

Vozes do Limiar: Memória e Ensaio Fílmico entre os *Tikmũ'ũn Maxakali**Voices at the Threshold: Memory and the Essay Film among the Tikmũ'ũn Maxakali*Rafael de Almeida¹
Universidade Estadual de GoiásGeórgia Cynara Coelho de Souza²
Universidade Estadual de GoiásPoliene Soares dos Santos Bicalho³
Universidade Estadual de GoiásLuca Fraietta⁴
Universidade Estadual de Goiás**Resumo**

Este estudo analisa o filme *Nũhũ yãgmũ yõg hãm : Essa terra é nossa!* (2020), dirigido por Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, investigando como a narrativa em primeira pessoa do povo Tikmũ'ũn Maxakali articula subjetividade indígena e estética do filme-ensaio. O problema de pesquisa consiste em compreender de que maneira a direção colaborativa, os testemunhos orais e os cantos tradicionais funcionam como dispositivos de memória e como formas de contraposição às narrativas oficiais da história brasileira. O referencial teórico dialoga com estudos sobre filme-ensaio, cinema indígena e artes indígenas contemporâneas, mobilizando autores que discutem a dimensão reflexiva do cinema e a agência estética e política das produções indígenas. A metodologia adotada é analítico-reflexiva e interdisciplinar, combinando análise fílmica com aportes da história e da análise sonora. O filme é compreendido não apenas como registro documental, mas como um gesto situado de produção de conhecimento, no qual a narrativa em primeira pessoa, o canto Maxakali e os testemunhos orais funcionam como formas de arquivo vivo. Os resultados indicam que a obra articula estética ensaística e protagonismo indígena para produzir um cinema que atua como espaço de resistência cultural, elaborando memória histórica e reafirmando vínculos entre território, experiência coletiva e identidade.

Palavras-chave: Filme-ensaio; Cinema Indígena; Maxakali.**Abstract**

This study analyzes the film *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: This Land Is Our Land!* (2020), directed by Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu, and Roberto Romero, investigating how the first-person narrative of the Tikmũ'ũn Maxakali people articulates Indigenous subjectivity and the aesthetics of the

¹ Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), com estágio de doutorado na Universidad Complutense de Madrid, e pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás (UFG). Atua como professor no curso de Cinema e Audiovisual e no Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (PPGTECCER) da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7088-234X>. E-mail: rafaeldealmeida@ueg.br.

² Doutora (2018) e pós-doutora (2023) em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). É professora titular da Universidade Estadual de Goiás, no curso de Cinema e Audiovisual (graduação) e no Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4682-3769>. E-mail: georgia.cynara@ueg.br.

³ Graduação (2000) e Mestrado (2003) em História pela Universidade Federal de Goiás, Doutorado em História pela Universidade de Brasília (2010) e Pós-Doutorado em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2015). É professora titular da Universidade Estadual de Goiás e ex-coordenadora do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu Interdisciplinar em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8324-8743>. E-mail: poliene.bicalho@ueg.br.

⁴ Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Territórios e Expressões Culturais no Cerrado (TECCER) da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Orcid: <https://orcid.org/0009-0008-8435-6579>. E-mail: lucamanso403@gmail.com.

essay film. The research problem seeks to understand how collaborative direction, oral testimonies, and traditional chants function as devices of memory and as forms of counterpoint to the official narratives of Brazilian history. The theoretical framework engages with studies on essay film, Indigenous cinema, and contemporary Indigenous arts, drawing on authors who discuss the reflective dimension of cinema and the aesthetic and political agency of Indigenous productions. The methodology adopted is analytical-reflexive and interdisciplinary, combining film analysis with contributions from history and sound analysis. The film is understood not merely as a documentary record, but as a situated gesture of knowledge production, in which first-person narration, Maxakali chanting, and oral testimonies function as forms of a living archive. The results indicate that the work articulates essayistic aesthetics and Indigenous protagonism to produce a cinema that operates as a space of cultural resistance, elaborating historical memory and reaffirming connections between territory, collective experience, and identity.

Keywords: Essay film; Indigenous Cinema; Maxakali.

Introdução

Em *nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* (2020), dirigido por Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, o espectador acompanha o relato direto dos *Tikmu'un* sobre o impacto da colonização em suas terras e modos de vida. A narrativa em primeira pessoa, conduzida pelos próprios indígenas, constitui-se como gesto de protagonismo, deslocando o documentário de uma lógica de representação neutra para uma experiência sensível de produção de memória e identidade. Ao colocar os sujeitos narradores no centro, o filme dialoga com tradições do ensaio fílmico, em que a montagem, o ritmo e o enquadramento são instrumentos de pensamento e reflexão crítica, permitindo que a experiência vivida se torne visível sem ser reduzida a uma explicação objetiva.

A pertinência desta investigação se articula à necessidade de compreender como cinema, canto e testemunhos orais operam como arquivo vivo, salvaguardando e ressignificando memória, cosmovisão e urgência histórica. O filme não apenas documenta fatos, mas constrói modos de escuta e aproximação sensível, em que a tensão entre som e imagem revela tanto a experiência coletiva quanto o conhecimento situado do povo *Tikmũ'ũn* Maxakali. Nesse sentido, a análise procura mostrar como essas camadas audiovisuais criam formas de resistência cultural e permitem apreender dimensões históricas e políticas que permanecem ausentes na narrativa oficial da história brasileira.

O filme *nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* participa de práticas recentes do cinema indígena brasileiro, alinhadas a debates das Artes Indígenas Contemporâneas, nas quais, não somente as experiências sensíveis e políticas são

articuladas a partir da perspectiva dos povos originários, mas cuja eficácia está no agir “sobre as pessoas, produzindo reações cognitivas diversas” (Lagrou, 2009, p. 12), o que evidencia o seu caráter de agência e a sua necessidade de contextualização histórica e cultural.

Assim, ao articular narrativa, canto e testemunhos orais, a obra exemplifica como o cinema pode funcionar como espaço de reexistência cultural, estabelecendo relações entre memória, território e cosmovisão, e oferecendo contribuições para discussões contemporâneas sobre estética, protagonismo indígena e modos de registro da experiência coletiva.

O problema de pesquisa orienta-se pela seguinte questão: como a narrativa em primeira pessoa dos *Tikmu'un* e a direção colaborativa Maxakali articula subjetividade indígena e estética de ensaio fílmico, em contraposição à narrativa oficial da história brasileira? Além disso, de que forma o canto e os testemunhos orais funcionam como arquivo vivo, criando tensão entre som e imagem, o que evidencia memória, cosmovisão e urgência histórica?

A hipótese que guia esta análise sustenta que a narrativa em primeira pessoa e a direção colaborativa Maxakali refletem a subjetividade indígena e a estética do ensaio fílmico, posicionando os protagonistas como agentes centrais da construção de memória e identidade, enquanto o canto e os testemunhos orais funcionam como arquivo vivo, combinando registro sensível, simbolismo visual e ritmo narrativo. Essa articulação permite evidenciar cosmovisão, urgência histórica e resistência cultural, mantendo o filme como gesto ensaístico capaz de pensar história, experiência e subjetividade de forma integrada.

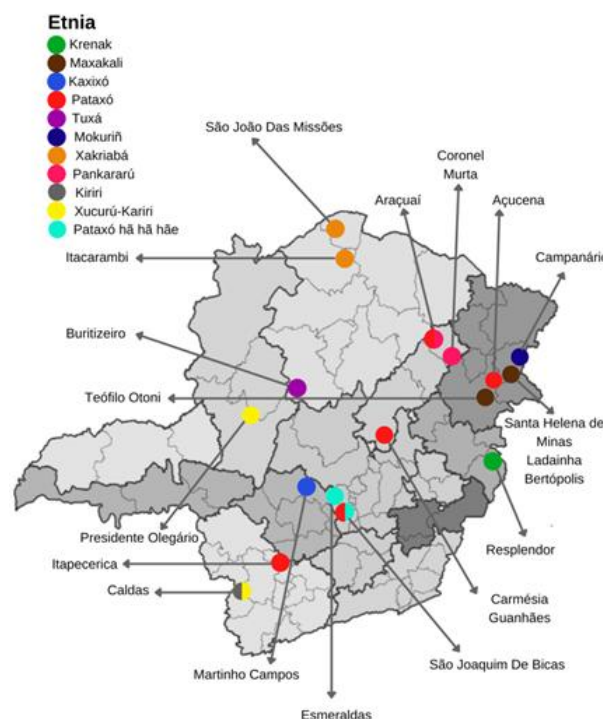
A abordagem deste estudo é ensaística, analítico-reflexiva e interdisciplinar, combinando elementos do cinema, da história e da análise sonora. O filme é lido não apenas como registro visual, mas como gesto situado de produção de conhecimento, em que a narrativa em primeira pessoa, o canto Maxakali e os testemunhos orais funcionam como dispositivos de arquivo vivo. Essa metodologia permite articular análise formal (montagem, enquadramento, ritmo) à dimensão histórica e à memória cultural, reconhecendo o cinema como prática sensível capaz de intermediar experiências e relações entre mundos indígenas e não indígenas.

Em um primeiro momento, a análise do contexto histórico e cultural dos *Tikmu'un* Maxakali situará a experiência dentro de processos coloniais, disputa territorial e memória coletiva; em seguida, a análise da subjetividade indígena e do ensaio fílmico discutirá direção colaborativa, narrativa em primeira pessoa e estética visual; a seção sobre som, canto e arquivo vivo abordará os testemunhos e a tensão som-imagem; finalmente, nas considerações finais, as dimensões estética e histórica serão retomadas, a partir do problema e da hipótese, refletindo sobre as contribuições do filme para o estudo do cinema indígena contemporâneo.

Contexto histórico e cultural dos Maxakali

Os *Tikmu'un* Maxakali, que constituem os povos Tikmũ'ũn, vivem na mesorregião do Vale do Mucuri, no nordeste de Minas Gerais, na qual predominam fitofisionomias de Mata Atlântica; ao contrário das mesorregiões do Jequitinhonha e Central Mineira (Moreira et al., 2025), que se caracterizam por áreas típicas de Cerrado. As microrregiões Teófilo Otoni e Nanuque (Minas On-Line, 2010) abrigam as cidades de Santa Helena de Minas, Bertópolis, Ladainha e Teófilo Otoni (Apib, 2021), onde estão localizados atualmente os seus territórios.

Imagem 1 – Localização geográfica das etnias indígenas do estado de Minas Gerais



Fonte: Agência Minas, 09/8/2023. In: <https://www.agenciaminas.mg.gov.br/noticia/saude-estadual-comemora-dia-internacional-dos-povos-indigenas>. Acesso: 19/02/2026, 10:53h.

Tikmũ'ũn é a autodenominação/endônimo de uma federação de povos que, historicamente, sofreram impactos territoriais, socioeconômicos e culturais inerentes ao processo de colonização que se estabeleceu no estado de Minas Gerais, a partir do século XVII, com a descoberta do ouro e o início de sua exploração, e que passaram a ser chamados pelos não indígenas de Maxacali ou Maxakali. O nome Tikmũ'ũn resulta da “combinação de termos como *tihik*, que significa homem, e *mu'un*, que tem o sentido de grupo e inclusão. Na tradução para a língua portuguesa, essa ideia pode ser transmitida por apenas três letrinhas: nós.” (UFMG, 2019, grifos do original)

Tradicionalmente, os *Tikmu'un* Maxakali habitavam grandes áreas dos atuais estados de Minas Gerais, Espírito Santo e Bahia. Mas, pressões sobre os seus territórios, por parte de outras etnias e, principalmente, dos não indígenas, empurraram o grupo em direção à “última fronteira de asilo” que lhes restou, o atual Vale do Mucuri (Mendonça & Laroque, 2025, p. 3)

Os Maxakali ou Tikmũ'ũn, pertencentes à Sociedade Jê, tradicionalmente habitavam territórios entre os rios Pardo e Doce, correspondentes ao sudeste da Bahia, ao nordeste de Minas Gerais e ao norte do Espírito Santo, uma área de aproximadamente 360 mil hectares. No decorrer dos séculos XVIII e XIX, com a intensificação das disputas pelos territórios dos seus ancestrais, esses indígenas passaram a ocupar o equivalente a 6,5 mil hectares de terra somente em Minas Gerais, que, após muita luta e resistência também no período do Brasil republicano, foram reconhecidas e regularizadas pelo Estado brasileiro, somente em 1996. (Mendonça & Laroque, 2025, p. 3)

A luta desse povo pelo direito de permanecer no território foi marcada por muitos conflitos e violência, envolvendo disputas com fazendeiros e políticos da região. Em notícia publicada no Jornal Porantim de setembro de 1983, intitulada “Por que brasileiro mata índio”, observa-se a indignação dos indígenas Quelezim Maxakali, João Tintim, Antônio Mariano Maxakali e Carmino Maxakali, em carta escrita ao deputado Mário Juruna em agosto de 1983, reclamando a morte de vários membros da comunidade. O tom de denúncia e revolta presente na carta é muito semelhante ao que se observa na narrativa do filme em análise: “No outro dia, Valdomiro foi achado morto, ele ficou para trás para descansar. Companheiro foi para a aldeia. Ele foi achado morto. Índio não mata pessoa” (Porantim, 1983, 3).

Diante desta história marcada pela violência e o desrespeito aos direitos originários dos povos, a luta e a resistência dos *Tikmu'un* Maxakali não foi totalmente em vão, apesar das muitas perdas humanas e territoriais. Conforme a Portaria nº 312, de 17 de maio de 1996, Art. 1º, “a posse permanente da Terra Indígena ÁGUAS BELAS, com superfície aproximada de 1.200 ha (um mil e duzentos hectares) e perímetro também aproximado de 18 km (dezoito quilômetros)” foi declarada pelo Ministro da Justiça Nelson Azevedo Jobim, dando início ao processo de homologação e registro da Terra Indígena (TI), o que não ocorreu até o atual momento (ISA, Terras Indígenas do Brasil, 2025). Sem a conclusão de todo o processo de demarcação da TI, situações de violência física e sociocultural contra o povo indígena se tornam mais recorrentes. Invasões, apropriações indevidas dos recursos naturais, agressões morais e até assassinatos realidade, que é abordada pelo filme *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!*.

Outro marco importante da luta dos Maxakali ocorreu em 2024, quando foi concedida “autorização do Governo Federal para o funcionamento da Aldeia Escola Floresta em uma área de 121 hectares, no município de Teófilo Otoni, no estado de Minas Gerais” (Funai, 2024). Assim, eles vêm realizando experiências de retomada do seu território original, como estratégia de resistência e sobrevivência diante do avanço do agronegócio e das cidades sobre as suas terras. Neste sentido, Mendonça e Laroque (2025, p. 4) observam que, desde o início do século XXI,

[...] os Maxakali expandiram o território e passaram a ocupar quatro áreas no nordeste de Minas Gerais que, juntas, correspondem a 6.555,6 hectares, localizadas em territórios das Bacias Hidrográficas dos rios Itanhém, Mucuri e São Mateus, quais sejam: Terra Indígena Maxakali, união dos Territórios Indígenas de Água Boa e Pradinho, situados nos municípios de Santa Helena de Minas e Bertópolis, respectivamente; Território Indígena Mundo Verde-Cachoeirinha e Aldeia Escola Floresta, no município de Teófilo Otoni; e Território Indígena Hãm Yixux, no município de Ladainha. (Mendonça & Laroque, 2025, p. 3)

Em Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa! o espectador é apresentado a uma extensão de territórios originários que foi apropriado por fazendeiros, cidades e povoados constituídos por não indígenas, alguns dos quais expressam, no desenrolar da obra, a inexistência de qualquer simpatia ou estima pelos Tikmũ'ün em movimento. Portanto, o filme, além de registro ou documento audiovisual, mostra-se como forma

de resistência, uma vez que é capaz de tornar pública e legítima a luta deste povo pela terra.

Subjetividade indígena e ensaio fílmico

O filme se inicia com um plano aberto de uma praia, registrado aproximadamente no meio da tarde. O horizonte divide a imagem quase exatamente ao meio: na metade inferior, o mar avança com ondas pequenas e calmas até encontrar a areia; na metade superior, o céu aparece nublado, sem sinais visíveis de chuva. A câmera permanece fixa. Durante cerca de vinte segundos iniciais, não há narração, pode-se ouvir apenas o som ambiente das ondas e do vento. Em seguida, uma voz masculina na língua Maxakali começa a ser ouvida: “Antigamente, há muito tempo, os brancos não existiam aqui nestas terras. Os brancos fizeram barcos grandes de madeira e vieram pelo mar até chegarem aqui em Porto Seguro”. Após o término da fala, o plano permanece ainda alguns segundos em silêncio antes do corte. Esse é o começo de *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!*.

A sequência de abertura de *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* não introduz um tema, mas inaugura um regime de pensamento cinematográfico no qual a subjetividade indígena se constrói como experiência sensível, histórica e enunciativa. O plano inicial da praia, sustentado por uma duração longa e por um silêncio que antecede a palavra, não opera como cenário, mas como campo de suspensão. Antes que a narração situe um passado, o filme instala uma temporalidade expandida, na qual o espectador é convocado a permanecer. Esse gesto corresponde ao que Català Domènech descreve como um pensamento que não avança por linearidade causal, mas por expansão: “sempre traçando uma espécie de mapa ou plano de extensão indeterminada”. (Català Domènech, 2022, p. 19, tradução nossa). Ou seja, não se indica uma direção narrativa clara, mas abre-se um espaço de extensão indeterminada, no qual o filme suspende a lógica de progressão causal e adia qualquer promessa de desenvolvimento linear. Em vez de conduzir o espectador a um percurso previamente delineado, ela instaura um campo de permanência e deriva, no qual a atenção é deslocada do “o que virá” para o “estar diante”. Esse espaço não funciona como vazio narrativo, mas como zona de disponibilidade

sensível, em que imagem, tempo e escuta se mantêm abertos à inscrição de múltiplos sentidos.

Esse regime de pensamento não se sustenta apenas em escolhas formais de montagem ou duração, mas encontra sua condição material na própria estrutura de realização do filme. *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* é concebido em regime de direção colaborativa entre realizadores Maxakali e coautores não indígenas, o que desloca radicalmente o lugar da autoria e da enunciação. A subjetividade indígena que se manifesta na abertura não é efeito de uma representação empática construída a posteriori, mas consequência direta de um processo no qual o olhar indígena passa a ocupar a posição organizadora do discurso, em detrimento de um olhar não indígena dominante. A colaboração não aparece tematizada no plano, mas opera de forma estrutural, orientando a maneira como o filme se autoriza a falar e a montar.

Essa dimensão é fundamental para compreender por que a abertura não assume o tom expositivo tradicional do documentário etnográfico. Ao recusar a figura do mediador externo que explica, traduz ou contextualiza, o filme redistribui a autoridade narrativa. Compreendemos que “esse processo de pensamento, realizado por meio de uma complexa retórica audiovisual, gera reflexões que têm um duplo valor, estético e ideológico” (Català Domènech, 2022, p. 18, tradução nossa). Nesse sentido, a direção colaborativa atua simultaneamente como gesto político e estético: ela garante que a subjetividade indígena não seja apenas objeto da imagem, mas instância de decisão sobre o que se mostra, quando se mostra e como se mostra. O protagonismo, assim, não se constrói apenas no interior do quadro, mas na própria arquitetura do filme.

A entrada tardia da voz é decisiva nesse processo. Quando a narração afirma que “antigamente, há muito tempo, os brancos não existiam aqui nestas terras”, ela não atua como explicação da imagem, mas como gesto de inscrição subjetiva. A voz não pretende dominar o visível, depositando-se sobre ele sem anulá-lo. Esse modo de enunciação corresponde ao que Català Domènech identifica como pensamento em tempo real, no qual cada gesto contém bifurcações possíveis e não um desfecho pré-determinado: “cada passo leva ao próximo e em cada passo há uma série de possíveis bifurcações” (Català Domènech, 2022, p. 19). O silêncio que antecede a fala é,

portanto, constitutivo da subjetividade que se enuncia, uma subjetividade que emerge da escuta e não da imposição.

O filme então passa a apresentar uma série de ilustrações em preto, introduzindo o problema histórico de modo explícito. A primeira dessas imagens, a de um navio diante a uma grande paisagem, não é apresentada como documento neutro, mas como representação produzida por um “branco antigo”. Esse comentário da narração desativa qualquer ilusão de transparência histórica. A história, aqui, não é apresentada como causa ou essência dos acontecimentos, mas como construção visual situada. Como afirma Català Domènech, “o erro consiste em considerar que essas formações passadas são a causa direta das mudanças, que são elas que configuram a essência de um evento”. (Català Domènech, 2022, p. 12, tradução nossa). Ao nomear o desenho e seu autor implícito, o filme desloca a imagem do campo da evidência para o campo da mediação. Esse deslocamento se intensifica no gesto de rebatismo do território, processo que o próprio filme evidencia por meio de sua enunciação: “Ele fez desenhos destes vales que os brancos chamam de ‘Vale do Mucuri’, já nós chamamos de *kõnãg mǒg yok*”. Ao contrapor “Vale do Mucuri” a *kõnãg mǒg yok*, a narração não corrige a história, mas a reinscreve a partir de outro regime ontológico. A história, nesse contexto, deixa de operar como totalidade unificadora. O filme não substitui uma narrativa histórica por outra, mas produz atrito entre regimes de nomeação, fazendo da montagem um espaço de disputa simbólica.

As ilustrações seguintes apresentam a vida *Tikmũ’ũn* na floresta, recusando frontalmente o modelo do retrato histórico estabilizador. Além, da narração, existe um som ambiente sutil que remete à floresta, zunidos de insetos e pássaros cantando. Casas provisórias, deslocamentos constantes e a possibilidade de abandono das aldeias instauram uma subjetividade que não se fixa no espaço nem no tempo. Esse procedimento entra em tensão direta com aquilo que Corrigan identifica como o risco dos retratos históricos cinematográficos, que tendem a fixar o indivíduo ou o grupo “no e através do olhar da história” (Corrigan, 2015, p. 87). Em *Nũhũ yǎg mũ yǒg hǎm*, a montagem impede essa fixação ao insistir na mobilidade como princípio existencial e narrativo.

Essa recusa da fixidez é inseparável da forma como palavra e imagem se articulam. A narração não organiza a sucessão dos planos segundo causalidade ou

continuidade espaço-temporal. Ela estabelece uma relação discursiva, na qual o sentido emerge do atrito entre registros heterogêneos. Trata-se exatamente da montagem descrita por Weinrichter como uma montagem “entre palavra e imagem”, na qual “a sequencialidade que estabelece não cria uma continuidade espaço-temporal e causal, mas uma continuidade discursiva”. (Weinrichter, 2007, p.27-28, tradução nossa). A imagem não ilustra a palavra, nem a palavra traduz a imagem; ambas se deslocam mutuamente.

Esse deslocamento exige distância. O filme trabalha continuamente para desnaturalizar a função original das imagens, sobretudo quando introduz o arquivo urbano. Crianças enfileiradas, multidões e figuras posadas para a câmera são arrancadas de seus contextos de origem e rearticuladas por associações metafóricas. Como observa Weinrichter (2007, p; 28), o filme-ensaio pressupõe “olhar novamente a imagem”, criando uma distância que a subordina a um discurso posterior. Essa distância não empobrece a imagem; ao contrário, torna-a operável como pensamento.

A comparação recorrente dos brancos com formigas e abelhas é exemplar desse procedimento. Ela não funciona como metáfora ilustrativa, mas como eixo conceitual que organiza a montagem. A repetição de corpos, gestos e agrupamentos visuais produz aquilo que Wees descreve como associação temática acumulativa, na qual cada plano contribui para a interpretação do seguinte, independentemente de seus contextos originais (Wees, 1993). A montagem constrói, assim, um paradigma visual que não simplesmente representa a história, mas a problematiza. Essa operação só se sustenta porque o filme desacelera a imagem. A granulação, a instabilidade e a repetição impedem a leitura imediata do arquivo na mesma medida que chamam atenção para o caráter fabricado da imagem, ou seja, percebemos a imagem como imagem. Como afirma Weinrichter (2007, p. 29), “é necessário desacelerar a imagem para poder usá-la, para poder olhá-la”. É a partir dessa desaceleração, que transforma a imagem em matéria de pensamento, que a montagem passa a organizar o arquivo como campo de relações, e não como simples registro do real.

Mais adiante, o filme apresenta uma série de filmagens antigas, presumidamente da época colonial. Em uma dessas filmagens vemos crianças dispostas em cinco filas, realizando movimentos corporais sincronizados, como

levantar e abaixar os braços, colocar as mãos na cintura e se curvar. A imagem é instável e ruidosa. A narração afirma: “Os brancos se multiplicam como formigas ou abelhas europa, mas nós, os Tikmũ’ün, não nos multiplicamos tão rápido assim...”. O som ambiente é de cidade do interior, com vozes ao fundo. Em outro plano de arquivo, uma multidão de adultos, majoritariamente homens usando chapéus e roupas simples. Alguns caminham pelo quadro, outros olham diretamente para a câmera. Um homem carrega madeira, outro lança uma galinha para o alto e a apanha novamente, outro balança o chapéu. A narração diz: “Os brancos são bravos como as abelhas e as formigas.” O som ambiente é muito baixo e sutil. O plano seguinte mostra crianças vestidas de forma semelhante aos adultos, essas imagens de arquivo são igualmente ruidosas. A narração continua: “Cortam muitas árvores e estragam as plantações, como as formigas.”

Em seguida, um plano apresenta sete homens de terno, posando para a câmera, diante de um edifício. Estão dispostos em diferentes alturas, como se estivessem sobre degraus, e a maioria encara diretamente a lente. A narração afirma: “Os brancos surgiram do ãnmõxa (monstro canibal), já os Tikmũ’ün são filhos da terra. Surgiram da terra.” O som ambiente volta a remeter à floresta. Nesse ponto, a justaposição entre a imagem institucional desses homens de terno e a narração cosmológica não produz síntese conciliadora, mas explicita um conflito ontológico, no qual a história colonial é reescrita a partir de uma lógica indígena que desnaturaliza a autoridade do arquivo.

O plano seguinte mostra uma imagem de floresta, muito ruidosa, na qual é possível identificar algumas árvores próximas à câmera e, com dificuldade, um homem agachado no canto inferior esquerdo. A narração diz: “A mata era grande, e dentro dela havia árvores enormes!”. Logo depois, é apresentado um plano em que uma fila de bois puxa um enorme tronco de árvore pela floresta, deslocando-se da esquerda para a direita. A narração afirma: “Mas os brancos pegaram elas, descascaram e venderam para outros brancos fazerem tábuas para construírem suas casas.” O som ambiente permanece o da mata. Após um corte seco, vê-se o final da fila de bois, revelando o tronco sendo arrastado. Um homem o acompanha com uma vara apoiada no ombro, seguido por outros dois. A narração diz: “Mas as árvores são encantadas! Tinham espíritos dentro delas.”

A enunciação vocal reforça essa ética da distância. A voz não se apresenta como autoridade histórica, mas como voz subjetiva que se afirma ao falar. Mesmo quando não emprega sistematicamente o “eu”, ela opera como gesto de autoafirmação coletiva. Como lembra Rascaroli (2009, p. 2), “falar ‘eu’ é, antes de tudo, um ato político de autoconsciência”, e todo “eu” implica necessariamente um “você” (Rascaroli, 2009, p. 14). No caso de *Nũhũ yãg mũ yõg hãm*, essa lógica se desloca do âmbito individual para uma primeira pessoa ampliada, na qual a voz que narra não se afirma como sujeito isolado, mas como instância coletiva de enunciação. A autoafirmação não se dá pela exposição de uma interioridade, mas pela inscrição de um modo de existir compartilhado, coletivo, ancorado na terra, na memória e na cosmologia *Tikmũ’ün*.

Esse “eu” expandido, ao implicar um “você”, redefine também a posição do espectador. A narração não se dirige a um público passivo, convocado apenas a receber informações ou a aderir a um ponto de vista já estabilizado. Ao contrário, ela institui uma relação dialógica, na qual o espectador é interpelado a reconhecer a parcialidade da voz e, simultaneamente, a confrontar sua própria posição frente às imagens e aos relatos apresentados. A subjetividade indígena que emerge na abertura do filme, portanto, não se fecha em si mesma nem se apresenta como totalidade conclusa; ela se constrói na relação, na escuta e no endereçamento.

Sendo assim, a narração que atravessa a abertura se aproxima de uma primeira pessoa indígena expandida, que não se organiza como relato autobiográfico individual, mas como enunciação coletiva e cosmológica. Essa forma de falar desloca os parâmetros mais recorrentes da primeira pessoa no documentário ocidental, frequentemente associada à confissão, ao diário ou à interioridade psicológica. Aqui, a primeira pessoa opera como memória partilhada, na qual história, território e ancestralidade se entrelaçam, conforme o modo indígena de conceber e fazer arte (Lagrou, 2013). A voz que narra em *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* não busca autenticidade interior, mas afirma um modo de existir e de lembrar que se constrói na relação com a terra e com os outros. Trata-se de uma primeira pessoa que não individualiza, mas coletiviza o gesto de enunciação.

Ao longo dessa sequência inicial, o filme não apenas organiza um início, mas torna visível um conjunto de procedimentos que irão atravessar toda a obra. A partir

da articulação entre montagem, duração, enquadramentos e regimes de escuta, o filme revela uma estética do ensaio fílmico fundada na experiência sensível, na qual o pensamento se constrói no ritmo das imagens, na relação entre palavra e silêncio e na fricção entre diferentes regimes de visualidade. O que se delineia não é uma forma fechada, mas um modo de operar cinematograficamente, no qual ver, ouvir e pensar permanecem indissociáveis.

Nesse sentido, a sequência analisada estabelece a dimensão visual do ensaio fílmico que a obra irá desenvolver adiante. A desaceleração das imagens, o trabalho com a distância em relação ao arquivo e a recusa de uma organização narrativa causal não funcionam apenas como escolhas pontuais da abertura, mas como princípios estruturantes que orientam a construção do filme como um todo. A montagem deixa de operar como simples encadeamento de acontecimentos e passa a funcionar como dispositivo reflexivo, capaz de produzir relações, tensões e deslocamentos de sentido.

É a partir dessa base que o filme poderá articular, nas sequências seguintes, o som, o canto e o arquivo não como elementos ilustrativos ou subordinados à imagem, mas como componentes ativos do pensamento ensaístico. A abertura, assim, não encerra um gesto, mas inaugura um regime de sensibilidade e de enunciação que se desdobra ao longo do filme, preparando o terreno para que som e imagem se encontrem como práticas de escuta, memória e fabulação. O que se estabelece não é apenas um ponto de partida narrativo, mas um campo de operações estéticas que sustentará a experiência do filme em sua totalidade.

Som, canto e arquivo vivo

A partir da relação som-imagem e da análise fílmica com ênfase na trilha sonora (Carreiro; Alvim, 2016) de *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!*, combinada à relevância da música cantada na cultura *Tikmû'ûn* (Tugny, 2016; Bicalho, 2018), demonstraremos aqui como o canto e os testemunhos orais operam como memória viva em sua interação com a imagem, e como este conjunto sonoro ultrapassa o *status* de trilha para se consolidar como gesto de resistência cultural, combinando registro sensível, simbolismo visual e ritmo narrativo no filme.

Somando cerca de duas mil e quinhentas pessoas (IBGE, 2022) que hoje habitam diferentes territórios em Minas Gerais (Tugny, 2016), os *Tikmû'ûn*,

contextualiza Bicalho (2018), ainda falam o Maxakali, sua língua ancestral do tronco Macro-Jê, ouvida ao longo de toda a obra. A caminhada do grupo realizador do filme ao longo das terras tomadas deles pelos não indígenas é povoada por cantos evocadores de imagens, narrativas míticas e relatos de violência, oferecendo-nos evidências de seus costumes seminômades, como caçadores e coletores; e também de uma história de luta, perdas e resistência pela presença e pela perpetuação de suas narrativas.

O autor, que atuou no processo de tradução dos cantos e das narrativas dos *Tikmũ'ũn*, explica que os cantos Maxakali exercem “a função de apresentar imagens ilustrativas de aspectos do texto verbal, assim como, nas típicas iluminuras, a pintura era aplicada sobretudo às letras capitulares nos pergaminhos medievais” (Bicalho, 2018, p. 3). Assim, antes e para além do cinema, som e imagem são indissociáveis e atuam de modo a preservar sua cosmovisão, atualizar suas tradições, relatar as experiências cotidianas e manter viva sua conexão com o sagrado.

Os *Tikmũ'ũn* distinguem e classificam qualquer fragmento de canto como pertencendo a um dos repertórios de seus 12 grupos de *yãmĩxop* [eventos de grande intensidade]. Estes seriam assim donos e narradores, visionários, xamãs, que por suas viagens pelo cosmos trariam suas visões em forma de canto para compartilhar entre os seus parentes das aldeias. Segundo os *Tikmũ'ũn*, cada um destes 12 *yãmĩxop* seria como “o governo”, e comandaria muitos outros grupos de *yãmĩxop* que formariam sua equipe (Tugny, 2016, p. 3).

De modo curiosamente aproximado à persistência da palavra na memória por meio da canção, tão enfatizada por Wisnik (2004), na cultura Maxakali a palavra, ou *koxuk*, se eterniza quando se transforma em canto, ou *yãmĩy* (Alvares, 1986, p. 96), por meio de um fluxo intenso e contínuo carregado de conhecimento, imagens e devir, que constituem a própria alma *Tikmũ'ũn*. “Ao morrer, o ideal é que a alma Maxakali, suas palavras, se transformem em *yãmĩy*, palavra que designa tanto seus cantos sagrados, quanto seus espíritos” (Bicalho, 2018, p. 2).

O contato com esses espíritos ocorre por meio de eventos que Tugny evita chamar de “rituais” — dada a sua aderência ao cotidiano do povo —, e que, conforme relato da autora (2016), são dispositivos acústicos intensos e de múltiplos afetos, marcados pela abertura da imagem pelo som — pela possibilidade de “ver e dar-se a ver” entre diferentes corpos, sejam eles materialmente presentes ou eternizados em

canto. Passado e presente convivem num mesmo tempo marcado pela sacralidade inerente ao cotidiano.

Yãmīyxop seriam então estes eventos de grande intensidade expressiva, onde substantivos e predicados, seres e atributos, formas e forças, sujeitos e linguagens caminham juntos, que hesitamos aqui chamar de “rituais”, uma vez que estão incorporados ao cotidiano e que não são pensados por eles apenas como um conjunto de sentidos celebrados socialmente. Os Tikmũ’ün, ao cuidar da permanência de tais eventos—Yãmīyxop—estariam cuidando desta fluidez, desta possibilidade sempre inacabada de devir, necessária à sua reprodução enquanto tais (Tugny, 2016, p. 7).

O som reverberado em melodias cantadas é observado na abertura do filme, quando, mais adiante, sobre a imagem daquele povo já em caminhada, ouve-se uma voz falada: “As árvores compridas acabaram, mas os cantos delas ainda existem”. O canto acontece sobre a voz over que narra as histórias de violência sobre aquela comunidade cuja vida é emoldurada e presentificada espiritualmente no cantar. Assim, cantar é contar ao lado dos espíritos, projetando o corpo e a luta adiante e transformando-os em algo além.

Falas e cantos dirigidos à natureza ressonante povoam todo o filme, trazendo uma convivência sinérgica entre as vozes dos personagens e o som ambiente captado e finalizado por Marcela Santos. A jornada dos *Tikmũ’ün* na tela se inicia numa caverna. Quando avistam os morcegos, os pajés começam a cantar, enquanto seguram as asas de um dos animais e o apontam para a câmera — a corporeidade é soberana à representação. “*O voo dos morcegos / procurando o que comer / com meus dentes, não encontrei / Dentro do oco do pau, os seus filhos nascem*”. A música carregada de imagens é fusionada à imagem do corpo captada pela câmera, seguida do testemunho sobre o desmatamento daquela região, que fizera com que os morcegos fugissem para as cavernas, que também abrigavam os indígenas procurados pelos brancos.

[...] poderíamos tomar os cantos *yãmīy* enquanto iconotextos, que, segundo Louvel (2006), é quando se dá a “presença de uma imagem visual convocada pelo texto” (p. 218). Tais cantos estariam, portanto, muito mais para a iconicidade que para a discursividade. Na verdade, uma coisa completa a outra: as imagens têm um propósito narrativo — e algumas vezes apresentam micro-narrativas — na medida em que a sua sequência conta uma história, assim como os fotogramas ou planos e as cenas em um filme (Bicalho, 2018, p. 7).

Utilizando-se da corporeidade e suas formas, o autor rememora Costa (2015) e expande a ideia de iconicidade ao abordar os “rituais” Maxakali: mais que simbólicos,

são eventos estéticos cuja presença ressoa na vida daquele povo, e assim o trecho daquele cotidiano captado pelo filme. Na terra que um dia fora de seu avô, uma anciã canta enquanto caminha rápido, o que é captado pela câmera e também pelo microfone na vara de *boom*, que acidentalmente aparece no enquadramento. Ao narrar as histórias de seus parentes, ela mantém viva sua relação com os mortos, e acompanhada deles caminha apressada por aquelas terras roubadas.

Na cena em que os *Tikmû'ûn* cantam na sala de aula, em cujo quadro estão escritos os nomes dos 21 mortos em conflitos recentes com não indígenas, bem como no momento do canto ao redor do túmulo do sobrinho de um Maxakli morto por um fazendeiro, o chocalho sinaliza o momento de, ao lidar novamente com a dor e a perda, homenagear e se comunicar com os mortos.

Os *yãmîy* trazem seus conhecimentos e os dão de presente aos humanos. Estes, por sua vez, procuram presentear os espíritos, oferecendo suas comidas preferidas e cantando entusiasmamente como forma de lhes homenagear. De tal interação é que depende a sobrevivência da cultura Tikmû'ûn. Todo o modo de vida Maxakali advém daí. (Bicalho, 2018, p. 10).

Cantos e falas sobre assassinatos e impunidade — ataques que se estendem pelos cinco séculos de contato destes povos originários com os invasores de suas terras — alternam-se a breves pausas e à fixação da câmera em determinados quadros, como a lousa com os 21 nomes —, respiros nos quais refletimos sobre a violência e a incapacidade do país em detê-la, dada a reduzida eficácia em garantir os direitos constitucionais conquistados pelos indígenas na Constituição de 1988, como o direito à terra e à diferença. “Hoje, o debate sobre a dita “assimilação cultural” passa a ser uma das armas do Estado contra os povos tradicionais — indígenas e quilombolas — na disputa pela terra e pelos recursos naturais” (Tugny, 2016, p. 19).

Nem o filme sai ileso de tal violência: um lojista não indígena grita para a câmera acusando um indígena (Virgílio) de roubarem as lâmpadas da sua loja. A serenidade do *Tikmû'ûn* conversando com o lojista sobre a violência histórica sofrida pelo seu povo contrasta com os gritos de acusação de um furto irrisório. A violência dos brancos também está na voz, gestos e no olhar agressivo para a câmera, revelados pelo filme.

As mortes e invasões das terras indígenas, e do próprio filme, pelos não indígenas é relatada e comentada pelos indígenas em sua caminhada, lembrando os lugares onde aconteceram e reiterando, como um refrão, o título da obra, o que

ritualizam escrevendo-o, em vermelho, em um muro. Relacionamos essa caminhada ao constante devir inerente à cultura Maxakali, mas também a como eles são percebidos pelos indigenistas como um “entre-povo” — argumento que, segundo Tugny, estaria na raiz da negligência na defesa de seus direitos por parte desses agentes:

A proximidade das aldeias tikmũ'ũn com as cidades, a circulação diária de não indígenas, que utilizam este pequeno território como via de passagem para laticínios e outros bens de consumo, a forte presença dos Tikmũ'ũn no comércio local, necessitando de praticamente todos os produtos para sua manutenção, faz com que os próprios agentes dos órgãos indigenistas estejam pouco atentos à necessidade de defender seus direitos territoriais e pensá-los como uma sociedade orgânica, inteira e soberana, tendo-os sempre como este “entre-povo”: um povo que não pode mais ser o que foi e que se esvaírá pouco a pouco no projeto de homogeneização da sociedade (Tugny, 2016, p. 2).

Em determinada cena, um vaqueiro irritado vem a cavalo até o limite da propriedade perguntar o que a equipe está filmando. Em outro trecho, um homem branco de moto vem perguntar sobre a “visita inesperada”, a pedido do “dono” da terra. A simples presença dos indígenas caminhantes com uma câmera gera desconfiança por parte dos não indígenas. Essa defesa também é expressa pela agressividade sonora do trote do cavalo e do motor da motocicleta, além das vozes irritadas ou desconfiadas de serviçais de um fazendeiro que nunca aparece em tela. A violência da abordagem não intimida os *Tikmũ'ũn*, que seguem cantando, contando e caminhando, como se dissessem: “este filme é nosso!”.

A necessidade de reiteração desta reivindicação também é expressa em um momento curioso do filme, em que mais uma vez a administração política local busca apagar o legado do *Tikmũ'ũn* para o território. A câmera revela uma placa em que se lê “cultura indígena” (sic), estampada com a figura de um indígena dos EUA. A mulher *Tikmũ'ũn* aponta o erro de acentuação da placa e o equívoco de representação da etnia. Numa postura conformada, que deixa no ar a ideia de que “ao menos estão tentando”, ela demonstra a urgência histórica de propagar suas narrativas, cantos, imagens e mitos: “estes arquivos estão vivos e também são nossos”.

A dimensão cotidiana do canto é tão presente que, ao final do filme, escutamos: “Vamos cantar e ir embora, que a chuva está vindo”. Ao som de chocalhos e palmas, os *Tikmũ'ũn* Maxakali cantam uma música sobre uma vaca que foge de seu dono, que a persegue, mata, vende sua carne, compra tecido e espingarda e sai atirando. A

memória da violência também grita. Diante da câmera, os cantos surgidos em outros tempos naquela terra emergem: eles repetem o título do filme e dizem o nome daquelas terras em seu idioma. "Nós estamos indo! Já acabou!" O canto, que prossegue nos créditos finais, certamente os acompanha na caminhada-devir depois que o filme termina.

Tugny observa que, enquanto mantém vivos seus cantos como parte da vida, *coisas do mundo* inerentes à sua agência, os *Tikmũ'ũn*, tendo aprendido música com missionários no passado, atuam hoje em grupos de forró, pisadinha e outros gêneros da música popular. "Cantos *ãyuhuk* [do outro não indígena] e acústica-*yãmĩyxop* caminham paralelos" (Tugny, 2016, p. 11-12). Assim, "muito embora reconheçamos todo este interesse dos *Tikmũ'ũn* pelo 'outro', este 'outro' parece permanecer preservado na sua diferença estruturante" (Tugny, 2016, p. 11-12). O "devir-outrem" acaba constituindo uma estratégia de sobrevivência.

[...] não se trata tanto de indagar como os *Tikmũ'ũn* puderam manter-se iguais ao que sempre foram - como se dissesse se tratasse - mas sim como puderam, apesar de viverem hoje num mundo arrasado, manter em ação os seus modos de transformação e diferenciação, isto é, seus modos de "perseverar em seu devir-tikmũ'ũn". E, se como insisti, estes modos de transformação parecem mesmo indissociáveis dos *Yãmĩyxop*, talvez então devêssemos estar dispostos a considerar, quem sabe, que os rituais (chamemo-nos assim) não somente "sobreviveram" com os *Tikmũ'ũn* como os *Tikmũ'ũn* sobreviveram com (isto é, "através dos") rituais. (Romero, 2015; 115) (Tugny, 2016, p. 19).

Compreendemos, portanto, que esses rituais não são apenas práticas culturais preservadas ao longo do tempo, mas sim, um meio fundamental de dar continuidade a própria vida coletiva. Mais do que um simples aspecto que permaneceu entre os *Tikmũ'ũn*, atuam como formas de sustentar e renovar suas relações, memórias e modos de existência..

Considerações finais

Investigamos, neste artigo, a manifestação da subjetividade indígena no filme *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* por meio da narrativa em primeira pessoa, da direção colaborativa Maxakali e da articulação de cantos e testemunhos orais na materialização audiovisual da cosmovisão e memória indígena. O filme *Nũhũ yãg mũ yõg hãm: essa terra é nossa!* constrói, portanto, uma forma singular de ensaio fílmico indígena, na qual subjetividade coletiva, memória territorial e cosmologia *Tikmũ'ũn* se

articulam como gesto político e estético inseparável. Enquanto a estética do filme-ensaio, fruto da narrativa em primeira pessoa e direção colaborativa Maxakali, centraliza a construção da memória e da identidade indígena, a camada sonora, cantos e testemunhos orais, criam arquivos vivos que evidenciam a memória e urgência história ao combinar registro sensível e simbolismo visual.

Assim, através de uma perspectiva histórica, situamos a importância da luta Maxakali que guia nossa análise. Ao compreender os diferentes marcos e desafios que cercam a população indígena em questão, ganhamos um novo entendimento das escolhas técnicas e estéticas dos realizadores: as operações existem em um duplo movimento de preservação da cosmologia Tikmũ'ũn, e desafio ao passado colonial. Logo, o filme não apenas torna público esse movimento, em um ato de legitimação, mas adota os cantos, imagens de arquivo e relatos orais, a fim de criar um arquivo vivo que reflete e reafirma o processo de pensamento de seus realizadores.

Esse movimento ensaístico afasta o filme em questão de narrativas oficiais e hegemônicas na mesma medida que reconfigura o protagonismo indígena, uma vez que reafirma sua posição como agentes dessa narrativa, assim consolidando o filme em um gesto de resistência histórica e cultural. Ao se afastar das relações de causa e efeito típicas do cinema clássico de ficção e do documentário expositivo, o filme adota outras relações entre som e imagem que reforçam a cosmovisão indígena: o simbolismo presente nos cantos gera tensão entre imagem e som, ultrapassando o status de trilha e imagem ilustrativa, em prol de um gesto dialético que problematiza e reinventa a história oficial.

Os cantos e relatos, portanto, reenquadram as imagens em tela, dando-lhes novos significados. As violências relatadas modificam nosso entendimento de cenas cotidianas, e vice-versa. Da mesma forma, sua ancestralidade e relevância espiritual chama atenção para a historicidade dessas violências, na mesma medida que destaca a própria importância desses cantos como ato de reexistência. Assim, a camada sonora permeia e reenquadra o corpo fílmico de modo tão intrínseco quanto permeia o cotidiano Tikmũ'ũn, de modo a tornar-se uma reflexão de sua própria cosmologia.

Nesse sentido, nota-se como a montagem opera de modo discursivo, justapondo as imagens de arquivo de maneira simbólica e deslocando-as de seu contexto original através de sua enunciação, a fim de propor uma leitura crítica da

história. Paralelamente, a voz adotada pela enunciação assume o lugar de uma voz coletiva, uma memória conjunta que assume sua parcialidade em um movimento de autoafirmação. O efeito é o de uma narrativa em primeira pessoa que não só se afasta das tradições do documentário clássico como também aproxima o filme de uma estética ensaística capaz de articular subjetividade e história, reafirmando uma luta histórica por território. O filme, ao articular primeira pessoa coletiva, montagem discursiva e centralidade do canto, desloca os parâmetros do ensaio fílmico formulados na tradição ocidental. A subjetividade aqui não é autobiográfica, mas cosmológica; a montagem não organiza fatos, mas confronta regimes de nomeação; e o som não ilustra a imagem, mas a reinscreve. Trata-se, portanto, de um ensaio enunciado desde uma perspectiva indígena, que tensiona e amplia as categorias clássicas do documentário e do filme-ensaio.

As imagens de arquivo, vistas através de uma enunciação subjetiva, são reconfiguradas: perdem sua potência e soberania uma vez que deixam de ser documentos da realidade. Nesse sentido, nota-se como a montagem opera de modo discursivo, justapondo as imagens de arquivo de maneira simbólica e deslocando-as de seu contexto original por meio de sua enunciação, a fim de propor uma leitura crítica da história. Paralelamente, a voz assume o lugar de uma memória coletiva que afirma sua parcialidade como gesto de autoinscrição histórica. O efeito não é o de substituir uma narrativa oficial por outra, mas de expor regimes de nomeação e de historicidade em conflito.

As imagens de arquivo deixam de ocupar o lugar de evidência soberana e passam a integrar um campo de disputa simbólica. O filme, assim, não amplia simplesmente a história, ele a pluraliza; não representa os Tikmũ'ũn como objeto de discurso, enuncia desde eles; não corrige o passado, reescreve-o a partir de uma cosmologia que tensiona o próprio fundamento da narrativa colonial. Cria-se, desse modo, um espaço de reexistência etnocultural que não reafirma apenas uma identidade, mas propõe outra forma de pensar: imagem, som, território e memória em um espaço em que a cosmovisão indígena é reafirmada, e a história, expandida.

Referências

ALVARES, M. M. **Yãmîy, os espíritos do canto**: a construção da pessoa na sociedade Maxakali. Mestrado em Antropologia Social. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1986. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/46453> . Acesso em: 10 fev. 2026.

APIB Oficial. **Retomada Maxakali ocupa terra para construir a Aldeia Escola Floresta**. 30/set/2021. In: <https://apiboficial.org/2021/09/30/retomada-maxakali-ocupa-terra-para-construir-a-aldeia-escola-floresta/>. Acesso: 19/02/2016, 11:45h.

BICALHO, Charles A. P. **A imagem na arte verbal Maxakali**: aspectos de uma poética de pajelança. Revista Galáxia (São Paulo), núm. 39, pp. 88-109, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/journal/3996/399657602007/html/> . Acesso em: 08 fev. 2026.

CARREIRO, Rodrigo; ALVIM, Luíza. **Uma questão de método**: notas sobre a análise de som e música no cinema. MATRIZES, São Paulo, Brasil, v. 10, n. 2, p. 175–193, 2016. DOI: [10.11606/issn.1982-8160.v10i2p175-193](https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v10i2p175-193). Disponível em: <https://revistas.usp.br/matrizes/article/view/120018>. Acesso em: 10 fev. 2026.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep Maria. “News of the End of the World: The Essay Film as Mentality”. Comparative Cinema, 2022, Vol. 10, Num. 18, pp. 11-31, 117-138, <https://doi.org/10.31009/cc.2022.v10.i18.02>.

CORRIGAN, Timothy. O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker. Campinas/SP: Papirus, 2015. HAUSKEN, Liv.

COSTA, A. C. E. **Cosmopolíticas, olhar e escuta**: experiências cine-xamânicas entre os Maxakali. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFMG. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/server/api/core/bitstreams/dca8c50d-1410-41b4-ba77-64ac60f70f40/content> . Acesso em: 10 fev. 2026. ISA. Instituto Socioambiental. Terras Indígenas do Brasil. **Terra Indígena Maxakali**. In: <https://terrasindigenas.org.br/pt-br/terras-indigenas/4020>. Acesso: 19/02/2026, 12:06h.

FUNAI – BRASIL. **Governo Federal concede terra pública ao povo Maxakali, em Minas Gerais**, 27/04/2024 14h13In: <https://www.gov.br/funai/pt-br/assuntos/noticias/2024/governo-federal-concede-terra-publica-ao-povo-maxakali-em-minas-gerais>. Acesso 19/02/2025, 15:58h.

LAGROU, Els. 2009. **Arte Indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: C/ Arte. 2013. 127p.

MENDONÇA, K. F. C.; LAROQUE, L.F. S. Os Maxakali das Terras Indígenas de Água Boa e do Pradinho/Minas Gerais e a crise do Serviço de Proteção aos Índios (1910–1967). **Geousp**, v. 29, n. 2, e-223419, maio/ago. 2025. ISSN 2179-0892. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/geousp/article/view/223419>. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2179-0892.geousp.2025.223419.pt>.

MÜLLER, Regina Polo. As artes indígenas e a arte contemporânea. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 7-18, mai. 2010.

MOREIRA, F. G.; AZEVEDO, M. L.; EUGENIO, F. C.; FARIA, B. L.; GORGENS, E.B. **Revista Brasileira de Geografia Física**, v. 08, n. 04, 2025, 2718-2732. In: <https://periodicos.ufpe.br/revistas/rbgfe/article/view/264621/49610>. Acesso: 19/02/2026, 11:43h.

RASCAROLI, Laura. **The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film** Wallflower Press, Illustrated, October 13, 2009.

TUGNY, Rosângela Pereira de. **Sobreviver com os cantos**: discussões sobre “mistura”, “variação” e transformação na estética Tikmũ’ũn. TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 20, 2016. Disponível em: <https://www.sibetrans.com/trans/article/528/sobreviver-com-os-cantos-discussoes-sobre-mistura-variacao-e-transformacao-na-estetica-tikm-n> . Acesso em: 08 fev. 2026.

WEINRICHTER, Antonio. **La Forma Que Piensa: Tentativas En Torno Al Cine-Ensayo**. Gobierno de Navarra, Departamento de Cultura y Turismo, Institución Príncipe de Viana, 2007

WISNIK, José Miguel. **Sem receita**: ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

WEES, William. **Recycled Images: The Art and Politics**. Anthology Film Archives. New York City, June 1, 1993.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0).