

CINE DESCOBERTA: FORMAÇÃO DE LEITORES CRÍTICOS A PADRÕES ESTÉTICOS HEGEMÔNICOS

Suene Honorato¹

Resumo: Cine Descoberta é um projeto de extensão vinculado ao Curso de Letras da Universidade Federal do Ceará que exhibe e debate filmes sobre a questão indígena. Como contribuiria com a formação de leitores de literatura? Minha hipótese é a de que o projeto, ao conferir visibilidade à elaboração de narrativas não hegemônicas, promove a formação de leitores críticos aos padrões estéticos hegemônicos.

Palavras-Chave: Cine Descoberta; formação de leitores; narrativas não hegemônicas; literatura e cinema indígena.

No ano passado, um grupo de estudantes e eu criamos o Cine Descoberta - projeto de extensão da Universidade Federal do Ceará (UFC) que se propõe a exhibir e debater filmes sobre a questão indígena na América Latina. Vinculado ao departamento de Literatura – onde ocorre parte das exposições e debates –, minha hipótese é a de que o projeto contribui para a formação de leitores críticos aos padrões estéticos hegemônicos. Para demonstrá-la, vou fazer uma breve apresentação do projeto e, em seguida, expor minha argumentação em duas etapas: 1) mostrar como Davi Kopenawa, Ailton Krenak e Divino Tserewahú narram a história do contato e enfatizar a importância da autorrepresentação para abertura a formas estéticas não hegemônicas; e 2) apontar relações entre formas estéticas hegemônicas e não hegemônicas. Os questionamentos que surgem dessas relações, no âmbito do curso de Letras, não se restringem ao universo cinematográfico, especialmente tendo em vista a frequência com que o indígena é objeto (e não sujeito) da representação literária no Brasil. Assim, acredito que o projeto convida os estudantes a repensar valores estéticos excludentes e a relação desses valores com a realidade social.

O Cine Descoberta

O Cine Descoberta é um projeto de extensão da UFC, vinculado ao Departamento de Literatura, em atuação desde 2017. Tem como proposta exhibir e debater filmes sobre a questão indígena na América Latina, com destaque para produções de autoria indígena ou em que se sobressaem vozes indígenas. As exposições são mensais e ocorrem tanto em escolas de Ensino Médio e Fundamental quanto na própria universidade.

No final de 2016, estudantes de diversos cursos da UFC realizaram ocupações dos espaços públicos contra a então PEC 55. Nas dependências do curso de Letras, dentre as atividades formativas promovidas pelos estudantes durante todo o período de ocupação, foi criado o Cine Ocupa América Latina, espaço para exposições e debates de filmes a respeito de movimentos sociais que se utilizavam da ocupação como estratégia para conferir visibilidade às suas causas. As sessões eram abertas à comunidade e envolviam ao menos um convidado latino-americano via video-conferência.

Terminada a ocupação, os estudantes desejaram dar continuidade à experiência com um cineclubes de temática socialmente relevante associada à América Latina. Assim surgiu o Cine Descoberta. O nome do projeto evoca algumas hipóteses: a de que é preciso desconstruir a ideia de um "descobrimento" da América pelos europeus, já que este supõe a invisibilização dos povos originários; a de que nós descobrimos a história dos povos originários da América

¹ E-mail: suenehonoratogmail.com.

Latina; a da descoberta, pelos brasileiros, do pertencimento à América Latina; e a da descoberta pelo indígena da participação na civilização ocidental (sentido empregado por Ailton Krenak, a que voltarei mais adiante).

O funcionamento do projeto envolve, por parte de seus integrantes, pesquisa de filmes a serem exibidos (adequados ao público-alvo e à situação de exibição), pesquisa de material bibliográfico para alicerçar os debates promovidos, reuniões da equipe, produção e divulgação de evento, emissão de certificado aos participantes, legendagem dos filmes estrangeiros, atualização da página de divulgação e do blog, dentre outras atividades.

No primeiro ano de atuação, a equipe do Cine Descoberta era composta por mim, como coordenadora, e cinco bolsistas, sendo dois remunerados e três voluntários: Ana Catarina de Moraes Oliveira (bolsista pela Pró-reitoria de Extensão - Prex), Marcelo Rodrigues de Sousa (bolsista pela Secretaria de Cultura e Arte da UFC - Secult-Arte), Eriston Alves Capistrano Junior (voluntário), Hermínia Barreto da Silva (voluntária) e José Leonardo Costa Filho (voluntário), todos graduandos do curso de Letras com habilitação em português e espanhol. Exibimos filmes do Brasil, Chile, Argentina, Peru, Bolívia, Equador e Colômbia em oito sessões ao longo do ano².

Em 2018, integrou-se à equipe mais um coordenador, o prof. Atilio Bergamini Junior, e contamos com seis bolsistas, sendo cinco remunerados e uma voluntária: Ana Catarina de Moraes Oliveira (bolsista pela Prex), Marcelo Rodrigues de Sousa (bolsista pela Secult-Arte), Jefferson Fernandes de Freitas (bolsista pela Pró-reitoria de Assuntos Estudantis - PRAE), José Leonardo Costa Filho (bolsista pela PRAE), Antonio Diego de Almeida Benicio (bolsista pela PRAE), Hermínia Barreto da Silva (voluntária). Entre o grupo, há cinco graduandos em Letras e um graduando em Cinema.

No primeiro ano, as exibições ocorreram quase sempre nas dependências do curso de Letras; neste ano, optamos por levar o projeto para fora da universidade. Além de duas exibições no curso de Letras, realizamos três eventos em escolas secundaristas (duas públicas e uma particular) por ocasião do 19 de abril (Dia do índio) e estamos nos preparando para realizar eventos no interior do estado do Ceará, em parceria com a Secult-Arte. No primeiro semestre, priorizamos filmes brasileiros, em função de estarmos em ano eleitoral e acreditarmos que seja necessário neste momento aguçar o olhar para a realidade local³. No segundo semestre, pretendemos continuar as pesquisas sobre movimentos indígenas na América Latina.

Embora o projeto de extensão se dirija à comunidade em geral e estejamos, neste segundo ano, empenhados em atender escolas secundaristas⁴, a questão que pretendo investigar aqui se restringe ao público acadêmico, especificamente aos estudantes de Letras da UFC: como o Cine Descoberta contribuiria com a formação de leitores de literatura? Minha hipótese é a de que, ao

² Filmes exibidos em 2017: 1) documentário brasileiro *Pi'õnhitsi – Mulheres Xavante sem Nome*, dirigido por Divino Tserewahú (2009); 2) documentário chileno *Los olvidados. El pueblo Mapuche, una historia de resistencia*, dirigido por Francisco G. Orejas; 3) documentário argentino *Runa Kuti, indígenas urbanos*, dirigido por Paola Castaño Londoño e Dailos Batista Suárez (2011); 4) documentário peruano *La espera, histórias del Baguazo*, dirigido por Fernando Vílchez Rodríguez (2009); 5) documentário brasileiro *As hiper mulheres*, dirigido por Takumã Kuikuro, Carlos Fausto e Leonardo Sette (2013); 6) documentário boliviano *Humillados y ofendidos: el racismo en Bolivia*, dirigido por Cesar Brie (2012); 7) documentário equatoriano *Playas de Cuyabeno (2014)*, produzido como parte da pesquisa etnográfica “Territorios en disputa: mujeres, naturaleza y desarrollo en el circuito petrolero del Ecuador” da FLACSO (Facultad Latino Americana de Ciencias Sociales); 8) documentário colombiano *La Guajira (2014)*, produzido por CENSAT Água Viva – Amigos de la Tierra Colombia.

³ Filmes exibidos em 2018 até este momento: 1) documentário cearense *Espelho nativo*, dirigido por Philipi Bandeira (2009); 2) documentário brasileiro *Índio cidadão?* Dirigido por Rodrigo Siqueira (2014); 3) animação brasileira *Uma história de amor e fúria*, dirigido por Luiz Bolognesi (2013).

⁴ Cf. reportagem da UFC TV sobre evento realizado na escola Adata Bezerra. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=C4UacIJR-jM>>.

conferir visibilidade à elaboração de narrativas não hegemônicas, o Cine Descoberta auxilia na formação de leitores críticos em relação aos padrões estéticos hegemônicos, tanto no campo cinematográfico quanto no campo literário.

Discurso indígena e autorrepresentação: “o Brasil não foi descoberto”

De acordo com a antropóloga Manuela Carneiro da Cunha (2012, p. 22), quando tomamos os povos originários como vítimas do processo “civilizatório” imposto pelas sociedades ocidentais, revelamos nossas “boas intenções” ao lado de uma “má consciência” histórica. “O resultado paradoxal dessa postura ‘politicamente correta’ foi somar à eliminação física e étnica dos índios sua eliminação como sujeitos históricos” (CUNHA, 2012, p. 22); consequentemente, sua possibilidade de permanência na história. Se nos atentamos às palavras dos indígenas, à maneira como se autorrepresentam, veremos que eles são agentes de sua própria história, protagonistas de uma “política indígena”, em comparação a uma “política indigenista” promovida pelo Estado (CUNHA, 2012). Davi Kopenawa, Ailton Krenak e Divino Tserewahú, cada um à sua maneira, se contrapõem às representações construídas por não indígenas e reivindicam o direito de narrar sua versão da história do contato a partir de instrumentos da cultura ocidental.

O livro *A queda do céu*, resultado de uma complexa relação de co-autoria entre o xamã yanomami Davi Kopenawa e o antropólogo Bruce Albert, é um apelo para que escutemos as “palavras da floresta”. Os depoimentos de Kopenawa, gravados em yanomami e depois traduzidos por Albert para o francês, foram organizados em três blocos: “Devir outro”, dedicado à cosmologia yanomami e à iniciação de Kopenawa no xamanismo; “A fumaça do metal”, a respeito da história do contato com o universo não indígena; e “A queda do céu”, uma crítica do contato. Muito resumidamente, a relação entre essas três partes pode ser assim explicitada: o céu, como o vemos hoje, se mantém em seu lugar devido à ação dos *xapiri*, espíritos da floresta; os xamãs tomam *yãkoana* e alimentam os *xapiri*, de quem ouvem as palavras da floresta, por meio das quais compõem sua sabedoria sobre o universo material e espiritual; com a chegada do “branco” às terras yanomami, muitos indígenas morreram de epidemias *xawara*, doenças trazidas pela “fumaça do metal”, liberada pela ação dos garimpeiros ao revolverem a terra; se os xamãs se acabarem, os *xapiri* deixarão de ser alimentados e o céu desabarà sobre nossas cabeças.

Segundo a cosmologia yanomami, o deus criador *Omama* deu origem tanto aos indígenas quanto aos não indígenas. Quando os “brancos” apareceram nas terras yanomami (mais ou menos por volta de 1950), os xamãs já tinham tido notícia deles pelos *xapiri*: “Nossos antigos xamãs possuíam palavras sobre os brancos desde sempre. Já tinham contemplado sua terra longínqua e ouvido sua língua emaranhada muito antes de encontrá-los” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 229). Mas, como não entendiam sua “língua de fantasma”, acreditaram que esse parente distante tinha retornado à sua terra de origem para compartilhar suas conquistas:

Quando viram aqueles forasteiros pela primeira vez, nossos maiores acharam que fossem fantasma. [...] Mais tarde, entenderam que podia tratar-se dos ancestrais de *Hayowari* que *Omama* havia transformado em estrangeiros *napë*. Pensaram então que aqueles habitantes de terras longínquas deviam ter retornado à floresta por generosidade, para trazer suas mercadorias para os Yanomami, que não possuíam nenhuma. Hoje, ninguém mais pensa nada disso! Vimos os brancos espalharem suas epidemias e nos matarem com suas espingardas. Vimo-los destruírem a floresta e os rios. Sabemos que podem ser avarentos e maus e que seu pensamento costuma ser cheio de escuridão. Esqueceram que *Omama* os criou. Perderam as palavras de seus maiores.

Esqueceram o que eram no primeiro tempo, quando eles também tinham cultura (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 251-252).

A generosidade é um valor caro aos yanomami, cujo cultivo consagra os indivíduos à fama e os faz permanecerem na memória das próximas gerações⁵. Assim, é compreensível que tenham projetado algo inerente à sua própria cultura nesse parente distante. Essa projeção abriu espaço a uma convivência desastrosa para os yanomami que, então, compreenderam que o “branco” havia esquecido sua origem e perdido sua cultura. Prova desse esquecimento e dessa perda, para Kopenawa, é a necessidade de registro da memória em “peles de imagens tiradas de árvores mortas” (2015, p. 66), expressão com que designa o papel. À potência da oralidade, que renova ritualmente as palavras de *Omama*, Kopenawa opõe a debilidade da escrita no mundo ocidental. Os livros de história do Brasil, dos quais diz ter ouvido falar, contam uma versão em desacordo com o conhecimento dos xamãs e sua própria experiência do contato:

Seus antepassados [dos brancos] não descobriram esta terra, não! Chegaram como visitantes! Porém, logo depois de terem chegado, não pararam mais de devastá-la e de retalhar sua imagem em mil pedaços, que começaram a repartir entre si. Alegaram que estava vazia para se apoderar dela, e a mesma mentira persiste até hoje. Esta terra nunca foi vazia no passado e não está vazia agora! Muito antes de os brancos chegarem, nossos ancestrais e os de todos os habitantes da floresta já viviam aqui. Esta é, desde o primeiro tempo, a terra de *Omama*. Antes de serem dizimados pelas fumaças de epidemia, os nossos eram aqui muito numerosos. Naqueles tempos antigos, não havia motores, nem aviões, nem carros. Não havia óleo nem gasolina. Os homens, a floresta e o céu ainda não estavam doentes de todas essas coisas (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 253).

Na narrativa do “descobrimento”, Kopenawa denuncia a estratégia de apagamento dos indígenas tanto do passado quanto do presente histórico, bem como suas trágicas consequências para o ambiente da floresta como um todo. Para endereçar sua crítica à sociedade ocidental, Kopenawa precisou se valer dos instrumentos desenvolvidos por ela: registrar em livro suas palavras, já que o “branco” perdeu sua cultura e não conhece a potência da oralidade. Com o livro, Kopenawa (2015, p. 66) espera mais compreensão para os modos de vida das sociedades indígenas: “São essas palavras que pedi para você [Bruce Albert] fixar nesse papel, para dá-las aos brancos que quiserem conhecer seu desenho. Quem sabe assim eles finalmente darão ouvidos ao que dizem os habitantes da floresta, e começarão a pensar com mais retidão a seu respeito?”.

Reconhecer o “branco” como um parente distante que retornaria é, segundo Ailton Krenak (2015, p. 160-161), algo comum às narrativas indígenas:

Como essa história do contato entre os brancos e os povos antigos daqui desta parte do planeta tem se dado? Como temos nos relacionado ao longo desses quase 500 anos? É diferente para cada uma das nossas tribos o tempo e a própria noção desse contato? Em cada uma dessas narrativas antigas já havia profecias sobre a vinda, a chegada dos brancos. Assim, algumas dessas

5 No capítulo “Paixão pela mercadoria”, Kopenawa explica como o generoso é alguém querido, protegido e lembrado pela comunidade por ser um doador de mercadoria. Os objetos, que não morrem, devem ser repassados, pois sua permanência nas mãos de alguém que morre causa tristeza aos que lhe sobrevivem. “Desse modo, tudo está bem. Seguimos as palavras de nossos ancestrais, que nunca possuíram todos esses bens trazidos pelos brancos” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 410). Kopenawa elabora uma crítica contundente da relação dos “brancos” com a posse da mercadoria. Daí a “paixão pela mercadoria”, que domina o pensamento do “branco”, ser considerada por Kopenawa como ausência de cultura.

narrativas, que datam de 2, 3 ou 4 mil anos atrás, já falavam da vida desse outro nosso irmão, sempre identificando ele como alguém que saiu do nosso convívio e nós não sabíamos mais onde estava. Ele foi para muito longe e ficou vivendo por muitas e muitas gerações longe da gente. Ele aprendeu outra tecnologia, desenvolveu outras linguagens e aprendeu a se organizar de maneira diferente de nós. E nas narrativas antigas ele aparecia de novo como um sujeito que estava voltando para casa, mas não se sabia mais o que ele pensava, nem o que ele estava buscando. E apesar de ele ser sempre anunciado como nosso visitante, que estaria voltando para casa, estaria vindo de novo, não sabíamos mais exatamente o que ele estava querendo. E isso ficou presente em todas essas narrativas, sempre nos lembrando a profecia ou a ameaça da vinda dos brancos como, ao mesmo tempo, a promessa de ligar, de reencontrar esse nosso irmão antigo.

Importante articulador do movimento indígena no Brasil, Krenak oferece uma síntese de narrativas em que o contato com o “branco” já estava anunciado. O retorno desse parente distante é ambíguo porque ele perdeu a vinculação com sua origem e, por isso, não é mais possível saber com que intenções se reaproximava. Assim como a projeção de generosidade no caso dos yanomami, a ambiguidade das profecias entre os demais povos indígenas se relaciona à disposição para o contato. Ameaça ou reencontro, só seria possível defini-lo na medida em que fosse se estabelecendo. Portanto, a narrativa do contato se integra a uma tradição milenar em que os indígenas, protagonistas da história, estabeleciam sua política em relação a outros povos. Daí a reivindicação de Krenak (2015, p. 163): “Nós não podemos ficar olhando essa história do contato como se fosse um evento português”.

Para Krenak, é preciso entender que o encontro entre culturas permanece acontecendo. Por um lado, reconhece as conquistas tecnológicas trazidas pela sociedade ocidental; por outro, alerta para que tais conquistas não se constituam em instrumento para deslocar “[...] a natureza e quem vive em harmonia com a natureza para um outro lugar, que é fora do Brasil, que é na periferia do Brasil” (2015, p. 166). Desde a década de 1980 lutando pelo reconhecimento da diversidade cultural do país, Krenak considera que a visibilidade de sua causa vem crescendo, especialmente depois da Constituição de 1988. A esse momento de conscientização pelos povos indígenas de seus direitos, Krenak (2015, p. 248) chama de “segunda descoberta do Brasil”: “Eu acho que teve uma descoberta do Brasil pelos brancos em 1500, e depois uma descoberta do Brasil pelos índios na década de 1970 e 1980. A que está valendo é esta última”. Os povos indígenas têm reconhecido a importância de se utilizar dos instrumentos da civilização ocidental para dizer que se fazem presentes nessa sociedade e afirmar seu modo de vida não hegemônico.

Essa “segunda descoberta” marca o crescimento de iniciativas para produção e divulgação da cultura indígena. No campo do cinema brasileiro, o projeto “Vídeos nas Aldeias”, coordenado por Vincent Carelli, teve importante papel na formação de cineastas indígenas. Divino Tserewahú é um deles; em 2009, lançou *Pi’õnhitsi – Mulheres xavante sem nome*, documentário em que busca registrar um ritual de iniciação das mulheres indígenas. Como o ritual vinha paulatinamente deixando de ser realizado desde a chegada dos missionários à aldeia xavante na década de 1960, a produção do documentário é um ensejo para retomá-lo e termina endereçando à sociedade não indígena um questionamento acerca da perda de autonomia por parte da comunidade indígena. De certo modo, é como se presenciássemos a reedição no século XX do projeto colonialista de 1500.

Ao longo do documentário, as tentativas de reunir a comunidade para que a festa seja realizada fracassam ano a ano, cada vez por um motivo diferente. Para além das circunstâncias, há o fato de que os mais velhos já não se lembram de todos os detalhes da festa e a comunidade

se divide quanto à retomada do ritual. Como a nomeação das mulheres, incluindo as casadas, sucedia ao contato sexual, a festa é considerada pecaminosa pelos padres. Os indígenas mais jovens tendem a aderir ao ponto de vista cristão, ao passo que os mais velhos reconhecem a importância de se retomar a realização do ritual. As mulheres que passaram pelo ritual na juventude falam sobre a formação de laços de solidariedade estabelecidos entre o homem com quem se deitam na festa e sua família, a importância de receber um nome ritual, a beleza dos corpos e das danças, a alegria comparada à do carnaval cristão.

O impasse entre a comunidade não se dissolve e Tserewahú acaba produzindo um metadocumentário sobre “uma festa que não acontece mais”. Pouco a pouco, o diretor vai se tornando mais presente na narrativa fílmica, até compreendermos que há uma motivação pessoal para o seu projeto: ele próprio havia sido concebido em uma dessas festas. Até a adolescência, tinha dificuldades de compreender a relação de solidariedade do pai biológico (cunhado de sua mãe) com sua família. Ao contar uma história pessoal, num documentário em que Tserewahú vai se constituindo como um dos personagens principais, conta a história do contado do povo xavante com a sociedade não indígena. A técnica cinematográfica é mobilizada para a afirmação da identidade do povo xavante, longe dos estereótipos pelos quais os indígenas costumam ser representados nas telas de cinema.

Nos discursos de Kopenawa, Krenak e Tserewahú, percebe-se uma constante: por muito tempo sendo objetos da representação do “branco”, os indígenas se apropriam de suas estratégias para reivindicar o lugar de sujeitos da própria representação. Por meio da autorrepresentação, o indígena se faz presente na sociedade e afirma a persistência de um modo de vida não hegemônico, em continuidade a um passado histórico milenar. Narrar essa experiência implica produzir formas estéticas nem sempre enquadráveis nos padrões hegemônicos. Por isso, avaliá-las pressupõe repensar tal enquadramento, baseado em valores que naturalizam determinações construídas historicamente.

Discursos hegemônico e não hegemônico: universalidade X alteridade

Quando falamos em literatura ou cinema “indígena”, o adjetivo marca uma experiência estética singular. Mas essa singularidade tende a ser vista pelo discurso hegemônico como empobrecimento da experiência estética e ênfase sociológica baseada em noções como “autoria” ou “lugar de fala”. O mesmo vale para outros adjetivos que opõem “a” literatura ou “o” cinema a subdivisões como literatura “feminina”, “negra”, “LGBT” etc. De acordo com esse tipo de hierarquia, socialmente incorporada, seria possível distinguir qualidades estéticas “puras”, independentemente das condições de produção e legitimação dos produtos artísticos.

Em *As regras da arte*, Pierre Bourdieu (1996) avaliou a complexa constituição do campo literário na França do século XIX, a partir de disputas de poder envolvidas no estabelecimento da literatura “[...] como um mundo à parte, sujeito às suas próprias leis” (BOURDIEU, 1996, p. 64). Embora seja possível questionar a pertinência do conceito de “campo” para se pensar a produção artística no Brasil, me parece que a ideia de “autonomia da arte” – um dos pilares da constituição do campo – pode ser aplicável ao julgamento que ainda fazemos dos produtos artísticos. Sendo a experiência estética algo que não deveria se sujeitar às determinações sociais, a “verdadeira” obra de arte conseguiria transcender a realidade histórica e se conectar com a universalidade da experiência humana. Assim, as subdivisões da literatura marcariam justamente uma singularidade, uma alteridade que não foi capaz de transpor a vinculação com um lugar de fala específico; a ausência de qualidade estética justificaria sua marginalidade no cânone.

Causa estranheza, no entanto, o fato de o cânone ser composto por um perfil tão homogêneo de autores. Em *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*,

Regina Dalcastagné (2012), a partir de pesquisa com romances publicados por três grandes editoras entre 1990 e 2004, observa que os autores legitimados no Brasil são “[...] parecidos entre si, [...] pertencem a uma mesma classe social, quando não têm as mesmas profissões, vivem nas mesmas cidades, têm a mesma cor, o mesmo sexo...” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 8). Os valores de legitimação do cânone são construções históricas que privilegiam certos grupos sociais; o discurso hegemônico a respeito da literatura “[...] corresponde aos modos de manifestação de alguns grupos, não de outros, o que significa que determinadas produções são excluídas de antemão” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 12).

O que tais exclusões implicam? Para Ailton Krenak (2015, p. 166),

[é] muito importante garantir o lugar da diversidade, e isso significa assegurar que mesmo uma pequena tribo [...] tenha a mesma oportunidade de ocupar esses espaços culturais, fazendo exposição de sua arte, mostrando sua criação e pensamento, mesmo que essa arte, essa criação e esse pensamento não coincidam com a sua ideia de obra de arte contemporânea, de obra de arte acabada, diante da sua visão estética, porque senão você vai achar bonito só o que você faz ou o que você enxerga.

Ao invés de tomar como critério a “universalidade” da experiência estética, Krenak chama a atenção para o que ela pode proporcionar em termos de alteridade: o acesso a produtos culturais oriundos do universo indígena desloca a noção naturalizada de qualidade estética como algo que define hierarquias. Se só encontramos beleza no que fazemos ou estamos acostumados a ver, isso indica que nossa experiência estética está empobrecida. Ao invés de oferecer uma experiência estética à parte, as produções culturais indígenas inscrevem-se no campo artístico e questionam a vigência de parâmetros excludentes e fetichizantes sobre o que é arte ou não. Portanto, proporcionam uma experiência formativa para o leitor de literatura ensinado a apreciar a “universalidade” como qualidade inerente aos produtos culturais de maior valor.

Aposta: o Cine Descoberta e a formação de leitores críticos aos padrões estéticos hegemônicos

Sendo um projeto de extensão recente na UFC, com um ano e meio de andamento, me parece precipitado avaliar os resultados práticos da atuação do Cine Descoberta. Neste momento, prefiro fazer uma aposta teórica, que motiva a continuidade da experiência: ao conferir visibilidade a filmes produzidos por indígenas ou em que se sobressaem vozes indígenas na América Latina, o Cine Descoberta busca colocar os estudantes de graduação em Letras com narrativas não hegemônicas; assim, para além do campo cinematográfico e da temática indígena, os convida a repensar valores estéticos excludentes e a relação desses valores com a maneira como analisamos a realidade social.

No campo específico da literatura, a representação do indígena foi e continua sendo importante veículo do discurso hegemônico segundo o qual “índio” é um estágio a ser superado pela “civilização”, estigmatizado como pertencente ao passado histórico. Quer amenize, quer denuncie a violência do processo, a literatura canônica geralmente nos oferece uma imagem do passado. Daí a importância de conferir visibilidade a narrativas não hegemônicas, em especial aquelas que reivindicam e põem em prática a potência da autorrepresentação.

Para ficar com um exemplo caro ao estado do Ceará, estampado nos cartões de visita da cidade de Fortaleza, lembremos a frase final do romance *Iracema*, de José de Alencar (1958, p. 304): “Tudo passa sobre a terra”. Com ela, o narrador sepulta o indígena no passado; o que fica é Moacir, o primeiro cearense, filho da índia com o português Martim Soares Moreno. Figura-

se aí o destino da nação. Ainda que se possa ler o romance como denúncia da violência do processo de constituição da ideia de brasilidade – hipótese que não é consensual na fortuna crítica alencarina⁶ –, nele não há espaço para a permanência do indígena na sociedade.

Em *Uma poética do genocídio*, Antônio Paulo Graça (1998, p. 16) observa que ao eleger o indígena como personagem principal de um romance, os autores se veem diante de um impasse entre uma forma com raízes na tradição ocidental e um sujeito oriundo de um universo cultural radicalmente diferente. A análise da tensão que tal escolha implica termina por revelar, para o crítico, nosso “inconsciente genocida”, pois “não se exterminam por séculos, nações, povos e culturas sem que, de alguma maneira, haja uma instância que tolere o crime” (GRAÇA, 1998, p. 25). Em todos os romances que o crítico analisa, o indígena morre ao final, independentemente de figurar como personagem trágico, épico ou cômico.

Ao comparar tais maneiras de narrar o passado histórico com as vozes indígenas que, a partir da década de 1980, vêm descobrindo o Brasil pela segunda vez, como indica Krenak, talvez o conceito de universalidade atribuído à experiência estética possa ser ressignificado: não a exclusão da alteridade, mas a defesa radical do encontro com ela. Universal seria, então, a possibilidade de existência e valorização de modos diferentes de conferir sentido às nossas experiências.

Referências

ALENCAR, José de. Iracema. In: _____. *Obra completa*. v. 3. Rio de Janeiro: Editôra José Aguilar, 1958, p. 223-320.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras 1996.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Índios no Brasil: história, direitos e cidadania*. São Paulo: Claro Enigma, 2012.

DALCASTAGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012.

GRAÇA, Antônio Paulo. *Uma poética do genocídio*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

HELENA, Lucia. *A solidão tropical: O Brasil de Alencar e da Modernidade*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006.

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

KRENAK, Ailton. *Ailton Krenak*. Rio de Janeiro: Azougue, 2015 (Encontros; 50).

⁶ Por exemplo, Alfredo Bosi (1992), em “Um mito sacrificial”, lê o indianismo alencarino como apaziguamento das tensões históricas do contato, sendo o indígena representado como subserviente ao colonizador. Já Lucia Helena (2006), em *A solidão tropical*, o entende como figura da violência anunciada pela solidão e morte de Iracema, pelo fruto da união da índia com o português ser nomeado como “o filho da dor”, pela incerteza para a futura geração com que *O guarani* se encerra.

PI'ÕNHITSI – Mulheres xavante sem nome. Documentário. Direção: Divino Tserewahú e Thiago Campos. 56 minutos. Brasil, 2009.