



O perspectivismo cosmopolita – Análise do filme *Amélia*, de Ana Cristina, à luz de conceitos como perspectivismo, cosmopolitismo e antropofagia

The cosmopolitan perspectivism – Film analysis of *Amélia*, by Ana Cristina, in the light of concepts such as perspectivism, cosmopolitanism and anthropophagy

Daniel Monteiro Neves¹

Resumo: O perspectivismo indígena de Eduardo Viveiros de Castro, nascido nos campos da etnologia, é, neste trabalho, base para uma análise crítica do filme *Amélia*, de Ana Cristina. Além dessa abordagem teórica, recorre-se, aqui, a conceitos como o *cosmopolitismo do pobre*, elaborado por Silviano Santiago, e aos preceitos do Movimento Antropófago, de Oswald de Andrade, a fim de compreender as alegorias e os traços culturais com que se delineiam a narrativa.

Palavras-chave: Amélia; cinema brasileiro; cultura; perspectivismo; cosmopolitismo.

Abstract: The indigenous perspectivism of Eduardo Viveiros de Castro, born in ethnology fields, is, in this work, the basis for a critical analysis of *Amélia* film, by Ana Cristina. In addition to this theoretical approach, use is made here to concepts like the *poor cosmopolitanism*, written by Silviano Santiago, and the precepts of *Anthropophagous Movement*, by Oswald de Andrade, in order to understand the allegories and the cultural traits that are outlined the narrative.

Keywords: Amélia; Brazilian cinema; culture; perspectivism; cosmopolitanism.

1 Introdução

Uma profusão de estudos na seara cultural tem colaborado, desde a segunda metade do século XX², com a revisão do conceito de cultura, o que envolve reflexões a respeito da quebra do cânone e a deselitização dos artefatos culturais, cujo consequente acesso por parte das pessoas e países à-margem se reflete em comportamentos contemporâneos dignos de uma escrupulosa análise.

Um desses comportamentos é o denominado por Silviano Santiago (2004) de *cosmopolitismo do pobre*, entendido não apenas como uma renovação da definição de cosmopolitismo a fim de compreender como se dá o fenômeno do transpassamento de

¹ Mestre em Letras – Teoria Literária e Crítica da Cultura pela Universidade Federal de São João del-Rei/MG. Professor de Língua Portuguesa na EPCAR – Escola Preparatória de Cadetes do Ar, em Barbacena/MG. Doutorando em Letras – Estudos Linguísticos – Linguística do Texto e do Discurso, no Programa em Estudos Linguísticos da Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte/MG.

² A principal referência são os estudos culturais advindos do Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS), da Universidade de Birmingham, cujos maiores expoentes são Edward Thompson, Richard Hoggart, Stuart Hall e Raymond Williams. (ESCOSTEGUY, 2001 e HALL, 2003)

fronteiras culturais, sem a hierarquia que determina os sujeitos e os lugares possíveis, mas também como uma característica hodierna que evidencia a globalização cultural.

A partir desse contexto, o presente trabalho visa fazer uma leitura do filme *Amélia*, de Ana Carolina, sob o prisma do perspectivismo do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, abordagem teórica etnológica elaborada com base na cosmovisão ameríndia, na expectativa de discutir essa teoria como uma forma de resposta a um suposto descompasso axiológico entre culturas distintas.

Se a abordagem com que se pretende desenvolver o estudo nasceu na antropologia, trabalha-se, aqui, com a premissa de que não há mais motivos para que não haja cruzamentos com outros ramos do saber, especialmente com aqueles que são tributários de investigações no campo da cultura, afinal “não por acaso, o debate sobre o relativismo cultural atravessa o pensamento antropológico desde o seu início.” (ORTIZ, 1996, p. 157)

Assim, parte-se, para o percurso, de alguns pressupostos, relacionados intrinsecamente. O primeiro é a possibilidade de o perspectivismo funcionar como a resposta que se deseja, considerada a problematização do esmaecimento dos lindes culturais; o segundo, a pertinência de associar o perspectivismo à questão transnacional do *cosmopolitismo do pobre* e a conceitos de apropriação cultural que remetem à antropofagia oswaldiana; e, finalmente, a viabilidade de reconhecer o produto cultural aqui assinalado, cuja breve análise será nosso intento, como representativo de uma alteridade específica.

2 O perspectivismo além das fronteiras etnológicas (ou A cosmopolitização do perspectivismo)

O perspectivismo de que trata este trabalho é aquele proposto por Eduardo Viveiros de Castro e por Tânia Stolze Lima para dar conta de materiais etnográficos recolhidos pela dupla e também por terceiros. O perspectivismo lida com a noção indígena de que a humanidade, muito mais que referência a uma espécie, é uma condição, i.e., “humano é sempre a posição do sujeito, no sentido linguístico da palavra, é aquele que diz ‘eu’ (...). A humanidade não é uma propriedade de algumas coisas em contraste com outras, mas uma diferença na posição relativa das coisas”. (CASTRO, 2008, p. 113)

Em recente entrevista concedida pelo etnólogo à revista *Cult*, ele explica a distinção entre o perspectivismo com que trabalha e outras concepções relativistas:

(...) a ideia de que a espécie humana não é um caso à parte dentro da criação, e de que há mais gente, mais pessoas no céu e na terra do que sonham nossas antropologias, é muito difundida entre as culturas tradicionais de todo o planeta. O que distingue as cosmologias ameríndias é um desenvolvimento *sui generis* dessa ideia, a saber, a afirmação de que cada uma dessas espécies é dotada de um ponto de vista singular, ou melhor, é constituída como um ponto de vista singular. (FILHO e SOUZA, 2010, p. 26)

Assim, a capacidade de humano não seria restrita ao ser humano, afinal tudo seria humanizável a partir do estabelecimento de um ponto de vista – perspectiva – em que se possa afirmar a própria existência. De acordo com o autor, não se teria – conforme apregoam alguns relativistas – uma natureza comum a todos os entes e várias culturas específicas, porém uma só cultura – a do humano – e várias naturezas, resultadas do empirismo corpóreo de cada qual, afinal “a Cultura é a natureza do Sujeito; ela é a forma pela qual todo sujeito experimenta a própria natureza.” (CASTRO, 1996, p. 127)

O próprio Viveiros de Castro ressalta que as perspectivas nascem não das diferenças corporais do ponto de vista biológico ou fisiológico, mas com base nos usos que são feitos do corpo, tendo em vista seus limites, ou seja, na maneira como são estabelecidas as relações com os outros corpos e coisas:

Os animais vêm da mesma maneira que nós coisas diversas do que vemos porque seus corpos são diferentes dos nossos. Não estou me referindo a diferenças de fisiologia – quanto a isso, os ameríndios reconhecem uma uniformidade básica dos corpos –, mas aos afetos, afecções ou capacidades que singularizam cada espécie de corpo: o que ele come, como se move, como se comunica, onde vive, se é gregário ou solitário... (...) O que estou chamando de “corpo”, portanto, não é sinônimo de fisiologia distintiva ou de morfologia fixa; é um conjunto de afecções ou modos de ser que constituem um habitus. Entre a subjetividade formal das almas e a materialidade substancial dos organismos, há um plano intermediário que é o corpo como feixe de afecções e capacidades, e que é a origem das perspectivas. (CASTRO, 1996, p. 128)

Sobre o uso do perspectivismo ameríndio fora da antropologia, ou suscitando a intercessão entre antropologia e outras áreas do conhecimento e da experiência humana (em especial, a arte), o autor reconhece não só a viabilidade, como também se manifesta entusiasta:

Quanto à possibilidade de utilizar o conceito de perspectivismo ameríndio para borrar ou fractalizar as fronteiras entre as ciências sociais (e naturais, não esqueçamos da biologia e da ecologia, teorias do vivente) e a arte, isto é algo que me interessa muito de perto e perante a qual me sinto no direito de especular com menos pudor do que no caso dos possíveis usos políticos indígenas do perspectivismo. (CASTRO, 2008, p. 128)

Ademais, a despeito da inflexão do autor sobre os “possíveis usos políticos”, o relativismo perspectivista *per se* é uma ferramenta política pública valerosa, haja vista que favorece, naturalmente, a *cidadania cultural*, conceito que, nas palavras de George Yúdice, relaciona-se aos direitos culturais.

Os direitos culturais incluem a liberdade de se engajar na atividade cultural, falar a língua de sua escolha, ensinar sua língua e cultura a seus filhos, identificar-se com as comunidades culturais de sua escolha, descobrir toda uma variedade de culturas que compreendem o patrimônio mundial, adquirir conhecimento dos direitos humanos, ter uma educação, não deixar representar-se sem consentimento ou ter seu espaço cultural utilizado para publicidade, e ganhar respaldo público para salvaguardar esses direitos. (YÚDICE, 2004, p. 128)

Uma das maiores funções benignas do perspectivismo reside nesse aspecto político-cultural, afinal, afora as contribuições para a própria antropologia, permite – sob a égide da cultura única; portanto o ápice em matéria de tolerância – o *não ser*, o *não se identificar* ou o *não se projetar* para aquilo que foi instituído pela hegemonia cultural, especificamente por paradigmas europeus. Daí o ínsito combate ao etnocentrismo que, no final das contas, rejeita a condição de humanidade a alguns grupos donos de *habitus* diferenciados.

Silviano Santiago (2004), apesar de não fazer referência a Eduardo Viveiros de Castro crê num ecletismo teórico e defende a diversidade, a multiplicidade e o deslocamento, sobretudo no momento histórico que começa a se delinear a partir da segunda metade do século XX, mediante a crença num *entre-lugar*, local existencial reservado às diferenças, aos grupos minoritários e à diluição de fronteiras, que será sustentado em *O Cosmopolitismo do Pobre* (op. cit.).

Em *Cosmopolitismo do Pobre*, o autor reafirma o movimento iniciado em seu clássico e já citado “O Entre-Lugar do Discurso Latino-Americano”, ao pensar alternativas aos grandes sistemas totalizantes, homogeneizados e excludentes, tenham estes os nomes de capitalismo ou nação, mas sem perder um posicionamento e engajamento em um mundo já então pós-utópico, nem cair no desespero da dualidade revolução ou barbárie. (...) O entre-lugar é o espaço político e existencial, local e transnacional, de afetos e memórias. (LOPES, 2005, p.98-99)

Relacionam-se, portanto, Viveiros de Castro e Silviano Santiago, no momento em que questionam a formação das identidades coletivas e sugerem alternativas teóricas para modelos conservadores responsáveis pela exclusão de grupos sociais que situam na periferia de um território – físico ou não – eleito historicamente como referência.

3 Perspectiva de leitura – O outro em *Amélia*: a antropofagia às avessas

O perspectivismo ameríndio elaborado por Eduardo Viveiros de Castro, tal como o próprio autor sugere, pode ser pinçado para compreender alguns objetos artísticos. Na entrevista concedida a Luísa Elvira Belaunde (CASTRO, 2008, p. 116-129), além da referência que faz a *Meu tio, o iauaretê*, de Guimarães Rosa (em que, diferentemente do que ocorre em *Amélia*, a alteridade é levada às últimas consequências), Viveiros de Castro menciona o trabalho de Sérgio Medeiros, os textos de Antônio Risério, a proposta de Alberto Mussa e as produções de Pedro Cesarino.

Talvez seja exagero supor que essa abordagem teórica possa ser aplicada a quaisquer obras literárias ou artísticas *lato sensu* (mesmo porque teoria alguma é aplicável, no sentido pragmático do ato); entretanto, quando determinado artefato cultural – no caso específico, o filme *Amélia* – questiona padrões culturais, explorando metafísicas dissímeis, o uso do perspectivismo, como abordagem eminentemente crítica, é factível.

A fim de ler o filme *Amélia*, destarte, com a utilização de alguns pressupostos teóricos vinculados ao perspectivismo, é importante – senão imperioso – que haja, antecipados, o relato breve do enredo e a contextualização da obra fílmica de Ana Carolina, lançada em 2000, dentro de uma linhagem de filmes brasileiros que remetem, de forma alegórica, à questão nacional, nesse caso “examinando-a pela via do confronto centro-periferia”. (SENRA, 2002, p. 38).

Tal confronto é representado pelo encontro (paradoxo?), no início do século XX, entre a atriz francesa Sarah Bernhardt e as três roceiras mineiras de Cambuquira, Francisca, Oswalda (irmãs de Amélia, que fora dama de companhia e acólita da atriz, cuja morte provoca a insólita aproximação) e Maria Luíza, a agregada.

A questão nacional, reportada pelos conflitos culturais entre o europeu e o nativo, é exposta, em *Amélia*, sem máscaras. O filme expõe a complexa relação entre esses dois mundos; não se afasta, por conseguinte, de problemas trazidos pela modernidade.

Amélia foi provavelmente um dos poucos – senão o único – filme a expor sem complacência as contradições do arranjo mundial, a falta de saída de ambas as partes que dele resultam e a irreversível condição subalterna e degradada dos excluídos do mundo dito globalizado. (SENRA, 2002, p. 38)

A cena inicial do filme é muito emblemática, tomada a questão do ponto de vista como temática essencial da obra. Sob o som de aplausos, a câmera percorre o teatro a partir do proscênio e enquadra, verticalmente, todo o teatro. Na plateia, primeiro andar, somente o bloco central está totalmente tomado por espectadores. Os dois blocos laterais aparecem preenchidos aproximadamente pela metade. O segundo andar, o mezanino, está completamente vazio e, dos cinco camarotes superiores filmados, três estão vazios.

Ao cerrarem-se as cortinas, Sarah Bernhardt lamenta-se com Amélia: “Não havia ninguém na plateia!” – ao que é respondida: “Não! A plateia estava cheia.” Todo o movimento é muito rápido e o olhar do espectador é que seleciona o que merecerá atenção, ou seja, o ponto de vista – ou a perspectiva – é crucial para se chegar a uma conclusão sobre essa cena exordial.

A cena é fundamental porque as duas interlocutoras, concomitantemente, estão corretas, já que veem o teatro com lentes distintas. Ao mesmo tempo, “não havia ninguém”, se considerado o exigente ponto de vista da diva francesa considerada, por muitos, como a maior atriz já existente, ao passo que estava cheia, sob o olhar da dama

de companhia que, desde o início do filme, parece acolher e nutrir a atriz em muito mais do que sua função exige.

Aspecto que merece atenção é o antroponímico. Fugindo do lugar-comum, referência à música de Mário Lago e Ataulfo Alves, o nome *Amélia* torna-se significativo ante o contexto cultural em que as três personagens irmãs – Amélia, Francisca e Oswalda – são constituídas e a forma como elas reagem à estrutura geográfica e social que lhes é imposta.

As irmãs que se mantiveram em no interior mineiro, Francisca e Oswalda, representam o nacional bruto, o primitivo, e têm comportamento similar no tocante à acomodação com que delinearão as suas próprias vidas, entretanto têm padrões de respostas – inclusive emocionais – bastante diferenciados.

Sacolejadas pela carta que lhes escreve a irmã Amélia, aquelas duas sentem ameaça à resignação que lhes permitia formatar um destino sem sobressaltos e manifestam o descontentamento que regia suas vidas, em desabafos como o de Francisca, a irmã mais velha, viúva, que chega a afirmar, aparentemente de forma contraditória, após o impacto da carta, que “nunca tinha percebido que tinha vontade de sair [dali]”.

Oswalda, a mais nova e dona de traços pueris, declara igualmente seus dissabores, lamentando, *ipsis litteris*: “minha vida é comer, dormir, matar porco, limpar porco...” Em outro trecho, a carência, resultado de uma vida isolada, e a infantilização se materializam em um pedido feito à irmã mais velha, negado secamente: “posso dormir concê?”

Diferentemente, Amélia comanda o seu destino, vivendo com a altivez de quem fez as próprias escolhas. Suas irmãs permaneceram na submissão, o que é refletido nos nomes dados às personagens. “Francisca” e “Oswalda”, como se vê, não são nomes propriamente femininos, mas flexões de gênero de antroponímicos masculinos; “Amélia”, todavia, não. É genuinamente feminino.

Nesse sentido, supõe-se que, no campo literário – e, por extensão, no fílmico –, os nomes não são aleatórios. Tânia Maria Nunes de Lima Câmara, em seu artigo, “O papel linguístico dos antropônimos na literatura machadiana”, assevera que

O artista nomeia os personagens da maneira como o faz ou por apresentar uma sensibilidade lingüística apurada, ou por proceder a um batismo, mais, ou menos, intencional. A percepção e a apreensão desse instrumento possibilitarão aquilo que se deve

chamar de leitura sensível, podendo mesmo o leitor desconfiar da gratuidade da presença de certas escolhas feitas pelo autor. (CÂMARA, 2007, p. 3)

Contudo, a grande questão do filme não fica entre Amélia e as irmãs, mas entre o nacional e o estrangeiro, representado pelas irmãs supérstites (e a agregada Maria Luíza) e Sarah Bernhardt, como já se concertou. A relação é complexa, porque não se reduz ao choque cultural que é evidente; há uma espécie de atração entre as duas realidades, emergente desde a alusão ao encontro, quando as duas irmãs recebem a carta em que Amélia o prediz.

Naquele momento, o paradoxo se torna patente na forma com que Francisca e Oswalda reagem: alguma revolta esboçada com a proatividade de Amélia (somada às angústias pessoais das personagens que vivem num mundo estático, repetitivo e sem graça) em contraponto ao contentamento com a saída daquele lugar para a capital do Brasil à época, o Rio de Janeiro. Esse movimento que quase obriga as personagens hipossuficientes conflui para o *cosmopolitismo do pobre*, que, nas palavras de Silviano Santiago, tem as suas causas específicas e não é exclusividade de determinada região, senão característica de um mundo desigual.

Está criada uma nova e até então desconhecida forma de desigualdade social, que não pode ser compreendida no âmbito legal de um único estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que convoca os novos pobres para a metrópole pós-moderna é transnacional e, na maioria dos casos, também é clandestina. (SANTIAGO, 2004, p. 51)

O mesmo autor reitera que o denominado *cosmopolitismo do pobre* se distingue do cosmopolitismo convencional em face do móvel do deslocamento. No caso em tela, as irmãs do interior mineiro se movem em função da necessidade, já que se configuravam em uma relação de submissão, além de enxergarem possibilidade de trabalhar como costureiras para a atriz francesa e amealhar algum dinheiro, conforme Amélia preleciona na carta enviada. Assim, o motivo que provoca a viagem é substancialmente caracterizador de um cosmopolitismo diferenciado:

O fluxo dos seus novos habitantes é determinado em grande parte pela necessidade de recrutar os desprivilegiados do mundo que

estejam dispostos a fazer os chamados serviços do lar e de limpeza e aceitem transgredir as leis nacionais estabelecidas pelos serviços de migração. São predeterminados pela necessidade e pelo lucro pós-moderno. (SANTIAGO, 2004, p. 51)

Quando chegam ao destino, a despeito dos conselhos de Amélia (“Finjam que conhecem. Que conhecem tudo”), as discrepâncias culturais se manifestam – e se tornam o melhor do enredo, num jogo constante de atração e repulsa entre o quarteto inusitado.

O nacional, porém, nessa representação alegórica não é o único elemento incompleto, ausente de uma significação plena; a diva Sarah Bernhardt se encontra em plena crise, profissional e existencial, e sofre dificuldades em lidar com o diferente, inclusive com o diferente que há em si, ou que se esconde por trás do desconhecido. Quando, afinal, afirma “não tenho medo de nada, exceto do futuro”, a atriz reafirma, em oposição, o medo de tudo, tudo que desconhece – e, portanto, rejeita.

Em outro momento, Sarah diz-se incomodada com a “obrigação de ser feliz” que percebe nas pessoas que vivem no que chama de “paraíso tropical”. A lassidão da artista francesa faz com que ela rememore a identificação que criara com sua antiga criada, Amélia. Em seu dizer, Sarah Bernhardt afirma que “ela era eu”, o que evoca o perspectivismo já mencionado, sugerindo uma superposição de perspectivas, ou, pelo menos, resquícios do que Viveiros de Castro nomeou de “metafísica experimental” (CASTRO, 2008), i.e., a elaboração de uma hipótese do que vem a ser o olhar alheio.

Nessa elaboração, eliminam-se quaisquer graus de hierarquia e o outro passa a ser visto apenas como diferente. “Ser o outro” é o extremo do exercício perspectivista, e Sarah Bernhardt, figurando como símbolo de uma cultura reacionária, aventa, nesse dizer, para a possibilidade de integração ou para a flexibilidade daquele comportamento hirsuto.

Em todo caso, “ela era eu” é apenas um indicativo para a mudança que, mesmo patética, ocorre ao final da obra. É diferente, pois, de “eu era ela”, uma vez que, neste caso, os pronomes indicariam um abandono da identidade própria, o que, pelo menos no campo do discurso, ocorreu somente com Amélia. Todavia, “ela era eu”, apenas supostamente mantém a integridade do “eu”, que se comporta como um receptáculo eficiente. Logo, para que “ela” seja “eu”, o “eu” deve, ao menos, permitir o feito, o que fere a sua total integridade.

O comportamento de Sarah com as interioranas é totalmente oposto; ela não as vê como pessoas, mas tão somente como funções (desprezíveis, frise-se). Um dos últimos

confrontos entre os dois mundos é perpetrado pelo embate entre Sarah e Francisca, supostamente causado pela questão do dinheiro de Amélia, desimportante ou desconhecida para a atriz francesa: Sarah Bernhardt, grandiloquente, defendendo o seu saber, a sua cultura, a França, a civilização, o dom da ação, a força das palavras, etc.; Francisca (que parece não saber se comunicar senão aos gritos), chamada juntamente com Oswald e Maria Luíza de “porcas etruscas”, declamando *I-Juca Pirama*. Além de Gonçalves Dias, faz referência a Castro Alves, aludindo ao poema *Navio Negreiro* e clamando, ao final da lide: “Colombo, feche a porta de seus mares!”

A menção aos dois poemas de caráter nacionalista não encerram, porém, a ação de Francisca, que, maliciosamente, provoca um acidente cênico, dando uma explicação fictícia para a amputação que Sarah Bernhardt, na realidade, sofreu, em consequência de um real acidente que, em 1905, machucou seu joelho, ao encenar, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, a peça *La Tosca*.

A cena final da narrativa, em que Sarah Bernhardt interpreta, em Paris, *I-Juca Pirama* e o trio mineiro figura no segundo plano do palco na interpretação grosseira de índios brasileiros, demonstra uma cultura brasileira que não é traço original de ninguém que ali está e funciona como um epílogo, ou, antes, apenas a *mise-en-scène* de uma relação de aculturação previsível, estimulada por toda a tensão cultural que perpassa toda a obra.

A aculturação é o conjunto de fenômenos que resultam de um contato contínuo e direto entre grupos de indivíduos de culturas diferentes e que acarretam transformações dos modelos [*patterns*, no original] culturais iniciais de um ou dos dois grupos. (REDFIELD, LINTON e HERSKOVITS apud SANTIAGO, 2004, p. 55)

No caso, pode-se nomear o ocorrido de uma aculturação unilateral, vez que os universos culturais, de fato, não se comunicam (sequer falam o mesmo idioma), tampouco quebram as noções de hierarquia pré-constituídas.

O perspectivismo, nesse sentido, é o elemento ausente da realidade representada e apenas tangenciado na arte. Quando Sarah Bernhardt sobe ao palco e interpreta uma personagem eminentemente brasileira, ela não se vale realmente da experiência etnográfica de ter convivido com as irmãs de Amélia; ela recorre, incipientemente, à experiência da alteridade, algo caro a Viveiros de Castro, em seu trabalho com o perspectivismo:

Tudo o que faço é tentar não responder *por*, nem *no lugar de*, mas, sim, *diante* dos índios, pensando *nos* índios. Evidentemente é uma resposta hipotética, uma experiência de pensamento, um exercício de “metafísica experimental” (...) (CASTRO, 2008, p. 92)

O que se vê, então, na derradeira cena de *Amélia* é um mero protótipo dessa experiência, haja vista que toda a representação é artificial e tosca, constituindo uma realidade brasileira por uma visão não nacional, um olhar de fora que trata apresenta *Juca Pirama* tal qual um escrito europeu.

O nacionalismo, assim, não avança em direção à globalização cultural, vez que é mantido o autoritarismo daquilo que já foi chamado por Silvano Santiago (2009) de “monstruosidade que foi o centramento europeu na ideia de universalidade cultural e artística”. Segundo este autor, é possível a inserção do marginalizado no mundo, atendidas algumas condições essenciais, o que não se efetiva no caso do filme em análise.

O local assume o universal para melhor inscrever o projeto existencial e cultural dos cidadãos e das nações não-ocidentais num mapa-múndi, de que foram excluídos pela globalização neoliberal, ocidentalizante. Para tal – é claro – seria indispensável apagar – ainda que de maneira simbólica ou metafórica – os traços autoritários, de mão única, da cultura dada como *referência* e questionar, mas não necessariamente rejeitar ou repudiar, a abrangência sem limite imposta pela intolerância ocidental. (SANTIAGO, 2009, p. 8)

Se considerada a proposta oswaldiana, com o Movimento Antropófago, de uma arte crítica voltada para a ideia de pátria e de nação, concluir-se-á que o que se dá em *Amélia* é uma inversão do pregado resgate do primitivismo como marca da cultura nacional. Segundo Nunes (1979, p. 34), esse “primitivismo tende a tornar-se aqui o instrumento agressivo, a arma crítica impiedosa com que se pretende atingir, de uma só vez, o arcabouço ético, social, religioso e político, que resultou do passado colonial da história brasileira”.

O Manifesto Antropófago apregoa, então, diante da impossibilidade de união entre o homem civilizado e o homem selvagem,

“um retorno à cultura nativa, ao selvagem e nega a civilização, resultando daí não um equilíbrio entre as duas culturas, mas o englobamento de uma cultura pela outra. No caso da antropofagia oswaldiana, a apropriação da cultura do homem civilizado pelo nativo.” (SANTOS e PASCOLATI, 2008, p. 2)

No caso de *Amélia*, há a evidente impossibilidade de união entre o nativo e o europeu, entre as irmãs “caipiras” e a diva francesa, entretanto a apropriação – ou aculturação – dá-se ao revés, já que é o civilizado quem age como sujeito, reificando ou submetendo o nacional, como mostra a alegoria da cena final.

Dessa forma, a antropofagia é presente no filme, mas não aquela defendida pelo Manifesto, mas uma antropofagia em essência, entendida como “antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e na absorção da alteridade.” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95)

Nesse aspecto, a importância da alteridade é potencializada no filme, pois é ela que é causa dos questionamentos, das reafirmações e dos novos conceitos identitários. Não é novidade que

Ler fora das fronteiras nacionais textos que trabalham sobre espaços, territórios e geografias permite visualizar uma zona problemática que abre a modernização econômica e cultural: a reformulação de identidades coletivas no confronto com a alteridade. (MONTALDO, 2004 p. 46)

O tratamento dado à alteridade, pois, é o ponto comum que vincula a antropofagia, que propunha assimilação da cultura do homem civilizado pelo primitivo, sem que este perdesse as suas próprias características e escolhendo daquele as que reputava importantes, ao perspectivismo, que defende a viabilidade se adotar uma perspectiva outra, sem perder a original, tal como podem fazer os xamãs. (CASTRO, 2008, p. 100)

Assim, se o Manifesto Antropófago dispunha-se contrário “ao indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Fonte das injustiças românticas”, e defendia que a

arte nacional pode absorver a cultura estrangeira (especificamente a europeia), valendo-se apenas dos elementos que lhe interessam, sem a perda da identidade, ler *Amélia* sob o viés do perspectivismo de Viveiros de Castro é dar guarida ao interesse que o próprio autor tem, incorporando-lhe substratos de análise, e, alfim, sinalizar outra possibilidade política de encarar a questão cultural.

(...) vejo o perspectivismo como um conceito da mesma família política e poética que a antropofagia de Oswald de Andrade, isto é, como uma arma de combate contra a sujeição cultural da América Latina, índios e não índios confundidos, aos paradigmas europeus e cristãos. O perspectivismo é a retomada da antropofagia oswaldiana em outros termos.(CASTRO, 2008, p. 129)

Se o processo antropófago ocorreu em sentido inverso, o perspectivismo, como proposta de leitura de *Amélia*, vale mais pela presença da ausência, afinal o exercício de humanidade como condição não é atingido pelas representações simbólicas humanizáveis. Além da impossibilidade de se colocarem uns no lugar dos outros, condição *sine qua non* para a elaboração da já dita “metafísica experimental”, o nacional é destituído de sua humanidade e, mais, aceita o local que lhe destina o estrangeiro.

Conforme bem salienta a teoria, a humanidade não reside apenas no posicionamento do ente como *eu*, como *sujeito* em vez de *objeto*; requer também que o outro reconheça o sujeito que se comanda. A condição carece, portanto, que o próprio *sujeito* se reconheça assim, já que “o humano não é uma questão de ser ou não ser; é estar ou não estar em posição de humano” (CASTRO, 2008, p.113), mas não só. Igualmente, é necessário “ser pensado (desejado, imaginado, fabricado) pelo outro para que a perspectiva apareça como tal, isto é, como *uma* perspectiva. O sujeito (...) é aquele que é pensado (por outrem e perante este) como sujeito”. (CASTRO, 2008, 119)

4 Últimas considerações

Se é verdade que “o conceito de nacional constrói-se pela defesa do indígena – elemento primitivo e exótico da cultura e capaz de compor esse ‘interior forte’ – e é reinterpretado pelo Modernismo como desprovido da roupagem europeia, branca e etnocêntrica” (SOUZA, 2007, p. 54), o que se tem, em *Amélia*, é um insucesso na construção do conceito e, sob o prisma modernista, uma frustrante tentativa de afirmação cultural.

O perspectivismo, pode, de fato, sustentar uma resposta das culturas relegadas à margem, na nova configuração global em que os valores cristalizados são questionados, na medida em que desfaz a obsoleta noção de hierarquia cultural e propõe uma espécie de emulação sadia, uma atenção à visão alheia a partir dela mesma, e não de um olhar autocrático já viciado.

“Num mundo globalizado, a diversidade cultural deve ser pensada de um ponto de vista cosmopolita. Somente uma visão abrangente pode valorizar o que denominamos ‘diferença’.” (ORTIZ, 1996, p. 171) No entanto, o cosmopolitismo de que fala Silviano Santiago é antes uma denúncia de um estado das coisas que remontam à colonização – literal, consecutivamente cultural – sofrida por países como o Brasil.

(...) [O] princípio básico [dessa redefinição cosmopolita] é o questionamento da ineficiência e da injustiça cometidas por séculos pelo discurso da elite intelectual e governamental no plano da cidadania nacional. No plano dos marginalizados, a crítica radical aos desmandos do estado nacional (...) se dá no plano do diálogo entre culturas afins que se desconheciam mutuamente até os dias de hoje. (SANTIAGO, 2004, p. 61-62)

A intercessão entre o perspectivismo de Eduardo Viveiros de Castro, a antropofagia de Oswald de Andrade e o cosmopolitismo do excluído, de Silviano Santiago é o estatuto de mecanismos de combate ao servilismo cultural que as teorias alcançaram, sem ranços ufanistas, mas donos de plena noção crítica da situação própria do Brasil e dos povos e culturas marginalizados.

Em *Amélia*, um perspectivismo que não se consuma, ceifado cerce muito mais que pela intolerância, mas pela real impossibilidade de comunicação entre patamares tão díspares, como fazem crer os personagens metafóricos; uma antropofagia às avessas, na qual o civilizado absorve o primitivo, o nativo, o nacional, servindo-se dele, e regurgitando as sobras; e uma visão de um cosmopolitismo claudicante, provocado pela necessidade do pobre, mas sem a sua real inclusão.

Figurativamente, na representação dentro da representação, na cena final do filme, os limites esvaecem, ou se reforçam. No fundo, tudo é uma questão de perspectiva. Estão lado a lado as quatro personagens que se (des) encontram atabalhoadamente durante toda a narrativa. Mas talvez não estejam tão ao lado assim. Além de não ser o mundo das cambuquirenses (elas estão deslocadas), as cortinas, quando se fecham, enfatizam quem

está em primeiro plano. No teatro, as perspectivas – em confronto durante toda a obra – são aparentemente compreendidas mutuamente; porém no palco tudo é aparência.

Adotar, pois, uma atitude perspectivista parece ser uma resposta para a mundialização – ou globalização – como espaço de fronteiras diluídas e paradigmas constantemente ameaçados. Logo, o olhar direcionado não apenas para o outro, mas sobretudo para o olhar do outro pode reservar a cada qual – povo, país ou cultura – o quindão exato de sua diferença. Com base nesse tipo leitura, é possível, então, sondar o respeito ao *status* de humano de determinados grupos sociais; ou o seu contrário – a negação da condição de humanidade, em virtude de determinados valores culturais –, como, enfim, ocorreu em *Amélia*.

Bibliografia

CÂMARA, Tânia Maria Nunes de Lima. O papel linguístico dos antropônimos na literatura machadiana. **Revista Semioses** - Nº 3 - Rio de Janeiro, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Revista MANA**. Nº 2, 1996.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. Se tudo é humano, então tudo é perigoso; O perspectivismo é a retomada da antropofagia em outros termos. In: SZTUTMAN, Renato (org.) **Eduardo Viveiros de Castro** (série “Encontros”). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

FILHO, Juvenal Savian e SOUZA, Wilker. Antropologia Renovada. **Revista Cult**. Nº 153. Dezembro, 2010. p. 20-26.

HALL, Stuart. Estudos Culturais: dois paradigmas. In: SOVIK, Liv. (Org). **Da Diáspora: identidades e mediações culturais**. Trad. Adelaine LaGuardia et.all. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 131-159.

LOPES, Denílson. Intelectuais públicos e a vitalidade do ensaio. **Revista de Economía Política de las Tecnologías de la Información y Comunicación**. www.eptic.com.br, Vol. VII, n. 5 – Agosto, 2005.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina. Os Estudos Culturais. In: MARTINO, Luiz C.; HOHLFELDT, Antônio; VEIGA, Vera (Orgs.) **Teorias da Comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis: Vozes, 2001. p. 151-170.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

MONTALDO, Graciela. Nosso oriente é a Europa. In: **Propriedade da cultura: ensaios críticos sobre literatura e indústria cultural na América Latina**. Chapecó: Editora Argos, 2004. p. 42-181.

ORTIZ, Renato. **Um outro território – ensaios sobre a mundialização**. São Paulo: Editora Olho d'Água, 1996.

PERRONE-MOISÉS, Leila. Literatura Comparada, Intertexto e Antropofagia. In: **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

SANTOS, Luciana dos ; PASCOLATI, S. A. V. . O rei da vela: antropofagia e intertextualidade em Oswald de Andrade. In: VII SEPECH - Seminário de Pesquisas em Ciências Humanas, 2008, Londrina. **Anais do VII Seminário de Pesquisas em Ciências Humanas**. Londrina : Eduel, 2008. p. 1-10.

SANTIAGO, Silvano. **O Cosmopolitismo do Pobre**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silvano. Destino: globalização. Atalho: nacionalismo. Recurso: cordialidade. In: **Passagens**. Rio de Janeiro: Fórum de Ciência e Cultura – UFRJ, outubro 2009. p. 3-24.

SENRA, Stella. Amélia, dependência de dois mundos que se estranham. **Sinopse**, nº 8, p. 38-41, abril 2002.

SOUZA, Eneida Maria de. O discurso crítico brasileiro. In: **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

YÚDICE, George. A conveniência da cultura. In: **A conveniência da cultura: usos da cultura na era global**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.