esses discursos, que certamente não são inatas, como tampouco o são seus polos de enunciação. Ninguém nasce antropólogo, e menos ainda, por curioso que pareça, nativo (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 119).

Ainda que ninguém nasça antropólogo e, menos ainda, nativo, existem *relações* — construídas a partir de certos pressupostos epistemológicos — que terminam por estabelecer essas funções a determinados sujeitos. Como escreve Viveiros de Castro, “o discurso do antropólogo (o ‘observador’) [estabelece] uma certa relação com o discurso do nativo (o ‘observado’). Essa relação é uma relação de sentido, ou, como se diz quando o primeiro discurso pretende à Ciência, uma relação de conhecimento” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 113).

Da mesma maneira — e ainda que seja terrível afirmá-lo —, o colonialismo foi talvez nada além de certa *relação* estabelecida entre alguns sujeitos frente a outros sujeitos, relação esta que embasou, em nome de “causas nobres”, o genocídio no Congo Belga que inspirou o relato de Conrad. Ao colocar essa relação em um espelho, *Coração das trevas* consegue vislumbrar seu reverso: Kurtz e sua desmedida loucura. Ao mesmo tempo, Kurtz e sua lucidez lancinante, a repetir: “O horror! O horror!”.

A montagem de *O abraço da serpente*, apesar de evocar uma não-linearidade em sua alternância entre duas temporalidades, é fortemente linear em seu significado geral. Karamatake, o personagem principal, acaba por “aprender” algo em sua convivência com os exploradores brancos. Sua mudança de atitude é patente. Antes, frente ao cientista, era tão combativo como quando frente a um seringueiro. Para o jovem indígena, todas as “causas nobres” seriam iguais, todas resultando em morte para seu povo. Depois, o velho Karamatake revela a yakruna a Evan, ainda que ele confesse que sua causa está muito longe de ser considerada nobre.

Karamatake parece sempre borrar diferenças — não entre ele próprio e os homens brancos, mas entre os próprios homens brancos: antes, todos sem exceção personificavam a ameaça; depois, todos sem exceção são passíveis de ser ensinados em outra percepção da realidade.

Assim, a forma espelhada em *O abraço da serpente* é bastante mais irregular que no

livro de Conrad. Por mais que a montagem tente realizar aproximações, restam distâncias intransponíveis entre os dois Karamatakes. Além disso, apesar de sugerido pelo filme, não há simetria possível entre o olhar dos exploradores e o do indígena e, da mesma maneira, não é possível um campo e contracampo entre o homem que carrega o livro e o homem que escreve na pedra. O filme de Ciro Guerra tenta colocar sua própria narração no centro desse encontro, em uma suposta posição de isenção, ocupando assim um espaço similar àquele destinado à ciência positivista durante o século XIX. O filme insiste em um ponto de equilíbrio epistemológico entre dois olhares distintos: o do antropólogo sobre o nativo e o do nativo sobre o antropólogo. Mas a posição de câmera necessária para filmar a pedra impossibilita que o encontro seja simétrico. Assim, para realizar um encontro idealizado, ainda que um tanto precário, é necessária a música de Haydn. Duas jornadas, dois exploradores, duas missões religiosas, dois encontros com a yakruna, dois atores a interpretar Karamatake etc. Não há equilíbrio possível entre tantas duplicidades e espelhamentos. A pedra não é uma espécie de resposta ao livro (ou vice-versa). A questão central diz respeito a desvendar que *relação possível* pode surgir de todos esses encontros.

A YAKRUNA

Nas sequências finais, quando Evan finalmente bebe o preparado de yakruna e está prestes a descobrir “o abraço da serpente”, tudo acontece sobre um grande maciço de pedra. Até este momento, raríssimas imagens do horizonte tinham aparecido no filme. Ao invés disso, o rio, suas margens cercadas de árvores, e a selva com as altas copas das árvores. Mas, quando a ação se desloca para o alto do maciço de pedra, o céu passa a dominar os enquadramentos.

Evidente tratar-se de uma operação simbólica, em que o maciço representa um limite entre céu e terra, entre o mundo espiritual e o físico. Mas há ainda outra simbologia, mais uma vez relacionada a partir do par pedra e livro: ao jogar seus pertences no rio, Evan simbolicamente abandona a epistemologia do livro. Sobre uma imensa pedra, ele encontrará outra “base” (em mais de um sentido) para uma outra epistemologia.

Karamatake demandou que o explorador retornasse como “um homem íntegro”. Mas poderia também ter falado a respeito de uma “experiência íntegra” ou (se é que isso seria possível) de uma experiência não mediada pela epistemologia. Uma experiência sem representação. Uma imagem impossível de ser fotografada ou filmada.

Na cena em que Evan oferece dinheiro a Karamatake, o indígena afirma não gostar de dinheiro porque “o gosto é ruim”. Longe de ser ingênua (obviamente o personagem bem sabe o que dinheiro significa), a resposta se mostra bastante sofisticada. Afinal, no capitalismo, o dinheiro é aquilo que pode tudo representar. É aquilo que pode se transformar em qualquer outro produto. Nesse sistema, tudo pode ser reduzido a um preço, ser comprado ou vendido

a partir de um valor monetário.

Para o homem branco, uma experiência desprovida de representação seria um duplo desprendimento: da ideia de “valor” embutida no dinheiro (e também por isso a necessidade de abrir mão de seus pertences), mas também de certa visão de mundo. Para Karamatake, o dinheiro representa um vazio sem volta. Por outro lado, o vazio da representação (eis um dos significados possíveis para o abraço da serpente) é a possibilidade de construir novos parâmetros epistemológicos.

Conforme Viveiros de Castro,

O nativo exprime sua cultura em seu discurso; o antropólogo também, mas, se ele pretende ser outra coisa que um nativo, deve poder exprimir sua cultura culturalmente, isto é, reflexiva, condicional e conscientemente. Sua cultura se acha contida, nas duas acepções da palavra, na relação de sentido que seu discurso estabelece com o discurso do nativo. Já o discurso do nativo, este está contido univocamente, encerrado em sua própria cultura. O antropólogo usa necessariamente sua cultura; o nativo é suficientemente usado pela sua (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 114).

O “abraço da serpente” pode significar a possibilidade — ao menos no território da narrativa fílmica — de o antropólogo ser usado pela cultura do nativo. Tudo encenado sobre o maciço de pedra que, ao surgir na imagem, marca um movimento (*tilt*) ascendente realizado pela câmera, a partir de sua base e em direção ao céu. Tal movimento vertical é raro no resto de *O abraço da serpente*, tendo aparecido apenas uma outra vez, exatamente na sequência em que os viajantes encontram a árvore de yakruna que terminará sendo incendiada pelo jovem Karamatake. Nessa cena, a árvore é filmada duas vezes com o mesmo movimento de câmera: primeiro, em sentido descendente (do céu e de sua copa em direção ao solo) e, depois, ascendente. A simbologia é mais uma vez evidente: a yakruna é responsável pela intermediação entre céu e terra, entre o mundo espiritual e o físico. Ou entre uma e outra epistemologia.

CONCLUSÕES

O filme de Guerra está construído em torno de incessantes negociações entre posições distintas que aqui tratamos por “epistemologias”. Desde o campo e contracampo da câmera, passando por sua estrutura que remete a *Coração das trevas*; desde as duas temporalidades mostradas alternadamente até o uso da música de Haydn e das fotografias dos indígenas, *O abraço da serpente* coloca em questão o encontro (não raro violento) entre tais epistemologias.

Equilibrando-se entre esses extremos, o filme acaba por oscilar, como um pêndulo, para um lado e para o outro. Nesse sentido, um personagem-síntese de *O abraço da serpente* é o índio Manduca, que trabalha como ajudante do explorador von Martius. Ao mesmo tempo

indígena e integrado ao mundo dos brancos, Manduca negocia não para que a tragédia não aconteça (ela já se faz presente), mas para reduzir seu alcance. Não para que as relações entre indígenas e não-indígenas sejam interrompidas (algo difícil de acontecer), mas que ocorram sem tanta morte, sem tanta violência. A importância relativamente modesta de Manduca para a narrativa sinaliza que essa tentativa de síntese interessa menos a Ciro Guerra que sua investigação sobre algumas figuras clichê: o índio isolado, o explorador branco, os religiosos, os extrativistas.

As sínteses (o processo de aculturação) foram desde sempre danosas para os indígenas, aquilo que Fanon, ao tratar no negro africano, chamou de “imposição cultural irrefletida”. Tal imposição pode partir, ainda que inadvertidamente, da própria ciência, especialmente quando ela se revela incapaz de questionar suas supostas objetividade e imparcialidade. O que se pede à ciência (e aos exploradores não-indígenas que por ventura tenham contato com outros Karamatakes) é a capacidade de se repensar e de criar novas relações entre tais diferentes epistemologias.

Achille Mbembe parece endossar essa demanda ao escrever que

[...] o principal desafio que nossa época enfrenta é o da refundação do pensamento crítico, ou seja, um pensamento que pense seu possível fora de si mesmo, consciente dos limites de sua singularidade, no circuito que nos liga a um lugar (MBEMBE, 2019, p. 245).

Com todas as suas limitações, *O abraço da serpente* (bem como outros trabalhos de Ciro Guerra) parece tatear na direção aqui apontada por Mbembe. O filme recoloca algumas relações possíveis entre o olhar de seu público e os corpos presentes na tela, pondo em questão a violência da conquista colonial. Sua oscilação entre uma e outra epistemologia e entre uma e outra temporalidade tende a buscar esse “fora de si mesmo” e coloca em questão os limites da singularidade (e da representação visual do pensamento indígena). Ao reafirmar a importância do espaço para as epistemologias indígenas, seja através do desenho na pedra, seja nas cenas finais sobre o grande platô, o filme retoma a ligação dos indígenas com um espaço específico, recolocando esse “circuito que nos liga a um lugar”.

A imagem final do filme, com Evan despertando após o transe provocado pela yakruna, sugere que, quando uma nova travessia do rio chegar a seu termo, talvez não mais se ouvirá a ladainha insistente de Kurtz a invocar os horrores do passado colonialista.

(Este texto é dedicado a Antônio Bolívar Salvador, ator que interpreta o velho Karamatake em *O abraço da serpente* e que morreu em 30 de abril de 2020, vítima de Covid-19).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Bernardo. "O Congo é aqui". In: CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Ubu, 2019. p. 193-200.

CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Ubu, 2019.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. tradução: Sebastião Nascimento; Raquel Camargo. São Paulo: Ubu, 2020.

GALVÃO, Walnice Nogueira. "O marinheiro Conrad". In: CONRAD, Joseph. *Coração das trevas*. tradução: Paulo Schiller. São Paulo: Ubu, 2019. p. 201-206.

KOCH-GRÜNBERG, Theodor. *Do Roraima ao Orinoco: observações de uma viagem pelo norte do Brasil e pela Venezuela durante os anos de 1911 a 1913*. São Paulo: Unesp, 2006.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: uma teoria da fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada*. tradução: Fábio Ribeiro. Petrópolis: Vozes, 2019.

OSORIO, Camila. "The Death of Antonio Bolívar, an Indigenous Elder in the Amazon Rain Forest". *The New Yorker*, Nova York (EUA), 27 maio 2020. Disponível em: <https://www.newyorker.com/news/daily-comment/the-death-of-antonio-bolivar-an-indigenous-elder-in-the-amazon-rainforest>. Acesso em: 10 out. 2020.

STOCO, Sávio Luis. *No rastro do rastro: ensaios sobre o filme "No rastro do Eldorado" de Silvino Santos*. Dissertação de mestrado em Artes Visuais, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O nativo relativo". *Mana*, vol. 8, n.º 1, abr. 2002, p. 113-148.