

O sonho como imagem, a imagem como sonho: Em torno de *Mãri hi - A Árvore do Sonho*

The dream as image, the image as a dream: Around *Mãri hi - A Árvore do Sonho*

André Brasil

*Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, Belo Horizonte
(MG), Brasil*

Laura Portugal

*Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG, Belo Horizonte
(MG), Brasil*

Resumo

O presente artigo busca tratar de *Mãri Hi – A Árvore do Sonho*, de Morzaniel Tramarí Yanomami, como um filme que opera sob o regime sensível do sonho. A partir da noção de Utupë, discute-se como as imagens do filme não se limitam à figuração, mas manifestam presenças que nos interpelam de uma dimensão invisível. A voz de Davi Kopenawa insere a experiência cinematográfica no âmbito do pensamento yanomami, no qual, em sua dimensão ontológica e transitiva, o sonho é meio de conhecimento e relação com outros seres, humanos, bichos, plantas e extra-humanos. O artigo propõe uma leitura do filme que considera o sonhar não como representação, mas como princípio estruturante de sua forma sensível e expressiva. *Mãri hi* é abordado a partir do encontro entre a máquina fenomenológica do cinema e a máquina xamânica yanomami, em imagens que se vêem, que nos olham e que, assim, fazem ver.

Palavras-chave: Sonho. Davi Kopenawa. Yanomami. Cinema indígena.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.460>

Abstract

The present article seeks to engage with *Mãri Hi – A Árvore do Sonho*, by Morzaniel Ramari Yanomami, as a film that operates under the sensitive regime of dreaming. Based on the notion of Utupë, it explores how the film's images are not limited to figuration but manifest presences that call upon us from an invisible dimension. The voice of Davi Kopenawa integrates the cinematic experience into the Yanomami worldview, in which dreaming is a means of knowledge and a way of relating to other beings. The article proposes a reading of the film that considers dreaming not as representation but as a structuring principle of its form and sensitivity. *Mãri hi* is approached from the encounter between the phenomenological machine of cinema and the Yanomami shamanic machine, by images that are seen, that look at us and that make us see.

Keywords: Dream. Davi Kopenawa. Yanomami. Indigenous cinema.

Introdução

“No entanto, é assim que é preciso encarar a imagem na sua realidade sensível e nas suas operações ficcionais; é necessário admitir que elas se encontram a meio caminho entre as coisas e os sonhos, num entre-mundo, num-quase mundo, onde talvez se joguem as nossas dependências e as nossas liberdades.”

Marie-José Mondzain

“Omana pôs o sonho dentro de nós quando nos criou. Somos seus filhos, e por isso nossos sonhos são tão distantes e inesgotáveis.”

Davi Kopenawa

São muitas as maneiras de fazer encontrar cinema e sonho. Em ambos, manifesta-se o trabalho do sintoma, inconsciente da representação: “na vigília lúcida que supõe nossa relação habitual com o visível, no ideal de completude que propõem os dispositivos de representação, qualquer coisa – um resto, assim uma marca de esquecimento – vem ou retorna ainda assim trazendo seu transtorno noturno, sua potência virtual” (Didi-Huberman, 2013, p. 207-208). Afastando-nos, contudo, de um percurso que nos levaria a um matiz psicanalítico, poderíamos retomar aquela pergunta que nos fez César Guimarães, diante das imagens dos povos-espírito (*yãmĩxop*), quando trazidas pelo cinema tikmũ'ũn:

Poderia uma imagem vir como um sonho vem? Poderia uma imagem vir em sonho e agir no real, sem permanecer apenas como um resíduo do imaginário, mantido e cultivado à parte, ou uma fantasia encerrada na interioridade de alguém, como o seu pequeno segredo? Poderia um canto chegar, como um animal que

aparece à porta de nossa casa, errante – escorraçado de outro lugar ou fugido de uma floresta devastada (seja ontem ou há centena de anos), e nos trazer um sinal que tememos ou que nos salvará? (Guimarães, 2017, p. 3)¹

Poderia uma imagem vir como um sonho vem?

Quando a pena pensa o mundo em que a flecha vai voar

Em seu comentário a este filme inquietante de Juan Downey, *The Laughing Alligator*, Michael Taussig se atenta aos “ritmos de luz e sombra, cintilação e brilho”, dedicando-se, então, a uma sequência próxima ao final: trata-se do momento em que um jovem Yanomami amarra uma pena azul ao cabo de uma flecha. Ferramenta e beleza, inseparável do corpo, essa flecha, escreve o autor, parece pensar.

Primeiro, a mão direita move-se para a frente e para trás ao longo da coxa nua, para trás e para a frente, enrolando fibras num fio que será usado para amarrar a pena à flecha. A coxa é uma bigorna, um instrumento para enrolar as fibras. O corpo então se transforma num torno, segurando firme o cabo da flecha na axila. Corpo e flecha estão unificados. Epítome da facilidade, o homem está sentado como se estivesse sobre um banquinho baixo, seu corpo é a oficina do mundo. (Taussig, 2021, p. 2)²

Esse episódio, no qual a flecha parece girar por conta própria, entre o negro e o azul, em que tudo soa fácil e hábil, “como Deus concluindo a criação do mundo”, reencontra, para Taussig (2021, p. 2), a magia técnica e estética outrora identificada por Walter Benjamin: “do artesão habilidoso que possui uma certa harmonia entre alma, mão e olho — a mesma harmonia que fornece a base para o contador de histórias ser o artesão da experiência”.

Diante dessa cena, tal como descrita por Taussig, nos perguntamos: originariamente, não partilham sonho e cinema a magia de animar? Não seriam eles dispositivos anímicos, mais ainda perspectivistas, que nos permitem não só ver as coisas, mas sermos vistos por elas? (Schefer, 2016). Percebê-las no exato momento em que se animam, percebendo assim o mundo – ainda que mínimo e provisório – que elas instauram e que se transforma diante de nossos olhos? Inversamente ao movimento que vai de nossa mirada em direção ao outro, sonho e cinema não nos ensinam o pensamento sensível das coisas, dos seres, sobre nós? Nesse sentido, o que a câmera filma seria esse cinema antes do cinema, no qual encontramos as coisas em seu momento de subjetivação, de transformação, de devir no ser e vice-versa: o animismo, nos diz ainda Taussig (2021, p. 16), “pode ser qualquer coisa, menos constante”.

¹ Em 2015, os professores e cineastas Sueli e Isael Maxakali foram convidados a dar aulas para a Graduação na UFMG, como parte do Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais, em uma disciplina chamada Cinema e Pensamento Maxakali. Desde 2014, a partir de uma parceria com o INCTI - Inclusão Social no Ensino e na Pesquisa (UNB), o Programa de Formação Transversal em Saberes Tradicionais convida mestras e mestres de tradições indígenas e afro-brasileiras para ministrar aulas para alunos de Graduação e Pós-Graduação na Universidade. De lá para cá, o programa já recebeu mais de cem mestras e mestres em disciplinas ofertadas semestralmente.

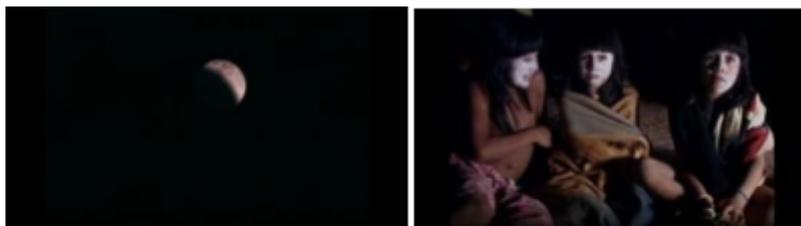
² Taussig (2011) dedicou um texto especificamente ao filme de Downey.

Há que se pensar, então, sobre o regime ficcional em jogo, marcado pela transformação, pela inconstância, pelas oscilações e pelas mudanças de perspectiva nem sempre anunciadas. Arriscamos associá-lo a um “discurso indireto livre”, uma forma – tanto estética quanto política – de socialidade. Diante dessas ficções mutáveis, a comunidade se vê atraída – assim como somos atraídos por um eclipse lunar, por um vulto na floresta ou pelo olhar de um animal. Ela, então, cria formas de se proteger, pois essas ficções, mundos que emergem dentro de mundos, são tão fascinantes quanto perigosas.

Acoplada aos corpos, a pena se faz e cria, em seu movimento, o pequeno mundo onde a flecha voará, ensinando-nos algo mais: que o artifício instaura o real. A ficção, ao forjar um mundo, também cria o espaço onde o evento – seja o voo da flecha, o riso do jacaré, a origem do fogo ou o som do remo e das mãos retirando a água da canoa – se realiza. O que nos chega como “realidade”, sob o prisma do cinema, se revela de imediato como algo construído, feito, forjado. E é justamente por ser criado coletivamente que o que é forjado – este é o tipo de ficção que nos interessa – adquire a consistência de uma enunciação coletiva, compartilhada, ganhando a forma de realidade.

Voltemos, então, a este filme, um dos pioneiros da longa trajetória do Vídeo nas Aldeias: *Nguné Elü – O dia em que a lua menstrua*. Um dos trabalhos iniciais de Takumã Kuikuro, o curta-metragem testemunha o eclipse lunar na aldeia de Ipatse, no Alto Xingu. A comunidade está, mais uma vez, diante das imagens, assistindo a outro filme, *A guerra do fogo* (1981), durante uma oficina de realização audiovisual. Quando o eclipse lunar se inicia, a aldeia se mobiliza para se proteger do regime de transformações perigosas que se instaura quando a lua menstrua. Como resume uma das mulheres logo no início de *Nguné Elü*, no eclipse, "todos se transformam, todos os animais se transformam. O tatu vira arraia, a cobra vira peixe". Ou, como complementa outra mulher, "se você for para a roça no dia do eclipse, verá a mandioca dançando".

Figuras 1 e 2



Eclipse.

Fonte: *O dia em que a lua menstruou* (2004).

Sob a menstruação da lua, as mulheres passam polvilho no rosto, enquanto os homens se pintam com carvão. É necessário acordar os objetos — as roupas, as panelas, as sacolas, o fogão, a televisão. Acordar os cantos e os rituais. Acordar as hipermulheres, esses devires sobrenaturais femininos, que vêm para retrucar os insultos dos homens, menosprezar seus pênis.

O eclipse, no filme, aparece como uma espécie de gênese da ficção: a força que transforma a lua em mulher, o dia em noite, os mortos em visitantes da aldeia dos vivos, e os vivos a se perderem na aldeia dos mortos. Nesse momento originário, quando se faz rir o jacaré para que dele escape o fogo, sonho e cinema se encontram como máquinas anímicas perspectivistas.

Imagens que nos olham

Figura 3



Terra-floresta, desabrochar da Árvore do Sonho

Fonte: *Mãri Hi – A Árvore do Sonho* (2023).

Realizado quase 20 anos depois, em um momento de enorme crescimento e diversidade das criações audiovisuais por realizadores e realizadoras indígenas, *Mãri Hi – A Árvore do Sonho*, de Morzaniel ĩramari Yanomami, é uma espécie de filme-ensaio sobre o sonho. Ou, mais precisamente, é um filme que se ensaia no regime sensível do sonho³, criando-se no encontro originário entre o onírico e o fílmico, ali onde as coisas e os seres se animam e, desse lugar, nos olham.

De fato, ao assistir a *Mãri Hi*, a primeira impressão é de que, filmada por uma câmera atraída pela sutil e intrincada matéria sensível da terra-floresta, esta se anima, se desdobra e nos olha em retorno. Ela nos atrai, junto à câmera, para regiões desconhecidas, que a dimensão visível da imagem apenas parcialmente dá a ver.

³ *Mãri Hi – A Árvore do Sonho* (Morzaniel ĩramari Yanomami, 2023, 18 min.).

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.460>

Também neste filme, como dizíamos de outro trabalho (Brasil, 2019) de Morzaniel Tramari, *Urihi Haromatimape – Curadores da terra-floresta* (2013), a máquina fenomenológica do cinema encontra a máquina cosmológica e xamânica yanomami. Como observa Bruce Albert (2014), as imagens não icônicas do xamanismo yanomami (*Utupë*) são eventos simultaneamente visuais, físicos, cosmológicos e ontológicos, desafiando nossa concepção platônica de imagem, baseada na oposição entre *eidós* (forma verdadeira) e *eikón/eidolon* (falsa reprodução).

Se podemos dizer que *Mãri hi* – assim como *Curadores* – é um filme que filma imagens, ou seja, que se produz, em *mise-en-abyme*, como imagens de imagens, devemos logo acusar a equivocação que constitui essa afirmação (Viveiros de Castro, 2014). *Utupë*, nos ensina ainda Bruce Albert, é o termo usado pelos Yanomami para se referir às nossas imagens (pinturas, desenhos, imagens digitais, esculturas), aplicando-se também ao reflexo (na água, no espelho), à sombra, aos ecos e às gravações sonoras. Originalmente, porém, *Utupë* diz respeito aos ancestrais em sua condição humanimal, cuja perda, descrita pela mitologia, o xamanismo é capaz de reativar. Refere-se ainda à imagem essencial de todos os seres, sua força vital que, no caso dos humanos, se extraída do corpo, provoca adoecimento ou estados alterados de consciência, como no sonho ou no transe. A não ser, portanto, por um “equivoco conceitual gerado pela recíproca anamorfose de visões culturais discordantes”, *Utupë* não se reduz ao que usualmente entendemos por imagem: não é simplesmente a figuração de uma realidade preexistente por meio de um suporte material ou uma forma analógica de representação. Como nos ensina Albert, o xamanismo yanomami não busca representar esses seres-imagens primordiais, mas trazê-los à vida no mundo visível por meio de um processo sensível de presentificação.

Vale ressaltar ainda que essas imagens – que instauram e presentificam mundos e forças ancestrais – não se constituem apenas, nem principalmente, pela dimensão visível – fenomênica ou fenomenológica –, mas também pela sua dimensão invisível. Ao serem apenas parcialmente vistas pelos olhos do cinema, elas nos olham a partir de um lugar onde o olhar não alcança. Por isso, uma mata, um céu ou uma serra aparentemente vazios nos observam por meio de olhos que os tornam menos paisagens e mais espaços habitados.

Filmados pelo cinema, a mata, o céu, a serra, a trilha, o igarapé tornam-se imagens e, embora aparentemente despovoados no plano visível, revelam-se sensivelmente povoados no plano invisível – um povoamento que se insinua, muitas vezes, no plano sonoro. Em *Mãri hi*, olhamos imagens que nos olham e, por meio delas, vemos. São imagens que fazem ver. No encontro com o xamanismo, o cinema se revela,

aqui também, em sua dimensão originária, aquela que nos faz “sofrer” as imagens, que, em sua opacidade, nos interrogam enquanto nos conduzem por terras alheias.

Sonhar, ser sonhado por alguém

Figuras 4, 5 e 6



Múltiplas entradas da floresta.

Fonte: *Mãri Hi – A Árvore do Sonho* (2023)

Em *Mãri hi*, a sensação de que as imagens nos olham de sua dimensão invisível é intensificada pela narração de Davi Kopenawa, xamã yanomami, em voz *over*. Como um filme-ensaio que emerge de uma experiência cosmológica e política, seus rastros se inscrevem na “pele do papel”. Referimo-nos aqui, entre outros escritos, a *A queda do céu*, este “recado da mata” que, ao mesmo tempo, é autoetnografia e tratado cosmopolítico, escrito em parceria com o antropólogo Bruce Albert. Fruto de mais de 40 anos de diálogo entre os autores, a obra é descrita por Marcos Valentim (2021, p. 2) como um “tratado sobre a situação político-cósmica dos mais diferentes coletivos que habitam a Terra viva” e pode ser vista também como um tratado sobre o sonho.

Não à toa, ela é o ponto de partida para a bela etnografia de Hanna Limulja (2022), na qual a autora retoma mais de uma centena de relatos de sonhos para compreender como, entre os Yanomami, a experiência onírica não se limita a um reflexo da vigília, mas constitui um meio de encontro com outros seres, de habitação de outros mundos e de mobilização pela alteridade. A autora observa que os sonhos estão intrinsecamente ligados a diferentes aspectos da vida, como a doença, a morte, o xamanismo, os mitos e o conhecimento, compondo uma rede de relações em que “tudo sonha e tudo pode ser sonhado”. (Limulja, 2019, p. 17).

Em seu livro, Limulja (2019, p. 36) explora a forma como, nos sonhos da noite, Kopenawa pôde conhecer o que seus ancestrais conheciam, sobrevoar a floresta para longe, conhecer as *costas do céu*, lugar onde vivem os mortos, e contemplar os *seres do primeiro tempo*, de forma que “seus sonhos nunca têm fim e vão por todas as direções”. As imagens que, desde a infância, habitaram a experiência onírica de Kopenawa não existiam por acaso – ao se tornar xamã e provar o pó da *yâkoana*, descobriu que o que via ao dormir eram as visitas dos *xapiri pë*, os espíritos da floresta que “parecem com os humanos”, mas “são minúsculos, como poeira de luz, e são invisíveis para a gente comum” (Kopenawa e Albert, 2015, p. 111). Para esses seres, incontáveis e imortais, o dia é o momento do sono, e a tarde chama ao despertar – é a hora de brincar e dançar na floresta enquanto os Yanomami dormem.

Se, em *Curadores da terra-floresta*, assistimos à manifestação dos *xapiri* nos “corpos-tela” dos xamãs, que são “atravessados pela fita das formas ontológicas (re)tornadas dos tempos míticos” (Albert *apud* Garcia dos Santos e Senra, 2012, p. 162), *Mãri hi* se dedica àquilo que constitui a matéria e o destino da experiência e do pensamento xamânico: o meio de seus trânsitos e transformações, bem como o “tempo” para onde viajam.

Se nós, moderno-ocidentais, não sonhamos senão com nós mesmos – na célebre fórmula de Davi Kopenawa, dormimos como machados no chão –, Viveiros de Castro, no prefácio de *A queda do céu*, escreve que, entre os Yanomami, o sonho é uma abertura “à inquietante estranheza do comércio com a infinidade de agências, ao mesmo tempo inteligíveis e radicalmente outras, que se encontram disseminadas pelo cosmos”. Trata-se, conforme o autor, de uma “política do sonho contra o Estado” (2015, p. 38). Ou, poderíamos dizer, a partir do filme de Morzaniel Ìamari, de uma “poética do sonho contra o Estado”.

Por meio dessa “poética”, *Mãri hi* não tematiza nem mimetiza o sonhar; ao contrário, internaliza na matéria e na linguagem cinematográfica o modo como as imagens do sonho operam e atuam. As

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.460>

experiências oníricas ameríndias desafiam a categorização dualista frequentemente adotada pela tradição ocidental, que separa o sono e a vigília, o consciente e o inconsciente, o sintoma e sua interpretação. As coordenadas que sugerem a diferenciação entre a vigília – da ordem do real – e o sonho – da ordem da representação e do imaginário – não conseguem abranger o “status de verdade” do sonho indígena, que, por sua vez, responde a uma “hermenêutica aberta”, como apontado por Groark (*apud* Orobítg, 2022, p. 7). Assim, se as imagens do filme comportam alguma hermenêutica, ela será igualmente relacional e aberta.

Aberta justamente porque o sonhar não se restringe a um fenômeno individual ou a um repertório de imagens noturnas, distintas das da vigília, mas se apresenta como um modo de socialidade que se inscreve em dinâmicas relacionais, entrelaçando humanos e extra-humanos, vida e morte, passado e devir. Longe das definições que frequentemente o reduzem a uma experiência subjetiva ou simbólica (passível de interpretação), o sonho opera como um modo de comunicação, aprendizado e transformação ontológica. Embora diferentes povos mobilizem concepções diversas sobre sua natureza e função, é recorrente a ideia de que sonhar implica atravessar fronteiras corporais, espaciais e temporais, instaurando modos específicos de encontro com alteridades.

Para Gemma Orobítg (2022, p. 17), o sonho é, portanto, um estado ontológico que, ao conectar mundos díspares, “garante a existência de todos os seres do cosmos, que recriam e atualizam suas relações na esfera cosmológica ao sonharem sonhos provocados pelos outros”. Antes de tudo, o sonho não é controlado pelo sonhador; nesse sentido, sonhar é ser sonhado por alguém. No caso dos povos indígenas das terras baixas da América do Sul, todos os seres do cosmos – humanos, animais, plantas, e suas imagens vitais, a que chamamos espíritos – podem provocar sonhos em outros seres: “Esta abertura onírica à alteridade é apresentada como a base da existência, entendida como a recriação permanente das relações entre todos os seres do cosmos” (p. 16).

Voltemos ao filme de Morzaniel Tramari, *A Árvore do Sonho*: a câmera nos conduz, como espectadores-caçadores, para o interior da floresta. Os planos entrecortados abrem múltiplas entradas e bifurcações, fazendo com que a travessia se dê por desvios, cruzamentos e intermitências. A imagem não se apresenta de maneira contínua, mas como um tecido de fragmentos: as sutis nuances da vegetação, os troncos e cipós entrelaçados, o vulto de uma presença que logo desaparece na folhagem, as trilhas interrompidas pela montagem, as folhas secas no chão filmadas por uma câmera baixa, o cume das árvores que deixa entrever uma fresta de céu, e os sons de passos que se mesclam aos de grilos, cigarras, pássaros e macacos, ausentes da imagem.

A câmera, instável, oscila entre diferentes velocidades e ângulos, por vezes desfocando-se, como se absorvida por um cosmos vivo. A montagem se estrutura em reticularidade, compondo um espaço onde o visível e o invisível, o próximo e o distante, o dentro e o fora não se sucedem, mas se enredam. Os cortes abruptos não apenas intensificam a sensação de imersão, mas fazem proliferar pontos de vista, embaralhando as perspectivas e dissolvendo hierarquias entre quem vê e quem é visto.

Será suave ou vertiginoso, sutil ou violento o desabrochar das flores da *Árvore do Sonho*? Omama, nos diz Kopenawa em sua narração, “plantou uma semente da *Árvore do Sonho* e, depois que a árvore cresceu, quando suas flores desabrocharam, quando suas flores nasceram, então o sonho começou a surgir”. Todos sonham – jovens, adultos, mulheres, crianças, animais. Se há vertigem, se há transe, é porque se trata de um espaço multiperspectivado. E se, em uma primeira impressão, os seres-imagens pareciam nos olhar, agora a câmera parece olhar por meio de seus olhos.

Figuras 7, 8 e 9



Diferentes perspectivas em *Mãri Hi*
Fonte: *Mãri Hi – A Árvore do Sonho* (2023)

De quem é o ponto de vista? De Kopenawa, o narrador em voz *over*? Do diretor? Das mulheres que caminham pela trilha? De um animal predador que ronda? Da própria floresta? De um cesto jogado à beira do rio? De algum espírito humanimal? A subjetividade transita entre diferentes perspectivas: desgarra-se, varia, oscila. Em um movimento constante, o ponto de vista se ancora momentaneamente e, sem aviso, se desloca. Com isso, as imagens da floresta, antes aparentemente homogêneas e de feição realista, ganham uma qualidade encantatória. Kopenawa segue em sua narração: “Outros podem ver em sonho acontecer metamorfoses. Quanto aos xamãs, quando um deles vira espírito, ele sobe, sobe e, quando está no alto, começa a sonhar. Porque os espíritos *xapiri pë* o vêem.”

Viajar, (quase) morrer

Figura 10



A montanha se prepara

Fonte: *Mãri Hi – A Árvore do Sonho* (2023)

Figura 11



O xamã se prepara

Fonte: *Mãri Hi – A Árvore do Sonho* (2023)

“Esta árvore *Mãri hi*”, continua o narrador, “não faz ficar o sonho no lugar”. É aqui estabelecido um regime ontológico de transitividade, em que o ser se constitui no devir, no devir outro: caminhar, viajar, deslocar-se é tornar-se vulnerável, em um cosmos que nada tem de estático, homogêneo ou apaziguado.

Em determinado momento do filme, após uma experiência desnorteante na mata, a câmera se detém em um plano da Montanha do Vento (Watoriki), aos pés da qual repousa a aldeia de Kopenawa. Nesse plano amplo da montanha, somos testemunhas de uma sutil variação de luz, na qual um ser parece lentamente se desdobrar em devir. Será a tarde que cai, esse momento liminar quando os Yanomami se preparam para dormir, e os *xapiri pë* se adornam para suas festas e viagens? A montanha se anima, nos observa e nos indaga, mostrando-se, ela mesma, a se adornar. Entramos no tempo do sonho (*mari tēhë*). “A noite dos vivos é o dia das imagens”, diz Limulja, ecoando Kopenawa. É dia, mas os xamãs se preparam para dormir, para morrer sua quase morte: o pó da *yãkoana* é o que os faz sonhar e alimentar os espíritos.

É noite para as imagens (*pore pë* e *xapiri pë*), que são seres noturnos e participam do tempo do sonho. “Os *pore pë* porque já morreram e, portanto, perderam o corpo que tinham; e os *xapiri pë* porque são feitos de pura imagem. A noite, portanto, parece ser o dia de tudo o que é provido de imagem” (Limulja, 2022, p. 99). A noite, em que habita tudo o que não possui corpo físico, é o lugar do desconhecido. Quando é dia no plano visível, é noite para o invisível, e “é nesse universo repleto de tantos outros, quando a noite cai para o corpo, que a imagem entra nesse mundo de alteridade, ficando mais vulnerável” (p. 67).

No filme, a voz de Kopenawa nos conta que é ao utilizar o *pó yãkoana* que os xamãs sonham de verdade. A narração se acompanha de uma câmera instável, cujos movimentos bruscos e rápidas variações de luz parecem capturar a transição do mundo visível para o invisível. Kopenawa descreve como, no sonho, os espíritos *xapiri* se aproximam, dançam, cantam, se pintam e colocam enfeites de penas de arara em suas braçadeiras. O poder das flores da Árvore do Sonho faz com que os *xapiri* observem o xamã, permitindo-lhe contemplar a beleza da terra-floresta do alto.

Essas imagens instáveis dão lugar, então, a um enquadramento fixo de um xamã, solitário, no pátio vazio, mas povoado pela presença dos espíritos no plano invisível da noite. Esse momento nos remete à montanha, que, assim como o xamã, se prepara para adentrar o tempo do sonho. Trata-se de uma preparação mental e corporal intensa, como a de uma viagem a um mundo incomensurável, do qual os xamãs, se bem-sucedidos, podem retornar.

No âmbito dos xamanismos ameríndios, não são poucas as relações entre o sonho e a morte – o que reforça a dimensão perigosa do sonhar. Adentrar o espaço-tempo dos sonhos, portanto, é vivenciar uma quase morte ou uma pequena morte: “uma modalidade tênue de morte” (Lima *apud* Oorbitg, 2022) ou “a experiência mais intensa de morte apreensível em vida” (Albert *apud* Oorbitg, 2022). Nesse sentido, <https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.460>

o sonho como morte em vida revela um espectro de vitalidade em constante transformação – vulnerável às múltiplas possibilidades e riscos da condição onírica.

Entre os Tikmũ'ũn, o sonho – a experiência de um “*koxuk* errante”, uma imagem vital que se desgarrar – aproxima-se muitas vezes de uma viagem à aldeia dos mortos. Compartilhar com os mortos sua comida e rituais envolve o risco de estabelecer uma “perigosa relação de consubstancialidade” (Romero, 2022, p. 11). Assim como em outras culturas ameríndias, para os Tikmu'un, “a morte não é (ou, pelo menos, não apenas) uma questão de ‘vida ou morte’, mas um problema de gradiente de transformação ou de ponto de vista” (p. 17). Nesse contexto, o sonho se revela uma das formas xamânicas de se relacionar com um cosmos multiperspectivado, em que múltiplos pontos de vista coexistem e determinam os mundos que habitamos. Sonhar, portanto, é (quase) morrer, permitindo-se assumir o ponto de vista de outrem; ser, assim, sonhado por outrem.

É nesse sentido que, em suas pequenas mortes, os xamãs atuam como diplomatas cósmicos⁴, participando de um parlamento cujos equilíbrios dependem da capacidade dos seres de se transformarem, de se tornarem o que não são (não sem o risco de se tornarem presas do mundo do outro). Eles possibilitam, assim, assumir, em experiência, perspectivas outras, acessar mundos díspares, o trabalho dos xamãs se mostrando imprescindível para que o céu não desabe sobre nossas cabeças.

Se nosso sopro de vida se apagar, a floresta vai ficar vazia e silenciosa. Nossos fantasmas então irão juntar-se aos muitos outros que já vivem nas costas do céu. Então, o céu, tão doente quanto nós por causa da fumaça dos brancos, vai começar a gemer e se rasgar. Todos os espíritos órfãos dos antigos xamãs vão cortá-lo a machadadas. Vão retalhá-lo por inteiro, com muita raiva, e vão jogar os pedaços na terra, para vingar seus pais falecidos. Aos poucos cortarão todas as amarras do céu e ele vai despencar totalmente. (Kopenawa e Albert, 2015, p. 493)

Kopenawa menciona, então, o quanto gostaria que escutássemos suas palavras, que pudéssemos sonhar nós mesmos com tudo isso, ouvindo o canto dos xamãs.

⁴ Muito se diz do caráter diplomático dos xamãs: seus corpos são permutadores de códigos (Gil, 1997); eles agenciam diferentes temporalidades (Overing, 1990), são tradutores, decifradores, geógrafos de mundos de algum modo incomensuráveis (Carneiro da Cunha, 2009); são interlocutores ativos no diálogo cósmico: “como diplomatas que tomam a seu cargo as relações interespecies, operando em uma arena cosmopolítica onde se defrontam diferentes categorias socionaturais” (Viveiros de Castro, 2022, p. 468).

Este sou eu

Figuras 12, 13 e 14



Povo de Omama.

Fonte: *Mãri Hi – A Árvore do Sonho* (2023)

Em *Mãri hi*, os tranSES xamânicos se tornam coletivos, revelando uma miríade de *xapiri pë*, cada qual com seus modos e formas corporais singulares. Na montagem, a transição se dá do coletivo de xamãs para o das mulheres, ampliando a percepção de um povo – aquele que escuta as palavras de Omama – definido por sua abertura à multiplicidade, humana e extra, sobre ou hiper-humana. A experiência desse povo, ao mesmo tempo ontológica e pragmática, assemelha-se à Fita de Moebius, como a descreve Hanna Limulja (2022): dia e noite, vigília e sonho, corpo e imagem, visível e invisível, realidade e surrealidade se mostram não como opostos, mas como elementos intercambiáveis. “O que acontece de um lado vai parar

do outro sem interrupção. O que aparenta ter dois lados na verdade tem apenas um, e a única fronteira que existe é a linguagem” (p. 12).

Talvez *Mãri hi* dê forma sensível a essa fita, em que dentro e fora, visível e invisível se tornam indiscerníveis. O mesmo poderia ser dito para a dicotomia entre o individual e o coletivo – também aqui uma Fita de Moebius? Mais adiante, no filme, os pontos de vista fragmentados e desnorteantes do início cedem lugar a outro, mais discernível: o do narrador Davi Kopenawa, acompanhado pelas imagens de Morzaniel Iramari e seus aliados. Quando a narração diz “este sou eu”, sentimos, sensivelmente, que este “eu” é múltiplo e distribuído: somos vários, vindos de mundos distantes, mas, ao mesmo tempo, vizinhos.

Figura 15



Este são vários

Fonte: *Mãri Hi – A Árvore do Sonho* (2023)

Quando Kopenawa aparece escrevendo em seu caderno de notas, ele também se mostra devindo outro, suas palavras inscrevendo-se na pele do papel para, posteriormente, serem ditas no filme. Vale destacar o trânsito de formas expressivas que percorre o filme: do canto, no início, à narração em voz *over* (que remete aos escritos de Kopenawa), das notas no caderno aos desenhos que surgem junto aos créditos. Todas essas formas, em última instância, têm origem e relação com as palavras de Omama e sua escrita-terra-floresta.

O sonho, reiteramos em conclusão, não serve apenas como uma via de conhecimento; ele é, também, uma forma de diplomacia, uma maneira de agência e de influência sobre as condições da vigília (Shiratori, 2022). Um sonho precisa ser narrado, comentado, glosado – precisa vir ao mundo pela linguagem. Independentemente do que venha a significar, o sentido do sonho não será dado de forma individual ou arbitrária pelo sonhador, como nos lembra Limulja (2022). O que os sonhos fazem, o que os

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.460>

Yanomami fazem com eles: essas são, para a autora, questões mais relevantes do que o que os sonhos dizem.

Talvez, para além de um ensaio tecido pela matéria sensível do próprio sonho, *Mãri hi* se constitua também como um discurso endereçado aos brancos, sugerindo as múltiplas dimensões que o sonhar pode guardar. E também nos alertando para o quão devastador pode ser o sonhar ensimesmado.

André Brasil

Doutor em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Professor do Departamento de Comunicação e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Integra a equipe da Formação Transversal em Saberes Tradicionais da UFMG.

Belo Horizonte, MG, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1472-3475>

E-mail: agbrasil@uol.com.br

Laura Portugal

Jornalista e mestranda em Comunicação Social pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Belo Horizonte, MG, Brasil

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3965-6587>

E-mail: llauraportugal@gmail.com

Referências

BRASIL, André. De uma a outra imagem: traduções do visível e do invisível em Curadores da terra-floresta (2013) e Xapiri (2012). In: FURTADO, Beatriz; DUBOIS, Philippe (org.). **Pós-fotografia, pós-cinema: novas configurações das imagens**. São Paulo: SESC, 2019, p. 256-271.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. Tradução de Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

GARCIA DOS SANTOS, Laymert; SENRA, Stella. Xapiri e a imagem-eco do xamanismo. In: **Catálogo do Forumdoc.br: 16º Festival de Filme Documentário e Etnográfico** – Fórum de Antropologia e Cinema. Belo Horizonte: Associação Fundo de Quintal, 2012.

<https://doi.org/10.46391/ALCEU.v25.ed55.2025.460>

GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GUIMARÃES, César. A estética que vem. In: **XXVI Encontro Anual da Compós**, São Paulo, Faculdade Cásper Líbero, p. 6–9 jun. 2017.

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

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami**. 154 f. Tese (Doutorado em Antropologia) — Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019.

LIMULJA, Hanna. **O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami**. São Paulo: Ubu, 2022.

MÃRI HI - ÁRVORE DO SONHO. Direção: Morzaniel Ramari Yanomami. Brasil: Aruac Filmes, 2023.

NGUNÉ ELÜ - O DIA EM QUE A LUA MENSTRUOU. Direção: Takumã Kuikuro e Maricá Kuikuro. Brasil: Vídeo nas Aldeias, 2004

OROBITG, Gemma. Para além do sonho e da vigília: o sonho ameríndio e a existência. **Revista de Antropologia**, v. 65, n. 3, e185870, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/1678-9857.ra.2022.206557>. Acesso em: 8 mar. 2025.

OVERING, Joanna. **The shaman as a maker of worlds: Nelson Goodman in the Amazon**. *Man, New Series*, v. 25, n. 4, dec. 1990, pp. 602-619.

ROMERO, Roberto. Numa terra estranha: sonho, diferença e alteração entre os Tikmũ'ũn (Maxakali). **Revista de Antropologia**, v. 65, n. 3, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/16789857.ra.2022.195930>. Acesso em: 8 mar. 2025.

SCHEFER, Raquel. The Laughing Alligator, de Juan Downey: O desejo de ser 'comido por um Índio da Floresta Amazônica'. Notas sobre Cinema e Antropologia. In: **Atas do VI Encontro Anual da AIM**, editado por Paulo Cunha, Susana Viegas e Maria Guilhermina Castro, 92-104. Lisboa: AIM, 2016.

SHIRATORI, Karen. Tempo e evento na onirocrítica ameríndia: um balanço bibliográfico. **Revista de Antropologia** (São Paulo, Online), v. 65, n. 3, e195928, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/195928/190270>. Acesso em: 8 mar. 2025.

TAUSSIG, Michael. **As histórias que as coisas contam e por que elas contam**. Tradução de Felipe Neis Araujo. *Revista Gesto, Imagem e Som*, São Paulo, v. 6, n. 1, e174741, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/gis/article/view/174741>. Acesso em: 8 mar. 2025.

TAUSSIG, Michael. A Lesson in Looking and Laughter: Juan Downey's Amazing Yanomami Video, The Laughing Alligator. In: Valérie Smith (ed.). **Juan Downey: The Invisible Architect**. New York and Cambridge: Bronx Museum of the Arts/MIT Lis Visual Arts Center, 2011, p. 41–52.

VALENTIM, Marco Antonio. Sonho de fogo: a cosmologia onírica de Davi Kopenawa. **Revista Peri**, Florianópolis, v. 13, n. 2, 2021. Disponível em: <https://ojs.sites.ufsc.br/index.php/peri/article/view/5217>. Acesso em: 8 mar. 2025.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Prefácio. In: KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em: 12 de março de 2025.

Aprovado em: 3 de maio de 2025.

Este artigo é publicado em acesso aberto (Open Access) sob a licença Creative Commons Attribution Non-Commercial (CC-BY-NC 4.0), que permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, e embora os novos trabalhos tenham de lhe atribuir o devido crédito e não possam ser usados para fins comerciais, os usuários não têm de licenciar esses trabalhos derivados sob os mesmos termos.