



## **Antropologia, Cinema e Cidade: Representações de Belém do Pará em *Dias*<sup>1</sup>.**

Relivaldo de OLIVEIRA<sup>2</sup>  
Universidade da Amazônia, Belém, PA.

### **RESUMO**

Objetiva-se estudar as características pós-modernas no curta-metragem paraense *Dias*, de Fernando Segtowick. O filme tem a cidade de Belém do Pará como temática. *Dias* intenta mostrar uma cidade mais contemporânea com os símbolos dessa contemporaneidade, buscando distanciar-se de certo regionalismo. Para este estudo fez-se uma leitura do objeto a partir da idéia da semiótica de Clifford Geertz e de autores como David Harvey e outros que fornecem conceitos sobre antropologia contemporânea, pós-modernidade/contemporaneidade. Começa-se pela idéia de uma nova antropologia que pensa a cultura contemporânea, para, em seguida, analisar-se o filme e suas relações com discursos e realidades.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cinema na Amazônia; Belém do Pará; Produção e recepção das mídias audiovisuais; Significação nas mídias audiovisuais; Pós-modernidade.

### **INTRODUÇÃO**

Um carro desgovernado avança por uma das avenidas mais movimentadas da cidade, uma mulher que corre quase é atingida pelo automóvel, na calçada, um homem ouve uma freada brusca e um grito, sua filha acaba de ser atropelada. Essa é a sequência final do filme *Dias* (2001), de Fernando Segtowick, na qual os três personagens principais, que não se conhecem, estão presentes, reunidos pelo cotidiano de uma cidade.

Nas três histórias, aparentemente separadas, o filme narra os acontecimentos dos personagens como se ocorressem em algumas horas. Laura (Sandra Barsotti) é uma mulher frustrada com seu casamento; Patrícia (Tatiana Braun), uma adolescente que vive as aventuras do amor e engravida sendo, em seguida, abandonada pelo companheiro (Pavel Fernandez); Paulo (Adriano Barroso), um desempregado instigado a participar de um crime. Vidas divididas que se encontram através da tragédia, quando, em meio a uma avenida movimentada do centro da cidade, Patrícia dirige seu carro e quase atropela Laura, fatalidade que se consumará com a filha de Paulo.

Por volta de 2001 e 2002, quando *Dias* estava finalizado, o cinema paraense vivia um momento de colher os frutos gerados pelas chamadas leis de incentivo e por uma certa efervescência na produção independente. A chamada era da retomada do cinema brasileiro - a despeito do que isso signifique para alguns críticos, historiadores, dublês de críticos e

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no NP Comunicação Audiovisual do IX Encontro dos Grupos/Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Coordenador adjunto e professor do Curso de Comunicação Social da Universidade da Amazônia (UNAMA). Doutorando em Ciências Sociais (Antropologia) do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da Universidade Federal do Pará (UFPA), email: [relivaldodeoliveira@yahoo.com.br](mailto:relivaldodeoliveira@yahoo.com.br).



quejandos - marcaria um momento no qual o cinema paraense viria no rastro desse movimento que reacenderia o cinema nacional e faria com que suas películas voltassem a figurar nas salas.

Muitos realizadores paraenses têm - outros reivindicam - esse período como o surgimento do cinema regional. Esquecem - e esse é um dos papéis da história, ou de uma certa história/antropologia, na qual o esquecer é um sussurro que nos faz lembrar - que essa forma de produção simbólica já possui raízes desde a virada do século XIX para o XX no Estado<sup>3</sup>. Não há como desconsiderar - e essa é uma das teses que defendo em outros escritos - esse período, nem tão pouco o papel dos cineclubes nas décadas de 1950 e 1960 e da chamada geração que produziu em película super 8 e 16 cm - sem desconsiderar Líbero Luxardo, “o cineasta da Amazônia”-, sob pena de se incorrer em um erro de perspectiva tanto para trás quanto para frente.

É verdade que a produção regional sempre foi intermitente, dependente de incentivos públicos e esforços pessoais e que ela é pequena se compararmos com outros estados. O fato é que ela existe e, acredito, pode ser um valioso artefato para o estudo dos modos de representação da região; como ela representa determinados temas, determinados lugares, determinados discursos; quais as ligações desses elementos com o ambiente no qual é produzido, com os discursos de sua época, com os locais, as ideias, os temas; como se dá determinada eleição desses temas e por que, quais suas simbioses, reverberações, interditos.

Se é sobre uma produção cinematográfica paraense/amazônica que se deseja falar, essas problemáticas não podem ficar de fora, porque são exatamente elas que podem nos conduzir a uma compreensão, do papel, ou melhor das formas como o cinema, essa moderna forma simbólica de inegável importância, representa seu *locus* e de como interage com ele. É sob essa concepção que o filme de 2001 pode ser estudado. Não como algo puramente isolado ou exclusivamente documental - o objeto estético intocável, clássica diatribe sobre a arte -, e sim como um meio de comunicação, de simbologias, que não está disjunto de seu envoltório; em *Dias*, que não está separado da cidade, de Belém.

Belém do Pará, vista sob uma nova perspectiva. Uma cidade com grandes avenidas, edifícios sofisticados, grande movimentação de automóveis e, ao mesmo tempo, com pobreza, indivíduos angustiados e desesperados. O modo que Belém surge em *Dias* é inédito nos tipos

---

<sup>3</sup> O cineasta espanhol Ramon de Baños aportaria em Belém em 1911 contratado por um empresário para realizar produções sobre sua fábrica. Acabou realizando importantes registros sobre a história regional. Em plena *débâcle* do período áureo da borracha na região, Ramon registrou a queda do intendente Antônio Lemos e hábitos e costumes regionais. Infelizmente, tudo indica que esse material se perdeu. Ramon é considerado o pioneiro do cinema no Pará. Ver: VERIANO, 1999, p. 15-16 e OLIVEIRA, 2004, p. 11-15.



de produção simbólica sobre a cidade. Apenas isso não confere relevância para estudá-lo. A maior relevância em ter esse filme como objeto de estudo está na possibilidade de compreendermos como um artefato cultural pode ser decisivo, pelas suas próprias características, em indicar um método de estudá-lo.

Dito de outra forma: tomamos *Dias* como um objeto que se liga a determinada realidade, que a representa; a forma dessa representação se aproxima daquilo que certas correntes do pensamento contemporâneo denominam de pós-modernidade. A forma aqui não deve ser entendida unicamente como estética, e sim como a possibilidade de compreender o filme de 2001 enquanto um modo de produção simbólica que pode ser estudado na sua comutação com a realidade. Percebemos o filme enquanto um signo não disjuncto do âmbito social, que com esse último fala.

Isso pode ser melhor pensado se admitirmos que esse objeto suscita um modo de estudá-lo. E já que ele traz elementos de uma realidade dita pós-moderna o método mais adequado de analisá-lo seria através do corpo de conhecimento que admite essa nova realidade, essa nova forma de manifestação do estar no mundo. A antropologia nos últimos 30 anos produziu vários trabalhos nesse âmbito, alguns deles serão nossos instrumentos que auxiliarão no estudo. O objeto a influenciar o método<sup>4</sup>.

### **Uma Nova Realidade, Novas Possibilidades de Estudo.**

Nascida sob a égide da conquista colonial europeia ocorrida entre 1860 e 1920, a antropologia atravessou várias fases até chegar ao que hoje possui várias denominações; antropologia interpretativa, antropologia pós-moderna. Essa nova forma do fazer antropológico se deu como reflexo do processo de descolonização e da crise em diversos paradigmas científicos que serviam de base para a antropologia clássica.

A chamada antropologia dos mundos contemporâneos – para glosarmos o título de Marc Augé<sup>5</sup> – questiona as bases da antropologia anterior em várias frentes. Os pontos centrais, e os que mais se ligam ao propósito deste texto, convergem para a crítica à impossibilidade do conhecimento de ser – a partir de uma pretensa neutralidade científica - um reflexo da realidade, como acreditavam os realistas; para a necessidade de compreensão de que a antropologia não pode pretender ser holística, no sentido de tentar falar de uma realidade desvendada em todos seus aspectos a partir de características particulares (mitos, rituais,

---

<sup>4</sup> Sobre essa forma de pensar o objeto ver CALDEIRA, 1988. No qual a autora discorre sobre essa discussão a partir do trabalho de Michael Taussig.

<sup>5</sup> Trata-se de: **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**, 1997.



relações de poder) e para a crítica na crença do antropólogo de ser o porta-voz da verdade do pesquisado sem levar em conta os diversos processos - políticos, subjetivos - que se relacionam com o proceder antropológico. Isso implica em uma mudança para o antropólogo contemporâneo que “tende a rejeitar as descrições holísticas, se interroga sobre os limites de sua capacidade de conhecer o outro, procura expor no texto as suas dúvidas, e o caminho que o levou à interpretação, sempre parcial” (CALDEIRA, 1998, p. 133).

O surgimento de novas tecnologias, o processo acentuado de integração econômica, política e comunicacional do mundo a partir da década de 1970 - que ajudou a impulsionar na necessidade de se observar as realidades de acordo com suas especificidades (de grupos humanos, como as chamadas minorias) e relação com outros locais - e o surgimento do pós-estruturalismo com seus questionamentos acerca da razão iluminista, da idéia universal de homem, foram fatores que, em conjunto com aqueles, influenciaram decisivamente o surgimento de uma nova forma de pensar a antropologia (JORDÃO, 2005, p. 38-40).

A chamada antropologia contemporânea, ou parte dela denominada de pós-moderna, está inserida no centro das mudanças pelas quais o mundo atravessa. Referindo-se a essas mudanças e a discussão sobre o pós-modernismo nos Estados Unidos, George E. Marcus afirma que:

“Existencialmente, [o pós-modernismo] foi reforçado pela sensação generalizada de que as condições da vida social (especialmente no ocidente e mais ainda com a hegemonia americana do pós-guerra) estavam em transformação profunda, numa quebra de ordem mundial, já concebida sistematicamente em fragmentos que ainda não haviam assumido novas configurações que pudessem ser facilmente identificadas. Este mundo de instituições estabelecidas, porém instáveis, que geram rapidamente formas emergentes de diversidade, definiu as condições sociais de uma pós-modernidade na qual o *ethos* do pós-modernismo como um estilo de produção de conhecimento é particularmente apropriado. Tanto ao revelar as condições da pós-modernidade como ao representá-las, o texto pós-moderno foi muito atraente, por definir a forma radical da crítica cultural contemporânea” (1994, p. 9).

Nota-se na descrição de Marcus que existe uma ligação entre a realidade e o estilo de produção de conhecimento por parte do pós-modernismo, exatamente porque esse estilo reflete de certo modo em sua abordagem, um método (para alguns pós-modernistas uma palavra demasiadamente cartesiana) que não prima pela análise definitiva e sim muito mais pela descrição como evocação, não tenta determinar o que realmente é e sim uma possibilidade de compreensão, não vislumbra a análise através de conceitos previstos de antemão e sim podem ser construídos e reconstruídos no decorrer do trabalho. Os “textos

confusos” denominados por Marcus (Id. Ibid., p. 15-17), estariam inseridos nesse proceder à medida que criticam a assimilação fácil do fenômeno por conceitos pré-estabelecidos, que apreendem a importância da redefinição de tempo e espaço na contemporaneidade, que criticam o holismo e que se mantêm abertos, incompletos e inseguros, reconhecendo o limite do conhecimento e considerando a ética do diálogo.

### **Discurso e Representação.**

Retomo a discussão desenvolvida por parte da antropologia contemporânea como possibilidade de interpretação do objeto em questão. Nesse caso, o surgimento de uma nova realidade implica o surgimento de novas formas de representá-la e novas possibilidades de estudos. É evidente que existe uma dificuldade maior nesse proceder, justamente por se tratar de uma produção assumidamente ficcional. Como acredito que toda forma simbólica possui alguma ligação com o espectro social, essa dificuldade pode ser amainada. *Dias* possui essa ligação em diversos aspectos, a principal é a de sua temática com os diferentes discursos sociais, que podem ser lidos como signos<sup>6</sup> que auxiliam na compreensão do objeto.

Um desses signos é a fala<sup>7</sup> do diretor Fernando Segtowick quando afirma querer apresentar na película uma cidade diferente das formas já conhecidas sobre Belém. Segtowick afirma que tentou mostrar que Belém não se resume apenas aos objetos culturais conhecidos (culinária, lendas, locais turísticos), mas que existe uma outra cidade com aspectos de uma metrópole. O discurso do diretor é de certa forma uma reação a outros discursos sobre o espaço citadino, especialmente aquele que elege como símbolo da identidade do lugar determinados arquétipos para a sua valoração. Esses lugares de fala – para utilizarmos uma expressão de Foucault – são reverberados em vários *lócus*, como instituições de ensino, meios de comunicação e órgãos governamentais.

A reação de Segtowick reflete em muitos aspectos alguns direcionamentos da cultura contemporânea e de suas formas de representação; essas novas formas de mostrar um lugar

---

<sup>6</sup> Sobre essa possibilidade de leitura semiótica afirma GEERTZ: “o conceito de cultura que eu defendo [...] é essencialmente semiótico. Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura de seu significado. É justamente uma explicação que eu procuro, ao construir expressões sociais enigmáticas na sua superfície” (1989, p. 15).

<sup>7</sup> Diz o diretor: “a idéia do *Dias* em primeiro lugar era mostrar um outro ângulo de Belém, porque normalmente as produções feitas aqui elas tem muito essa vontade de mostrar os pontos turísticos, comidas exóticas, enfim, e a gente queria mostrar uma outra Belém. Todo projeto do *Dias* sempre foi mostrar ângulos diferentes, eu sempre brinco que ao invés de escolher o Ver-o-Peso a gente escolheu a doca, por ser essa idéia mais da cidade urbana, com mais carros enfim, mas ao mesmo tempo a gente descobre que o filme não é só isso, que o filme na realidade é sobre as pessoas que moram em Belém, que são pessoas que apesar de morarem próximo à floresta, próximo da região da Amazônica tem problemas como em qualquer outra cidade do Brasil ou do mundo” (SEGOWICK, 2005.).



não negam o já existente, e sim reconhecem a possibilidade de mostrar outras faces da realidade, reconhecendo que não existe apenas uma cultura, ou alguns objetos culturais, que possam ser tomados como os específicos de determinado local e que sejam os estandartes de sua identidade. Para essa plasmação a partir do real, a cidade não seria apenas o Ver-O-Peso<sup>8</sup>, seriam também as ruas movimentadas, os grandes edifícios, as múltiplas vidas e interesses que habitam o lugar. Enquanto ficção, *Dias* não pretende ser um reflexo da realidade. Pretende se juntar a ela na tentativa de representá-la e de fazer surgir novas formas de vê-la, novos ângulos em busca de novas configurações identitárias.

Enquanto discurso, *Dias* se insere nas mudanças pelas quais as formas de representação contemporânea vêm passando. “Mudanças nas práticas e experiências cotidianas de diferentes grupos, que [...] podem estar usando regimes de significação de diferentes maneiras e estar desenvolvendo novos meios de orientação e estrutura de identidade” (FEATHERSTONE, 1995, p. 30). No âmbito artístico, essas mudanças refletem o surgimento de novas possibilidades de representação de determinadas realidades através de formas simbólicas.

Isso não quer dizer que essas novas formas de representação devam ser julgadas como melhores do que as anteriores. Para certa representação cultural da contemporaneidade – e, acredito, seja o caso aqui – e para determinados grupos, mais do que emitir juízos de valor é importante mostrar a pluralidade de um lugar, as múltiplas vozes que podem falar os variados significados que podem surgir. Nesse domínio - já que para determinada antropologia contemporânea a realidade deve ser lida como um texto<sup>9</sup> - determinadas manifestações culturais – e *Dias* pode ser entendido como uma delas - se assemelham à definição de “texto confuso” evocada por Marcus, na qual mais do que determinar um avatar que reencarne todo o sentido de um lugar, de uma cultura, elas suscitam a percepção de novas faces da realidade até então pouco reconhecidas. Os símbolos dão lugar às simbologias, às representações.

### **Cidade e Representação.**

Essas novas faces no curta-metragem de 2001 podem ser observadas na sua representação da cidade, em seu aspecto físico, e na representação dos indivíduos que habitam

---

<sup>8</sup> O Ver-O-Peso, datado da segunda metade do século XVII, é um espaço que reúne uma feira livre, um mercado de ferro, e outras edificações históricas. Pelo seu aspecto histórico, os produtos oriundos da floresta, as pessoas o lugar é tomado como a síntese de uma cultura amazônica, um símbolo de uma identidade, permanentemente valorizado pelos *Mass media* e determinado público (midcult?) que pretende sempre resgatar (sic) a essência do mundo paraense/amazônico. É evidente que esse recorrente proceder também está inserido em um ambiente que busca recorrer a certos símbolos como preservação de uma cultura, o discurso recorrente é a preservação de uma identidade como essência, intocável, original, o avatar amazônico de uma cultura em vias de extinção e que por isso precisa ser preservada (Cf. HALL, 2003). *Dias*, não sendo melhor nem pior que essa visão, como demonstro, rechaça essa forma de representar o lugar.

<sup>9</sup> A menção aqui é evidentemente a GEERTZ, 1989.



o lugar. O primeiro serve de cenário para as histórias que compõem a narrativa fílmica. E essas histórias refletiriam uma modificação na configuração da cidade. O ambiente urbano não seria mais um local hierarquicamente definido por espaços ou classes sociais, ou de uma definição estamental de culturas, não mais um espaço onde um estilo arquitetônico ou comportamental prevalece, onde o indivíduo se reconhece como pertencente a um espaço e um tempo determinado e coerente, e sim como um lugar onde múltiplas realidades estão presentes, múltiplos espaços, múltiplas vivências na experiência cidadina.

Belém, na virada da década de 1990 para o novo milênio, possui muitas características de uma grande cidade contemporânea: edifícios, grandes avenidas, carros, pobreza e violência; na capital, o capital se faz presente em todas as suas novas estações<sup>10</sup>. O lado material do mundo moderno não vem sozinho, a modernidade é também uma sensação de estar no tempo (no sentido heideggeriano do *Dasein*), em um tempo no qual o sujeito mantém uma nova relação com a realidade, sua condição se relaciona com esse mundo e muitas vezes esse relacionamento tende para uma modificação decisiva na sua constituição de sujeito, do estar no mundo. A cidade, em *Dias*, parece moderna. Os dois lados da modernidade – que na verdade são duas faces de um mesmo mundo – estão presentes no filme de 2001.

Em uma das seqüências, Paulo, um desempregado que não consegue pagar a pensão para sua ex-esposa e que por isso é proibido de ver a filha, tenta conseguir um empréstimo. Em segundo plano, surge Laura, a bem-sucedida esposa que vive uma crise no casamento. Eles não se falam, não se conhecem, não se vêem. A única coisa que os aproxima é a desestruturação de sujeitos, de vidas, que poderiam ser eivadas de sentido e harmonia (romantismo? Em parte sim, mas certos românticos não simbolizavam exatamente a recusa de um mundo que eles não reconhecem? Que não os reconhece?). Laura, que habita a Doca de Souza Franco, uma das principais avenidas da cidade, lugar do comércio, carros e edifícios destinados a uma certa elite belenense, não conhece Paulo não apenas por ele habitar a periferia, e sim porque a cidade contemporânea quase sempre não permite a troca de experiências próximas, plenas, entre pessoas “distantes”, não permite a sociabilidade do contato interpessoal, não permite que Paulo se importe com Patrícia, uma adolescente que cultiva esperanças sobre o amor, que passa ao seu lado correndo em desespero após ser renegada por seu namorado. Os relacionamentos, o amor, a família, a realização plena são, em

---

<sup>10</sup> Até o ano 2000 a região metropolitana de Belém contava com 1.795.536 habitantes e uma frota de 116.564 veículos. 33,01% da população total era formada por pessoas ocupadas com rendimento no trabalho principal. A cidade de Belém registrou de 1998 a 2000 uma taxa de 24, 42 de vítimas de homicídios por 100 mil habitantes. Ver: **Como anda RM Belém**, 2008.

*Dias*, idílios de um mundo onde a vida parece em fragmentos; ruínas difíceis de serem restauradas.

Por isso o filme representa<sup>11</sup> uma cidade fragmentada, impossível de ser descrita por qualquer narrativa imediatamente identificável. Daí as sequências dos personagens parecerem separadas, díspares, em uma trama não linear. Belém não possuiria um único lugar, uma única fala, um único monumento, um único sujeito capaz de representá-la, e sim múltiplas vidas, mundos separados, por mais próximos que pareçam. É isso que imprime uma interpretação de que a cidade se liga, no filme/realidade, a determinadas características da chamada pós-modernidade; porque composta de fragmentos, sem uma melancolia do outrora (do mítico, do exemplar) e tendo o presente como o único tempo possível. Não o presente (*Jetztzeit*) benjaminiano<sup>12</sup> que surge como um relâmpago para iluminar a história e em um átimo fulgurante clarear o momento agora. O agora não redime e nem salva, e sim dura. Dura na fragilidade (*Gebrechlichkeit*) de *Dias* que se passam quase todos à noite. Noctâmbulos dias.

A Belém que surge em *Dias* é uma realidade presente em mundo em crise de valores, crise do sujeito, crise nas aspirações e identidade. Um representar no qual a cidade é o palco de uma modernidade, possivelmente em dissolução, no sentido do que ela tinha de promessa do futuro, de possibilidade de integração com os diferentes sujeitos, de promessas de uma vida normal e plena de sentido, coesa e significativa. Por isso especulo que o filme se integraria muito mais a uma temática pós-moderna; na simbologia de um local que deixou de ser o altar sagrado dos homens e seus deuses, mitos, e se transformou no símbolo da tragédia e da barbárie da vida cotidiana, sem mais uma metanarrativa<sup>13</sup> que console a ausência de um sentido que se esvaiu.

A cidade plasmada através dessas imagens não mais surge para atestar um sentido ao real, aos homens. Não é esse o cerne da narrativa, sua simbologia. As produções cinematográficas pós-modernas (sei o quanto essa denominação é controversa) não tentam o objetivo de educar o homem, de buscar a razão de sua condição, elas apenas suscitam

---

<sup>11</sup> Prefiro à idéia de representação à idéia de que o filme, o cinema, retrata uma realidade. Exatamente porque a idéia de retratar pode sugerir a concepção de que o cinema é um reflexo do real como encontramos, intencionalmente ou não, em muitos estudos. Aqui se está falando de uma obra ficcional e não se tenta de nenhum modo observá-la como uma moldura para a realidade ou conceitos. Prefere-se uma leitura a partir da própria obra e suas possíveis relações com a realidade.

<sup>12</sup> Refiro-me aqui a esse conceito presente nas conhecidas teses **Sobre o conceito da história** desenvolvidas por Walter Benjamin (1994).

<sup>13</sup> No sentido de que a modernidade tem nas metanarrativas que buscam compreender o real através de conexões universalizantes; na idéia de que existe sempre uma voz que pode representar o homem, o indivíduo, fazê-lo compreender a sua realidade, ensiná-lo sobre sua condição; na ficção na qual os personagens caminham em busca de um sentido para algo dado, como o desenlace de um crime, ou a explicação de um personagem (Cf. HARVEY, 1993, p. 52). A modernidade se liga ao legado iluminista, da razão que ele erige; possuiria a idéia de intervir no real de modo universal, sem distinções ou particularidades e sua estética estaria fundada em narrativas nas quais a realidade é um mudo coeso, cognoscível e inteligível.





(contam) histórias. *Dias* não tenta explicar a angústia, a falta de esperança e as decepções dos seus personagens. Mesmo em uma cidade na Amazônia os projetos de modernidade fundamentados no iluminismo - ideais de progresso e promessa de um mundo melhor através da razão – demonstram seu flagrante desgaste. Tudo o que se pode simbolizar (através de um filme, por exemplo) são existências particulares aparentemente sem nexos, sem o cognoscível, vidas em mosaico, sujeitos que se bastam por mais incompletos que se sintam. A completude ficou para trás, como um carro que passa e percebemos apenas a silhueta e só damos atenção quando ele atropela alguém.

Se compararmos *Dias* com outra curta-metragem que toma Belém como tema, como *Ver-o-Peso* (1984)<sup>14</sup>, de Januário Guedes, as diferenças na forma de representar a cidade ficam ainda mais visíveis. *Ver-o-Peso* é a história de um lugar contada através de um mendigo que a todo momento tenta ensinar qual o valor daquele espaço para os sujeitos que habitam a cidade. O mendigo do filme é um cicerone que fala das pessoas, dos mitos, da história, como um defensor das características que dão sentido ao lugar e as pessoas que a ele se ligam. O *Ver-o-Peso*, no filme, não surge como um simples *locus* e sim como a representação simbólica de um mundo. Mundo em que homem, natureza, cotidiano, história, tradição e mito são algumas dimensões que o filme busca mostrar como o sentido do lugar.

*Dias* não procura dar sentido algum ao lugar, à cidade. O *locus* do filme é um palco onde se desenrola a ausência desse sentido, talvez porque as explicações tão perfeitas e corretas não caibam mais em uma cidade composta de indivíduos e não mais de homens; indivíduos desestruturados em uma cidade desestruturada, na qual a tradição, a história, a moral e a harmonia podem ser apenas simulacros conceituais de vivências caóticas. No caos dos dias.

### **Notas Conclusivas.**

Não se trata de ver *Dias* como um filme pós-moderno por excelência (seja lá o que for um filme pós-moderno por excelência), mas sim de observar como a produção de 2001 representa características de uma realidade que, indubitavelmente se modificou, atestar que essa mudança, em muitos aspectos, se aproxima das mudanças pelas quais outras realidades foram atravessadas e que puderam ser lidas a partir dos pressupostos teóricos do pós-modernismo.

---

<sup>14</sup> Desenvolvi um estudo sobre o filme. Ver: OLIVEIRA, 2004, p. 59-78.



É inegável que a idéia de uma realidade (Belém) multifacetada que pode ser vista sob diversos ângulos, admitir diversos discursos, refutar uma harmoniosa coesão que transparece no filme, impulsiona pressupostos teóricos que dão conta dessa configuração do objeto, não apenas a partir de suas explicações, como também do seu estilo. O debate suscitado pelas correntes contemporâneas da antropologia enfoca essa necessidade de unir a realidade (etnografia se quisermos) e a escrita. É partindo dessa idéia que *Dias* pode ser entendido não como uma moldura que delimita uma realidade, mas como uma representação que se encarrega em simbolizá-la.

E nessa simbolização fica patente uma cidade e seus sujeitos múltiplos. Essa multiplicidade que vem à tona através do filme se liga ao âmbito social não de modo direto, reflexivo, e sim a partir das características do signo fílmico, da especificidade da narrativa cinematográfica, que pode ser mais persuasiva que outro discurso (como o acadêmico) e que por isso não pode ser desprezada enquanto objeto de estudo. Se as imagens falam de uma nova realidade é a partir da possibilidade de comutação entre esses dois âmbitos, ficção e realidade, que o tema pode ser estudado. *Dias* é representativo dessa possibilidade de ler a realidade a partir de sua simbolização. O objeto a influenciar o método. O texto a exibir (os) *Dias*.

## REFERÊNCIAS

AUGÉ, Marc. **Por uma antropologia dos mundos contemporâneos**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BARBOSA, Lívia. Cultura e dilema: ambigüidade, ética e jeitinho. In: ROCHA, Everardo (Org.). **Cultura & imaginário: Interpretação de filmes e pesquisas de idéias**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998, p.95-113.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas v. 1).

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. A presença do autor e a pós-modernidade em antropologia. **Novos Estudos CEBRAP**, 21, p. 132-137. Julho de 1998.

Como anda RM Belém. Disponível em: [http://www.observatoriodasmetrolopolises.ufrj.br/como\\_anda/como\\_anda\\_RM\\_belem.pdf](http://www.observatoriodasmetrolopolises.ufrj.br/como_anda/como_anda_RM_belem.pdf). Acesso em: 30 out. 2008.

DIAS. Direção de Fernando Segtowick. Belém: Fox, 2005. v 1. 1DVD.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução Júlio Assis Simões. São Paulo: 1995. (Coleção cidade aberta: Série megalópolis).

GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas: o antropólogo como autor**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.



- \_\_\_\_\_. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Guanabara koogan, 1989.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.
- HARVEY, David. **Condição pós-moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Loyola, 1993.
- JORDÃO, Patrícia. **A antropologia pós-moderna**: uma nova concepção da etnografia e seus sujeitos. Disponível em: <<http://revistas.marilia.unesp.br/viewarticle.php?id=7>>. Acesso em: 11 nov. 2005.
- MARCUS, George. O que vem depois do pós: o caso da etnografia. **Revista de Antropologia**. Vol. 37. São Paulo, 1994
- OLIVEIRA, Relivaldo Pinho de. Em cartaz: um cineasta, uma cidade, uma época. In: OLIVEIRA Relivaldo Pinho de. (Org). **Cinema na Amazônia**: textos sobre exibição, produção e filmes. Belém: CNPq, 2004, p. 11-15)
- \_\_\_\_\_. A poética do real: as representações da Amazônia em *Ver-o-Peso*. In: OLIVEIRA Relivaldo Pinho de. (Org). **Cinema na Amazônia**: textos sobre exibição, produção e filmes. Belém: CNPq, 2004, p. 59-78.
- SEGTOWICK, Fernando. **Depoimento do diretor**. Belém: Fox, 2005. v 1. 1DVD
- TRAJANO FILHO, Wilson. Que barulho é esse, o dos pós-modernos? **Anuário Antropológico/86**. Brasília: UNB, 1988.
- VERIANO, Pedro. **Cinema no tucupi**. Belém: Secult, 1999.
- VER-O-PESO. Direção de Januário Guedes, Sônia Freitas, Peter Roland. Belém: Fox, 2005. v 1. 1DVD.