

Fazendo apostas, da história a contrapelo à redistribuição: o manifesto estético-político do cinema documentário brasileiro em “Flor de Buriti”

Pedro Júlio Oliveira ¹
Erika Rodrigues Coelho ²

Resumo: O trabalho busca apresentar uma reflexão analítica do documentário “A Flor do Buriti” (2023) tendo bases ontológicas nas teses sobre cinema de Walter Benjamin e da ideia de história a contrapelo apresentada por Löwy (2005). No decorrer da análise fílmica fez-se necessário articular as noções de reconhecimento e redistribuição de Fraser (2002; 2024) aos conceitos de cosmovisão de Bispo (2023) e a crítica à modernidade presente nas reflexões de Ailton Krenak (2018; 2020 e 2022). Temos como base epistêmica a estética materialista antropológica que percebe pujança da materialidade estética como espaço de articulação e transformação da realidade sociocultural, que em si é histórica e antropológica. Compreendemos no filme o potencial de um manifesto político-estético mobilizador de reflexões em direção ao reconhecimento da luta de nossos povos originários e perceber no seu modo de vida soluções latentes para muitas questões políticas, ambientais e socioculturais resultados do “capitalismo canibal” que vivemos.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Estética; Povos Originários; Reconhecimento; Walter Benjamin.

Title: Making bets, from history against the grain to redistribution: the aesthetic-political manifesto of Brazilian documentary cinema in "Flor de Buriti"

Abstract: This work aims to present an analytical reflection on the documentary “A Flor do Buriti” (2023), based on the ontological foundations of Walter Benjamin's theses on cinema and Löwy's (2005) idea of history against the grain. During the film analysis, it was necessary to articulate Fraser's (2002; 2024) notions of recognition and redistribution with Bispo's (2023) concepts of worldview and the critique of modernity present in the reflections of Ailton Krenak (2018; 2020 and 2022). Our epistemic basis is anthropological materialist aesthetics, which perceives the power of aesthetic materiality as a space for articulation and transformation of sociocultural reality, which is itself historical and anthropological. We understand in the film the potential of a political-aesthetic manifesto that mobilizes reflections towards the recognition of the struggle of our indigenous peoples and to perceive in their way of life latent solutions to many political, environmental and socio-cultural issues resulting from the "cannibal capitalism" in which we live.

Keywords: Aesthetics ; Brazilian cinema;; Indigenous peoples; Recognition; Walter Benjamin.

¹ Doutorando em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Ceará (PPGFilo-UFC), Mestre em Comunicação Pelo Programa de Pós-Graduação em comunicação (UFPI). E-mail: pedroj.comunica@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-6700-9159>.

² Doutoranda em Educação: Conhecimento e Inclusão Social (UFMG), Mestra Interdisciplinar em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (UFSJ), Especialista em Moda, Cultura e Moda e Arte (UFJF), Especialista em Ensino de Artes Visuais e Tecnologias Contemporâneas (UFMG); Especialização em Educação para Relações Étnico-Raciais (IFMG), Bacharel e licenciada em Educação Artística (UFJF), Professora no IF Sudeste MG campus Muriaé - Brasil, erika.coelho@ifsudestemg.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-4913-7262>.

Introdução

Vivemos uma era de incertezas políticas, sociais, climáticas, econômicas e culturais. Nesses tempos, tempos onde a história acelera décadas, aqueles que tomam ou ganham voz, reposicionando os olhares da vida, potencialmente transformam diversas incertezas em alternativas. Como seres históricos, somos atravessados vorazmente por dizeres, símbolos e padrões socioeconômicos que muitas vezes “roubam” nosso valioso tempo para a reflexão. Nesse mar de informações, dados, gráficos, métricas e algoritmos, a arte irrompe, por diversos meios e linguagens, como um bote necessário ao espírito humano. Dentre as diversas formas de arte que se materializam na contemporaneidade, o cinema, com seu modo peculiar de enunciação e aproximação mobilizadora, aponta que a experiência estética é também um mediador da autocompreensão humana em todas as suas esferas, sejam elas existenciais, políticas, sociais, econômicas ou históricas.

Partindo dessa perspectiva, neste breve argumento, propomo-nos a refletir sobre o filme documentário “A Flor do Buriti” (2023)³, fruto de um trabalho de mais de 15 anos de contato e integração de seus diretores e equipe com os povos originários brasileiros da etnia Krahô, aldeia Pedra Branca, no interior do estado do Tocantins-Brasil, há mais de oito décadas. Com argumento e roteiro coletivo, também assinados pelos roteiristas dos povos Krahô - destacamos aqui os roteiristas indígenas, Krahô Francisco Hyjnô Krahô, Henrique Ihjãc Krahô e Ilda Patpro Krahô –, a trama aborda diversos eventos históricos da etnia.

No enredo são destacados: o massacre ao povo Krahô, cometido em 1969 por dois fazendeiros da região de Tocantins – quando morreram dezenas de indígenas da etnia; a coação dos sobreviventes a integrarem a “unidade militar” - iniciada durante a ditadura civil-militar brasileira; a atual luta indígena por seu território e modo de vida frente às velhas e novas ameaças da contemporaneidade - tráfico de animais, grilagem de terras, negacionismo cultural. Ressaltamos ainda que, a película foi “rodada e finalizada” em um contexto político de negacionismo cultural e desestímulo governamental à produção cinematográfica⁴, chegando às telas dos festivais de cinema em 2023, tendo sido premiada no mesmo ano no festival

³ O filme é dirigido por Renée Nader Messoria e João Salaviza. A obra é uma coprodução luso-brasileira de quatro produtoras independentes de cinema: Embaúba Filmes, Karô Filmes, Entrefilmes e Boutique Films. Destacamos que a diretora Renée Nader Messoria já produziu, em 2018, o filme “Chuva e Cantoria na Aldeia dos Mortos”, que também tem no centro da trama a cultura dos povos Krahô.

⁴ Filme é rodado e pós-produzido entre os anos 2018 e 2021, período em que o Brasil foi governado por um presidente de extrema-direita que promoveu ataques explícitos à produção cultural e cinematográfica nacional, concomitantemente à defesa de pautas voltadas à devastação ambiental, opressão dos povos originários e quilombolas, e negacionismo científico.

internacional de Cannes⁵.

A arte dos frames “descamando” a história a contrapelo

Desde os primeiros anos da “era moderna” declara-se nos estudos do campo da arte um processo gradual de destruição da aura⁶. As obras que antes ocupavam quase exclusivamente as paredes dos castelos, salões, museus, igrejas e monumentos gregos, por exemplo, dão lugar a outras formas de arte e passam a coabitar os espaços do cotidiano — sejam eles públicos ou privados — tendo como baliza a *práxis* humana e a proximidade ao mundo da vida. Walter Benjamin (1934) sinaliza para a existência da crise da autenticidade e autoridade na arte clássica, ocasionada por dois elementos que, para ele, se complementam: a) o avanço das técnicas de reprodução; b) o movimento modernista e as vanguardas europeias, dentre elas surrealismo, dadaísmo e futurismo.

A ontologia da obra de arte desloca-se do espaço do mítico e sagrado, encaminhando-se aos festivos jogos simbólicos da vida em suas dinâmicas e práticas sociais. Atentando para a configuração burguesa europeia do início do século XX e o perigo emergente do fascismo alemão, o filósofo destaca – dentre os muitos e significativos temas abordados em sua obra – o debate sobre obra arte de massa e seu papel político mobilizador. Benjamin, em alguns ensaios sobre o papel da arte na modernidade, propõe a necessidade da experiência alargada da vida pelas vias da arte. Tal empreendimento reflexivo tem como pressuposto um embate crítico com a tradição estética; destacamos aqui os pressupostos dos juízos de gosto e a ontologia do Belo contidos na clássica obra kantiana denominada “*Crítica da faculdade de julgar*”.

Sobre o primeiro argumento, pensando a literatura, o teatro e o papel da imprensa em sua época, Benjamin (1934) vai aos poucos situando a obra de arte num solo social. Seu argumento central traz para o campo das artes a necessidade de um pensamento filosófico-estético que rompa com a ideia de que o sujeito seja um “átomo fechado”, conduzindo a reflexão a um irrompimento com a concepção do artista como instrumento divino, em detrimento da visão do artista como um sujeito atravessado histórica e socialmente por tradições e exercitando a produção artística desde “a rua”.

⁵ O filme recebeu o prêmio de melhor elenco na mostra *Un Certain Regard* do Festival de Cannes 2023, na França.

⁶ “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho que proteja a sua sombra entre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho.” (BENJAMIN, 1987, p. 170).

Benjamin (1987) pondera que o conceito de técnica é um ponto de partida para entender a relação infecunda das coisas quando postas pela dualidade “forma e conteúdo”. Para o filósofo, as transformações “tecnológicas” oportunizam ao artista não só domínio das técnicas de produção, mas também um entendimento mais profundo e um domínio dos meios de produzir. O filósofo salienta que a fotografia, como principal técnica de produção imagética⁷ da modernidade, permitiu que o processo de reprodução mudasse também a relação sensorial e temporal do reproduzir.

A evolução técnica da fotografia mudou o estatuto ontológico da reprodução artística, pois “o olho apreende mais depressa do que a mão que desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da que a palavra oral” (Benjamin, 1987, p.167). O processo de reprodução da imagem se complexifica ainda mais com o advento da cinematografia que, utilizando os princípios da imagem fotográfica em associação sincrética à sonografia, reproduz ilusoriamente o movimento da imagem e reivindica um lugar próprio nos procedimentos artísticos.

Com o desenvolvimento de suas linguagens e técnicas⁸, tanto a imagem fotográfica quanto a cinematográfica passam a exercer a dupla “função” na arte: 1) de reproduzir a obra de arte clássica; 2) ser obra de arte da modernidade.

Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. [...] O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfego, e como as que experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (Benjamin, 2002, p.192)

O aparelho óptico da câmera, com suas múltiplas possibilidades de lentes objetivas,

⁷ Na arte da fotografia, a reprodução imagética se dá de dois modos: pelo registro de uma outra obra imagética — fotografia de um quadro pictórico, p.ex. — ou pela ação de fotografar um acontecimento real — arquitetura, concerto de música, uma peça de teatro — ou ficcional — um ensaio em estúdio ou fotomontagem, p.ex. Nesse estudo, não nos deteremos na ontologia da fotografia, mas na ontologia da imagem, tendo como finalidade pensar a declaração da imagem técnica da arte na contemporaneidade.

⁸ Se o jornal ilustrado estava virtualmente contido na litografia, o cinema falado estava virtualmente contido na fotografia. A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, e conquistou para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos. Para estudar esse padrão, nada é mais instrutivo do que examinar como suas duas funções — a reprodução da obra de arte e a arte cinematográfica — repercutem uma sobre a outra. (Benjamin, 1987, p. 168)

configurações e suportes — podemos incluir, hoje, os automatismos e IA's⁹ — potencializa aspectos estéticos dos construtos artísticos em diversos enquadramentos. A arte fotográfica, e de forma mais radical com o desenvolvimento do cinema¹⁰, reivindicaram para si o estatuto de arte, despotencializando os conceitos clássicos de arte em suas matrizes epistêmicas, metodológicas e ontológicas. De forma geral, a estética do conhecimento de Benjamin abre a possibilidade de a arte viver e enunciar em plenitude na técnica, ao invés de decretar o seu fim na história.

Com esses pressupostos, Benjamin apresenta a ontologia da fotografia e o cinema como um caminho alternativo aos pensamentos sobre a cultura de massa desenvolvidos pela Teoria Crítica da Escola de Frankfurt da década de 1930, em especial a Dialética do Esclarecimento de Adorno e Horkheimer (1934). O filósofo defende que a fotografia e o cinema, são parte integrante do processo histórico contínuo das artes; assim, a “arte da técnica” tem força análoga aos meios de produção da era moderna. Isso permite intuir que, para além de um produto industrial com real poder de alienação — tese que não refuta — a arte fruto do desenvolvimento técnico da fotografia e do cinema pode ser ferramenta para um agir mobilizador dos modos de vida, servindo, inclusive, como instrumento da revolução a partir de um horizonte de cooperação.

É válido destacar que Benjamin faz uma análise de como se dá a história da arte em seus movimentos de vanguarda e a relação das materialidades artísticas com a cultura e o fazer político-cultural de cada época. Analisando o contexto histórico do nazismo, por exemplo, o filósofo conclui que, para superar a teoria estética da *mimesis*, é preciso defender a pujança ontológica da reprodutibilidade na era contemporânea e, em analogia à “estética da guerra”, percebe a força da dualidade entre estetização da vida política e a politização da arte¹¹.

⁹ Ressaltamos que Benjamin não trata desta questão, pois é um filósofo do início do século XX — morreu jovem em 1940 e, por isso, não alcançou essa evolução tecnocientífica, embora suas teses reverberem como meios para pensar tais transformações.

¹⁰ Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar em um estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é. (Benjamin - 177).

¹¹ Nas considerações da reflexão sobre o que considera a “Estética da Guerra”, Benjamin (1935/1936) aponta que “Em seus traços mais cruesis, a guerra imperialista é determinada pela discrepância entre os poderosos meios de produção e sua utilização insuficiente no processo produtivo, ou seja, pelo desemprego, pela falta de mercados. Essa guerra é uma revolta da técnica que cobra em “material humano” o que lhe foi negado pela sociedade. Em vez de usinas energéticas, ela mobiliza energias humanas, sob forma de exércitos. Em vez de tráfego aéreo, ela regulamenta o tráfego de fuzis, e na guerra dos gases encontrou uma forma nova de liquidar a aura. ‘Fiat ars, pereat mundus’, diz o fascismo e espera que a guerra proporcione satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do art pour l'art. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, transforma-se em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira

Nesse processo de desestabilização dos conceitos, e por um viés do materialismo antropológico, compreende-se que a reflexão estética pode reaproximar o pensar e agir, tendo como fundamento que a realidade é social, passível dos efeitos da e sobre a história. Essa premissa permite que a ordem político-social vigente seja passível de transformação. As bases dessa transformação, que tem como força também a arte, perpassam o modo como a história deve ser vista e narrada. Belting (2012) já prenunciava: a perda do enquadramento da arte a partir da pós-modernidade, denominado por ele como “o fim da História da Arte”, significando o encerramento da articulação eurocentrada e universal da noção da obra de arte atrelada a uma “história escrita da arte” tal qual se realizava até então, tendenciosa. Um urgente e inevitável novo enfoque para encarar a arte (sem a total renúncia de enquadramento) surge diante dos novos recursos materiais, técnicos e procedimentais emergidos na pós-vanguarda, rumo a um modo anti-paradigmático de utilização da arte e de produção do discurso (Belting, 2012, p. 12).

Como destaca Michael Löwy (2005), ao apresentar a sétima tese sobre o conceito de História em Benjamin, é tarefa do historiador que queira reviver uma época atentar que a narrativa linear e bem conectada da história oficial é apenas um indício, não a verdade histórica, a qual está sujeita a apagamentos e jogos de poder que marcam reviravoltas temporais do vivido. Além disso,

Nunca há um documento da cultura que seja, ao mesmo tempo, um documento da barbárie. E, assim como ele não está livre da barbárie, também não o está o processo de sua transmissão, transmissão na qual ele passou de um vencedor a outro. Por isso, o materialista histórico, na medida do possível, se afasta dessa transmissão. Ele considera como sua tarefa escovar a história a contrapelo. (Löwy, 2005, p. 70)

O alerta provocativo do filósofo traz à tona a necessidade de se produzir um fazer historiográfico de tomada de decisões. Essa prática pauta-se no fundamento de que o consenso histórico dá lugar às narrativas que conflitam com o oficial e reverberam os modos de vida, numa corajosa “escovação da história à contrapelo”. Essa perspectiva crítica desestabiliza a “grandiosidade da história” pela memória, dor, sangue e sofrimento daqueles ditos “vencidos”, tendo em vista que a verdadeira memória de uma cultura não está assegurada no momento que se narram apenas as versões dos vitoriosos.

Nesse entendimento, a História, com “H” maiúsculo, precisa das contra-narrativas, que podem ser encontradas em grande parte na forma declaratória da arte. Como vimos em Benjamin, a obra de arte é um espaço de desbloqueio dos condicionamentos cotidianos; estar

ordem. Eis a estetização da política, como a prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte.” (Benjamin, 1987, p. 196).

diante de uma obra não significa apenas vivenciar o que ali se apresenta, mas participar do jogo estético que conecta o ser humano a um todo social recheado de verdades históricas. Na arte do cinema, por exemplo, a materialidade que se faz presente a cada frame e/ou som permite uma imersão provocativa que expande os horizontes compreensivos daqueles que a experienciam. Como salienta o filósofo alemão, existem películas que são capazes de romper a quarta parede em direção a “alma do espectador” pelo seu modo de ser e declarar.

Pensando no contexto brasileiro, dentre as diversas formas de arte da contemporaneidade, intuímos que a arte do cinema documentário é um potencial espaço de representação de uma história a contracontrapelo. As películas documentárias, que desde o movimento do cinema novo brasileiro – com diversas formas e estilos desenvolvidos – desafiam as narrativas históricas nacionais oficiais, (re)apresentam vozes, identidades e culturas. Sua forma autêntica de mobilizar sentidos é capaz de pôr em cena autênticas questões políticas, identitárias, econômicas, entre outras, tão importantes à compreensão histórica de nosso povo e contextos sociais e culturais. Intuímos que o filme “Flor de Buriti”, por exemplo, é uma autêntica força ilustrativa desse fenômeno. Mas, antes de adentrarmos nesse observável, julgamos ser importante situar o que entendemos como sendo o gênero cinematográfico do documentário.

Sobre esse gênero cinematográfico, podemos pontuar que termo “documentário” foi utilizado pela primeira vez em 1923, num artigo publicado no jornal *The New York Sun* pelo sociólogo John Grierson, que – ao comentar os filmes de *Flaherty* – define essas produções como “tratamento criativo da atualidade” (*creative treatment of actuality*). Apesar da definição de Grierson, não é uma tarefa simples conceituar esta forma de arte, diante das várias reflexões desenvolvidas sobre este gênero, seja com relação a sua ontologia – na relação e compromisso com o “real” – e/ou modos de produção e desenvolvimento histórico. Há quem defenda o documentário como a mais alta e objetiva aproximação da realidade histórica de um mundo vivido; outros contestam sua potência desveladora, ressaltando o caráter subjetivo dessa produção cinematográfica. Recentemente, autores como Rezende (2013) passaram a defender o caráter de virtualização do documentário.

Um conceito que poderia, então, contribuir para fazer avançar essas discussões na teoria do documentário é o de virtualização. Entender o documentário como uma dinâmica de virtualização ajudaria a afastar a ideia segundo a qual um objeto modelo previamente definido é inteiramente dado (como a imagem formada em um quebra-cabeça) que o sujeito-documentarista deve representar. (Rezende, 2013, p.73)

Afirmar que o documentário é o gênero cinematográfico responsável por apresentar o

real em sua fidelidade, como acreditavam os primeiros documentaristas, é algo muito superficial e até mesmo equivocado. Tomando como pressupostos as reflexões apresentadas inicialmente sobre a obra arte na era da técnica, podemos defender que assim como a fotografia ou o cinema de “ficção”, o documentário, enquanto obra de arte técnica, passa por longo processo de criação que, em si, carrega a configuração interpretativa sobre a experiência de “produção”. Como salienta Da-Rin, no processo de produção de um documentário

É preciso dominar o material na locação e ganhar intimidade com ele para ordená-lo [...] mas é importante fazer a distinção primária entre um método que apenas descreve valores superficiais de um assunto e métodos que mais explosivamente revela sua realidade. Você fotografa a vida natural, mas também, pela justaposição do detalhe, a interpreta. (DA-RIN, 2004, p.74).

O argumento, os enquadramentos, utilização das luzes, sons, efeitos visuais e sonoros, os posicionamentos da câmera, montagem e outras técnicas cinematográficas são escolhas — subjetivas ou conjuntas do documentarista e/ou coletivo que o produz. As decisões tomadas durante todas as etapas de configuração da obra, incluindo os espaços de exibição, refletem aquilo que a obra declara. Nesse sentido, o documentário apresenta potencial mobilizador de narrativas e contra-narrativas multimodais sobre a existência, as coisas do mundo circundante e a realidade social.

Podemos defender que o cinema documentário é modo artístico peculiar de articular forma e conteúdo, tendo em vista tocar a realidade social de um povo ou época. Sua materialidade pode pôr em jogo, criativamente, o mundo histórico e a compreensão sobre as questões da vida. Com um modo provocativo de enunciar, traz à tona o não visto ou desvela camadas do já visto com perspectivas diferentes. Esse entendimento reafirma a importância da sua materialidade artística como um lugar de valorização de povos e culturas e resgate da memória coletiva, desvelando questões e provocando um conhecimento histórico que pode oportunizar novos sentidos diante da cristalizada história oficial e/ou senso comum. Os discursos articulados pelo cinema documentário são matérias ricas em “estórias” e “História” que proporcionam questionamentos e divagações sobre passados que se fazem presentes e do presente que só o é pelos efeitos do passado.

Se lembramos que Löwy afirma que “escovar a história a contrapelo - expressão de um formidável alcance historiográfico e político - significa, então, em primeiro lugar, a recusa em se juntar, de uma maneira ou de outra, ao cortejo triunfal que continua, ainda hoje, a marchar sobre daqueles que jazem por terra” (Löwy, 2005, p. 73), o historiador que olha para a América Latina de forma comprometida tem a obrigação de atentar ao cinema documentário brasileiro, especialmente às produções desenvolvidas por coletivos e produtoras independentes. Tal

postura permite perceber que essas materialidades artísticas descamam criativamente nas telinhas e telonas – sejam elas de lona, cineclubes ou mostras – pelas vozes, olhos e gestos dos rincões, aldeias, quilombos, periferias e comunidades, a colonizada e cruel história nacional. Nessa toada, passamos a refletir sobre a produção “A Flor do Buriti”, salientando especialmente as questões relacionadas ao reconhecimento e distribuição na luta dos povos originários do território brasileiro.

Manifesto estético-político de “a flor do buriti”: a luta por voz dos povos originários krahô no ecoar das telas mundo afora

Para iniciarmos nossa interpretação analítica do filme “A Flor do Buriti”, julgamos importante fazer algumas ressalvas metodológicas: 1) nossa análise parte do pressuposto crítico de que qualquer que seja a experiência fílmica (seja ela de análise ou de apreciação “patética” da obra) não é capaz de esgotar em os sentidos que transbordam ao declarar uma obra de arte – fílmica ou não; 2) conscientes da historicidade que nos atravessa, a análise em questão é um ponto de vista reflexivo - sem pretensões científicas absolutistas -, com todos os cuidados epistêmicos e ontológicos, mas que se limita a articular os sentidos declarados na obra às lentes teórico-filosóficas que seus intérpretes possuem no instante da análise; 3) percebendo a riqueza de uma obra fílmica – devido à multimodalidade de sua forma enunciativa e ao seu modo de enunciação, que se dá nos eixos tempo e espaço de exibição – traremos para o texto a análise de cinco momentos fílmicos, destacados no corpo do argumento, não sendo possível apresentar minuciosamente cada elemento compositivo cinematográfico que na obra completa. Feitas essas ressalvas, iniciaremos nossa análise.

O filme é um longa-metragem, com aproximadamente 125 minutos, rodado em dois macro cenários. Inicialmente, e em quase 90% da película, as cenas são “rodadas” no território da aldeia Pedra Branca, por vezes nas estradas de Tocantins, em Itacajá. Na parte final do filme os cineastas registram, em de junho de 2021, alguns momentos dos representantes Krahôs em viagem a Brasília para participação na marcha dos povos originários na Esplanada dos Ministérios e Praça dos Três Poderes, contra as ações devastadoras do governo Bolsonaro e a Lei do Marco Temporal¹², que foi votada, posteriormente no Supremo Tribunal Federal e

¹² Lei do Marco Temporal (Lei 14.701/2023). “Segundo a tese do marco temporal, os povos indígenas teriam direito de ocupar apenas as terras que ocupavam ou já disputavam na data de promulgação da Constituição de 1988. Em setembro de 2023, o STF decidiu que a data não pode ser utilizada para definir a ocupação tradicional

Congresso Nacional.

Pensando o todo da obra, algumas escolhas de montagem chamam bastante atenção. A primeira delas é a utilização da língua Timbira, de matriz linguística na família Jê - integrada no tronco Macro-jê –, como língua principal de quase toda película – exceto quando os próprios povos se relacionam com os “cupê” denegando anegando-se à possibilidade de qualquer utilização de dublagem traduzida para o português ou outro idioma hegemônico. Entendemos que ao pôr a língua Timbira em circulação, para além do universo das aldeias, cinema e cinema, mas nas práxis contemporâneas de seu povo (na operação da língua, que se denomina linguagem), é uma forma de por em prática a ideia de contracolonização, entendida por Bispo (2023) como algo simples “é você querer me colonizar e eu não aceitar que você me colonize, é eu me defender. O contra-colonialismo é um modo de vida diferente do colonialismo.” (Santos, 2023, p. 36).

Krenak (2022), em Lugares de Origem, trata da violência sobre a subjetividade como uma das maiores realizadas contra os povos/comunidades e afirma que ocorre ainda mais sobre o aspecto imaterial do que o material de uma coletividade. Ele relembra a importância da questão do Patrimônio Material e Imaterial tratada na Constituição de 1988 para os indígenas, explicando que antes dessa, as crianças indígenas não tinham o direito de receber sequer os nomes dos pais na língua materna, recebendo assim um nome em português, muitas vezes o do próprio agente federal regente do cartório ou seu familiar ascendente. Fica evidente a interrupção na criação de vínculos dotados de significado entre as gerações indígenas nesse processo, uma violência sobre o patrimônio imaterial e identidade desses povos e, conseqüentemente, violência cultural (Krenak, 2022, p.14-16).

O autor lembra ainda da necessidade da diversidade de modos de vida, ressaltando que “modo de vida” não é o étnico, incluindo também aqueles grupos que resistiram ao modo de vida individualista e capitalista, mantendo-se imunes ao mercado (Krenak, 2022, p.71). Ressalta que, mais importante que atentar-se para o patrimônio e os campos de produção imaterial e material, é ater-se à vida íntegra em grupo, pois, sem ela, não é possível produzir subjetividade, e só por meio dela torna-se possível que modos de vida resistam à sua transformação em mercadoria (Krenak, 2022, p.64).

Nesse entendimento, a luta pela contra-colonização torna-se possível também pelas vias

da terra pelas comunidades indígenas.” (Supremo Tribunal Federal, s/p, disponível em: <https://noticias.stf.jus.br/postsnoticias/stf-avanca-em-discussao-sobre-lei-do-marco-temporal-em-audiencia-de-conciliacao/>).

da linguagem, que constitui sentidos e opera identidades e autocompreensão da existência em sua dinamicidade. A resistência linguística – vivenciada pelas aldeias e “(re)apresentada” na película – é uma autêntica forma de defesa da própria cultura, dos modos de vida dos povos historicamente oprimidos e explorados, sobretudo em seus símbolos culturais. Defender a circulação de sua língua equivale a manifestar-se favorável ao respeito e reconhecimento identitário de seu modo de ser e compreender o mundo, de nomear a vida e suas relações, e resistir aos processos canibalescos de globalização e padronização existencial. Sobretudo, o acesso aos recursos e tecnologia filmicos pelas minorias étnicas e periféricas para sua produção autoral, como em “A Flor do Buriti”, cuja participação Krahô legitimou a verve artística krahô no filme sem uma maior predominância de interferências dos não indígenas da equipe de produção, o que é de extrema importância, pois confere protagonismo de criação à comunidade Krahô pelo perspectivismo Krahô. Remete à refuncionalização da arte e socialização dos meios intelectuais de produção, respectivamente que dizem respeito ao reconhecimento e à distribuição, temas ainda carentes de integração, conforme Fraser (2002).

Outro aspecto importante é a forma da montagem narrativa, a opção por fazer uma montagem dinâmica e paralela onde confluem diversas narrativas e tempos históricos distintos no entrelaçar do enredo — ora representado o cotidiano e atualidade de suas lutas no fazer histórico do presente, ora pela transcendência onírica aos fatos do passado da comunidade — desvela não somente o modo criativo da técnica cinematográfica mas, essencialmente, um modo de ver a história em e por meio da dinâmica de circularidade, que se orienta pela trajetória e se guia pela ancestralidade. Com um fluxo temporal particular, num ir e vir de narrativas e personagens — que, por vezes, não deixa claro sobre qual período se trata — o enredo remonta pontos importantes da trajetória dos povos Krahô, retratando o momento dos sonhos como espaço de orientação ancestral na tomada de decisões pessoais e coletivas que direcionam esse modo de vida dessa comunidade.

Como em Nego Bispo é explanado, a circularidade como confluência e “transfluência” que mantém sua presença no fluxo sem desconexão por saída ou entrada, mas um *continuum* permanecer que se transmuta e permanece em movimento (Santos, 2023, p.31). A técnica da alternância de narrativas e tempos históricos demonstrada no filme expressa a conexão íntima que o povo Krahô mantém em “transfluência” do seu mundo metafísico e ancestral com a realidade vivida no passado histórico. Representa, pelo recurso artístico do filme, a expressão de sua cosmovisão, modo de viver mediante o “mítico”, o sagrado, sua ancestralidade, o mundo dos sonhos como ponte para solucionar e intervir ativamente na realidade da vida concreta.

A utilização de encenações e efeitos visuais (sobreposição de imagens em opacidades

distintas, ver instantes de 26 a 27 minutos de exibição do filme), salientamos aqui as cenas em que são representados os sonhos (visões) da jovem “Jotát” e do guerreiro, é uma forma de metalinguagem que respeitosa e sensivelmente evidencia ainda a presença e importância do registro histórico feito de forma oral e que é repassado de geração em geração nas aldeias. Ao trazer para a película essas nuances da história, não por documentos de registros ou vozes “oficiais”, mas encenando pela criativa linguagem do cinema¹³, oportuniza uma experiência ampliada de sentido para espectador (assistir aos instantes 26 a 32 do filme, por exemplo). Além de um registro de contra narrativa histórica, o modo de montagem consegue, na experiência de exibição, tocar, mesmo que de forma muito superficial, na cosmovisão indígena e no modo abrangente como se dá (guiado por ancestralidades) o conhecer das coisas e fenômenos por esses modos de vida.

Um outro elemento interessante a ser interpretado da película é o desenho sonoro – assistir, como exemplo, do minuto zero até 3 minutos –, no qual são explorados os cânticos tradicionais com a forte presença dos instrumentos de percussão – destacando os maracás¹⁴ – em associação com os sons da floresta e os cantos dos pássaros, grilos, cigarras e outros animais. O compasso dos sons da floresta diz muito sobre a temporalidade desse povo, o tempo de escuta da natureza que muitas vezes é corrompido nas grandes cidades pelo ruído dos carros, máquinas e sons artificiais. No desenho sonoro do filme, isso é enfatizado, desvelando como a relação homem e floresta perpassa todo o sensível que habita aquele espaço.

Essa relação também é traduzida nas canções; a cada transição de contexto ou sequência filmica, são entoados novos cânticos que têm, em sua maioria, como mote a relação do homem com os animais e plantas. Além de evidenciar essa relação, a utilização das canções mostra o modo comunitário – festivo – de seu viver, onde os processos de conhecimento e transcendência passam a ser compartilhados nas rodas de canto¹⁵. Nela encontra-se, na expressão musical, um

¹³ Podemos perceber, nesse aspecto da película, uma forte influência das montagens dos filmes das vanguardas do cinema dadaístas e futuristas europeias.

¹⁴ Instrumento de percussão aérea geralmente produzido com cabaças e sementes de plantas nativas. Por produzirem sons pela própria vibração, esses instrumentos são considerados pelos povos originários como objetos sagrados de grande poder espiritual — capazes de afastar os maus espíritos e, conseqüentemente, proporcionar limpeza e cura. Como salienta Métraux ao descrever a cultura do povo Tupinambá: “o maracá servia de receptáculo ao espírito. A veneração pela qual era tido o maracá, assim como seu caráter eminentemente sagrado, repousava na crença de que o seu ruído reproduzia a voz dos espíritos.” (Métraux *apud* Barros; Zannoni, p. 28)

¹⁵ “Nos rituais o canto desempenha simultaneamente funções variadas e depende, em parte, do grau de conhecimento, do tempo vivido por cada participante. Para os mais velhos certas séries de cantos podem ser comparadas a um roteiro para a realização do ritual; para os noviços, algo a ser compreendido e apreendido. Contudo, o canto não é algo que se limita a uma moldura, mesmo porque até aquilo que está circunscrito a uma moldura ganha asas e voa na imaginação do espectador. Porém, o canto, sobretudo no ritual, tem o propósito do mesmo de transcender. Ao mesmo tempo em que se dirige à comunidade, se orienta também para o mundo paralelo, em busca de comunhão com esse.” (BARROS; ZANNONI, 2012, p. 27-28)

espaço de transferência e renovação da tradição, além do momento de conexão espiritual com a terra e ancestralidade.

A película é muito rica na representação do modo de vida dos Krahô. Diversas nuances de sua tradição e relação com a natureza são evidenciadas no decorrer do filme. A metáfora da arara, apresentada entre 22 e 26 minutos, mostra a diferença de cosmovisões entre os Krahôs e “Cupés”. O problema do tráfico de animais é “identificado na película” por crianças Krahô que, após correrem pela mata – como autênticos conhecedores da floresta – percebem a ausência dos animais nos ninhos no alto das pedras. Como revelam os guerreiros Krahô, os animais silvestres - especialmente as araras e tamanduás - são constantemente retirados de seu habitat por traficantes que os comercializam na cidade. A metáfora cinematográfica se concretiza no resgate da arara azul que após ser tomada das mãos dos traficantes, vive e transita na aldeia sem correntes ou gaiolas. Interpretamos que o ensino dessa realização metafórica é que enquanto os Krahôs entendem e respeitam a importância desses animais no ecossistema do território, percebendo o seu autêntico valor, os “Cupé”, vendo apenas o capital, invadem a terra, roubam os animais dos ninhos e os transportam em mochilas como mercadorias, desintegrando e destruindo a relação homem/natureza.

O documentário evidencia também os enfrentamentos diários desse povo na luta pela terra, violada historicamente por fazendeiros e agentes do Estado. Exemplificaremos dois momentos em que a abordagem cinematográfica se mostra como manifesto político de sensibilização para a causa indígena. O primeiro deles diz respeito à “alegoria” do boi. Entendemos a forma como é reportada a relação com o animal como um elemento alegórico, pois a presença do boi nas cenas da película sempre remete à perturbação da tranquilidade daquele povo. O boi é para os Krahô um símbolo da devastação ambiental que substitui arbitrariamente e violentamente a floresta pelos pastos.

Nas primeiras cenas do filme, o animal perturba os sonhos de Jotát e revela o impacto do agronegócio na trajetória desse povo. A cena finaliza com a jovem Krahô em cima de uma árvore, apontando uma flecha para a câmera, num gesto simbólico de resistência desse povo diante do modo de vida dos colonizadores, que também é partilhado por todos “nós” da cidade e espectadores do filme nas salas de exibição.

No nosso entendimento, os “flashes oníricos” da história do massacre operado por fazendeiros da região ao povo Krahô nos anos 60 tocam na questão da crise de reconhecimento e distribuição no que diz respeito ao contexto brasileiro e que pulsa na trajetória dos povos originários. Podemos perceber a latência dessa questão quando o Estado legitima o poder dos fazendeiros ao simbolicamente legalizar os pastos devastados do território Krahô e, por

consequente, restringir o espaço de preservação, limitando o modo de vida originário às cercas que “delimitam as terras da comunidade”. Que, diga-se de passagem, nem esses espaços são respeitados: vejamos a ação dos traficantes de animais e as invasões do gado, que destroem suas hortas e cultivos.

Refletindo por esse caminho, chegamos ao segundo momento que desejamos destacar do “manifesto fílmico”: a questão da proteção da terra. Esta proteção, que, em tese, deve ser de responsabilidade do Estado, materializa-se solitariamente na pessoa dos guerreiros indígenas que compõem o grupo de guardas florestais da FUNAI. A guarda, formada exclusivamente por homens aldeados das diversas etnias, é fruto de uma arbitrária e autoritária convocação e “treinamento” desses homens — tendo origem na década de 60, durante o regime da ditadura civil-militar — e a única responsável direta por vigiar e proteger as terras de preservação dos povos originários. A presença dos povos originários na proteção de suas terras não é o problema; pelo contrário, a questão crítica é que o modo colonizador do Estado de implantação e manutenção desses grupos, ao passo que reconhece a necessidade de se preservar a cultura e a terra, também coloca nas mãos dos povos, com pouca estrutura educativa e força estatal, o ônus dessa proteção, criando na prática um estado permanente de guerra entre os aldeados e os invasores.

A dimensão paradoxal do reconhecimento estatal — salientada por filósofos como Honet e Paul Ricoeur — coloca, neste caso específico, os guerreiros indígenas diante do perigo e impõe um agir corajoso e solidário que pode aniquilar sua identidade e existência a longo prazo. Pensando a questão da identidade e reconhecimento, Fraser salienta que reconhecimento é uma questão de status social, em que é necessária uma política que almeje superar a subordinação mediante o “estabelecimento da parte reconhecida” como integrante da sociedade capacitada para a participação igualitária com os demais (Fraser, 2002, p. 10). Padrões de valores culturais estabelecidos por instituições sociais regem as interações, determinando identidades inadequadas e privando-as da paridade.

Nesse entendimento, a ausência de políticas públicas que se disponham verdadeiramente a promover uma conscientização macro social da importância dessas culturas originárias distancia a população da causa e desmobiliza o olhar respeitoso e a aceitação do modo de vida do outro. O resultado desse processo são os ataques aos direitos, aos valores, à cultura, à terra e à existência desses povos, que, em contrapartida, tentam se organizar de forma coletiva nas marchas, atos políticos, na eleição de parlamentares e na sangrenta batalha campal diária para viver.

Fechando nossa breve análise, salientamos que o filme termina com um belo e

metafórico grito de resistência. A sequência filmica que inicia em 1 hora e 54 min de exibição da película retrata o nascimento de um novo membro da etnia Krahô. O nascimento é parte da circularidade de nossa existência e, nesse caso, transmite a mensagem da continuidade da luta, da resistência que atravessa gerações e que se faz na força coletiva e integrada de viver. A forma do nascimento, com a presença das mulheres da tribo no parto de Crowã, reverbera a força da comunidade, de um modo de vida que tem na participação a comunhão espiritual, sendo este o fundamento dos atos de vida e morte. A sabedoria ancestral que vai ressoando nos dizeres e cantorias de cada mulher ali envolvida no rito do nascer transcende a matéria e reverbera a força dessa tradição.

Considerações

Não podemos jamais esquecer que nossos povos originários sofrem violentamente desde de o marco invasivo e exploratório dos portugueses em 1500, com ataques culturais, identitários, políticos e econômicos. Apontando para o contexto da crise do capitalismo global, Nancy (2002) destaca que, além do reconhecimento em uma esfera psicossocial e moral, é necessário pensar na questão econômica, da redistribuição dos recursos, pois este é um fator que reverbera diretamente no modo como cada sujeito e cada grupo social é posicionado no jogo pelo sistema político-econômico, seja ele micro ou macrossocial.

“A Flor do Buriti”, em sua criativa narrativa cinematográfica, desvela e impulsiona a circulação de fatos pouco conhecidos, omitidos intencionalmente pela história dos vencedores sobre o uma etnia brasileira. Nessa disputa histórica, o registro fílmico dos povos Krahô apresenta-se como necessária a contranarrativa histórica de nossos povos ancestrais, capaz de desestabilizar os dizeres do senso comum brasileiro e historiografia oficial.

A obra, como “ferramenta política”, citando os conceitos de Fraser (2002), instaura uma iniciativa de “desinstitucionalizar os padrões de valor cultural que impedem a participação paritária” (Fraser, 2002, p.11), em um movimento estético que incentiva a substituição de normatividades e padrões canonizados em nossa cultura. Mesmo que de forma incipiente, a refuncionalização da arte cinematográfica operacionaliza uma subversiva ruptura histórica, invertendo a polaridade narrativa em direção ao viés de quem sobreviveu ao massacre do dominador.

Os conceitos de história e arte cristalizados para todos são uma invenção dos séculos XVIII e XIX, demonstrando o astuto pensamento ocidental instalado na modernidade, e que

perde domínio e seu protecionismo diante da cultura mundial em efervescência e do advento da característica de *bricoleur* da atualidade. Em confluência ao pensamento de Belting, verifica-se não haver uma história comum, mas várias histórias a serem contadas de várias culturas e povos/grupos silenciados, impedidos fundar plenamente suas tradições e que agora emergem para desmistificar o cânone. Belting complementa que “a presença do *outro* traz alívio” e que isso não é apenas um modismo. Reconhecendo a diversidade cultural e a falida noção de história da arte universal, ele assevera que “somos nós que mudamos quando tomamos efetivamente conhecimento do outro. Alternativas podem ter origem na própria cultura, mas elas existem num outro lugar onde até agora não as procuramos”. (Belting, 2012, p.325-326).

A produção “A Flor do Buriti” é um olhar para nós mesmos e nossa diversidade. É um desses lugares onde se apresenta o nós a nós mesmos, capaz de circular pelo mundo pelas sensíveis construções de “mãos” de cineastas alternativos. Como uma das fagulhas que brilham intermitentemente como resistência da cultura diante da sociedade do espetáculo, remetendo a Didi Huberman em “A sobrevivência dos vagalumes”, “A Flor do Buriti” lega parte de sua história e tradição resistentes à nossa cultura negacionista dos povos originários, e faz parte da ação de “escovar a história a contrapelo”, como evidenciada por Löwy (2005).

Ainda carece a integração entre distribuição e reconhecimento, como abordado em Fraser (2002), que entende status e classe como questões que hierarquizam minorias na sociedade, impedindo-as de conquistar condições iguais em todos os âmbitos da vida. Ratificasse, então, a importância da produção Krahô para nossa cultura, impregnada sobretudo no âmbito cinematográfico de expressões do Norte mundial. A necessidade de consumirmos nossa própria cultura para produção contínua de nossa subjetividade, alegada por Krenak (2022), é imprescindível para que não nos tornemos meros consumidores, mas produtores e protagonistas dentro do cenário nacional e mundial. Isso significa cuidarmos de nossa integridade dentro da circularidade mencionada por Nego Bispo (2023), até que efetivamente se tome consciência de que cultura é um termo que não pode ser admitido no singular, e que a história da cultura deve estar integrada à luta de classes.

Pelas reflexões apresentadas ao longo da argumentação, defendemos que a obra tem o potencial de um manifesto político-estético capaz de mobilizar o pensamento em direção à necessidade humana de olhar para o outro, reconhecendo a luta de nossos povos originários e entendendo-a como potenciais caminhos para questões políticas, ambientais e socioculturais resultantes do “capitalismo canibal”¹⁶. Mais do que assistir um filme, ter a experiência artística

¹⁶ “capitalismo” se refere não a um tipo de economia, mas a um tipo de sociedade : uma sociedade que autoriza

com “A flor do Buriti” é se abrir ao modo de viver dos Krahô – em harmonia e respeito à natureza – compreendendo tal forma de existência como uma bússola para um futuro menos perverso e mais humano.

Referências

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e história*. Obras escolhidas. 3ª edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Editora Brasiliense S.A. São Paulo, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Paris, a capital do século XIX e outros escritos sobre cidades*. Márcio (org.). Porto Alegre: Editora: L&PM, 2022.

BELTING, H. *O fim da história da arte*. Tradução de Rodnei Nascimento, São Paulo: Cosac Naify, 2012.

DA-RIN, Silvio. *Espelho Partido*. Tradição e Transformação do documentário. Editora: Azougue Editorial, 2004.

DIDI-HUBERMAN, G. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FRASER, N. *Redistribuição ou Reconhecimento?* Classe e Status na Sociedade Contemporânea. *Interseções - R. de Est. Interdisc.*, UERJ, RJ, ano 4, n.1, p. 7-32, jan./jun. 2002.

FRASER, N. *Capitalismo Canibal: como nosso sistema está devorando a nossa democracia*. Tradução: Aline Scatola. São Paulo. Ed. Autonomia 2024.

KRENAK, a. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KRENAK, A. *Futuro Ancestral*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

KRENAK, A.; CAMPOS, Y. *Lugares de Origem*. São Paulo: Jandaíra, 2022.

LÖWY, M. *Walter Benjamin - Aviso de Incêndio: Uma leitura das teses: “Sobre o conceito de História”*, Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant, [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin, Marcos Lutz Müller. - Sao Paulo: Boitempo, 2005.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao Documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

SANTOS, A. B. *A Terra dá, A Terra quer*. São Paulo: Ubu Editora/ PISEAGRAMA, 2023.

REZENDE, Luiz Augusto. *Microfísica do documentário: ensaio sobre a criação e ontologia do*

uma economia oficialmente designada a acumular valor monetarizado para investidores e proprietários ao mesmo tempo em que devora a riqueza não economicizada de todos os demais. Servindo essa riqueza de bandeja às classes empresariais, essa sociedade as convida a se alimentarem de nossas capacidades criativas e da terra que nos sustenta sem a obrigação de repor o que consomem, nem de repararem o que danificam. E essa é a receita do problema. Assim como o Ouroboros que come a própria cauda, a sociedade capitalista está pronta para devorar sua própria substância. Verdadeiro dínamo de auto desestabilização, precipita crises periódicas enquanto consome rotineiramente as bases da nossa existência.” (Fraser, 2024, p. 13)

documentário. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.

ZANONNI, C; BARROS, M.M.S. *A Voz Dos Espíritos*: uma abordagem sobre o maracá em sociedades indígenas do Maranhão. Revista Caderno de pesquisa UFMA. São Luís, v. 19, n. 2, maio/ago. p. 26-32. Disponível em: <https://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/cadernosdepesquisa/article/view/1047/690>. Acesso: 23-010-2025. 2012.

Recebido em: 01/02/2026.

Aceito em: 15/03/2026.