



PERSPECTIVAS
REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS

VOL. 10, Nº 1, 2025, P. 106-119
ISSN: 2448-2390

Um sonho chamado Terra: Uma análise do filme Mãri Hi – A árvore do sonho

A Dream called Earth: An Analysis of the Film Mãri Hi - A Árvore do Sonho

DOI: 10.20873-rpv10n1-31

Lwidge de Oliveira

Orcid: 0009-0005-5633-256X

Email: lwidgeelian30@gmail.com.br

Maria Beatriz Colucci

Orcid: 0000-0002-0559-3381

Email: bcolucci@academico.ufs.br

Resumo

Este trabalho investiga a configuração de obras cinematográficas do povo Yanomami, destacando a organização, as implicações e os efeitos propostos por este tipo de produção. O estudo parte da lógica cosmológica do referido povo originário, aliando-se à teoria de Gilles Deleuze na relação entre consciência e cinema, para analisar o curta-metragem *Mãri Hi - A árvore do sonho* (2023), de Morzaniel Iramari Yanomami, premiado no festival *É Tudo Verdade 2023*. Inspirada pela metodologia de análise poética de Wilson Gomes (2004), o estudo também considerou autores que discutem territorialidade, como Félix Guattari (1999); Bruce Albert e Davi Kopenawa (2015, 2023); Hanna Limulja (2022), dentre outros. Deste modo, pretende-se evidenciar a utilização do aparelho cinematográfico aliado às lutas e ao pensamento yanomami, atendendo a um processo de construção cinematográfica baseada na correspondência entre mito e linguagem.

Palavras-chave

Cinema. Cultura yanomami. Sonho. Morzaniel Iramari.

Abstract

This work investigates the configuration of cinematographic works by the Yanomami people, highlighting the organization, implications and effects proposed by this type of production. The study starts from the

cosmological logic of the aforementioned original people, combining itself with Gilles Deleuze's theory on the relationship between consciousness and cinema, to analyze the short film *Mãri Hi - A árvore do sonho* (2023), by Morzaniel Iramari Yanomami, awarded at the festival *É tudo verdade 2023*. Inspired by the poetic analysis methodology of Wilson Gomes (2004), the study also considered authors who discuss territoriality, such as Félix Guattari (1999); Bruce Albert and Davi Kopenawa (2015, 2023); Hanna Limulja (2022), among others. In this way, the aim is to highlight the use of the cinematographic apparatus combined with Yanomami struggles and thought, taking into account a process of cinematographic construction based on correspondence between myth and language.

Keywords

Cinema. Yanomami culture. Dream. Morzaniel Iramari.

Introdução

Sob o efeito das demandas políticas contemporâneas, a sétima arte reflete a necessidade de afirmação entre corpos marginalizados. Tal disposição parte de lugares distintos, seja pela acessibilidade aos instrumentos de produção, que reavalia esquemas cinematográficos; seja pelo crescente arcabouço de visualidades, que atribui importância criativa à confluência entre cineastas e as humanidades. Auxiliando na construção de vistas do mundo, o presente paradigma aposta na flexibilização dos formatos, estimulando dinâmicas estéticas descentralizadas, bem como borrando limites que outrora moldavam expressões.

Dentre as obras brasileiras enquadradas nessa perspectiva, os filmes sobre e dirigidos por indígenas constituem um quadro sintomático capaz de revelar cenários políticos caros à atualidade. Em específico, os filmes produzidos por integrantes do povo yanomami ganharam uma dimensão discursiva favorável às pautas da crise humanitária e ambiental, destacando-se pela capacidade de recompor, a partir das imagens, universos de subjetivação. Dirigido por Morzaniel Iramari Yanomami, o curta-metragem *Mãri Hi - A árvore do sonho* (2023) é um exemplo da luta circunscrita pela necessidade de tornar visível as agruras do povo originário e as demandas da terra, colocando o cinema como palco da imaginação capaz de vislumbrar futuros possíveis.

Partindo de textos referentes à cultura yanomami e aliado ao conceito de “imagem-tempo” desenvolvido por Gilles Deleuze (2018), o estudo adota a metodologia de análise

poética de Wilson Gomes (2004), a fim de evidenciar a organização, as implicações e os efeitos atingidos pelo filme de Iramari. Além disso, busca-se contemplar aspectos culturais e religiosos transmitidos pela abordagem desenvolvida pelo diretor, tais como a cosmovisão e o impacto dos sonhos para os indígenas. Para tal, o fio condutor da análise se debruçou sobre obras literárias que abordam de maneira análoga a cultura e o meio ambiente, como *As três ecologias* (1990) e *Caosmose* (2012), de Félix Guattari; os textos de Bruce Albert e Davi Kopenawa presentes em *A queda do céu* (2010) e *O espírito da floresta* (2023); bem como o trabalho *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos yanomami* (2022), de Hanna Limulja. Deste modo, pretende-se demonstrar a utilização do aparelho cinematográfico junto às lutas e ao pensamento Yanomami, atendendo a um processo de construção cinematográfica baseada na correspondência entre mito e linguagem.

Os rastros do tempo estão impressos na imagem: experiências cinematográficas yanomami

Conturbado e fortemente ligado aos aparelhos de repressão do estado, o contexto político brasileiro do século XX influenciou nos desdobramentos sociais e subjetivos dos corpos. Para Fábio Luís Franco (2021), é no interior desta lógica governamental que se conjugaram técnicas de dessubjetivação colonialistas às estruturas burocráticas que ampliam a dificuldade do acesso à informação, instituindo um cenário em torno de injustiças sociais e sérias violações dos direitos humanos (FRANCO, 2021, p. 78). De modo geral, o resultado é sentido até os dias de hoje, especialmente quando uma tendência de relativização democrática e crescente disparidade das camadas sociais desarticulam realizações comunitárias.

Consumada por relações históricas entre o aparelho estatal e garimpeiros, a situação vivida pelo povo yanomami serve de exemplo das violações humanitárias praticadas por não indígenas. Lançado pelo governo do general Médici (1969-74), o Plano de Integração Nacional propunha uma política de controle e povoamento da região amazônica, desmatando grandes porções de terra para construção de rodovias como a Perimetral Norte (BR-210) e a Transamazônica (BR-230), assim como possibilitou a exploração desmedida dos recursos minerais nas

décadas seguintes e ainda na atualidade¹, resultando em um choque epidemiológico e consideráveis perdas demográficas, agravando o quadro sanitário dos indígenas (ALBERT; KOPENAWA, 2023, p. 178-180).

Situados nessa conjuntura hegemônica, os ensinamentos do povo yanomami formam encadeamentos ecológicos entre as faculdades do pensamento. Aludindo a uma necessidade de reavaliação das práticas realizadas por não indígenas, Davi Kopenawa (2023) enfatiza correspondências entre o desmatamento e suas implicações em larga escala, evidenciando como tais ações deslocam hábitos e demandam subserviência (ALBERT; KOPENAWA, 2023, p. 170-171). Ao negar o caráter plural das formas de vida, o presente contexto enseja vivências seccionadas, prejudicando propostas de relações transversais. É no interior dessa lógica que o recente esforço empregado por teóricos e indígenas, tanto na difusão de trabalhos acadêmicos quanto artísticos, atende a uma demanda dos processos culturais modernos, fomentando compreensões interativas entre o ecossistema e grupos de referência étnico-sociais (GUATTARI, 1999, p. 23-25).

Na mitologia Yanomami, a natureza (*urihi a*) é criada por *Omama*, o demiurgo, também criador dos espíritos (*xapirí*) e de todos os seres que habitam a terra (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 114). Amplamente difundido pela literatura antropológica, o referido povo indígena possui uma interação transversal entre terceiros e o meio-ambiente, regularmente se referindo aos seres animados e inanimados como entidades dotadas por uma imagem-essência (ALBERT; KOPENAWA, 2023, p. 42-43). Com isso em mente, o termo imagem (*utupë*) desempenha particular influência sobre as práticas culturais, visto que, incapaz de ser reduzido à mera representação figurada, o termo corresponde a um duplo interior que postula deslocamentos ancestrais. Dentre as práticas mais emblemáticas da comunidade, o xamanismo consiste no ato de aproximar e pôr em confluência as imagens dos seres tal como existiam durante a criação mítica,

¹ Para mais informações a respeito das violações sistemáticas que atingiram níveis alarmantes em 2021, cf. o relatório "Yanomami sob ataque: garimpo ilegal na Terra Indígena Yanomami e propostas para combatê-lo" (2022), do Instituto Socioambiental, disponível em: <https://acervo.socioambiental.org/acervo/documentos/yanomami-sob-ataque-garimpo-ilegal-na-terra-indigena-yanomami-e-propostas-para>

sendo uma atividade restrita aos xamãs, membros submetidos a processos distintos de formação e clarividência. A respeito deste processo, Kopenawa reflete:

Nós somos habitantes da floresta. Nosso estudo é outro. Aprendemos as coisas bebendo o pó de *yãkoana* com nossos xamãs mais antigos. Nos fazem virar espírito e levam nossa imagem muito longe, para combater os espíritos maléficos ou para consertar o peito do céu. É assim que os antigos xamãs nos fazem conhecer os *xapiri*, abrem seus caminhos até nós e os mandam construir nossas casas de espíritos. Nos ensinam também a palavra de seus cantos e a fazem crescer em nosso pensamento. [...] É assim que aprendemos a pensar direito com os *xapiri*. [...] O poder da *yãkoana* nos basta! É ela que faz morrer nossos olhos e abre nosso pensamento. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 458)

Contudo, isso não significa que tais processos de transcendência não afetem os demais integrantes da comunidade, pois, ao viabilizar compreensões desverticalizadas, o termo *utupë* eleva as dinâmicas interpessoais.

Levando em consideração esse quadro etnológico, a antropóloga Hanna Limulja observou a recorrência dos sonhos nas palavras de Davi Kopenawa em *A queda do céu* (2015), servindo de hipótese para sua tese de doutorado que reúne dados etnográficos capazes de dimensionar a cosmovisão yanomami a partir da ótica onírica. No que tange os escritos da autora, o sonho possui essa configuração destinada a entrelaçar e pôr em perspectiva os indivíduos em relação ao todo, principalmente por realizar o deslocamento desse duplo interior para fora do corpo.

Quando um yanomami sonha, ele não diz que foi um outro que viveu essas experiências oníricas, mas ele próprio. Uma prova disso é que, além de fazer uso da primeira pessoa do singular (*kami ya*) para se referir ao sujeito das ações nos sonhos, é comum ele descrever essas atividades oníricas empregando o passado epistemológico (*kipëni, kini, kipere, kure*). Esse ponto é fundamental, pois os yanomami fazem questão de distinguir um acontecimento que testemunharam de outro de que apenas ouviram falar. [...] Esse tempo verbal aparece com frequência nos relatos oníricos: o que não deixa margem para a dúvida de que a pessoa que narra o sonho viveu tal experiência. Entretanto, é a parte da pessoa yanomami que corresponde à imagem, o *utupë*, que, livre do corpo, age como espectro (*pore a*) e experimenta os eventos de que a pessoa vai se lembrar ao acordar. Esse outro, a imagem, só pode ser outro como parte que se aliena do todo, de sua base material, do corpo. (LIMULJA, 2022, p. 67)

Dessa forma, as conclusões da autora permitem averiguar que a transcendência através do onírico possibilita aos yanomami uma compreensão singular da vida, independente de

processos referentes ao xamanismo². É nessa conjuntura que a comunidade e o conhecimento dos meios estão implícitos como fatores de intersubjetividade, sendo cada indígena um vetor de correspondências com o mundo. A linguagem, nesse sentido, é experimentada para além da comunicação, vergada pelo peso da acumulação perceptiva e temporalizada.

Na língua yanomami, tal condição é compreendida através do momento do sonho (*mãri tēhē*), traduzido a partir do imbricamento do tempo que escoia pelo espaço em constante movimento, acessado e transformado continuamente (LIMULJA, 2022, p. 68-69). Profundamente intuitivo, a importância atribuída ao sonho perpassa por características elementais, cuja base é configurada a partir do duplo lembrança-percepção. Logo, a produção de memória está intimamente ligada ao que se vivencia em sonho, apontado como dispositivo fulcral no desempenho das atividades comunitárias.

O sonho yanomami, longe de se constituir como uma profecia irremediável, diz respeito a temas e a circunstâncias que podem ser contornados, mas para tanto ele precisa ser socializado. Contar um sonho no centro da casa teria um efeito profilático, já que as pessoas orientariam suas condutas levando em conta o que o sonho pressagia. [...] Não significa, contudo, que os sonhos determinem a vida das pessoas: eles servem como orientações e são levados em consideração sobretudo quando se referem a alguma ameaça nefasta. (LIMULJA, 2022, p. 74)

Sobretudo bergsoniano, esse pensamento abre margem para que o movimento ocorra constelado por subjetividades, ultrapassando os estados materiais em direção às condições da experiência metafísica (DELEUZE, 2012, p. 20-21). Uma vez veiculada ao cinema, essa inflexão reorganiza as faculdades cinematográficas, difundindo sensibilidades em um regime específico de correspondência entre imagem e palavra. Trata-se da exemplar opção pelas abordagens ontológicas, de modo que os diálogos se tornam mais expansivos e polissêmicos, visto que os indígenas se apropriam do cinema no empreendimento de garantir a difusão da cultura originária e revigorar saberes para gerações seguintes (DUARTE; TORRES, 2021, p. 340-341).

Vistas sob o prisma do imbricamento entre cineastas e conjuntos representacionais, esses filmes atendem à provocação estética contemporânea de que a única finalidade das

² Para maior compreensão dos objetivos e implicações de substâncias psicoativas no ritual xamânico, cf. ALBERT, B; KOPENAWA, D. *O espírito da floresta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023. p. 56-59

atividades humanas é a produção de uma subjetividade que enriqueça de modo contínuo a relação com o mundo (GUATTARI, 2012, p. 32). E, como o cinema nada mais é que o agenciamento de ferramentas que possam centrifugar o movimento, é inevitável que as obras desse povo originário invoquem a estratificação do tempo como carga poética. Desse modo, ao apostarem nas deambulações contemplativas da floresta com os seres que a habitam, esses filmes atualizam ciclos sociais e cósmicos, ecoando o modo oral de comunicação do saber.

Um sonho chamado Terra: uma análise do filme *Mãri Hi - A árvore do sonho*

Fortemente simbólico, o objetivo da arte perpassa pela ação de arrancar do meio material as percepções, formando um bloco de sensações capaz de instruir quem a recebe (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 197-198). Por sua vez, o material particular do cineasta são as imagens, que, uma vez incorporadas aos processos formais, culminam em estados de reflexão. Nesse sentido, se o propósito da arte corresponde à retenção e apresentação do mundo, o cinema estimula campos reflexivos de contato imediato com esses instantes retirados do tempo, estabelecendo brechas que comportam visualidades.

Comprometido com essa perspectiva, o documentário *Mãri Hi - A árvore do sonho* (2023), de Morzaniel Iramari Yanomami, inclina-se ao lugar da abstração imagética, desafiando o público em termos sensíveis e conceituais. A partir de tomadas realizadas durante uma perambulação pela floresta e moradas indígenas, Iramari constrói seu experimento acompanhado pela voz do xamã Davi Kopenawa, que expõe as demandas e a perseverança do povo originário sob a ótica do mito da árvore dos sonhos (*mãri hi*). Valendo-se de uma montagem abrupta e movimentações repentinas da câmera, o cineasta elabora visualidades capazes de transpor a exatidão dos planos para outras instâncias, próprias de um trabalho de transgressões direcionadas ao pensamento. A ação, repetida e variada, permite ao autor o preenchimento de uma lacuna conceitual e política, de modo a abstrair o espectador de uma posição outrora confortável.

De acordo com Wilson Gomes (2004), a experiência fílmica acontece quando desabrocha em efeitos e sentidos, qualificando-se a partir dos aspectos sensoriais engendrados (GOMES,

2004, p. 96). Como já foi evidenciado, os filmes do povo yanomami possuem um ritmo próprio, uma codificação temporal que não é instituída através da mera representação, mas mediante uma experimentação atravessada pelo tempo. Nesse sentido, o procedimento adotado por Iramari acaba por realçar sentidos antevistos pela relação entre mito e linguagem, estabelecendo diálogos potentes com os retratos, sem necessariamente diminuir sua autoridade ou enfraquecer suas funções potenciais.

Considerando a relação entre cinema e sonho, cujo horizonte é desenvolvido pelo ato da percepção, o filme dispõe de imagens retiradas do tempo, a fim de evidenciar um conjunto cinematográfico potencial. A manipulação dessas imagens, portanto, configuram uma atividade artística de outra ordem, impulsionando o cinema contra si. Deste modo, a potencialidade deste experimento encontra-se em sua disposição limítrofe, gerando inquietação, mas concatenando com a finalidade cinematográfica por excelência: visualizar mundos possíveis, onde as particularidades estão atreladas às imagens e os significados fluem livremente.

Figura 1 – Cena de Mări Hi - A árvore dos sonhos



Fonte: ARUAC Filmes (2023)

Levando em consideração a câmera e a montagem como particularidades inerentes à sétima arte, somadas constituem o registro e a organização da imagem cinematográfica. Para Gilles Deleuze (2018), é através dessa ação que a congruência artística no cinema é realizada,

uma vez que não cessa de reconstituir a identidade da imagem (DELEUZE, 2018, p. 48-49). Trata-se de justapor para induzir a percepção de uma relação sequencial que proporciona sentidos e atribui funções às imagens, continuamente instigadas a exercerem uma interlocução com o público. Contudo, mais do que conjuntos imagéticos agenciados e ancorados por um suporte que possibilita ação e reação, o cinema fornece relevo ao tempo transmutado, similar à própria ordem da experiência da vida, sucedida do imóvel ao movente. É sobre esse princípio que o filósofo francês tipifica a Imagem-Tempo, identificada na capacidade dos cineastas de tornarem o tempo sensível, deslocando o cinema de suas bases meramente sensório-motoras (DELEUZE, 2018, p. 67).

Nesse ponto, tudo se subverte. Eleva-se, enfim, o trabalho cinematográfico aos limites potenciais, onde o tensionamento entre imaginário e real adensa. As imagens são caracterizadas a partir da aversão à narrativa unificada pela coerência e sucessão dos eventos, operando na mesma medida que fragmenta e ilumina o tempo, pois, "em vez de se prolongar em movimento, encadeia-se com uma imagem virtual e forma com ela um circuito" (DELEUZE, 2018, p. 75-6). Aplicada ao filme de Framari, essa abordagem certifica a liberdade do cineasta enquanto agenciador de percepções que desafiam o rigor convencional cinematográfico. É através dessa conjuntura que o realizador encontra modos de expressar contestações, materializadas a partir do relato fugidio de Kopenawa como alternativa ao esquecimento, submetendo as imagens a um estado de alteridade.

Figura 2 – Cena de *Mãri Hi* - A árvore dos sonhos

Fonte: ARUAC Filmes (2023)

Vista sob a ótica estrutural, esse tensionamento entre a justaposição dos planos e o escoamento das palavras do xamã cumpre uma unidade de insistência na desenvoltura da forma, lançando luz sobre o conteúdo capturado pela objetiva. Visto de forma mais abrangente, o filme implementa uma lógica calcada no caráter profilático de compartilhamento de anseios e questões políticas, próprio à atividade de socialização dos sonhos (LIMULJA, 2022, p. 73). Nesse sentido, o cineasta provoca algo além das barreiras objetivas e meramente narrativistas, atingindo instâncias cuja importância significa o convite atento à exposição das vistas e suas eventuais variações, objetivando a criação de um sistema crivado por qualidades a serem exploradas em sua integridade no tempo do sonho (*mãri tēhě*).

Traço expresso pela simultaneidade das temporalidades e da personalidade que discursa, o ponto de vista provoca uma impressão disposta no tempo: agenciamento conciso entre imagem e palavra sem necessariamente recorrer à correspondência direta. Kopenawa fala, mas não é visto por grande parte do filme; as pessoas da floresta são vistas, mas privadas do acompanhamento sonoro. Ou seja, imagem e som são elaborados a partir da sua aparente dissonância, de modo que suas faculdades transitivas são postas em cheque. Tal composição assemelha-se à função da fabulação no documentário, especialmente na relação movediça entre o imaginário e o real, onde os agentes se despem de suas identidades e rumam em direção a devires

que trazem à tona presenças eficazes (TEIXEIRA, 2012, p. 256-257). É devido a essa escolha que a obra conserva inesperada e verossímil vitalidade, revelando uma capacidade articulatória distinta entre os elementos retratados e as imagens que surgem a partir da palavra.

Figura 3 – Cena de Mãri Hi - A árvore dos sonhos



Fonte: ARUAC Filmes (2023)

Se devidamente articulada, qualquer enunciação pode ser analisada como uma personificação de experiências e circunstâncias históricas. O relator, posto como vetor subjetivo dessa trama temporal, indexa uma memória envolta por turbulências afetivas. A objetividade, apesar de dominante no enunciado, cede a certos direcionamentos poéticos, especialmente quando o filme recompõe universos de subjetivação rarefeitos e ressingularizados, catalisando operadores existenciais que adquirem consistência e persistência (GUATTARI, 2012, p. 30-31). Iramari, portanto, coloca o narrador diante das imagens, despreocupado na busca por respostas rotineiras, integrando-o à experiência formada pelos elementos que mudam com as conexões de tempo.

Tomando como referência temáticas como a importância do sonho e a vigente guerra travada com garimpeiros, a morte de um tempo e sua invariável recorrência paira sobre a consciência fílmica. No entanto, é a instrução das dinâmicas em torno da temática, ao expandir a temporalidade à simultaneidade das ações, que o filme celebra o tempo como qualidade

criadora. No fim, é o testemunho, reproduzido e justaposto aos recortes, que situa os elementos em um delicado índice que reflete laços políticos e coloca o regime de alteridade como força motriz, capaz de ordenar, a partir da trivialidade e convivência com o outro, as potências da vida.

Considerações finais

Como apresentado na análise, os filmes desse povo indígena detêm possibilidades capazes de rearticular criativamente frentes artísticas. À luz de paradigmas cinematográficos, as referidas obras não constituem apenas uma experiência radical de sujeição às visões do imaginário, mas uma pretensão de ser a própria experiência. É no interior dessa lógica que processos de desmistificação são realizados, implicando na ostensiva substituição das abordagens e revelando caminhos até o momento ignorados. Trata-se de olhar a pesquisa enquanto força motriz capaz de difundir saberes e discutir perspectivas dissidentes, ressaltando a importância do encontro com o outro.

Ao esmiuçar os elementos presentes no filme *Mãri Hi - A árvore do sonho* como processos formais entre mito e linguagem, foi possível estabelecer um vínculo entre regimes narrativos e a importância do sonho nas relações interpessoais do povo yanomami. Essa abordagem também apresentou necessidades e características a serem compreendidas por meio de leituras interdisciplinares, visto que as propriedades desses filmes são diversas. No lugar da identificação instantânea, destacou-se a experiência de forma específica, cedendo lugar à propriedade do cinema enquanto espaço político e discursivo.

Por fim, acreditamos que, por se tratar de um momento propício à proliferação dos instrumentos de registro digital, os estudos acerca desses filmes são um espaço de difusão e resistência, visto que possibilitam a reflexão dos processos culturais contemporâneos, flutuantes entre as preocupações ambientais e demográficas. Com isso, buscamos contribuir para o pensamento acerca dessas obras que adotam correspondências cósmicas com experiências históricas.

Referências

- ALBERT, B; KOPENAWA, D. *O espírito da floresta: A luta pelo nosso futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 2023.
- DELEUZE, G. *Bergsonismo*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ____. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- ____. *Cinema 2: a imagem-tempo*. São Paulo: Editora 34, 2018.
- DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DUARTE, D.R; TORRES, J. Entre o visível e o invisível: cinema indígena de auto-representação. Em: ____; _____. (org.). *Cosmologias da imagem: cinemas de realização indígena*. Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2021.
- FRANCO, F.L. *Governar os mortos: necropolíticas, desaparecimento e subjetividade*. São Paulo: Ubu editora, 2021.
- GOMES, W. La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual, [S. l.]*, v. 31, n. 21, p. 85–105, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2004.65584> [Acesso em: 5 abr. 2024]
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. 9. ed. Campinas: Papirus, 1999.
- ____. *Caosmose: um novo paradigma estético*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.
- KOPENAWA, D; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LIMULJA, H. *O desejo dos outros: uma etnografia dos sonhos Yanomami*. São Paulo: Ubu editora, 2022.
- TEIXEIRA, F.E. *Cinemas “não narrativos”: experimental e documentário - passagens*. São Paulo: Alameda, 2012.

Filmes

- MÃRI HI - A ÁRVORE DOS SONHOS*. Direção: Morzaniel Iramari Yanomami. Produção de Eryk Rocha e Gabriela Carneiro da Cunha. Brasil: ARUAC Filmes, 2023.

Recebido em: 16-10-2024

Aprovado em: 10-06-2025

Lwidge de Oliveira

Mestrando do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e bacharel em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal de Sergipe. Na referida instituição, integra os grupos de pesquisa Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (LAPPA) e o Laboratório de Análise de Visualidades, Narrativas e Tecnologias (LAVINT). Também atua na área da crítica cinematográfica, sendo colaborador temático da Revista Nostalgia.

Maria Beatriz Colucci

Doutora em multimeio pela UNICAMP e docente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e do curso de Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Sergipe. Na referida instituição, integra o Núcleo Interdisciplinar de Cinema e Educação (NICE) e o grupo de pesquisa Laboratório de Pesquisa e Produção Audiovisual (LAPPA).