



UNIVERSIDADE DA BEIRA INTERIOR  
Artes e Letras

# **Planos da cidade Geografias do cinema de Palmas**

**Sérgio Ricardo Soares Farias Silva**

Tese para obtenção do Grau de Doutor em  
**Ciências da Comunicação**  
(3º ciclo de estudos)

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Doutora Manuela Maria Fernandes Penafria

**Covilhã, Abril de 2019**



# Agradecimentos

A decisão de realizar este trabalho sobre uma terra tão singular, e ainda por cima em outra terra distante e oposta, conduziu à mais importante experiência de vida a que eu poderia me permitir. Porém, também requisitou desafios imensos de toda ordem: culturais, afetivos, burocráticos, financeiros, existenciais. Para que eles fossem menos um empecilho e muito mais uma força acrescentada, reconheço a colaboração de muitas pessoas.

Da professora Manuela Penafria, que aceitou orientar este trajeto, suavizando-o com confiança, tranquilidade, bibliografias numerosas, escuta e falas sempre disponíveis, mas, sobretudo, permitindo (ou sugerindo, incitando, até cobrando) liberdade e ousadia da minha parte.

De todo o corpo docente da Faculdade de Artes e Letras da UBI, particularmente o professor Paulo Serra e a professora Anabela Gradim, pelo estímulo e o apoio, desde antes mesmo de minha chegada a Portugal e ao longo dos anos na Covilhã; a professora Ana Catarina Pereira e o professor Paulo Cunha, pelos diálogos e a atenção; e o professor Marcos Palacios, que, com seu rigor e objetividade, proporcionou o empurrão inicial, doloroso e necessário, para que este texto se iniciasse. Agradeço também os empenhos e solitudes desta pessoa especial que é a Dr<sup>a</sup> Mércia Pires, secretária da FAL.

De colegas do colegiado de Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins, desde a indicação inicial do Gilson Pôrto para este doutoramento (quando essa perspectiva era ainda impensável para mim), a oportunidade possibilitada pela Celene Fidelis e a generosa ajuda conceitual da Adriana Tigre, até o suporte dado pelas coordenadoras Alice Agnes, Lúcia Mendes e Valquíria Guimarães nos trâmites desse processo. Muito particularmente, sou grato à Liana Vidigal e à Edna Mello por terem resgatado em mim a capacidade e a vontade de ser um pesquisador.

Do Anderson, que um dia trouxe sua vida para perto, e embarcou em cada instante de viagem, de repouso e de cotidiano deste episódio - talvez justamente as três coisas que todos nós esperamos dos dias e que lhe fazem valer a pena.

Dos amigos e familiares que ampararam nas urgências antes, durante e após este percurso: Eva, Bruno, Sergio Allisson, Sandra, Nísia e o auxílio nos percalços que pediam gente desse grau de afeto; o acolhimento da Débora e de sua família, em Brasília, e da Taciana e suas meninas, em Odivelas; Wilde, ouvido, palavra, colo e coração distantes, mas invariavelmente presentes; Suely e Erivânia, na capacidade desmedida de garantir paz quando ela era improvável; Davino, tanto pela participação efetiva nesta pesquisa, quanto pelas conversas

sem limites; e Thuanny, que compartilhou dessa viagem ao imponderável e que, com seu crescimento, só aumentou minha responsabilidade de crescer também.

Dos cineastas do Tocantins que aceitaram colaborar com esta investigação, oferecendo um extenso relato de suas experiências pessoais e artísticas.

Preciso, enfim, mencionar o suporte financeiro para essa empreitada, proporcionado, de início, pela bolsa de investigação FAL-LabCom.IFP, bem como, já no final deste caminho, pelas Óticas Diniz - ainda que a própria empresa não tivesse ideia da dimensão de sua contribuição.

# Resumo

Desde o início da sua história, o cinema mantém uma relação intrincada com as cidades. Territorialidades, paisagens e percursos urbanos coexistem tanto nos lugares “reais” como nas telas, o que nos conduz à perspectiva das Geografias de Cinema, campo no qual este trabalho se inscreve. Já não se trata apenas de questionar sobre as representações que a urbe recebe nos filmes, mas de investigar como os lugares imaginados por cineastas repercutem na identidade cultural dos lugares, ou seja, qual a capacidade do cinema em gerar experiência territorial.

Para esta reflexão, o foco recai sobre as especificidades de Palmas, capital do estado brasileiro do Tocantins, e do audiovisual que lá se tem produzido. Por um lado, temos uma cidade nova, construída *ex nihilo* como índice de modernidade, marcada pelo personalismo político e com uma narrativa impregnada de oficialismo e muito arraigada midiaticamente. Por outro, encontramos um pequeno cinema, em condição periférica, com poucos recursos para produção e circulação. No confronto entre estas realidades, busca-se entender se os realizadores locais preservam suficiente independência para sonhar uma Palmas e debater uma história e uma identidade distintas daquelas predominantes, por exemplo, na imprensa hegemônica.

Ainda que precise recorrer ao contexto urbanístico, político e cultural da cidade, a argumentação promovida parte fundamentalmente dos filmes. Para tanto, realiza-se a análise fílmica de onze obras diversas, tanto em termos de formato e gênero quanto em condições e época de produção. Recorre-se também a entrevistas com alguns dos cineastas estudados, o que resulta em material de fonte primária a auxiliar nas análises. Estas ações visam contribuir para uma historiografia ainda muito escassa do audiovisual local, de forma a lhe dar visibilidade e, portanto, existência na cartografia cinematográfica brasileira.

## Palavras-chave

Geografias de Cinema, cinemas periféricos, Palmas, paisagem, territorialidades.



# Abstract

From the beginning of its history, cinema maintains an intricate relation with the cities. Urban territorialities, landscapes and paths coexist in 'real' places as much as on the screen, leading us to the perspective of Geographies of Cinema, field in which this work is inscribed. It is no longer just a matter of questioning about the representations that urban spaces get on in films, but of investigating how the places imagined by filmmakers reverberates throughout the cultural identity of places, that is, the capacity of cinema to generate territorial experiences.

For this reflection, the focus lies on the particularities of Palmas, capital of the Brazilian state of Tocantins, and on the audiovisual works that have been produced there. On the one hand, there is a new city, built *ex nihilo* as an index of modernity, marked by political personalism and with a narrative impregnated with officialism and deeply rooted in media. On the other hand, we find a small cinema, in peripheral condition, with few resources for production and distribution. In the confrontation between these realities, we try to understand if the local filmmakers conserve enough independence to dream of Palmas and to debate its history and identity in a way that differs from those that prevail, for instance, in the hegemonic journalism.

Although it has to resort to the urban, political and cultural context of the city, the argumentation proposed are based fundamentally on the films. Thence, we perform film analysis of eleven different works, both in terms of length and genre as well as regarding the conditions and time of production. We also resort to interviews with some filmmakers studied, which results in primary source material to assist in the analysis. These actions aim to contribute to a historiography still very scarce about local audiovisual production, in order to give it visibility and, therefore, existence in the Brazilian cinematographic cartography.

## Keywords

Geographies of Cinema, peripheral cinemas, Palmas, landscape, territorialities.



# Índice

Introdução	1
Capítulo 1: Palmas como cidade nova	12
1.1 Instantâneos da cidade	12
1.2 Cidade nova e urbanidade	16
1.3 Outro lugar a cada narração	25
1.4 Todas as identidades, exceto não haver uma	38
Capítulo 2: Palmas como lugar de cinema	55
2.1 Cinema em busca de <i>fade in</i>	55
2.2 Breves histórias, pouca memória	60
2.3 O cinema na periferia da periferia	68
Capítulo 3: Palmas como lugar nos filmes	77
3.1 Filmes feitos de lugares, percursos feitos de filmes	77
3.2 Procedimentos para uma Geografia de Cinema de Palmas	83
3.3 Uma filmografia para a Palmas cinematografada	96
3.4 Abordagens da filmografia	102
3.5 Análises fílmicas: cidade, cinema, intercâmbios	110
3.5.1 <i>Under the Rainbow</i>	110
3.5.2 <i>Kitnet - o Filme</i>	118
3.5.3 <i>Enfim Sós</i>	128
3.5.4 <i>Da Banca pra Fora</i>	133
3.5.5 <i>Tempos Difíceis</i>	141
3.5.6 <i>Dando Norte</i>	149
3.5.7 <i>Terminal de Lembranças</i>	157
3.5.8 <i>Palmas Eu Gosto de Tu</i>	167
3.5.9 <i>1989</i>	195
3.5.10 <i>Ouçá-me</i>	200
3.5.11 <i>No Averso da Noite de Palmas</i>	208
Conclusões	217
Referências bibliográficas	224
Filmografia referenciada	231
Referências das entrevistas	233

Apêndices	234
Apêndice A - Entrevista 1 - André Araújo	234
Apêndice B - Entrevista 2 - Caio Brettas	244
Apêndice C - Entrevista 3 - Cláudio Paixão	248
Apêndice D - Entrevista 4 - Gleydsson Nunes	253
Apêndice E - Entrevista 5 - Marcelo Silva	262
Apêndice F - Entrevista 6 - Roberto Giovannetti	270
Apêndice G - Entrevista 7 - Wertem Nunes	277
Apêndice H - Entrevista 8 - Yonara Aniszewski	289

# Lista de figuras

- Figura 1 - Previsão do tempo no Jornal Nacional em 24/10/2017
- Figura 2 - Cine Anhanguera no Parque dos Povos Indígenas em 11/05/2018
- Figura 3 - Imagem de satélite do Plano Diretor de Palmas
- Figura 4 - Imagem de satélite do município de Palmas
- Figura 5 - Estátuas dos líderes Kim Jong-il e Kim Il-sung, em Pyongyang
- Figura 6 - Praça Macedônia, em Skopje, com estátua de Alexander o Grande ao centro
- Figura 7 - Baýterek, em Astana
- Figura 8 - Monumento à Bíblia
- Figura 9 - Memorial Coluna Prestes
- Figura 10 - Monumento aos 18 do Forte
- Figura 11 - Monumento da Súplica dos Pioneiros
- Figura 12 - Cruzeiro e altar da primeira missa em Palmas
- Figura 13 - Grafismos indígenas no piso da Praça dos Girassóis
- Figura 14 - Ala Norte da Praça dos Girassóis na forma do mapa do Tocantins
- Figura 15 - Frisas do Palácio Araguaia
- Figura 16 - Imagem de satélite da Praça dos Girassóis
- Figura 17 - Mapa do Tocantins e de seus limites estaduais
- Figura 18 - Ensaio sobre *Under the Rainbow*
- Figura 19 - Ensaio sobre *Kitnet - o Filme*
- Figura 20 - Ensaio sobre *Enfim Sós*
- Figura 21 - Ensaio sobre *Da Banca pra Fora*
- Figura 22 - Ensaio sobre *Tempos Difíceis*
- Figura 23 - Ensaio sobre *Dando Norte*
- Figura 24 - Ensaio sobre *Terminal de Lembranças*
- Figura 25 - Ensaio sobre os interlúdios entre os episódios de *Palmas Eu Gosto de Tu*
- Figura 26 - Ensaio sobre o episódio *Tá Longe*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*
- Figura 27 - Ensaio sobre o episódio *A Mala dos Peixes Graúdos*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*
- Figura 28 - Ensaio sobre o episódio *Para Sempre João*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*
- Figura 29 - Ensaio sobre o episódio *Na Praça*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*
- Figura 30 - Ensaio sobre o episódio *Calor Duzinferno*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*
- Figura 31 - Ensaio sobre o episódio *DR Palmas*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*
- Figura 32 - Ensaio sobre *1989*
- Figura 33 - Ensaio sobre *Ouçá-me*
- Figura 34 - Ensaio sobre *No Avesso da Noite de Palmas*



## Lista de Acrónimos

ANCINE	Agência Nacional de Cinema
ATCV	Associação Tocantinense de Cinema, Vídeo e Televisão
CBN	Central Brasileira de Notícias
CBS	Columbia Broadcasting System
CONORTE	Comissão de Estudos do Norte Goiano
FHC	Fernando Henrique Cardoso
GJC	Grupo Jaime Câmara
GLS	Gays, lésbicas e simpatizantes
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
JT	Jornal do Tocantins
LGBT ou GLBT	Lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais e transgêneros
NEPJOR	Grupo de Pesquisa em Jornalismo e Multimídia
PROMIC	Programa Municipal de Incentivo à Cultura
SEBRAE	Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas
SESC	Serviço Social do Comércio
UFT	Universidade Federal do Tocantins
ULBRA	Universidade Luterana do Brasil
UNITINS	Universidade Estadual do Tocantins



# Introdução



Figura 1 - Previsão do tempo no Jornal Nacional em 24/10/2017. Fonte: <http://g1.globo.com/jornal-nacional/edicoes/2017/10/24.html>. Acessado em 09 set. 2018.



Figura 2 - Cine Anhanguera no Parque dos Povos Indígenas em 11/05/2018. Acervo pessoal do autor.

As figuras adotadas para abrir esta tese, têm Palmas, capital do estado brasileiro do Tocantins, como um de seus assuntos. Pretendi que fossem a representação do leque muito estreito de espaços midiáticos que esta cidade alcança, mesmo dentro do Brasil. Optei então por momentos extremos, ambos televisivos, ambos veiculados pela mesma Rede Globo de televisão.

A Figura 1 é o habitual. Palmas sempre tem lugar cativo no recanto secundário da previsão do tempo dos telejornais, afinal constantemente se notabiliza, ao longo de quase todo o ano, como uma das capitais mais quentes e secas do país. Esta pauta garantida só encontra alguma concorrência, dentro da expectativa de midiaticização nacional da cidade, nas numerosas notícias sobre escândalos políticos locais, como desvios de verbas públicas e cassação de governadores.

A Figura 2 é um registro da noite de 11 de maio de 2018, quando foi ao ar o último capítulo da telenovela *O Outro Lado do Paraíso*, escrita por Walcyr Carrasco e equipe de colaboradores e com direção geral de André Felipe Binder. Exibida no horário nobre da emissora, a trama foi quase inteiramente ambientada no Tocantins, tendo Palmas como um dos seus principais cenários urbanos. Paralelamente a polêmicas e críticas do espectador local, sobretudo voltadas contra a configuração sociocultural das personagens em cena (profissões, sotaques, figurinos, questão étnica, etc.), impunha-se uma oportunidade inédita de paisagens e do próprio nome da cidade conviverem com o público brasileiro através do hábito televisivo mais arraigado do país: acompanhar a novela das 21h. Essa oportunidade, aliás, se fazia ainda mais especial por se dar em um formato extenso (um total de 172

capítulos), que muitas vezes flerta com um certo realismo e, portanto, propiciava a chance de um retrato mais “normal” do lugar. Aproveitando-se da repercussão local bem-sucedida, a TV Anhanguera, retransmissora da Globo no Tocantins, providenciou uma exibição pública do último capítulo ao ar livre em duas regiões da cidade (‘Último capítulo’, 2018). Ironicamente, o evento foi batizado de Cine Anhanguera, um status extraordinário escorado tanto no ato de assistir coletivamente a um produto audiovisual como na ênfase na qualidade técnica das imagens da novela, sobretudo aquelas preenchidas com paisagens em plano geral, que conduzem à muito difundida expressão “imagem de cinema”.

Há, todavia, mais motivos para considerar que o público presente na exibição acima retratada estivesse de fato a se sentir em um “cinema”. Afinal, falamos de uma época em que a linha divisória entre as imagens cinematográfica, videográfica, televisiva e outras afins se tornar mais e mais fluida. Independente do gênero original de *O Outro Lado do Paraíso*, talvez interessasse muito mais àqueles olhares presentes no Cine Anhanguera o deslumbre dos planos raros, tão bem elaborados, da cidade. Uma cidade que apresenta forte desconhecimento de outras imagens cinematográficas suas: aquelas realizadas pelos seus próprios cineastas. Filmes com poucos meios de produção e quase sem tela para serem exibidos. Ainda assim, imagens que insistem em brotar de câmeras incomodadas e ansiosas com os cenários e as narrativas de um lugar que, ele próprio, ainda não definiu muito bem qual a sua imagem extrafílmica. A discussão que se inicia, portanto, dedica-se a esse cinema e a essa cidade, em sua trajetória conjunta por visibilidade.

\*

Abordar os produtos culturais através da dimensão histórica e política da constituição de certo lugar é uma possibilidade convidativa e muito constante. Palmas, no entanto, parece não colocar este viés como mera possibilidade, mas antes como obrigação. As condições que levaram a sua construção, o projeto, a fundação, seu desenvolvimento (e também os entraves a este desenvolvimento) não são apenas fases, fatos contínuos e progressivos que naturalmente conferem existência a uma nova urbanidade. Complexas e contraditórias, estas etapas geraram e seguem gerando diversas narrativas: diferentes formas de contar o lugar, de mistificá-lo, mitificá-lo, justificá-lo, questioná-lo e continuar a construir e desconstruir simbolicamente seus pilares. São narrativas que se concretizam em discursos<sup>1</sup> oficiais dos

---

<sup>1</sup> O termo *discurso* reaparecerá numerosas vezes neste texto. Considerando sua variada conceituação e sua importância para as Ciências Sociais, Ciências Sociais Aplicadas e Artes, esclareço que aqui se compreende que “os discursos como prática social implica que a linguagem verbal e as outras semióticas com que se constroem os textos são partes integrantes do contexto sócio-histórico e não alguma coisa de caráter puramente instrumental, externa às pressões sociais. Têm assim papel fundamental na reprodução, manutenção ou transformação das representações que as pessoas fazem e das relações e identidades com que se definem numa sociedade” (Pinto, 2002, p. 28). Milton José Pinto ainda complementa que, dentro desta visão de discurso, “todo texto é híbrido e heterogêneo quanto à sua enunciação, no sentido de que ele é sempre um tecido de ‘vozes’ ou citações, cuja autoria fica marcada

governantes, em folders turísticos, matérias jornalísticas, propagandas institucionais, livros escolares. Encontram abrigo também na voz de muitos artistas, especialmente aqueles comprometidos em desenvolver uma distinção do lugar, um senso de afeto e pertencimento por um novo lar, em uma movimentação que preencha de vida e imagem aquele ponto estéril no mapa, para que ele saia da condição de um quase-não-lugar.

História, política, urbanismo, porém, estão incrustados não apenas nos discursos midiáticos. Em Palmas, essas instâncias se mostram na própria materialidade da cidade, na sua “carne”. Avenidas, parques e praças; as primeiras edificações e a verticalização crescente que as substituiu; a multiplicação de monumentos e a própria monumentalidade do espaço; as interações e rompimentos com a natureza primeira do bioma cerrado; tudo isto testemunha a brevidade histórica, a intervenção política, a desejada racionalidade urbanística. Os poucos anos de trajetória, o desenho tão diverso do que seria uma cidade espontânea, a alteração muito rápida da paisagem, enfim, o permanente “estar-se em formação” quase não deixam que habitantes e visitantes esqueçam do projeto (de arquitetos e políticos) que providenciou aquele lugar. As marcas cotidianas que condicionam isto são as mais variadas. Estão na nomenclatura alfanumérica das ruas e quadras, que nos lembram que aqueles endereços são frutos de uma decisão matemática e não de um processo poético e poético. São endereços com uma tal frieza que agem como um obstáculo à tomada de poder simbólico pelos seus habitantes, poder este que é um papel que Paul Claval (2007) atribui à toponímia. Além do mais, as marcas se presentificam no personalismo que erige monumentos a retratar e mencionar figuras políticas vivas (às vezes ainda a circular pela cidade, às vezes até mesmo pelos gabinetes do poder). A materialidade de Palmas é por si só um discurso sobre sua criação.

É de se esperar que, dada a complexidade de uma cidade, sempre haja narrativas dissonantes e questionadoras sobre ela. Narrativas que, na seleção e organização de elementos ao longo de uma linha do tempo, tragam para o acervo de relatos personagens, ocorrências, razões e interpretações excluídas das sagas oficiais que interessam aos grupos políticos hegemônicos. Hipoteticamente, talvez faça sentido uma expectativa de que o passar dos anos, o distanciamento daquele momento inaugural do lugar, a formação de gerações que não tenham sido testemunhas oculares deste momento, o crescimento populacional e o desaparecimento dos vultos políticos fundadores propiciem a multiplicação de narrativas, ainda que as mitologias, como em qualquer outro lugar, permaneçam com sua função. Em Palmas, já adentramos nessa nova época ou ainda estamos aquém dela? Responder a esta pergunta não é certamente o objetivo abraçado por este trabalho, mas alguma discussão sobre este processo pode ser estimulada pela análise de como certos campos criativos conversam com a realidade da capital tocantinense, composta por seus passados, presentes e

---

ou não, vindas de outros textos preexistentes, contemporâneos ou do passado” (p. 31), o que muito remete às versões contadas da cidade, que constituem material central da análise deste trabalho.

perspectivas de futuro, todos potencialmente polêmicos. Nesta investigação, proponho selecionar o cinema como campo em questão.

Justificar a relevância do cinema realizado em Palmas pode, a princípio, ser uma tarefa árdua e até contraditória. Como será caracterizado mais adiante, trata-se de uma filmografia pequena, embora insistente diante da precariedade das condições de produção, em especial nos primeiros anos do município, quando não havia caminhos de financiamento público. Mais grave que o número reduzido e intermitente de obras é a crônica dificuldade de circulação desta arte. Dificilmente extrapola as fronteiras tocantinenses, depende de inconstantes festivais e mostras locais e, até o momento, não tem utilizado na plenitude as alternativas *online*. Como resultado, carece de reconhecimento por parte do poder público como patrimônio cultural e permanece desconhecido por vasta parcela da população conterrânea. Estamos às voltas, portanto, com um pequeno cinema em situação profundamente periférica, mesmo dentro da cartografia cinematográfica brasileira. Se estes fatos poderiam indicar, a princípio, um cenário de insignificância para a reflexão sobre a cultura e o imaginário de Palmas, por outro lado abrem caminho para uma possível liberdade maior dos cineastas, escanteados na economia cultural local, em tecer outras narrativas do lugar. Além disto, a fragilidade dos meios de produção e circulação não constitui obrigatório sinônimo de fragilidade estética, embora se possa considerar as consequências de um fator sobre o outro. *A priori*, portanto, a baixa repercussão dos filmes não os impossibilita de servir como objetos de estudo da vida cultural e simbólica do lugar. Bem ao contrário, todas as grandes defasagens que este cinema apresenta nas fases da cadeia produtiva são peças fundamentais para a compreensão dos processos culturais em Palmas e de como as condições contextuais repercutem nas escolhas realizadas pelos cineastas locais.

Em meio a essa disposição para vasculhar um objeto midiático em relação tão intrincada com o seu tempo e o seu lugar, principio aludindo ao mapeamento da diversidade das pesquisas em Comunicação descrito por Lucia Santaella (2001) e que se fundamenta em um tradicional esquema comunicativo básico para classificar o foco das investigações. Como demonstra a autora, há trabalhos que se debruçam predominantemente sobre as mensagens, ou sobre os emissores/autores, ou sobre os receptores/audiências, códigos, canais e, enfim, contextos. É notório também considerar aqueles voltados para as abundantes interfaces entre duas ou mais destas instâncias. A princípio, observemos que o tema aqui pretendido convida a uma destas interfaces: a que relaciona o contexto e as mensagens que lhe perpassam ou a ele se referem, implícita ou explicitamente. De um lado, a cidade nova na ânsia por uma identidade cultural que legitime sua origem, existência e destino. De outro lado, um cinema a fazer a crônica deste andamento, não como um olhar espectador externo, mas como participante dos modos de criar, contar, trabalhar, mitificar, gerar afetos e também sentir afetos que a cidade proporciona. A partir desses dois terrenos, poderíamos muito bem guiar esta investigação pela ampla pergunta: Que versão de Palmas os cineastas recortam e enquadram em suas obras? De

fato, não deixa de ser este um dos aspectos a serem debatidos aqui. Porém, a interface exige um grau maior de complexidade, pois, não sendo assim, correria-se o risco de tomar o cinema muito superficialmente como uma tela destinada a reproduzir (seja com fidelidade, seja com distorção) uma realidade, uma paisagem, externas ao cinema.

Ao buscar uma taxonomia do que foi produzido dentro da chamada Geografia da Comunicação, a partir da segunda metade do século XX, Paul Adams (2010) organiza essas articulações entre mensagens (de vários tipos, mas, entre eles, os filmes) e contextos (aqueles que dizem respeito aos domínios geográficos) em quatro relações, as quais prefere chamar de *tensões*. Assim, temos investigações interessadas nos lugares-na-mídia, nas mídias-nos-lugares, nas mídias-nos-espacos e, por fim, nos espacos-na-mídia. A instável conceituação de *espaco* e *lugar*, que muito importa a esta tese, será recorrente ao longo dos capítulos seguintes, sobretudo a partir das propostas da Geografia Humanística<sup>2</sup>. Apenas registremos, para o momento, a posição de Adams frente a esta oposição:

O lugar é um foco de cuidado ou um centro de significado sentido, enquanto o espaco é experimentado como potencialidade, expansividade e movimento (...). Espacos dão posição e orientação aos lugares; lugares dão caráter e estrutura aos espacos. O espaco evoca abstração, inumanidade, falta de sentido e vazio; em contraste, os lugares são frequentemente experimentados como a essência ou fundamento da estabilidade, coerência e particularidade. (p. 39, tradução nossa)<sup>3</sup>

Através da classificação exposta, mais uma vez se percebe neste trabalho a tendência em abordar o cinema realizado em Palmas pelo ângulo da primeira tensão, o lugar-na-mídia. Ou seja, busca-se os modos como a cidade, que se faz viva a cada dia pela experiência dos habitantes e os sentidos daí gerados, participa do fazer cinematográfico, como tema, como imagem, a partir de dadas condições (ou falta de condições) materiais, pessoais, financeiras. No entanto, em seu esquema didático, o próprio Adams prevê, a cada uma das quatro vertentes, a possibilidade de interferência das demais. Desta maneira, não há como ignorar questões advindas da tensão mídia-no-lugar, a saber: Que repercussões o exercício da arte cinematográfica traz para o viver em Palmas, em especial no que diz respeito à contribuição para a delicada constituição de uma identidade cultural?

---

<sup>2</sup> Dentro deste campo, por exemplo, o geógrafo João Baptista Ferreira de Mello aponta aberturas desta discussão para questões midiáticas, que, afinal, são as que afetarão aqui: “Locais próximos ou distantes, em diferentes escalas, mesmo não vividos pessoalmente, podem se tornar lugares concebidos e/ou míticos, a partir dos relatos ou quando cantados, na medida em que haveria nestes tipos de comunicação, realizados através de narrativas, uma certa relação de intimidade. Neste caso, as fronteiras afetivas e/ou intelectuais demarcariam novos lugares, concebidos e/ou míticos, dispostos além do espaco ¾ estranho, ignorado, distante ‘física’ ou emocionalmente” (2011, p.12).

<sup>3</sup> No original: “Place is a focus of care or a center of felt meaning while space is experienced as potentiality, expansiveness, and movement (...). Spaces give position and orientation to places; places give character and structure to spaces. Space evokes abstraction, inhumanity, meaninglessness, and emptiness; in contrast, places are often experienced as the essence or foundation of stability, coherence, and particularity.”

Também o campo mais específico denominado Geografia(s) de Cinema, do qual esta tese extrai muitas de suas referências e no qual se inscreve, revela em sua diversidade reflexos e preocupações que transcendem esta sedução pelo “efeito de espelho” do cinema. Tiago Moreira (2011), em um levantamento sobre a produção científica brasileira na área, detecta diversos textos que se voltam para os filmes em busca das representações do espaço e mesmo alguns que direcionam discussões para o uso do cinema como instrumento didático no ensino da Geografia, o que, naturalmente, requer uma expectativa de partida de que a câmera teria capacidade e/ou intenção de captar com rigor uma imagem da fisionomia e da cultura dos lugares. Em contrapartida, autores como Wanceslao Oliveira Jr. (1999, 2005, 2009), Miriam Rossini (2003, 2005, 2007), Maria Helena da Costa (2006), Alexandre Neves (2010) e Renata Pozzo (2015) apontarão para outras direções, desenvolvendo análises dialógicas entre lugares, cineastas e público. São abordagens que nos levam a considerar novas questões: Como a natureza ambiental, climática, urbanística, cultural, política dos lugares pode condicionar a maneira de filmar? Que alterações na percepção e na vivência dos espaços urbanos um filme pode causar? Até que ponto o percorrer a cidade através dos caminhos (re)construídos no filme é uma caminhada menos real ou menos predisposta a gerar conhecimento e sensibilidade urbanos do que aquela feita nas ruas e avenidas “verdadeiras”? Como a cidade se apresenta, ela própria, como espetáculo audiovisual ao artista? Ora, há uma cidade a ser “assistida”, pois também ela é composta de movimento, luz, som, narrativa e transformação. Estes quesitos todos ganham uma síntese nessas colocações de Wanceslao Oliveira Jr.:

Perguntamo-nos: e se o real fosse exatamente o real da imagem, e não aquele que estaria para além dela, representado por ela? Se assim fosse, a imagem impressa ou aparente nas telas estaria a nos dar o real no momento mesmo em que ele ganha existência. (...) Ao grafar o espaço sob diferentes perspectivas, essas imagens desejam que miremos o espaço sob a perspectiva que elas nos dão dele. Buscam gestar e perpetuar uma maneira de imaginar o espaço. Nessa busca, elas também estão produzindo formas não só de imaginar o real, mas também de percebê-lo e concebê-lo. Elas nos educam o olho para ver sob determinada maneira e nessa esteira vão produzindo nossas memórias e as formas da nossa imaginação do real. (2009, pp. 19-20)

Colocados esses desdobramentos que trazem complexidade aos domínios aqui envolvidos, reformulo a questão inicial sobre a representação cinematográfica da capital tocantinense: quais as relações do cinema produzido em Palmas com a discussão sobre a memória identitária e o presente da cidade, considerando, para isto, as repercussões das circunstâncias de estabelecimento, desenvolvimento, justificação e narração do lugar no trabalho dos realizadores locais? Naturalmente, não é uma pergunta que possa abarcar toda a multilateralidade dos diálogos entre estas duas plataformas de imagem e existência: a cidade e o filme sobre, da e na cidade. Para tanto, entre diversos outros ângulos, seria preciso avaliar, por exemplo, a recepção deste cinema e seu possível contributo efetivo para alguma transformação no imaginário urbano dos espectadores. Não é o recorte para este momento, ainda que haja espaço para outras investigações e discussões que futuramente atinjam - para mais uma vez utilizar a classificação de Lucia Santaella (2001) - a interface entre mensagem e receptor. Mas a pergunta de partida permite vasculhar, além da imagem da cidade nas obras,

as condições históricas e urbanísticas que predisõem os recortes e montagens da materialidade e dos sentidos de Palmas na tela, mesmo porque são condições que também moldaram a própria cidade e, posteriormente, as narrativas e mitos a seu respeito. Além disto, trazer para o debate a situação da cadeia produtiva de cinema local, desde os primeiros passos desta cinematografia até a contemporaneidade, convida a pensar os limites e as potências deste veículo de arte e comunicação em se fazer atuante na vida cultural e identitária, em outras palavras, coparticipante na existência do lugar que é seu tema, sua paisagem fílmica ou, em casos de menor comprometimento, tão somente seu set de filmagens.

Intenta-se aqui observar uma cidade que, como urbe artificialmente criada (contexto), urge em ter representações de si mesma e em reverberar as parciaisidades de sua narrativa, sem poder esperar por anos, séculos de amadurecimento de um imaginário. Nesta mesma cidade, cineastas (emissores) erigem versões midiáticas de seu lar, frequentemente um lar adotado - cineastas, inclusive, responsáveis por algumas das primeiras manifestações audiovisuais da nova capital. Por fim, estas imagens cinematográficas (mensagens) se candidatam a confirmar, acrescentar, quem sabe mesmo questionar e desconstruir aquelas primeiras representações, que estão inscritas não só em textos midiáticos convencionais, mas na materialidade mesma de Palmas.

O problema de investigação determinado impele a algumas proposições que exponho a título de hipóteses. A primeira delas é de que fatores como a idade muito recente da capital, a sua construção em curso (e, portanto, constante transformação a olhos vistos) e a forte presença de um discurso midiático e oficial sobre o devir fazem com que a cidade se ressalte como assunto de seu cotidiano e este fenômeno vai atingir também o cinema, que dificilmente consegue se desviar de pôr o lugar em discussão. A segunda proposição deriva deste autocentrimento temático e/ou paisagístico para pontuar que a condição extremamente periférica de Palmas e do seu cinema encaminham o tratamento do lugar pela estratégia da autoetnografia e do autoexotismo, que se mostram como instrumento de distinção identitária para os filmes, muitas vezes carentes de recursos financeiros e técnicos e também de reconhecimento institucional e de público. Esta segunda hipótese, aliás, para ser apurada, demanda uma instigante reavaliação de estudos, como o de Martin-Jones e Montañez (2013), que indicam que pequenos cinemas de lugares com uma imagem externa pouco massificada e reconhecível (e Palmas com facilidade se encaixa neste perfil) tenderiam a evitar um autoexotismo. Os clichês seriam pouco eficientes nesses casos, já que as audiências externas não teriam bagagem imaginária para reconhecê-los. Assim, a estratégia mais adequada recairia no autoapagamento.

O impasse acima mencionado expõe ainda uma questão complementar de ordem teórica a ser trabalhada nesta tese. Conceitos como estes de autoexotismo e autoapagamento e outros que

surgem com frequência nas páginas adiante - pequenos cinemas, cinema com sotaque, *world cinema*, etc. -, a maioria originária dos Estudos Culturais voltados para o audiovisual, são normalmente articulados para abordar cinematografias nacionais ou étnicas, ou seja, instituições culturais amplas, na escala de nações. Aqui necessito lançar mão destes conceitos na escala de uma cidade, o que requer ponderar se são suficientes ou adequados para tanto. Ainda que hipoteticamente, lanço-me nesta aplicação experimental, baseando-me na peculiaridade de cidade nova que cerca a criação de Palmas, em especial a face política desta criação, o que gera um investimento no imaginário do lugar por parte do poder instituído que, com muita facilidade, desperta similitudes com os ufanismos e patriotismos nacionais - mesmo que, política e juridicamente, a capital tocantinense seja apenas mais um entre dezenas de municípios do Tocantins, que é apenas um entre dezenas de estados da federação brasileira. Desta maneira, com o artifício evidente de sua fundação e o achatamento do tempo de desenvolvimento em um curto intervalo de poucos anos, Palmas sugere um excepcional laboratório para análise da formação de um cenário cultural que em outro lugar demoraria talvez séculos.

Para concretizar uma discussão que abarca todos estes meandros expostos e suas recorrências a diversos campos de estudo, organizo minha argumentação em três capítulos. O primeiro deles é dedicado a um retrato de Palmas, uma caracterização tão multifacetada e polifônica quanto à própria cidade. Esta etapa objetiva, de início, refletir sobre as articulações políticas e históricas que precipitaram na construção da capital, o que não pode de forma alguma ser apartado do processo de emancipação do estado do Tocantins e muito menos deixar de lado as numerosas contradições inerentes a este projeto urbanístico e também de poder. Urbanismo e política - como estamos a tratar de uma cidade projetada, ou antes, uma cidade nova (Trevisan, 2009), estas duas dimensões da origem e do estabelecimento do lugar são as principais referências do olhar proposto, até mesmo por estarem bem explícitas no cotidiano palmense e influenciarem fortemente as variadas instâncias da vida local: da mobilidade às formas de habitar, da relação com o meio ambiente ao perfil socioeconômico, da busca de sentidos e identidades em um cerrado ancestral aos anseios de sintonia com a contemporaneidade cultural e tecnológica.

Se, como foi dito, a cidade, em sua pós-modernidade implantada no centro do Brasil, é encruzilhada de tantos valores e desejos, tantas estéticas tão díspares, por outro lado, convive com um forte discurso oficial que parece querer resolver as contradições, oferecendo aos habitantes (e também ao público externo ao Tocantins) uma mitologia que tece retalhos de história, idealiza e quer justificar a existência de Palmas. Por isto, neste primeiro momento da tese, faz-se ainda necessário vasculhar o papel de variadas vozes midiáticas na construção das narrativas sobre o lugar, observando os vínculos, as concordâncias ou os dissensos em relação à história oficial fornecida pelas forças políticas que instituíram o estado e sua capital. Ao final das contas, este apanhado visa detectar a luta simbólica para a

estruturação de uma possível identidade cultural que sustente um senso de amor ao lugar e lide com as consequências da artificialidade urbana. Este primeiro capítulo se apoia teoricamente sobretudo nas Geografias Cultural e Humanística (Heasbeart, 2004, 2007; Claval, 2007; Santos, 2006), nas leituras críticas sobre o Urbanismo (Trevisan, 2009), nos Estudos Culturais - especialmente com o pensamento de Stuart Hall (2001) -, bem como em autores que, por diferentes ângulos, observam os anseios por uma narrativa do lugar que lhe proporcione sentido (Anderson, 1991; Billig, 2010; Canclini, 2002). Por outro lado, vai buscar naturalmente um embasamento na produção acadêmica sobre o Tocantins e Palmas em áreas como a Arquitetura (Moraes, 2006; Coccozza, 2007), a História (Motter, 2010; Reis, 2018), a Geografia (Silva, 2010) e a Comunicação (Anjos, 2017), que, mais do que referência contextual, é integrante da leitura crítica sobre o lugar em questão.

O segundo capítulo do trabalho prossegue na caracterização do contexto palmense, porém agora com um empenho na historiografia do cinema local. Entre as evidências buscadas nesta tarefa, está o fato de que esta produção artística e midiática vem acompanhando todas as fases da história da cidade, porém com intensidade muito variável. Embora a situação desde sempre tenha sido de profunda carência material e institucional, um panorama de implementação de políticas de incentivo e financiamento cultural demonstra novas perspectivas para o setor e o desabrochar de uma ambição profissionalizante. Esta etapa da pesquisa sofre da imensa escassez de dados documentados sobre a curta trajetória do cinema local, além de um interesse acadêmico quase nulo sobre o tema. O principal apoio bibliográfico está na investigação de Thuanny Silva (2017), o mais completo conjunto de informações sobre as várias faces da cadeia produtiva de filmes no Tocantins. No entanto, se são escassas as referências bibliográficas, a investigação se favorece do acesso aos cineastas radicados em Palmas, o que permitirá a abordagem do contexto de produção com o auxílio da palavra de realizadores. Desenhado o cenário do passado, do presente e das novas perspectivas deste cinema, encontro-me em condições de aproximá-lo do conceito de *cinema periférico* (Shohat & Stam, 2006; Prysthon, 2006; Rossini, 2005, 2007; Santos, 2015), ou de *pequeno cinema* (Hjort, 2011), para assim avaliar as consequências e as expectativas do exercício artístico às margens dos centros industriais hegemônicos.

Finalmente, está reservada ao terceiro capítulo a análise fílmica de uma série de obras cujos realizadores e/ou produtores estavam radicados em Palmas na época de cada produção. Além disto, por outro parâmetro de seleção, todos os filmes observados tiveram seus sets de filmagem parcial ou totalmente localizados na capital tocantinense. Estas determinações prévias garantem logo de partida a possibilidade de minimamente falarmos de um cinema *de Palmas*, ainda que este vínculo com o lugar seja objeto de problematização. Disponho como objetivos desta análise 1) categorizar as formas de aparição da cidade, ou seja, a utilização da presença da cidade como personagem, como tema, como paisagem que se refere a ou que disfarça uma Palmas extrafílmica, “real”; 2) averiguar, a partir desta abordagem da imagem

do lugar, a criticidade do discurso fílmico frente a outras narrativas concorrentes, como, por exemplo, a mitologia privilegiada pelo poder instituído e reverberada pelas aparatos midiáticos (o jornalismo, especialmente) e 3) discutir como esta cidade, que insinua existir também na tela, porta-se diante das questões da identidade cultural, em um leque de opções em que as atitudes extremas e opostas seriam o engajamento na luta por uma tocanidade distintiva e a entrega a uma universalidade cada vez maior.

Entre os conceitos mais cruciais que auxiliam esta empreitada analítica estão os já citados autoexotismo e autoapagamento do lugar nos filmes e ainda a ideia do *cinema com sotaque* (Naficy, 2010). Todos eles carregam a virtude de requisitarem uma análise que vá além de contedismos ou temáticas, visto que a todo tempo nos impelem a atentar para a materialidade fílmica, em outras palavras, para as repercussões do contexto nas marcas de imagem, som e montagem. É desta forma que podemos compreender o filme não como um suporte ou uma plataforma para uma ilustração da cidade, mas como um novo território que também se faz lugar para experienciar, reconhecer, desconhecer, reconstruir a cidade. Recorro também ao conceito de *nacionalismo banal* (Billig, 2010), advindo da Psicologia Social, e voltado à percepção de objetos, atos e imagens presentes no cotidiano e que sutilmente reafirmam o vínculo afetivo com o lugar. Ainda que requeira a adaptação já alertada para a escala de uma cidade, esta leitura de um nacionalismo mais diluído aguça as possibilidades de estudar marcas da cidade institucionalizadas e presentes nos filmes.

Para que o norteamento acima colocado se efetive, duas providências se fazem importantes. Primeiro, é preciso não perder de vista, sempre que disponíveis os dados, as instâncias de produção de cada obra; suas fontes de financiamento; a carreira em salas de cinema, mostras, festivais ou, se for o caso, *online*. Enfim, tem forte relevância compreender as condições que Palmas proporcionou a cada projeto artístico, bem como o papel que cada projeto terminou por cumprir na história cultural (ou ao menos cinematográfica) da cidade. Para tanto, apesar da escassez de fontes, cabe aproveitar o máximo de dados acessáveis da historiografia local. Em segundo lugar, reafirma-se a proposta de recorrer à voz dos cineastas como fonte primária para elucidar processos, imaginários, referências, perspectivas e expectativas envolvidos tanto no fazer cinematográfico como no ato de ser espectador de uma cidade em seu curso de vida. Para o aproveitamento desta palavra de realizadores, obtida através de entrevistas, apoio-me nas reflexões desenvolvidas por Jacques Aumont (2004) sobre as necessidades, limites, consequências e procedimentos envolvidos numa abordagem que o autor denomina de *teorias dos cineastas*.

Se o foco desta análise fílmica está no diálogo entre a cidade e o seu cinema, sempre partindo, como objeto de estudo, das obras e do seu contexto de produção, compreendo dimensões como gênero e metragem como pouco decisivas, embora nunca possam ser inteiramente desconsideradas. Assim sendo, o *corpus* escolhido inclui tanto filmes ficcionais

como não-ficcionais, tanto curtas e médias-metragens como um longa-metragem. No rol dos documentários, comparecem *Under the Rainbow* (André Araújo, 2004), *Kitnet - O Filme* (André Araújo, 2007), *Da Banca pra Fora* (Yonara Aniszewski, 2008), *Enfim Sós* (André Araújo, 2008), *Dando Norte* (Cláudio Paixão & Inaê Ribeiro, 2011), *Terminal de Lembranças* (Gleydsson Nunes, 2012), *1989* (André Araújo, 2015) e *No Averso da Noite de Palmas* (Bruna Andrade Irineu, 2017). No campo da ficção, são observados *Tempos Difíceis* (Caio Brettas, 2010) e *Ouçá-me* (André Araújo & Roberto Giovannetti, 2015). A estes, acrescento o longa-metragem de ficção *Palmas Eu Gosto de Tu* (André Araújo, Roberto Giovannetti, Hélio Brito, Marcelo Silva, Wertem Nunes & Eva Pereira, 2014), projeto coletivo que marca um momento significativo da cinematografia local: a exibição em uma sala de cinema comercial no modelo *multiplex*. Os apontamentos historiográficos realizados no segundo capítulo darão subsídios para explicar algumas aparentes distorções, ou antes, desproporções nesta lista, tais como a concentração em filmes a partir dos anos 2000 - que se relaciona com as lacunas na preservação da memória cultural palmense e com o surgimento, a partir desta época, de políticas públicas de financiamento - ou certa recorrência do nome de André Araújo - por questões que envolvem o engajamento do realizador na causa cultural por várias frentes e o empenho na construção de uma estrutura de produção mais profissional<sup>4</sup>.

Empreender um estudo sobre o cinema que tem sido feito nessas primeiras décadas de existência de Palmas constitui, portanto, permanente desafio. A mencionada baixa repercussão da maioria das obras, mesmo localmente, conduz a um estigma de cinema artesanal e invisível. Por outro lado, são esses percalços que impelem a uma perspectiva política de observar as obras antes listadas, pois a discussão acadêmica sobre um objeto tão periférico pode e deve funcionar como um fator de visibilidade, como um entre vários caminhos de fazer este cinema existir no mapa cultural. Afinal, esta obscuridade tem algo de injusto, na medida em que esses filmes, contra todas as expectativas, insistem em surgir em quantidade razoável. De toda forma, percebo que as ausências nos espaços de exibição e as lacunas de informação também são parte do assunto que aqui se destrincha. Os tantos silêncios na memória recente e que já se apaga são um conteúdo fulcral para a descrição do que é esta cidade nova, tão encoberta pelos discursos comprometidos com o poder político e econômico.

---

<sup>4</sup> Apenas a título ilustrativo, ressalte-se que no 13º Festival de Cinema e Vídeo do Tocantins - Chico 2018, dos 10 filmes concorrentes na Mostra Tocantins, cinco tiveram a direção de André Araújo, em geral com correalização de Roberto Giovannetti. Estes números são apenas expressão de uma ocasião, mas indicam a permanência de um protagonismo do realizador no cenário local.

# 1. Palmas como cidade nova

## 1.1-Instantâneos da cidade

A capital mais nova do Brasil. Esta mistura de descrição objetiva, lema distintivo e expressão de afeto participa cotidianamente do imaginário dos moradores de Palmas. Afinal, trata-se de uma sentença recorrente, quase obrigatória nas menções midiáticas à cidade, dentro e fora do Tocantins. Garante-lhe singularidade como contraponto a sua constante ausência nos meios de comunicação de massa. Telejornais, pronunciamentos políticos, conversas informais, palestras, folhetos de turismo, dramaturgias, todos esses gêneros discursivos e outros mais, aqui e ali, terminam por destacar o estatuto de juventude de Palmas. Este rótulo até poderia ter sido abalado quando, em dezembro de 2011, através de um duplo plebiscito, a população do Pará foi consultada acerca da proposta de divisão desse outro estado e da criação de duas novas unidades da Federação: Tapajós e Carajás. Se no pleito vencesse o sim e novas capitais fossem instituídas, perderia Palmas seu posto de “a mais nova”. Não há como saber que outros imaginários se sobreporiam à perda do título pela cidade tocantinense, já que ambos os novos estados terminaram rejeitados nas urnas.

É verdade que uma referência do mesmo tipo costuma ser aplicada ao Tocantins como um todo: o estado mais novo. Porém, ele, o estado, é herdeiro de toda a história e a geografia do norte de Goiás, região que foi emancipada politicamente pela Constituição promulgada em 1988. Relevo, vida silvestre, população e sua cultura estavam ali naquele lugar, existindo *de fato*, antes de se instituir a divisão territorial. Cabia ao Tocantins, assim, forjar sua identidade a partir da realidade de que já dispunha. Já a capital, diferentemente, surgiu *ex nihilo*, em território em que só havia cerrado e algumas poucas propriedades rurais. Foi construída para servir como sede administrativa e, assim, agregou outro título, mais específico: o de última cidade inteiramente planejada do século XX.

As consequências combinadas da curta história e do nascimento artificial perpassam tão poderosamente todas as instâncias da vida em Palmas que a narrativa do seu projeto, construção e desenvolvimento; as razões históricas e políticas deste surgimento e o retrato geográfico da região se tornam parte inescapável dos textos acadêmicos dedicados a entender quaisquer aspectos da cidade. Não há como ser diferente neste trabalho, interessado justamente nas repercussões destes contextos nos imaginários sobre o lugar. Cabe, no entanto, um compromisso com uma leitura crítica destes perfis de Palmas, só aparentemente objetivos, mas que precisam ser interrogados a todo tempo, a fim de evitar naturalizações ideológicas.

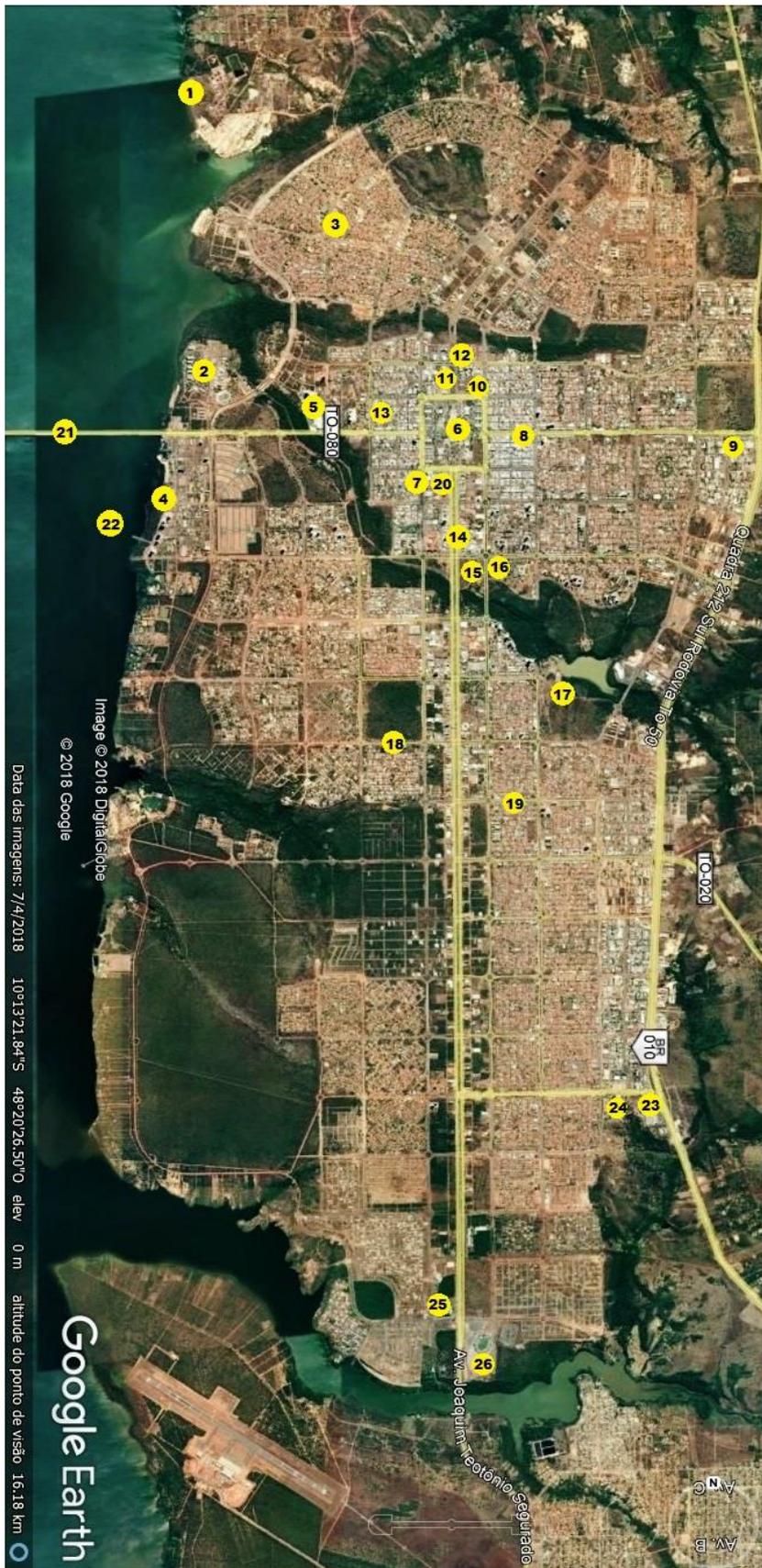
O retrato mais contemporâneo da cidade, à época da escritura desta tese, é o de um município com aproximadamente 280 mil habitantes, por estimativa do IBGE - Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística para 2016, ou seja, a menos populosa das capitais do país. Os 2219 Km<sup>2</sup> de área estão distribuídos entre as serras do Carmo e de Lajeado e o rio Tocantins, ou, mais exatamente, o lago de Palmas, formado artificialmente pelo represamento do rio por uma usina hidrelétrica. Este território fica no centro do estado do Tocantins (e também em um ponto bastante central do Brasil). É composto pelo chamado Plano Diretor, que é a parte estritamente planejada da cidade, e uma série de outros distritos, alguns anteriores à fundação do município e incorporados à época de sua criação. Ficam bastante afastados e com características bem diferentes do centro por serem núcleos urbanos espontâneos. Entre esses distritos, destacam-se Taquaralto, a 21 Km do centro de Palmas e área de forte comércio popular, com uma dinâmica urbana razoavelmente independente do Plano Diretor; e Taquaruçu, pequena vila na região serrana, vocacionada para o turismo por causa da presença de matas tropicais e dezenas de cascatas. Taquaruçu também é cultuado como uma área com temperaturas mais baixas do que Palmas. Este tema tem importância crucial naquele contexto, já que a capital é célebre pelo calor extremo e a baixa amplitude térmica, com temperaturas que podem se aproximar dos 40 graus centígrados ao longo de todo o ano. Este clima faz da cidade uma das mais quentes do país e é constantemente incluído nos discursos sobre o lugar. O Índice de Desenvolvimento Humano, em 2010, alcançava 0,788, sendo o décimo colocado entre as capitais brasileiras, mas o primeiro entre todas as cidades da região Norte.

20 de maio de 1989 é a data que marca a fundação da cidade, que, no entanto, ainda era então um descampado e precisava ser inteiramente erguida. Enquanto não havia condições de se administrar dali o recém-criado Tocantins, a capital provisória foi instalada em Miracema, município 90 Km distante do canteiro de obras. A instalação da capital em Palmas viria a ocorrer em 1º de janeiro de 1990. Ao longo de todo esse processo, paira um nome medular para compreender a história local: José Wilson Siqueira Campos. Deputado federal durante a Assembleia Constituinte, o político encabeçou as articulações para o desmembramento do norte de Goiás e criação do Tocantins. Elegeu-se o primeiro governador do estado (e teria no futuro mais três mandatos), o que lhe permitiu idealizar Palmas e interferir pessoalmente em várias etapas da sua concepção. Desta forma, foi protagonista do momento de fundação, mas também antes, com a ideia e o empenho em criar uma nova cidade, e depois, com a administração em suas mãos por 13 anos não contínuos. O comando concreto da máquina do estado naturalmente possibilitou outro domínio: sobre as narrativas históricas e as estratégias de formação do imaginário sobre este novo lugar. Siqueira se transformava assim em uma personagem complexa, ao mesmo tempo um mito fundador e um homem público palpável. Ao mesmo tempo estava imortalizado em bustos e murais cívicos, mas era também um poderoso mortal, chefiando, presente tanto no palácio do governo como nas ruas da sua criação.

A relação entre mito, poder e estética é oportuna para pensarmos na construção da imagem de cidade de Palmas, porque é impossível dissociá-lo do seu 'idealizador', mesmo que haja diversas críticas em relação às posturas assumidas, o seu nome está inscrito na criação/construção da cidade. A atuação do Siqueira Campos compareceu em todas as falas e por mais força que a ideia da cidade como uma criação coletiva tenha adquirido, não é possível divorciá-la do caráter personalista que esta adquiriu, gerando inclusive equívocos interpretativos pela inscrição imaginária que esta bricolagem apresenta. (Silva, 2010, pp. 242-243)

Como se pode e se deve esperar de uma historiografia rigorosa, mesmo atos tão decisivos de um agente fundamental como Siqueira Campos constituem episódios narrativos que não só precisam de uma contextualização ampla como a identificação de elos com outros episódios e motivações anteriores e posteriores. O trabalho pela hegemonia das maneiras de selecionar, contar e explicar os dados históricos tem tanta importância quanto estes próprios dados. Por esta convicção, este capítulo almeja apresentar a cidade que é objeto e sujeito de seu próprio cinema pela face da sua complexidade, o que inevitavelmente realça suas contradições.

Três seções serão necessárias para esta tarefa. Na primeira, busca-se relacionar muitas dessas contradições com a condição de cidade planejada, ou, como será defendido como conceito mais apropriado, a condição de *cidade nova*. Esta etapa alimentará a tese com informação histórica e geográfica mais detalhada, sempre que possível contrastando o que se planejou (ou se sonhou) como cidade e o que se alcançou no presente. A segunda seção intenta vasculhar a materialização da história em narrativas de suportes diversos. Algumas trafegam nos meios que possuem (e sempre possuíram) hegemonia econômica, política e comunicacional no Tocantins. Interessa, desta forma, identificar como o domínio dos meios tem sido decisivo para uma específica seleção e concatenação de fatos históricos e para um possível imaginário da cidade nova. Porém interessa igualmente olhar para algumas possibilidades de diversificação das narrativas por parte das mídias menos comprometidas com o *establishment* político e econômico, o que abre o caminho para um dos principais objetivos desta tese: compreender a postura do cinema frente à história de Palmas. Diante da circulação hegemônica ou alternativa de imagens do lugar, a terceira seção se interroga sobre o forjamento de uma identidade cultural local. A partir do princípio de que o lugar instituído - seja em uma escala de nação, seja uma cidade - necessita ser imaginado e se imaginar para se sentir legitimado e vivenciado, investiga-se as estratégias e dilemas de Palmas na busca deste objetivo ao ter que lidar com uma formação artificial, uma população de desterritorializados e uma carência de elementos endêmicos que sirvam a simbologias.



- 1 - Praia das Arnos
- 2 - UFT
- 3 - Vila União
- 4 - Praia da Graciosa
- 5 - Capim Dourado Shopping
- 6 - Praça dos Girassóis
- 7 - Avenida NS1
- 8 - Avenida JK
- 9 - Antigo Dama de Paus
- 10 - Grupo Jaime Câmara
- 11 - Estação Apinajé
- 12 - Ministério Público do Estado do Tocantins
- 13 - Serreal
- 14 - Avenida Teotônio Segurado
- 15 - Espaço Cultural
- 16 - Feira da 304 Sul
- 17 - Parque Cesamar
- 18 - Antiga rodoviária
- 19 - Avenida Palmas Brasil
- 20 - Palmas Shopping
- 21 - Ponte FHC
- 22 - Lago de Palmas
- 23 - Terminal rodoviário
- 24 - Rodoshopping
- 25 - ULBRA
- 26 - Estádio Nilton Santos

Figura 3 - Imagem de satélite do Plano Diretor de Palmas, com destaque para lugares mencionados na historiografia do cinema local e nas análises fílicas. Fonte: <https://www.google.com/earth/>. Acessado em: 15 set. 2018.



- 1 - Plano Diretor
- 2 - Aurenys
- 3 - Taquari
- 4 - Taquaralto
- 5 - Taquaruçu
- 6 - Serra do Carmo
- 7 - Ilha do Canela
- 8 - Luzimangues  
(Porto Nacional)

Figura 4 - Imagem de satélite do município de Palmas, com destaque para alguns de seus distritos. Fonte: <https://www.google.com/earth/>. Acessado em: 15 set. 2018.

## 1.2-Cidade nova e urbanidade

A façanha grandiloquente, dispendiosa e fortemente simbólica, sobretudo no campo político, de criar uma cidade acompanha a história humana nas mais variadas eras e lugares. Ainda que essa prática urbanística envolva um vasto número de polêmicas, parece ainda longe de se esgotar enquanto modo de ocupação territorial e redefinição de imaginários políticos. Em 2018, por exemplo, enquanto esta tese, que se refere a um caso do fim do século XX, era escrita, circulavam na imprensa informações a respeito da construção no Catar de uma cidade para a Copa do Mundo de futebol de 2022 ('Final da Copa', 2018) e de outra que pode vir a ser uma nova capital para o Egito, com o empenho do regime do presidente Abdel Fatah al-Sisi e de financiamento chinês ('Como será', 2018).

Em meio à forte invisibilidade midiática que sua situação periférica lhe impinge, Palmas pode contar, quando tanto, com ao menos um dado razoavelmente difundido: este caráter de cidade planejada, projetada, artificial, além da história muito recente. Como um esforço urbanístico desta proporção tem alguma raridade e requer imenso volume de articulações, a criação e a primeira fase de desenvolvimento da capital tocantinense logicamente receberam destaque como notícia em seu tempo, ganhando uma abordagem que combinava a imagem promissora de mais um eldorado nos confins do Brasil central com os desafios da precariedade vivida pelos primeiros habitantes: "A criação de Palmas e o investimento maciço em propaganda acabaram por impregnar no ideário popular a identidade 'tocantinense' de uma maneira fabulosa, ao que parece, envolvendo, sobretudo, a população flutuante vinda de outros Estados para a 'nova capital'" (Silva, 2010, p. 20).

Não causa surpresa que tanto o processo de surgimento de Palmas como este enquadramento dado pela imprensa gerassem desde o início uma ligação daqueles episódios no final dos anos 1980 com outra narrativa semelhante e intensamente familiar entre os brasileiros: a fundação de Brasília. Para o cidadão-espectador médio, o elenco de pontos em comum sobrepujava as diferenças conceptuais (que mais adiante serão esmiuçadas) entre os dois projetos. Eram duas capitais, pensadas e empreendidas por líderes personalistas (Siqueira Campos em Palmas, Juscelino Kubitschek em Brasília), erguidas no mesmo cerrado amplo, causticante, remoto. Eram duas obras gigantescas, promessas de futuro próspero, mas um presente de barro, poeira, operários, tratores e barracões improvisados. Ao mesmo tempo, como demonstra Patrícia Reis (2018), inclusive através de pesquisa iconográfica, havia a presença do poder público representado em dois palácios governamentais de madeira, provisórios: o Catetinho de Brasília e o Palacinho de Palmas. Foram duas cerimônias de inauguração com a interseção entre política e religião, encarnada nas imagens das respectivas primeiras missas, em ambos os casos, aliás, atualizando a imagem contida no quadro *A Primeira Missa no Brasil* (1860), em que Victor Meireles busca retratar a celebração feita pelo frei Henrique de Coimbra em 1500, entre árvores, portugueses e indígenas. Eram, enfim, dois desenhos urbanísticos arrojados, materializados em avenidas largas, prédios futuristas, muito concreto e vidro, muita racionalização do espaço: muita coisa para não deixar lembrar o passado de cerrado virgem. A maior distinção entre as duas cidades recaía sobre o impacto real: uma capital nacional, em 1989 já tornada uma metrópole estabelecida e reconhecida pela UNESCO como Patrimônio Cultural da Humanidade, contrastada com a pequena capital de um estado novo e pobre.

Tanto para Brasília como para Palmas, é corrente a utilização, não sem alguma justificativa, de expressões como “cidade projetada” ou “cidade planejada”. De fato, ambas foram idealizadas por políticos e depois estudadas, desenhadas e finalmente executadas por arquitetos, urbanistas, engenheiros. Porém, estas ações abarcam uma parcela do fenômeno e dos agentes envolvidos na questão. Ricardo Trevisan (2009), através de uma investigação sobre numerosas cidades artificialmente construídas em diferentes épocas (inclusive séculos atrás) e em todos os continentes, prefere nomear esta espécie de lugar como *cidade nova*. Com tamanha variedade de casos, o esforço de Trevisan está, a princípio, em buscar os aspectos que diferenciem a cidade nova das chamadas cidades espontâneas e em identificar o que as primeiras guardariam em comum entre si. A delicadeza da questão começa pela constatação óbvia de que, em algum momento, qualquer cidade *já foi nova*. A tarefa, assim, é definir como específicos da categoria em foco os

núcleos urbanos criados: 1) pelo desejo do poder público ou da iniciativa privada e concretizado em ações específicas; 2) que buscam atender, ao menos de início, a uma ou mais funções dominantes (administrativa, de colonização, ferroviária, de relocação, balneária, satélite etc.); 3) implantados num sítio previamente escolhido; 4) a partir de um projeto urbanístico; 5) elaborado e/ou desenvolvido por agente(s) definido(s) - eventualmente profissional(is) habilitado(s); e 6) em um limite temporal determinado, implicando inclusive em um momento de fundação razoavelmente preciso. (2009, p. 14)

Estes parâmetros têm a virtude de situar o projeto como elemento essencial da cidade nova, mas acompanhado de outros componentes menos evidentes. Como muitos desses outros componentes serão cruciais nas leituras artísticas e midiáticas da cidade que aqui serão citadas ou desenvolvidas - particularmente o desejo político e a dimensão do tempo -, considera-se adequada a utilização do termo cidade nova como mais abrangente para se referir ao tipo do qual Palmas faz parte. Recorro a outros esclarecimentos de Trevisan que dão ainda mais detalhamento a respeito do conceito, evitando que se considere a aparência espetaculosa de alguns projetos como parte da natureza obrigatória da cidade nova (que, afinal, é um fenômeno mais frequente do que se costuma supor):

Independente do número populacional, serão o contexto (a realidade) e a urbanidade que nos permitirá qualificar uma CN [cidade nova] como cidade. Necessariamente o isolamento de um núcleo urbano em um determinado território gera nele uma urbanidade. Para tal urbanidade, uma cidade deve apresentar, no mínimo, dois aspectos: possuir uma aglomeração de construções e revelar certos tratados sociais e atividades de relação. Essa urbanidade será responsável por permitir funções de troca, de confrontação e de encontros coletivos, dadas num determinado espaço e suportadas por uma estrutura equipada para armazenar e transmitir os bens materiais e culturais. No caso das CNs, essa urbanidade é artificial e intencionalmente colocada no momento de sua fundação para que possam atender à população recém alojada e iniciar um processo de desenvolvimento próprio. Desse modo, todas as CNs, independente do número de habitantes e da dimensão física, devem apresentar ao nascer um espaço urbanizado que forneça condições necessárias às relações sociais e à interação sócio-ambiental. (2009, p. 86)

Para o trabalho de identificação e análise das cidades novas, o autor utiliza a metáfora do DNA e aponta seis “estruturas genotípicas” que determinam a peculiaridade do tipo urbano artificial. São elas 1) o *desejo*, no sentido de uma determinação de uma personagem ou da coletividade do poder público ou empresa para criar uma cidade; 2) algum tipo de *necessidade* local ou nacional que justifique e mova o empreendimento (necessidade esta que auxilia em uma taxonomia de cidades); 3) o *lugar* específico de instalação (ou, pelos conceitos usados aqui nesta tese, o *espaço* a ser transformado em lugar); 4) os *profissionais* envolvidos na fomentação do lugar, particularmente aqueles ligados às atividades arquitetônicas, urbanísticas e de Engenharia; 5) o próprio *projeto* urbanístico, como esquematização de um estudo e de um sonho; 6) e o *tempo*, entendido como um período delimitado para fazer a cidade existir e garantir a ela o estatuto de nova (pp. 87-88). Esta última “hélice” do DNA merece uma exposição mais extensa.

Trevisan compreende três fases como integrantes do tempo peculiar da cidade nova. Outra vez, há uma nomenclatura que aproxima a questão urbana do campo semântico da Biologia. Apresenta-se primeiro uma fase de *gestação*, desde a ideia de se criar o lugar até sua construção, passando, é claro, por todo o planejamento e estudo devidos. Em seguida, temos o mais midiático e perceptível dos momentos: o *nascimento*, ou seja, a inauguração. Por fim, dá-se o *desenvolvimento* do novo lugar. É lógico que, pela dinâmica própria do urbano, este desenvolvimento nunca cessará (ainda que seja a caminho da decadência). Porém o autor

singulariza a fase como uma maturação inicial, que irá até a desejada consolidação da cidade: “Daí em diante, assim como no paradoxo *nature versus nurture* (natureza versus criação), as CNs podem adquirir vida própria, e eventualmente deixarem de ser *novas*” (p. 89, grifos do autor). O somatório das três fases, de toda forma, está compreendido no que Trevisan denomina de “tempo de curta duração”, não pela brevidade em dias ou anos absolutos, mas por ser determinada, projetada, passível de uma identificação objetiva, embora possa, como é o normal dos projetos, falhar na sua projeção e ser revisada.

Para discutir Palmas, um dos casos selecionados na sua análise, Trevisan resgata questões sobre o plano inicial elaborado pelo escritório GrupoQuatro, de Goiás, através dos arquitetos Luís Fernando Cruvinel Teixeira e Walfredo Antunes de Oliveira Filho, arquitetos responsáveis. A cidade era pensada para 1,2 milhão de habitantes. Quase trinta anos após (à época desta tese), apenas cerca de um quarto desta população ocupa o município. Obviamente, não são esses números que emplacariam de forma isolada a conclusão de algum fracasso na fase de desenvolvimento da capital. O arquiteto Glauco Coccozza (2007) traça uma argumentação crítica deste tempo de maturação, apontando para um entrave proporcionado pelo próprio ato de projetar uma cidade, ainda mais dentro de um ideário determinista e tecnicista. O autor questiona até que ponto a ordenação dos espaços pode garantir o que lhe parece mais fundamental na conformação de um lugar: a urbanidade. Em outras palavras, que garantia haveria - e que resultados, de fato, o histórico das cidades novas traz - de que a racionalidade e a funcionalidade de ruas, quadras, praças, monumentos capacitam uma efetiva integração entre espaço construído, espaço livre, pessoas, meio ambiente (no seu sentido restrito, de “natureza”), ou seja, uma ecologia urbana?

O lugar enquanto fenômeno qualitativo não pode ser reduzido a somente propriedades espaciais; quantitativa, abstrata, lógica, científica, e matemática. O lugar é também definido por substantivos, por qualidades das coisas e elementos, por valores simbólicos e históricos, é ambiental e fenomenologicamente se relaciona ao corpo humano, como espaço da existência, da vivência que promove interações e relações, cujo significado é valorizado pelo homem. (p. 41)

Coccozza vai encontrar no percurso de desenvolvimento de Palmas fatos demonstrativos da incapacidade de concretização de muitos formalismos previstos no projeto do GrupoQuatro. Por um lado, admite, os desvios do plano inicial tiveram raiz na política do município e do estado: “Para seus gestores, (...) avenidas, construir palácios e enfatizar a escala monumental, foram mais importantes do que gerar condições de criar uma escala gregária no espaço. Lugar e espaço monumental, são condições muitas vezes antagônicas” (p. 106). Porém não isenta o projeto de equívocos conceituais e enxerga nas consequências desses erros provas das adaptações espontâneas da realidade vivida. Seu exemplo mais caro: enquanto as quadras centrais de Palmas, executadas conforme o projeto, prevendo Unidades de Vizinhança com áreas de lazer internas, geraram moradias “individualistas” e espaços comunitários vazios, setores periféricos ocupados por população de baixa renda, pouco ou

nada planejados, hoje se mostram social e economicamente mais dinâmicos. Sobre uma dessas periferias, a Vila União, Coccozza comenta:

Alguns aspectos de cidade tradicional se destacam na Vila União. Quem circula por suas ruas, quem observa seu comércio parece estar em uma cidade do interior do Tocantins, Pará ou Maranhão, estados de origem da maioria de seus moradores. Esse fato não se deve ao desenho das quadras, ou ao projeto de Palmas, mas a contraposição ao zoneamento rígido proposto por estes. Ela é o contraponto entre o concebido e o vivido, entre o plano e as variáveis benéficas que incidem sobre a produção do espaço urbano, e é uma resposta aos modelos urbanísticos funcionalistas e pragmáticos que ainda persistem nas práticas do urbanismo. (p. 139)

Na investigação sobre esses contrapontos entre a ideia do projeto e a configuração de cidade que o cotidiano possibilitou, o arquiteto faz menção a outras alterações bem diversas: 1) A orla da Praia da Graciosa, criada artificialmente no lago de Palmas, com calçadão e infraestrutura que buscam repetir as orlas litorâneas de várias capitais brasileiras, mas que permanece subutilizada, sobretudo se comparada a outras praias menos ordenadas e mais vivenciadas pela população mais periféricas, como a do Prata e a das Arnos; 2) a monumental avenida Teotônio Segurado, com amplo gramado central, concebido para circulação dos pedestres e que também costuma permanecer vazio, enquanto, não muito longe dali, o Bosque dos Pioneiros, que manteve a vegetação original do cerrado e garante uma área de sombra e aconchego, conta com intensa atividade de comércio e lazer em feira semanal e eventos ocasionais; 3) mais uma vez a Vila União, única região da cidade que recebe a denominação de *bairro* (e não *setor*) e cujas ruas fogem à nomenclatura fria e funcional do restante de Palmas, que combina siglas e números. São apenas alguns dos fenômenos que indicam uma população que resiste à objetivação através de uma linguagem que se faz com matéria urbana.

O plano parecia seguir uma ordem correta para implantação da cidade, levantamentos, discussão, concepção, elaboração do projeto e das diretrizes. Porém, com a colocação da pedra fundamental, que marcou o início da construção da cidade, começava a separação entre o plano e a cidade real. Uma cidade não se funda, ela se constrói. (Coccozza, 2007, p. 99)

Valéria Silva (2010) aponta outros impasses de Palmas frente ao tempo, com repercussões sobretudo na vida simbólica do lugar. A geógrafa identifica uma prática e um ideário pós-modernos na elaboração do projeto, caracterizados por uma pretensão de modernidade, mas se afastando do receituário do Urbanismo modernista internacional ao possibilitar uma “simbiose moderno/tradicional, num movimento complexo e contraditório de atualização e reiteração” (p. 15). Esta encruzilhada de concepção e suas consequências sociais são apontadas também pela arquiteta Lúcia Moraes (2006), que identifica o surgimento de Palmas como um capítulo avançado em uma sequência denominada Marcha para o Oeste, uma iniciativa do estado brasileiro para explorar e urbanizar o interior profundo do Brasil, saindo da antiga capital Rio de Janeiro em direção ao cerrado e, posteriormente, à fronteira da

Amazônia. Segundo a autora, uma das principais estratégias se configurou na construção de cidades novas como centros administrativos e modernos que se contrapunham a uma realidade rural e atrasada. Essa sequência, com um novo projeto de cidade aproximadamente a cada três décadas, inclui Goiânia (1933), para substituir a cidade de Goiás como capital do estado homônimo; Brasília (1960), como nova capital federal em substituição ao Rio de Janeiro; e Palmas (1989), como centro do poder do recém-criado Tocantins. Em comum, as três iniciativas urbanísticas seriam marcadas pela contradição e por um arranjo peculiar entre velhas e novas práticas sociais e políticas.

O Estado idealizou cidades pelo prisma de uma modernidade urbana, mas a consolidação e a formação dos espaços urbanos delas se deram, sobretudo, tendo como pressuposto e suporte um poder político autoritário, um poder econômico segregador e uma estrutura fundiária arcaica e conservadora. [...] A formação dessas cidades se caracteriza, portanto, pela existência de um centro urbano planejado e urbanizado - a cidade do plano urbanístico, onde habita a população de melhor poder aquisitivo, combinada com a existência de uma periferia popular - a cidade periférica do urbanismo moderno, precariamente urbanizada, que serve de abrigo para as classes sociais menos favorecidas. (Moraes, 2006, p. 153)

Este projeto segregador nas mesmas cidades estudadas por Lúcia Moraes é identificado também pela geógrafa Márcia Cristina Pelá (2014), para quem houve a execução de um escantemaneto das populações mais carentes, uma espécie de sujeito não desejado, para áreas periféricas, um movimento que não constaria do planejamento inicial de ocupação. Já para a arquiteta Patrícia Orfila Reis (2018), ainda que exerçamos um olhar mais receptivo aos parentescos de Palmas com a capital brasileira, iremos nos deparar com um anacronismo deste processo da Marcha para o Oeste:

Mais difícil ainda é compreender que o Plano de Palmas (1990), trinta anos depois de Brasília, adotou um modelo semelhante, baseado em princípios e concepções do urbanismo modernista, só que em estado já “inercial”, com a experiência de Brasília já sendo alvo de grande polêmica (econômica, política e urbanística), colocando o modernismo como um movimento superado. Ou será que poderíamos chamá-lo de tardio? (pp. 56-57)

Valéria Silva (2010) localiza, por sua vez, mais diferenças do que semelhanças na trajetória de Palmas em relação a Brasília. A capital federal seria produto mais fiel do Modernismo rígido pensado por seguidores do arquiteto Le Corbusier, com o rigor do concreto em formas geométricas e a setorização racional da cidade em áreas que atendam às funções básicas da vida (habitar, trabalhar, divertir-se, deslocar-se). A Brasília elaborada pelo urbanista Lúcio Costa buscou ideologicamente “o apagamento, a inscrição de uma nova história minando a herança proscrita do passado” (p. 74). A utopia de uma nova civilização funcionalista perpassava e motivava este modelo de Urbanismo. O projeto de Palmas, a um primeiro olhar, sobretudo o leigo, daria esta sensação modernista, porém sua realidade é menos homogênea e funcional, mais estética (esta possível antítese de um funcionalismo modernista), mais híbrido, expressão de uma pós-modernidade que frisa

uma valorização da memória, uma revitalização do passado, sendo ele idealizado ou não. (...) Nessa nova roupagem do processo civilizador engendrado pela fisionomia e estruturação da cidade, de um lado, funde-se a ideologia do progresso e do desenvolvimento, a pluralidade cultural dos construtores, vindos de várias regiões; de outro, diluem e decompõem-se esse ímpeto modernizante, quando se retoma a memória-histórica da formação do Estado é empreendida na sua composição estética. A história dos grandes homens é lembrada e venerada, assim como recontada para os moradores do lugar, com um caráter profundamente moralizante. (pp. 74-75)

A reverberação desta pós-modernidade na vida simbólica da cidade leva Valéria Silva a incluir Palmas no rol das *idades do tempo ausente*. A expressão se refere a um passado muito recente, quase insignificante, que cultivava mitologias para preencher lacunas; a um almejado futuro de progresso, razão mesma da fundação do lugar, mas que ainda não chegou e se mantém como promessa permanente; e, portanto, a um presente que recebe pouca atenção, espremido entre essas duas virtualidades temporais anteriores. Cada qual a sua maneira, as ineficiências de cada temporalidade minam a credibilidade de uma linearidade do progresso: “A insurreição de um passado distante, tão heroico quanto fabuloso, burla a modernidade que se quis alcançar - a modernidade como antônimo do sertão -; essa modernidade talvez tenha chegado tarde demais: quando o próprio moderno parece ter envelhecido” (Silva, 2010, p. 52), como Patrícia Reis também intui. Na sua comparação com o transcorrer do tempo nas cidades espontâneas, a autora introduz alguns aspectos fundamentais da reflexão sobre o cinema e a cultura que se objetiva nesta tese: a relevância das identidades de lugar para o habitante que, na sua carência e busca por imaginários, precisa lidar com concretizações, abraçar objetos culturais em nada isentos de uma história ideológica.

Há cidades que surgem e se constroem a partir de uma significativa duração de tempo, a partir de um processo histórico que desenha cada uma, paulatinamente, estendendo o seu traçado e as suas formas. A memória coletiva constituindo-se numa narrativa expressa-se simbolicamente nos artefatos urbanos, nas palavras dos moradores, ou seja, a construção da cidade e de sua memória ocorre nas pequenas e grandes ações, conquistas e relações entre os atores sociais e seu espaço específico. Desse modo, então, sua paisagem e tudo o que ela comporta é uma narrativa, ao mesmo tempo material e simbólica, dessa construção temporal do espaço travada por homens e mulheres que compartilham do mesmo legado.

Algumas cidades, entretanto, surgem marcadas por uma ausência de tempo e de memória, saídas do lápis de um arquiteto, do projeto do urbanista, de uma afirmação política, digamos que nascem de um modo artificial. Partimos do pressuposto de que, mais do que uma economia pujante e uma boa condução política, a permanência e a vida de uma cidade ligam-se fundamentalmente à sua capacidade de significar para os seus cidadãos, dependem de uma representação coletiva tecida pelo imaginário e pela memória social. As instâncias de poder, todavia, competentes em discernir essa dimensão mais ampla da esfera social, e dela se apropriar, concorrem numa procura para dar à cidade um conjunto de insígnias, opera-se uma busca por símbolos formadores de uma identidade, um rapto de histórias que não lhes pertencem materializa-se no espaço, processa-se uma busca desenfreada pelo tempo e pela formação de um imaginário social. (p. 16)

Esta lacuna de significados que abre uma página em branco (ainda em branco!) para que os políticos escrevam em forma de marcos urbanos a história que lhes convém dá margem para uma série de episódios fartamente citados por Valéria Silva (inclusive por causa da seu recurso metodológico de recorrer à voz da memória de diversos moradores, ilustres ou não, que acompanharam o crescimento da cidade) e por Patrícia Reis (2018). São relatos que, da

mesma forma, participam da crônica, do “folclore” de Palmas, do cotidiano das conversas. Envolvem cultos a personagens históricas improváveis, monumentos erguidos e desfeitos ao sabor da troca de governos, outros monumentos tão polêmicos que sequer chegaram a ser erguidos, interferências religiosas em construções, etc. Alguns destes casos merecerão uma observação mais cuidadosa na seção 1.4, dedicada às buscas por uma identidade cultural da cidade. Para já, o levantamento de todas essas iniciativas simbólicas, concretizadas em construções grandiloquentes e em eventos programados para se transformar em “história” figura como eco da percepção do geógrafo Paul Claval (2007), para quem elementos como cerimônias religiosas fundadoras e erguimento de templos e monumentos são usuais no surgimento das cidades, agindo para que sempre se possa lembrar e reavivar uma certa ordem social.

A maior parte das concretizações relacionadas a esta miscelânea signífica está disposta na Praça dos Girassóis, uma imensa área de 571000 m<sup>2</sup>, no cruzamento dos eixos norte-sul e leste-oeste do Plano Diretor e centro cívico da capital, abrigando as sedes dos três poderes do Tocantins. Porém, desde já é preciso mencionar que, embora não exclusivo nestas iniciativas, Siqueira Campos, no papel de idealizador da capital e detentor do poder efetivo, pôde exercer, como nenhum outro, a destreza de imprimir em forma de signos urbanos uma narrativa personalista no lugar. Ao comentar sobre os empreendedores comprometidos com as cidades novas, Trevisan alerta que

Enganados estamos ao acreditar que os pais das CNs são seus projetistas (arquitetos, engenheiros, geógrafos etc.), coadjuvantes no processo de construção de uma nova cidade. Os verdadeiros protagonistas são aqueles agentes detentores do desejo, da intenção, da idéia inicial em criá-las. As CNs tornam-se crias não do acaso, mas de um querer; nascem em virtude do interesse e da vontade de um indivíduo ou de um grupo deles que, possuidores de capital público ou privado, conseguirão empreender sua construção. Todos os predicados, utilizados para relacionar criador e cria, remetem-nos a uma aspiração humana diante de algo esperado. Neste sentido, as CNs correspondem aos anseios de seus idealizadores, são a materialização de um desígnio, seja ele a representação física do poder, a constituição de uma fonte lucrativa ou a solução para um determinado problema. (2009, pp. 101-102)

Oferece assim um prenúncio do comentário que o próprio autor reservará sobre Palmas: apesar da equipe do GrupoQuatro ter uma formação acadêmica consistente e haver buscado referências nas *villes nouvelles* da França para projetar a capital, diversos aspectos da obra foram modificados pela interferência direta de Siqueira Campos, como, por exemplo, a definição da localização do Palácio Araguaia, sede do Poder Executivo, desviado pelo então governador para o ponto mais elevado do terreno do Plano Diretor para reforçar assim a sua centralidade: “O ‘personalismo’ de Siqueira Campos esteve presente em várias decisões acerca do urbanismo e da arquitetura de Palmas, personalismo que submete a equipe de técnicos, escolhida por ele mesmo, para elaborar os projetos a partir das suas designações subjetivas” (Reis, 2018, p. 90)

A partir destas leituras críticas realizadas sobre a ideia, a planificação, a fundação e o desenvolvimento de Palmas através de investigadores em diversas frentes - a Arquitetura, o Urbanismo, a História, a Geografia -, emergem alguns indicativos da influência que a condição de cidade nova exerce sobre a percepção do lugar, todos desdobramentos do tempo ausente. O primeiro deles se relaciona à existência cronologicamente ínfima que precisa ser preenchida com história para dar sentido ao lugar. A título de solução, foi oferecida a Palmas a profusão de marcos cívicos, que faz com que “todos nós nos sentíssemos, de alguma forma, estrangeiros em relação à monumentalidade que consiste no surgimento sincrônico de uma cidade inteira” (Silva, 2010, p. 53), ou seja, uma espécie de achatamento do tempo, em que, repentinamente, todo um passado de múltiplas (e até impossíveis) correspondências se materializa em esculturas nas praças e ruas. Um segundo indicativo está no amplo aproveitamento que os líderes políticos fizeram do vácuo e, portanto, do preenchimento do tempo, particularmente Siqueira Campos: “Na cidade projetada, na qual a ausência de tempo atribui esse caráter mais personalista do que coletivo ao sentido das imagens, o discurso preconiza a autoironia.” (Silva, 2008, p. 60). A cidade nova se faz palco privilegiado para o soerguimento de vínculos entre o lugar e as biografias políticas, estas que podem

mostrar-se melhor do que em qualquer outro lugar, estar sob os holofotes na fundação, desfilando, afirmando seu poder em edifícios, praças ou amplas avenidas. Na cidade, o político se apropria do tempo e, criando a ilusão de dominá-lo, instala-se indefinidamente - como fora do alcance dos sobressaltos do mundo. Na cidade, o político se apropria também da imagem e a prolixidade que ele mostra sobre o acessório lhe permite, frequentemente, mascarar o essencial. É exatamente para isso que serve, em suma, a colocação de imagens da cidade: teatralizar o político. (Vidal, 2008, p. 154)

Alguns casos em Palmas, se alicerçados pelas devidas referências, chamam a atenção: um hospital batizado com o nome da mãe de Siqueira Campos (Hospital e Maternidade Dona Regina Siqueira Campos) ou um bairro inteiro na periferia com o nome de sua ex-esposa (Jardim Aurenny). Há ainda exemplos mais alarmantes de bens públicos nomeados em homenagem a personalidades vivas à época: a ponte Fernando Henrique Cardoso, referente ao ex-presidente que governou no auge das gestões Siqueira, ou o próprio Siqueira Campos, agraciado em 2009 com a mudança do nome de uma das principais avenidas por iniciativa da Prefeitura de Palmas (honra rapidamente vetada, voltando a avenida a se chamar Teotônio Segurado). A história coletiva que se tem à mão, desta forma, tem pouco de uma herança e de um acúmulo de experiências comunitárias e muito mais a emulação de uma personalidade heroica. O próprio modelo de cidade, que, como se viu, toma como parâmetro o Modernismo, embora de fato não o cumpra na totalidade, compete para minimizar justamente essas experiências comunitárias e é o terceiro indicativo das consequências de uma cidade nova que quero apontar aqui. Patrícia Reis dá o seguinte diagnóstico a este respeito:

Nota-se no desenho de Palmas que os circuitos cartesianos de locomoção e a malha urbana setorizada não permitem tantos encontros e desencontros de caminhantes. Quando comparada a uma malha de cidade antiga, percebe-se que a escala monumental da cidade desenhada em matriz matemática, composta de largas avenidas e grandes distâncias,

desestimula e subestima o simples ato secular de caminhar. Ato que gera laços de sociabilidade e torna a vida urbana mais rica em decorrência dele. (...)

A nova dinâmica formada pela dimensão espacial do projeto de cidade pouco densa e muito espalhada desconectou certos lugares e os tornou vazios, lugares mortos, espaços descaracterizados e impessoais, a que não lhes são atribuídos quaisquer tipos de características pessoais, ou seja, espaços de anonimato no cotidiano. (2011, pp. 150-151)

A dispersão dos habitantes e o estranhamento dos visitantes a partir destas constatações tendem a ser majoradas por um último elemento a ser agora realçado e que diz respeito à radicalidade de transformação no processo de desenvolvimento da cidade. Seja por causa das já citadas alterações pontuais promovidas por gestões que entram e que saem do poder, seja pelas obras abrangentes necessárias à implantação da infraestrutura do município, temos um lugar-painel que se modifica a uma velocidade difícil de ser acompanhada pelo costume e pelos afetos, como se um cenário, se não inteiramente, mas bastante novo, pudesse surgir a cada pequena quantidade de tempo. Os exemplos são incontáveis e em escalas bem variadas: a própria cidade moderna tomando lugar do que era cerrado; o represamento do rio Tocantins, que gerou um lago com 174 Km de extensão e até 8 Km de largura, submergindo comunidades ribeirinhas, mas, em contrapartida, fazendo surgir praias artificiais; a construção da ponte FHC sobre o lago e, dada a sua grandiosidade (8 km de concreto) e posição cênica, vertida de imediato em cartão-postal; a verticalização desenfreada e a especulação imobiliária, com a construção de muitos arranha-céus que convivem com quadras vizinhas ainda vazias; a chegada constante de empreendimentos comerciais: shopping centers, redes de supermercado e lojas de departamento. Muitos desses itens podem ser tomados como fatos corriqueiros para uma metrópole qualquer. Porém, como os moradores mais antigos de Palmas gostam de ressaltar, pouco mais de 20 anos antes destas construções, havia barro, poeira, cerrado e casas precárias. A metamorfose palmense amplifica, então, a velocidade da cidade-espetáculo.

### 1.3-Outro lugar a cada narração

Ao argumentar sobre a concepção de realidade que os mapas convencionais, bidimensionais e objetivos, nos oferecem, Wanceslao Oliveira Jr. (2009) sugere uma abertura para outras possibilidades:

Mas, se os lugares não forem somente pontos sobre uma superfície, mas, sim, um local onde se reúnem multiplicidades de trajetórias distintas e para onde convergem inúmeras práticas sociais e narrativas, tantas vezes solidárias quantas outras vezes discordantes, esses lugares não serão encaixáveis uns em relação aos outros num mapa que os mostraria a todos, simultaneamente coerentes; esses lugares terão, sim, zonas de encaixes e zonas de desencaixes, resultantes dos pensamentos discordantes em relação ao território, das geografias ali imaginadas e vividas. Geografias distintas que se embatem na busca de fazerem-se visíveis, legítimas, hegemônicas, reais... (p. 24)

Esta dimensão vivenciada e mesmo subjetiva das geografias leva o autor, nesta proposição, a já insinuar as diferentes possibilidades de comunicar os lugares, gerando, em última instância, mais do que significados diversos, modos diversos de existir. Esta propriedade do lugar de ser contado, de ser narrado, e assim se transformar já compunha o pensamento de Stuart Hall (2001) a respeito dos estados-nação modernos como instituições indicativas do momento histórico pós-moderno. Bastante recentes, os estados-nação surgem, segundo o autor, fundamentados em certa artificialidade histórica e geográfica. Muitas vezes, não chegam a ser constituídos por comunidades que espontaneamente ocupam determinado espaço desde tempos longínquos ou que compartilham laços culturais estreitos. Antes disso, são resultado de colonizações, dominações bélicas, arranjos políticos que determinam fronteiras antes inexistentes. Substituem, assim, o amor e a lealdade que antes eram voltados para entidades como a tribo e o povo, conceitualmente mais amplas e vagas, porém com vínculos afetivos mais naturais do que aqueles gerados por e para os estados modernos. Para que estes últimos possam se estabelecer, ter aceitação, gerar vínculos e sentimento de pertencimento, precisarão forjar uma imagem e, por conseguinte, uma identidade. Para semelhante tarefa, é crucial elaborar e massificar uma narrativa da nação, ou seja, editar e comunicar uma história que lhes dê sentido e reverbere no comprometimento dos seus habitantes. Hall lembra que, se boa parte das nações modernas surgiu do desmembramento ou da fusão de várias culturas, muitas vezes pela via violenta, essa origem pouco edificante tende a ser excluída ou amenizada nas narrativas patrióticas. Da mesma forma, ainda que se saiba que os lugares têm seu momento inicial, sua construção, sua inauguração (às vezes não muito distante), cabe às narrativas dar uma sensação de eternidade, de “desde sempre” à existência nacional, sobretudo através dos mitos. São estratégias como estas que fazem com que Hall afirme que as culturas nacionais são, antes de mais nada, dispositivos discursivos.

Não parece exagerado tomar como hipótese que processos semelhantes possam se dar com outras escalas de lugar, tais como províncias, estados federativos e cidades, especialmente nos casos das cidades novas, devido a sua necessidade imediata de justificar a existência, não só como um fato administrativo, econômico ou político, mas como um lugar de afetos, de cotidiano, de identificação para aqueles que nela viverão. Naturalmente, pode-se usar o argumento de que há uma diferença de peso entre o apelo de uma identidade nacional e o de uma identidade estadual ou local, frisando uma maior interferência dos signos nacionais na vida dos habitantes. Porém, da mesma forma, dispõe-se a contra-argumentação construída através das teorizações sobre a glocalização (Robertson, 2012; Roudometof, 2016) enquanto uma possível (re)valorização de manifestações locais, paradoxalmente como forma de ingressar no mercado de imaginários globais.

Ora, para Hall, em nossos tempos, a nacionalidade passou a ser tão fundamental a ponto de haver dificuldade em se conceber um indivíduo que não tenha este tipo de vínculo com um estado-nação. Naturalmente, o sociólogo não atribui a tal vínculo qualquer caráter genético

ou essencialista, próprio de uma concepção iluminista de sujeito. Em lugar disto, para este sujeito moderno descentrado, instável, em permanente negociação nas suas relações simbólicas, a cultura nacional ganha a natureza de discurso, cuja função é organizar a coerência da vida em sociedade e garantir uma autoimagem ao cidadão, “uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora ‘narrativa do eu’” (Hall, 2001, p. 13). Para efetivar o funcionamento desta comunidade imaginada (expressão que Hall toma emprestado de Benedict Anderson), algumas práticas discursivas costumam se fazer presentes: 1) Os rituais, que dão concretude e atualização a um passado de origens; 2) a sugestão de que as tradições são intemporais e já estariam impregnadas na natureza primeira em tempos imemoriais (quando, na verdade, muitas vezes essas tradições nasceram há pouco tempo); 3) a organização de diversos episódios desconexos da história em um todo que seja narrativamente mais assimilável; 4) e a atribuição das origens a um suposto povo puro (pp. 52-55). Este último ponto aprofunda ainda mais a dimensão mitológica, pois, além de fazer referência a uma pureza questionável (Étnica? Linguística? Racial?), talvez o povo narrado sequer seja aquele grupo cultural que hoje é dominante naquele determinado lugar.

Em vez de pensar as culturas nacionais como unificadas, deveríamos pensá-las como constituindo um *dispositivo discursivo* que representa a diferença como unidade e identidade. Elas são atravessadas por profundas divisões e diferenças internas, sendo ‘unificadas’ apenas no exercício de diferentes formas de poder cultural. Entretanto - como nas fantasias do eu ‘inteiro’ de que fala a psicanálise lacaniana - as identidades nacionais continuam a ser representadas como *unificadas*. (Hall, 2001, pp. 61-62, grifos do autor).

Essas considerações de Hall, repitamos, dirigem-se de forma específica ao estado-nação, essa instituição, como já se viu, muitas vezes artificial o bastante a ponto de gerar essas necessidades de invenção de uma tradição para talvez tornar, através dos mitos, o passado algo mais grandioso, convincente, aderente. O sujeito pós-moderno, em seu descentramento identitário e com seus significados performativos, já participa de um mundo em que estas identidades nacionais são postas em crise. Isto se evidencia quando, ao atentarmos para escalas além das fronteiras das nações, o capitalismo global possibilita pessoas dos mais diferentes lugares a experimentarem elementos culturais padronizados, industriais, “como ‘consumidores’ para os mesmos bens, ‘clientes’ para os mesmos serviços, ‘públicos’ para as mesmas mensagens e imagens” (Hall, 2001, p. 74). No interior das fronteiras, dá-se o refluxo da globalização, com os neotribalismos, os fundamentalismos, os novos agrupamentos solidários circunstanciais (muito mais políticos do que culturais).

Benedict Anderson (1991) é outro autor a sublinhar a natureza convencional das nações. Para este historiador, as fronteiras soberanas e limitadas, embora tantas vezes transbordáveis culturalmente em sua elasticidade, guardam comunidades formadas por milhares ou milhões de indivíduos que não se conhecem, mas que se sentem unidos por elos imaginários: os valores e as marcas de pertencimento. Da ideia de imaginação, aliás, Anderson busca afastar

a conotação de falsidade, aproximando-a mais da capacidade criativa de estabelecer essa comunhão, essa proximidade entre anônimos.

Por sua vez, o geógrafo Rogerio Haesbaert (2004), ao se referir não às nações, mas ao conceito mais abrangente de território, compreende suas fronteiras como submetidas a diferentes determinações. Assim, há aquelas forças mais concretas, que o autor chama de jurídico-políticas, que delimitam pela lei onde começam e terminam os espaços controlados. Concomitantemente, agem os limites mais simbólicos e subjetivos da vivência dos povos com o seu lugar, ou seja, as forças da cultura. Não é surpresa se percebemos que fronteiras de um tipo não costumam coincidir com as do outro tipo, o que recoloca para o território jurídico-político o desafio de se afirmar uma unidade capaz de fazer sentido para seus habitantes.

O cientista social Michael Billig (2010), diante desta diversidade de versões históricas e de significados a permear as comunidades, atualiza a observação de Walter Benjamin a respeito da prevalência, na História, da palavra dos vencedores. Com isto, salienta a fragmentação e a multiplicidade de pontos de vista, domados, no entanto, pelos mecanismos de esquecimentos seletivos:

Diferentes facções, sejam elas classes, religiões, regiões, gêneros ou etnias, sempre lutam pelo poder de falar pela nação e de apresentar sua voz particular como a voz do todo nacional, definindo a história de outras subseções de acordo com isto. ‘A voz da nação’ é uma ficção; tende a negligenciar as lutas faccionais e as mortes de nações mal-sucedidas, que tornam tal ficção possível. Assim, as histórias nacionais são continuamente reescritas, e a reescrita reflete os equilíbrios atuais da hegemonia. (p. 71, tradução nossa)<sup>5</sup>

Se naturalmente as imaginações históricas são capazes de enxergar heroísmos em episódios e personagens improváveis, Billig detecta que, em outras ocasiões falta a tais personagens certo carisma. Nestes momentos, carece-se também da grandiosidade suficiente para alimentar as narrativas e, então, a própria simplicidade dessas figuras ou a sua trivialidade são aproveitadas como material virtuoso para representar o espírito de um povo.

Ana Elisete Motter (2010) recupera, em sua tese, como se deu, no âmbito do Tocantins, esse processo de narrar a nova fronteira, de forma a dar sentido a um ato político. Repete-se nesse caso a disputa pela preeminência da narrativa sobre o lugar, o que leva a autora a indagar

---

<sup>5</sup> No original: “Different factions, whether classes, religions, regions, genders or ethnicities, always struggle for the power to speak for the nation, and to present their particular voice as the voice of the national whole, defining the history of other sub-sections accordingly. ‘The voice of the nation’ is a fiction; it tends to overlook the factional struggles and the deaths of unsuccessful nations, which make such a fiction possible. Thus, national histories are continually being re-written, and the re-writing reflects current balances of hegemony.”

o que pode e deve ser dito sobre o Tocantins em um momento crucial para sua instituição e sua consolidação? (...) quem pode dizer o que e para quem? Quem tem autoridade para categorizar, nomear, dizer? De que espaço social são veiculados os enunciados em questão, e, ainda, que sujeitos pretende-se interpelar e construir com as regularidades enunciativas veiculadas nos discursos em pauta? (pp. 16-17)

Motter identifica como a historiografia tocantinense oficial conseguiu elaborar uma linha do tempo eclética, encandeando fatos muito distantes entre si, que atravessam séculos, como se tivessem uma conexão lógica, sempre atribuindo a cada um desses fatos uma conotação de luta pela emancipação do estado. Cita, por exemplo, a criação de uma comarca específica no norte de Goiás, em 1809, incluída, até a atualidade no discurso institucional, como primeiro movimento de autonomia, embora ele objetivasse mais precisamente ações administrativas, como uma maior eficiência na coleta de impostos e a coibição do tráfico de ouro. Em um outro exemplo com a mesma estrutura narrativa, o ouvidor Theotônio Segurado é desenhado como herói idealizador da autonomia ao liderar, a partir de 1821, a separação da Comarca do Norte. Porém, Motter ressalta que Segurado, português e funcionário da Corte, buscava com o movimento tão somente criar resistência à independência do Brasil, que ganhava fôlego naquela época. Mais de um século e meio depois, Siqueira Campos surgirá nessa linha do tempo como herdeiro dos supostos ideais destes e de outros episódios, embora não haja ligação biográfica contínua de qualquer ordem entre estas personagens. Numa demonstração a mais de como as narrativas oficiais redirecionam as articulações emancipacionistas para sentidos patrióticos, a autora comenta o envolvimento da CONORTE - Comissão de Estudos do Norte Goiano - nas campanhas pró-autonomia nos anos 1980. Instituição de caráter ruralista e conservador, a CONORTE defendia o desenvolvimento econômico da região, mas também a manutenção das estruturas de poder dos grandes proprietários de terra. Suas publicações e eventos expunham a defesa de um Tocantins autônomo como se fosse uma causa popular, quando eram, de fato, movimentações de um grupo pequeno de atores políticos e econômicos a cuidar dos interesses das elites agrárias locais. Importa, enfim, considerar que a narrativa ideológica do lugar se faz não apenas com este direcionamento afirmativo, mas também com o apagamento de vozes antagonistas. Motter nos esclarece que o projeto de emancipação do estado não era uma unanimidade, mas as posições opositoras jamais alcançaram o espaço e a repercussão que a força política da CONORTE garantia aos seus adeptos.

Se tanto conteúdo histórico se submete assim a uma ressignificação perpassada por interesses de grupos hegemônicos, convém situar quais textos e suportes canalizam estes discursos. Ana Elisete Motter lista como alguns destes veículos “a Fundação Universidade do Tocantins (UNITINS), com as dissertações de mestrado de seu corpo docente, a historiografia goiana, a CONORTE, as publicações oficiais do estado e a imprensa, na época da consolidação do Tocantins.” (2010, p. 38). Na própria tese da autora está a proposta de enfatizar a investigação sobre dois campos discursivos que colaboraram e ainda colaboram com a cristalização das narrativas oficiais. O primeiro deles é o jornalismo, em especial o Jornal do

Tocantins, o principal veículo impresso do estado, como justifica Motter, e no qual a autora localiza um relevo em pautas que atribuem o sucesso da emancipação à liderança de Siqueira Campos, enaltecendo a um só tempo o ambiente silvestre e a modernização locais e exaltando a participação popular no cotidiano de trabalho e desenvolvimento.

As razões que levam a este teor do JT foram objeto de nossa preocupação em trabalho anterior (Rocha, Soares & Araújo, 2014), em que expúnhamos a hegemonia local do Grupo Jaime Câmara, proprietário não só do jornal, mas responsável também pelo domínio no telejornalismo (TV Anhanguera, retransmissora da Rede Globo), do radiojornalismo (Rádio CBN) e do maior portal local de notícias na *web* (G1 Tocantins). A despeito deste oligopólio das comunicações, o GJC, assim como vários outros veículos tocantinenses, tem forte ligação com as verbas públicas e o Governo do Estado e a Prefeitura de Palmas como anunciantes fundamentais, o que sugere um comprometimento com a visão oficialista sobre o lugar. Este cenário de concentração da informação tende a corroborar o papel muito conservador que Néstor Canclini (2002) atribui aos jornais, à TV e ao rádio como agentes contemporâneos da construção da imagem das cidades perante seus próprios cidadãos. O antropólogo observa uma estratégia comum da imprensa em incluir no comentário sobre a vida do lugar a voz de setores da população (predominantemente fontes oficiais nos jornais, mas muita participação popular na TV e, sobretudo, no rádio). Porém, através da edição, este somatório restrito de falas rende uma “síntese imaginária do sentido da cidade” (p. 44) a ser ofertada como roteiro de percepção para o restante dos cidadãos/espectadores.

A despeito da ênfase sobre a novidade e, em alguns jornais, sobre o insólito, a maioria termina por concentrar-se no conhecido. Embora se descrevam como informadores de fatos atuais e, portanto, como meios que privilegiam o presente, a maioria dos jornais insiste no já habitual, prolongando estereótipos formados historicamente. (...) Mesmo apresentando um registro da pluralidade social e dos protestos mais profusos que o rádio e a televisão, os jornais acabam concebendo a cidade como um espaço muito mais homogêneo do que realmente é, e a vida pública mais como gestão e administração que como lugar de inovações e mudanças. (pp. 45-46)

É preciso destacar que, para Canclini, a repetição de procedimentos semelhantes no fazer jornalístico conduz até mesmo as empresas de comunicação mais independentes a resultados também pouco críticos sobre o imaginário urbano.

Outro lugar discursivo sobre o qual Motter se debruça é a literatura, detentora de prestígio artístico suficiente para funcionar como poderoso construtor de imaginários culturais. Para tanto, a investigadora opta pela análise da obra de José Liberato Costa Póvoa, escritor local canônico, membro da Academia Tocantinense de Letras e cujos principais trabalhos foram realizados e publicados exatamente na época de emancipação tocantinense. A tese evidencia as temáticas regionalistas e saudosistas de Póvoa, que projetam uma imagem da vida rural tradicional e do temor pelas alterações que os novos tempos trariam.

São representações, relativas ao Tocantins e aos seus sujeitos, que respondem aos interesses de grupos sociais que querem a continuidade de práticas ligadas ao latifúndio, com seus mandos, desmandos, agregados e protegidos. Práticas de que sedimentam a submissão feminina ao jugo masculino e que perpetuam o preconceito étnico. (2006, p. 146)

Apesar destes arcaísmos apontados, obras como essas estão propensas a compor o mosaico de referências contraditórias - a cidade nova com sabor de futuro que convive com os valores do Brasil ancestral; o velho carro de boi que agora passa em frente aos reluzentes prédios de vidro e aço -, contradições de que a Pós-Modernidade se alimenta e nas quais se resolve e novamente se problematiza continuamente.

Há ainda um outro importante campo do qual o direcionamento ideológico da historiografia Motter não chega a discutir, mas que é o objeto da dissertação de Eugênio Firmino (2003), bastante citada pela autora. Trata-se das práticas e dos materiais didáticos utilizados em aulas de História no ensino formal tocantinense, veículo que proporciona a multiplicação de uma leitura oficial dos processos e desígnios do estado no ambiente educacional. A depender das condições pedagógicas dessas escolas, não será estranho identificar a ausência de criticidade no trato com este discurso, no qual os governos de Siqueira Campos investiu com vigor.

Não há, naturalmente, no espaço desta tese intenção ou possibilidade de tratar com rigor e abrangência de um painel tão variado de enunciados, já que a contribuição aqui pretendida se dará no específico campo do cinema. Ainda assim, parece válida a menção a uma série de outros terrenos discursivos bastante diversos que aderem com frequência a essas versões hegemônicas do surgimento do Tocantins - ao qual se acoplará um argumento decorrente do surgimento de Palmas - e que as amplificam. Um primeiro item óbvio deste rol são os símbolos cívicos, nicho formalmente reservado ao ufanismo. Observemos alguns trechos da letra do hino do Tocantins (escrita justamente pelo já mencionado Liberato Póvoa).

(...) / És o Tocantins! / Do bravo Ouvidor [Theotônio Segurado] a saga não parou / Contra a oligarquia o povo se voltou / (...) De Segurado a Siqueira o ideal seguiu / Contra tudo e contra todos firme e forte / Contra a tirania / Da oligarquia / O povo queria / Libertar o Norte! / (...) Pulsa no peito o orgulho da luta de Palma / Feita com a alma que a beleza irradia (...)

Temos nesses versos, portanto, sintetizados diversos aspectos antes comentados, tais como a concatenação de personagens distantes no tempo e o vínculo da emancipação com uma suposta vontade popular, bem como a breve alusão a Palmas, a promover uma narrativa que dispõe a cidade como um dos desígnios das lutas emancipatórias e auge da linearidade idealizada nos processos históricos. Um segundo item, a princípio bem menos evidente como texto cívico, é a própria cidade, ou antes, a configuração urbana como um texto a ser interpretado, vivido, somado e transformado por moradores, gestores, turistas, gente de passagem.

Na cidade, o texto verbal liberta-se da sucessão gráfica dos caracteres e adiciona-se aos índices dispersos em quilômetros de ruas, avenidas, edifícios, multidões em locomoção, ruídos, luzes, cor, volume. Os textos não-verbais acompanham nossas andanças pela cidade, produzem-se, completam-se, alteram-se ao ritmo dos nossos passos e, sobretudo, da nossa capacidade de perceber, de registrar essa informação. É esse registro que transforma os textos não-verbais em marcos referenciais da cidade; signos da cidade, esses marcos aglutinam objeto e signo urbanos. (Ferrara, 2001, p. 20)



Figura 5 - Estátuas dos líderes Kim Jong-il e Kim Il-sung, em Pyongyang. Fonte: <https://www.publico.pt/2015/08/09/mundo/noticia/estatuas-da-dinastia-kim-crescem-como-cogumelos-na-coreia-do-norte-1704530>. Acessado em 24 ago. 2018.



Figura 6 - Praça Macedônia, em Skopje, palco de afirmação nacional, com estátua de Alexander o Grande ao centro. Fonte: <http://www.artmargins.com/index.php/2-articles/655-troubles-with-history-skopje-2014>. Acessado em 24 ago. 2018.



Figura 7 - Baýterek, em Astana, monumento-símbolo da independência cazaque e fundamentado na cultura popular nacional. Fonte: <http://aboutkazakhstan.com/blog/cities/walking-through-the-center-of-astana/>. Acessado em 24 ago. 2018

Este aspecto pode se comportar de forma mais diluída nas cidades espontâneas, sobretudo as metrópoles, dada a complexidade e antiguidade do tecido urbano, já “naturalizado” pelo uso. Em uma cidade nova como Palmas, com seu contexto de origem personalista e sua justificação política, o espaço público terminou por funcionar como um palco ou uma imensa tela em que história e ideologia se corporificam na forma de uma profusão de monumentos, estátuas, palácios que, juntos, transformam a área central da cidade em uma espécie de parque temático cívico a se referir a diversos aspectos identitários da trajetória do lugar e das suas personagens ilustres, particularmente, é claro, Siqueira Campos. Não é um fenômeno raro e pode ser observado em outras cidades tão diferentes como Pyongyang, na Coreia do

Norte (Figura 3), Skopje, na Macedônia (Figura 4), ou Astana, no Cazaquistão (Figura 5), lugares em que regimes autocráticos ou com forte necessidade de justificar a identidade local recorrem aos excessos de autorreferências.



Figura 8 - Monumento à Bíblia. Acervo pessoal.



Figura 9 - Memorial Coluna Prestes. Acervo pessoal.



Figura 10 - Monumento aos 18 do Forte. Acervo pessoal.



Figura 11 - Monumento da Súplica dos Pioneiros. Acervo pessoal.

No caso de Palmas, além do estranhamento inevitável dos olhares externos e desavisados, a monumentalização se torna constante objeto de reflexão acadêmica, com destaque para leituras críticas do cenário. As teses de Valéria Silva (2010) e Patrícia Reis (2018), por exemplo, oferecem vasta descrição, contextualização e análise de elementos disponibilizados principalmente na Praça dos Girassóis, imenso quadrilátero com perímetros de quase três quilômetros, no coração da capital, e onde se dispõem o Palácio Araguaia, a Assembleia Legislativa e o Tribunal de Justiça do Estado. A lista de marcos ali implantados inclui, entre outros, 1) o Centro Geodésico do Brasil, configurado como um monumento à Bíblia (Figura 8); 2) o Memorial Coluna Prestes, desenhado pelo arquiteto Oscar Niemeyer, em homenagem ao antigo líder comunista Luís Carlos Prestes, que passou com sua comitiva pela região na década de 1920 (Figura 9); 3) o monumento aos 18 do Forte, levante militar ocorrido em 1922 no Rio de Janeiro (Figura 10); 4) o Monumento de Súplica dos Pioneiros, com o qual se

homenageia os imigrantes que primeiro chegaram a Palmas (Figura 11); 5) o cruzeiro e o altar onde foi rezada a primeira missa, durante a inauguração da cidade (Figura 12); 6) os grafismos característicos das diversas etnias indígenas tocantinenses, desenhados no calçamento da praça (Figura 13); 7) o grande vão na forma do mapa do Tocantins, que fica em frente ao Palácio Araguaia (Figura 13); 8) e as frisas em alto relevo que recobrem os quatro lados do mesmo palácio, a narrar, à maneira de uma história em quadrinhos, a linha do tempo do lugar, desde a época dos dinossauros e pterossauros, passando pelo desbravamento dos bandeirantes, as lutas emancipatórias e a criação da cidade (Figura 15). O hall de entrada do palácio, aliás, apresenta também dois grandes murais que ilustram a história local, um com episódios mais remotos e outro com o desenrolar da emancipação final. Neste último, a figura de Siqueira Campos se faz recorrente.



Figura 12 - Cruzeiro e altar da primeira missa em Palmas. Acervo pessoal.



Figura 13 - Grafismos indígenas no piso da Praça dos Girassóis. Acervo pessoal.



Figura 14 - Ala Norte da Praça dos Girassóis na forma do mapa do Tocantins. Fonte: <https://turismo.to.gov.br/praca-dos-girassois/>. Acessado em 22 set. 2018.



Figura 15 - Frisas do Palácio Araguaia. Acervo pessoal.

Elencar esses marcos de uma forma assim tão sumária pode gerar uma impressão de confusão ou mesmo incompreensão da mensagem integral expressa pela Praça dos Girassóis. Esta percepção não é acidental e nem se limita à leitura desta descrição, mas também ao olhar sobre o próprio ambiente ao estar o visitante presentificado naquele lugar. Além dos ecléticos ideológicos dos monumentos (Porque marcar o centro do país com a Bíblia? Porque Siqueira, político do espectro da direita, encomenda homenagem a Prestes? Qual a ligação entre um levante militar carioca e Palmas?), há um desafio na concatenação entre todas essas peças para formar o texto-praça.

O percurso figurativo de sua linguagem estabelece um discurso próximo de um poema dadaísta. Não houve a intenção de ligar uma narrativa à outra. A continuidade espacial que compartilham não segue a mesma conexão ideativa. Mesmo quando valorizam a memória do Estado, isso é uma intenção - uma vez que a memória na cidade do tempo ausente tem sua morfologia muito mais ligada a um futuro distante e a um passado longínquo -; quando remetem à história local, mais próxima e condizente, o fazem não a partir da tradução de um legado comum, mas de idéias difusas de um pequeno grupo que imaginou e fantasiou sobre uma pretensa memória coletiva. (Silva, 2010, p. 72)

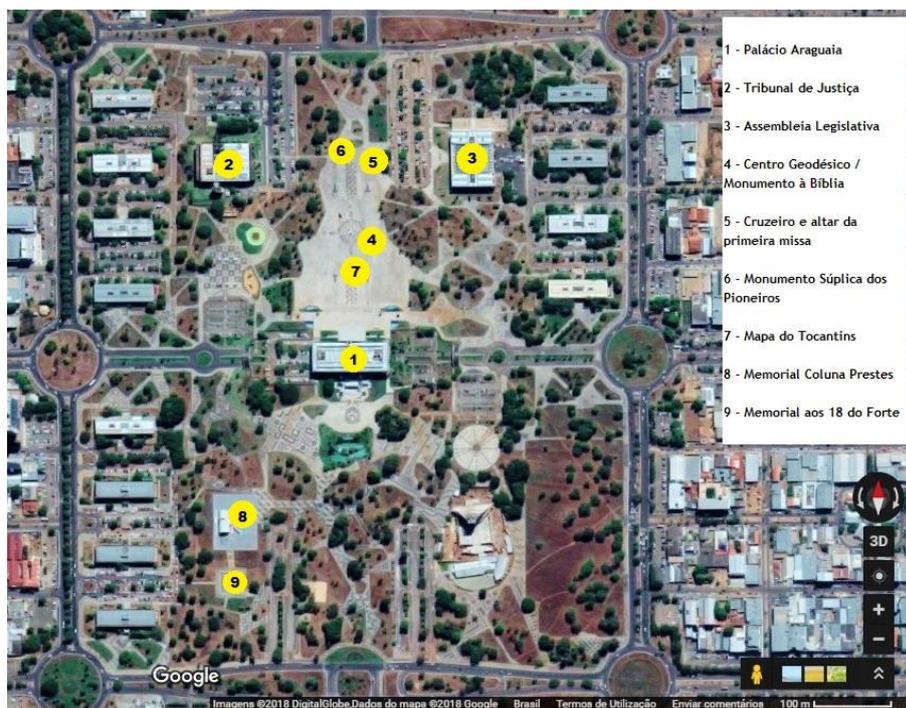


Figura 16 - Imagem de satélite da Praça dos Girassóis, com destaque para os monumentos e prédios relevantes. Fonte: <https://www.google.pt/maps/>. Acessado em 15 set. 2018.

Em estudo anterior a esta tese (Soares, 2012), eu já havia buscado aproximar estas autorreferências com a estética *kitsch*, esta redundância de conteúdos e esta soma de elementos díspares numa mesma obra, até pelos efeitos ufanistas daquele cenário, que brotam muito mais das extravagâncias do que da elaboração intelectual advinda de alguma explicação sobre os monumentos. Há, afinal, pouca ou nenhuma racionalidade nesta disposição.

Na continuidade deste levantamento de repercussões das mais evidentes narrativas hegemônicas sobre a cidade, cito, por fim, o discurso turístico, através tanto de material promocional produzido por agências privadas e pelos órgãos governamentais do setor como do jornalismo de turismo - que, aliás, é um gênero cujas fronteiras muitas vezes parecem transbordar para aqueles fins promocionais. Naturalmente, não se pode esperar desses textos uma posição questionadora a respeito da historiografia local, sobretudo uma crítica que desmantele os pilares sógnicos que sustentam o imaginário a ser “vendido”. Estando esta natureza do discurso turístico conformada, cabe-nos compreender que aspectos da realidade

são selecionados para a construção da imagem convidativa de Palmas. Propus em um breve estudo (Soares, 2011) alguns indicativos de como o jornalismo de turismo faz o recorte da capital tocantinense, com constante menção à modernidade e à qualidade de vida a ela associada. Porém a Palmas é muito mais atribuída a função de ponto de partida para explorar o ecoturismo. Mesmo dentro dos limites do município, rios, cachoeiras, cerrado, serras são recrutados como atrativos bem maiores do que as possibilidades urbanas. Um lugar como a mencionada Praça dos Girassóis, por exemplo, recebe tratamento de ponto turístico, mas, como se supõe uma visita breve daqueles que se dirigem às belezas naturais, não fica espaço para compreensão dos conteúdos históricos contrastantes ali dispostos. A cidade nova permanece como esfinge curiosa e passageira.

Por mais complexa e difícil de sintetizar que seja esta trajetória de Palmas através da forma de contar do poder instituído - épica, linear, progressista, miscigenada, harmônica nos contrastes -, percebe-se no cenário apresentado um arsenal de veículos capaz de garantir a hegemonia desta narrativa. Embora reste um provável espaço minoritário para as contranarrativas, ou antes, leituras críticas da cidade, faz-se justo mencioná-las e proponho, para tanto, três campos que, por diferentes razões, conferem uma aproximação à contestação. O primeiro deles é o campo acadêmico. Apesar de Ana Elisete Motter, como já citado, apontar a produção de teses e dissertações locais como um dos exercícios para firmar nos primeiros anos do Tocantins a versão oficial, a própria investigação que a autora realiza e a bibliografia que utiliza - aliás, parte da bibliografia sobre o tema que também utilizo nesta tese - são demonstrações de um número crescente de trabalhos científicos na área das Humanidades que se preocupam com a desmistificação dos pilares fundadores do lugar (Firmino, 2003; Moraes, 2006; Silva, 2010; Anjos, 2017; Reis, 2018).

O segundo campo a ser lembrado está na imprensa não-hegemônica, ou, se preferir, alternativa. No contexto palmense, e mesmo tocantinense, apesar de numericamente razoáveis, estes meios - portais, blogs, pequenos jornais impressos, etc. - ou têm alcance muito insuficiente ou apresentam igual ou ainda maior comprometimento com as forças políticas no poder, em especial pelas mesmas dependências financeiras e relacionais. Alguns chegam a ser sazonais, reaparecendo em épocas eleitorais como forma de apoio a candidatos. Porém, as possibilidades oferecidas pelas novas mídias capacitam outros setores da sociedade a exercer a reflexão sobre realidades da cidade normalmente excluídas dos espaços hegemônicos. É o caso de práticas desenvolvidas pelo projeto Telinha de Cinema, promovido pela organização não-governamental Casa da Árvore Projetos Sociais a partir de 2007, e que estimulou, através de oficinas de vídeo de bolso, a realização de reportagens experimentais por crianças e adolescentes das periferias de Palmas. O resultado são olhares bastante distintos em relação à abordagem que a TV Anhanguera frequentemente dá às mesmas regiões do município (Alves & Soares, 2012a; 2012b).

Por fim, citar as artes como o terceiro campo a ser mencionado é uma generalização bastante vaga. Precisáramos, para alcançar alguma conclusão consistente, investigar numerosas formas de manifestação estética realizadas na cidade, levando em conta seu contexto, suas formas de financiamento, a formação dos artistas envolvidos, os espaços de fruição, etc., o que, obviamente, foge ao escopo aqui. Caberia também a precaução de não se entregar ao lugar-comum de perceber a arte como contestação e irreverência permanentes. Basta, para tanto, lembrar a análise que Ana Elisete Motter faz da obra do escritor Liberato Póvoa, identificada com a defesa dos valores mais conservadores do Tocantins rural. Por outro lado, levo em conta que fatores como o maior ou menor potencial para repercutir sobre um público amplificado, para se inserir em uma indústria cultural e para movimentar ou gerar mais recursos financeiros influencia, mesmo que não de forma cabal, os autores em categorias como a liberdade criativa, o caráter autoral, a experimentação. Se não é possível aqui recobrir toda a vastidão dos diversos gêneros artísticos, a investigação pretendida sobre as relações dos cineastas com esta cidade e a história desta cidade indaga justamente sobre a pertinência do campo artístico/cinematográfico se dispor a uma contranarrativa do passado e do presente de Palmas. É, portanto, a delimitação da contribuição pretendida neste trabalho.

Nem sempre declarada, mas constantemente presente, a disputa pela narração da história toca, assim, em recantos muito delicados para uma cidade nova como Palmas: a origem, as personagens e os fatos que emprestam caráter e justificação, além das distinções que conferem identidade cultural. Também este último aspecto merece uma reflexão que ultrapasse a conformação de mitologias e regionalismos estéreis, interessantes àquela mesma postura, ao mesmo tempo conservadora e pós-moderna, que funda o lugar futurista para a manutenção mais elaborada dos modelos sociais e econômicos arcaicos. Como preconiza o filósofo Eduardo Lourenço (1992), ao se referir especificamente a Portugal, mas com repercussão na construção identitária de vários outros lugares,

Não é possível construir nem viver de uma imagem nacional asséptica, à margem de toda a hipótese ideológica, ou, se se prefere, de qualquer preconceito explícito. Mas, justamente por isso, nada é mais necessário do que rever, renovar, suspeitar sem tréguas as imagens e os mitos que nelas se encarnam inseparáveis da nossa relação com a pátria que fomos, somos, seremos, e de que essas imagens e mitos são a metalinguagem onde todos os nossos discursos se inscrevem. (p. 70)

Persistentes e decisivas para o sentido de pertencer, estas imagens e mitos, como se argumentou nesta seção, concretizam-se e jamais poderiam ser considerados separadamente das mídias que lhes dão corpo e funcionalidade. Multiplicam-se, portanto, e diversificam seu poder de mobilização à medida que também se somam novos meios de comunicar a institucionalização de cidades, estados, nações.

Se concluirmos que o lugar não é um dado em si, mas produto das tensões e das disputas entre as muitas práticas e narrativas que se dobram sobre ele, concluiremos também que, nos dias que correm, conhecer o espaço é também pensar sobre como ele é inventado diariamente diante de nós pelas câmeras fotográficas e pelas narrativas da tevê, e sobre

como ele é criado em nossas próprias práticas educativas, onde aparecem muitos mapas, fotografias, filmes, pinturas e outras tantas imagens. (Oliveira, 2009, p. 23)

Reservo a próxima seção para uma discussão panorâmica crítica, quem sabe desconstrutora, de alguns pilares identitários palmenses eleitos dentro das narrativas oficiais, fartamente midiaticizados e abundantes no senso comum e no cotidiano da cidade. Não obstante, este mesmo debate, como se verá, não tem como escapar ao que Eduardo Lourenço anuncia mais acima: Em meio a contestações de uma certa identidade, a cidade sempre requisitará algum sentido que a preencha.

## 1.4-Todas as identidades, exceto não haver uma

Em outubro de 2012, um grupo de aproximadamente 40 pessoas, entre artistas, funcionários públicos, estudantes, pesquisadores, professores e empresários, esteve reunido durante um dia nas dependências do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas - SEBRAE, em Palmas. Atendia a um convite público da Secretaria de Cultura estadual para participar do Seminário de Planejamento da Iconografia do Tocantins (Souza, 2012). Coordenados pelo designer Marcos Leão, os presentes tinham como tarefa proposta no roteiro do evento apontar os mais representativos elementos da identidade tocantinense, a partir de categorias como patrimônio arquitetônico, aspectos naturais, manifestações culturais, etc. Esta consultoria “popular” era o primeiro passo de um processo que incluiria ainda 1) a visita dos organizadores aos locais propostos pela seleção, para registro fotográfico; 2) a transformação das imagens identitárias em ícones simplificados, estilizados e padronizados; 3) a publicação de um manual aplicativo deste apanhado iconográfico (Leão, 2013); e 4) a utilização das imagens como padrão para a produção industrial e artesanal local, com aplicações, por exemplo, em móveis, design de moda e utensílios domésticos.

A referência que faço a este evento e a esta publicação se deve não apenas ao resultado - uma coleção enxuta de figuras que servem tanto ao uso comercial como à análise cultural -, mas por, tendo participado de forma espontânea do grupo de consultoria na ocasião, haver presenciado os processos de discussão, as etapas de afinamento em busca dos signos ideais e, tão importante quanto, os critérios de descarte de certas ideias. Por um lado, a edição final do manual incluiu elementos naturalmente esperados (seja pela efetiva representatividade, seja pela incisiva associação midiática prévia), tais como o fruto do buritizeiro, a ponte FHC ou a boneca *ritxoko* produzida pelos índios *karajá*. Por outro lado, sugestões foram paulatinamente vetadas, como as rotatórias que marcam quase todos os cruzamentos de ruas em Palmas (e que, por gerarem amor e ódio nos motoristas locais, pareceriam polêmicas demais para serem aceitas na função de ícone comercial) ou a menção

a pessoas ilustres do estado, como artistas e políticos (inclusive indivíduos ainda vivos e atuantes, o que evidenciaria uma iniciativa poderosamente personalista). Para além destas escolhas, viu-se um debate permeado por uma angústia recorrente: o que buscar nesse vasto sortimento de categorias que seja, mais do que autêntico, exclusivo do estado, ou seja, que não participe da identidade dos lugares vizinhos que comungam o cerrado? Ainda que a consultoria visasse, na verdade, a representação do Tocantins e não apenas de sua capital, a reflexão sobre Palmas trouxe um reforço neste drama. Se a marca arquitetônica da cidade nova (ao menos a parte valorizada pelo senso comum) alimentava a seleção com elementos bastante evidentes (a Praça dos Girassóis, a ponte FHC, etc.), os aspectos folclóricos ou naturais se mantinham asfixiados na busca pelo genuíno. Antes de objetivar o forjamento da imagem cultural local, o processo acima descrito visava algo menos ambicioso: o levantamento de um suposto elenco de signos já existentes a habitar o imaginário local e que tivesse potencial gráfico para os fins comerciais apontados. No entanto, ele oportunizou a demonstração de certa urgência, de um anseio em explicitar uma identidade que conforme a existência do lugar. Perante o chamado a pensar e delimitar sua própria “casa”, os cidadãos presentes se depararam com dilemas cujas possíveis raízes merecem ser comentadas.

No campo das comunidades imaginadas, Palmas responde evidentemente a um desafio diferenciado por fazer parte da classe das cidades novas. O fato de que tenha sido construída em uma área quase sem agrupamentos populacionais anteriores só intensifica esta peleja. Ainda que as narrativas oficiais, como se viu na seção anterior, remetam tanto ao passado, normalmente os fatos aos quais se recorre para uma mitologia local se dão em outros lugares do estado. Por outro lado, não há como dissociar essa formação do imaginário sobre a cidade daquela sobre o Tocantins emancipado. Mesmo que no estado o processo tenha parecido mais simples, afinal o Tocantins sim já contava com uma existência cultural anterior, independente de existência jurídico-política, há peculiaridades a se levar em conta. A mais eminente reside no problema colocado por Ana Lourdes Dias: “Como poderiam [os habitantes] ser tocantinenses, se quando nasceram não existia o Estado do Tocantins?” (2017, p. 97). A pergunta deriva da situação muito comum de pessoas que, ao residir ou ter origem no norte goiano na época da emancipação, possuíam uma identidade, ao menos convencional, jurídica, vinculada a Goiás. O fenômeno faz com que, ainda na atualidade, cidadãos tocantinenses portem documentos que acusam a naturalidade em cidades hoje tocantinenses, mas goianas no momento do registro. A autora, no entanto, explica o andamento não de uma ruptura brusca, mas antes de uma “inoculação” da tocantinidade:

O momento em que ocorreu a separação do estado foi algo extraordinário para quem viveu esse período histórico. As pessoas acreditavam realmente que esse ato traria grandes transformações na estrutura socioeconômica do lugar. Por isso, esse momento foi muito esperado e, quando aconteceu, muito festejado. Uma ocasião de muita euforia motivada pelo sentimento de esperança de dias melhores. Desse modo, quando a lei foi assinada em 1988, o sentimento de pertencimento que ligam as pessoas ao lugar já estava desenvolvido. As pessoas já não se sentiam goianas devido a um discurso político-

ideológico elaborado para esse fim, já havia se perpetuado e adotado como verdadeiro durante décadas. (p. 104)

Esses discursos de estabelecimento do estado, lembra Ana Lourdes Dias, fizeram amplo aproveitamento de atividades culturais bastante antigas, “reinventadas ou reconstruídas para configurar como marca identitária capaz de diferenciar a identidade tocantinense da goiana” (p. 107). Estão aí incluídas manifestações como danças e artesanatos de comunidades indígenas e quilombolas, que, por um lado, ganharam visibilidade e legitimação com a divulgação, mas, por outro, tiveram pouca vantagem socioeconômica através de um reconhecimento que “está quase sempre na esfera dos discursos. São usadas para forjar uma identidade rica em elementos culturais em que remete a um povo de origem étnica e historicamente diversificada” (p. 107). Paralelo a isto, prossegue, a artificialidade das fronteiras e sua conseqüente porosidade faz com que diversos aspectos da cultura de Goiás insistam em se fazer presentes no cotidiano do Tocantins, embora já esteja devidamente estabelecido um sentimento de ser tocantinense.

Em seu estudo sobre as mutações sógnicas nas representações locais, Ana Carolina dos Anjos (2017) destaca no projeto de selecionar e promover marcas do estado para despertar o sentimento de pertença da própria população princípios de comparação e de exclusão do *outro*, que, neste caso, é um papel que se ajusta a Goiás: “Uma tessitura que projetava - não exatamente - o que era o tocantinense ou a forma tocantinense de ser no mundo, mas reafirmava que o tocantinense não era goiano” (pp. 59-60). Entre as estratégias utilizadas pelo poder público e lembradas pela autora nessa história da invenção da tradição local está a oportunidade oferecida pelo ciclo de eventos O Ano do Brasil na França, ocorrido em 2004. Na ocasião, seis estados brasileiros foram convidados a enviar, através do Ministério da Cultura, uma série de artistas para solo francês, a fim de exibir uma amostragem da brasilidade. Estando entre os convocados, o Tocantins teve seu grupo escolhido e apresentado ao mundo. Ao retornar ao estado, de acordo com a pesquisadora, os artistas, antes diluídos entre muitos representantes possíveis, passaram à condição canônica de expoentes da cultura local.

Todavia, a investigação de Ana Carolina dos Anjos se debruça sobretudo na volubilidade das representações tocantinenses, acionadas por fatores como o curto tempo de existência emancipada e pela permanente interferência nada sutil das figuras políticas que se revezam no poder. Desta maneira, através do primeiro governador, Siqueira Campos, e por razões sempre obscuras, o elemento girassol foi designado como símbolo do estado, embora se tratasse de uma espécie exótica e, inclusive, difícil de ser cultivada no cerrado. Mesmo uma lei estadual surgiu para legitimar a flor, que se espalhava pela jardinagem pública e dava nome à praça central da capital. A partir de 2003, ao assumir o governo tocantinense como opositor ao grupo de Siqueira Campos, o novo mandatário, Marcelo Miranda, inicia um processo de substituição do girassol pelo capim dourado. Este vegetal sucessor apresentava um outro potencial de representação, primeiro por agora sim assumir o posto uma espécie

endêmica do Tocantins e, depois, por ser a matéria-prima de um tipo de artesanato já existente e propenso a se desenvolver a partir da fama oficializante. Mais do que uma mera troca de símbolos, essa alteração se concretizou em mudanças paisagísticas, linhas de narrativas publicitárias, investimentos turísticos, etc. Além do mais, como aponta a autora, é uma trajetória em que não bastavam ações para inserir no imaginário o capim dourado, mas deveria haver outras que fizessem a população apagar da mente o poder simbólico do girassol.

A transfiguração acima citada não é única, mas apenas a mais célebre e abrangente na história do forjamento cultural local. Ana Carolina dos Anjos aponta ainda outros casos, como a destruição de monumento à Lua Crescente, marca do governo Moisés Avelino, outro adversário de Siqueira Campos. A obra foi posta abaixo a partir do segundo governo de Siqueira, em 1995. Valéria Silva (2010), através de um apanhado da memória oral dos palmenses, também localiza um outro episódio da mesma ordem e na mesma época: a derrubada de um monumento representando duas mãos juntas, uma imagem escolhida na gestão Avelino para simbolizar Palmas (por vias bastante literais), em substituição ao girassol.

A destruição desses artefatos não é um caso de mudança dos valores urbanos e da velocidade com que essas mudanças se dão, pois se existe um artefato que permanece por mais tempo na cidade são os denominados monumentos. A destruição dá-se pelo papel que o poder adquire na imagem da cidade e pela precária interferência da população na manutenção ou não desses artefatos, pois, não houve tempo de estabelecer com esses elementos sequer uma identificação efetiva. (Silva, 2010, p. 70)

Independentemente da crítica subjacente em relação aos modos políticos e administrativos destas personagens que governaram nos primeiros anos do estado, Ana Carolina dos Anjos utiliza essas ocorrências para referendar a concepção de que “a cultura não é algo estático, mas modificada constantemente por agentes culturais, os quais atuam dentro de uma conjuntura” (2017, p. 37). Apoiando-se no interpretativismo do antropólogo Clifford Geertz, repele, assim, uma visão da cultura como algo natural, inerente a um povo, mas construída por atores públicos que, para manipulá-la, têm à disposição como material fundamental os signos que nutrem imaginários.

Centro de todas essas articulações sobre os rumos do poder estadual e da imagem que este poder pretendia erigir, Palmas foi e prossegue sendo perpassada por questões semelhantes a estas expostas a respeito do Tocantins. Porém também coube aos criadores da capital o dilema de fomentar o sentimento de identidade e pertencimento na escala da cidade, afinal é nesse território que se desdobram de fato os acontecimentos da vida cotidiana, o que torna a urbe algo bem mais palpável que um estado. Entretanto, sempre se pôs a dificuldade de definir essa identidade cultural em um lugar nascido dos planos dos urbanistas e, ainda por cima, um projeto com caráter tão funcionalista. O episódio do seminário citado no início

desta seção é tão somente uma das evidências. Como sentenciou Glauco Coccozza (2007), ao abordar o difícil estabelecimento de uma urbanidade em Palmas,

O senso de pertencimento não surgiu rapidamente, até porque praticamente não existia ao que pertencer. Isso criou um sentimento inicial de terra de oportunidades, onde o ganho financeiro e a exploração da terra suplantavam o sentimento de criação de civilidade. (p. 125)

Para o arquiteto, os impasses advêm do próprio planejamento original da cidade. Ele percebe uma distância entre o projeto monumental e a vida que passou a habitar as ruas concretas. Dessa forma, muitos dos lugares mais destacados da capital se tornaram “espaços alegóricos, de símbolos iconográficos de uma cidade, porém que se perdem na escala gregária, e não apresentam a mesma força na criação de um sentido de pertencimento para estes” (p. 41). Estaria assim, invertida a prevalência necessária da historicidade, dos valores humanos, das interações urbanas que asseguram espaços de existência. Em troca de tudo isso, privilegiou-se “somente propriedades espaciais; quantitativa, abstrata, lógica, científica, e matemática” (p. 41), levando a multiplicar em Palmas recantos que Coccozza relaciona ao conceito de *não-lugar* do antropólogo Marc Augé. Um resultado que o autor identifica como uma marca de resistência, e que tem a ver com um possível caminho cultural da cidade, está em certa “ordem social que contrapõem a funcionalidade e o determinismo propostos pelos planos, caracterizados pela espontaneidade, e que gera uma outra qualidade urbana, ou urbanidade” (p. 47). Ou seja, uma determinada dose de desobediência, de imprevisto e informalidade na ocupação e no uso da cidade, na contramão do que foi inicialmente planejado, proporcionariam não a nocividade do caos, mas a produção de lugares mais autênticos e de paisagens realmente vivas. O concreto habitar funcionaria como antídoto contra o não-lugar.

Há situações onde este ‘caos’ é formado pela essência da apropriação humana, da história e da memória, traduzida pelas necessidades e desejos humanos. O seu estudo remete a uma reflexão do momento da ruptura entre o privado e o público, e como a relação cultura e natureza apresentam reflexos diretos nas práticas pós-modernas do cotidiano. (p. 48)

O fator demográfico, a definição de um *povo*, fundamental como alicerce identitário de tantos lugares, também é acionado em Palmas. Contudo, em vez de justificar algum povo predominante, original, legítimo fruto daquele território, na capital, a formação populacional funciona no sentido contrário ao forjamento tradicional de identidade monolítica. É a diversidade de origens dos imigrantes e a virtual miscigenação daí decorrente o aspecto selecionado no discurso oficialista. Em resumo, a característica central do palmense, de acordo com a tradição inventada, é a mistura de pessoas e, portanto, culturas de todos os estados brasileiros. Esta feição, aliás, já cabia ao Tocantins como um todo enquanto ponto de atração de migrantes em busca de oportunidades de trabalho em uma região em pleno processo de estruturação em todos os níveis. Em 2015, por exemplo, a imprensa local

divulgava números do IBGE que apontavam para 30% o percentual da população tocantinense que teria vindo de outros estados, o que correspondia à época a cerca de 450 mil imigrantes (Melz, 2015). A mesma pesquisa elencava em um ranking as origens mais frequentes, com o Maranhão liderando e respondendo por 29,7% do total, seguido de Goiás, Piauí, Pará e Minas Gerais. Outro dado a se destacar deste mesmo relatório é o fato de que, das demais unidades da federação, apenas quatro contribuíam com menos de mil pessoas a residir no Tocantins, o que reforça o argumento da grande variedade de origens.

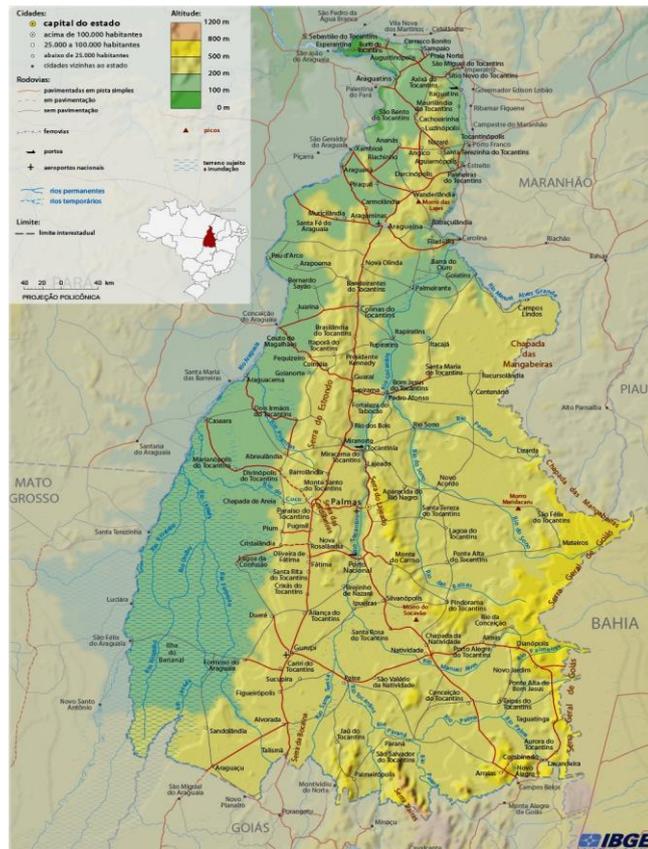


Figura 17 - Mapa do Tocantins e de seus limites estaduais. Fonte: <http://www.brasil-turismo.com/tocantins/mapa-geografico.htm>. Acessado em 10 set. 2018.

O fator do posicionamento territorial do Tocantins, naturalmente, promoveu e permanece promovendo um afunilamento dos lugares envolvidos nestes êxodos para Palmas, o que ajuda a entender os números da pesquisa acima citada. Dada a proximidade, destacam-se as seguintes origens: 1) o interior do próprio Tocantins, sobretudo a partir do momento em que, tornando-se centro administrativo, econômico e educacional, a capital ganha centralidade entre os conterrâneos; 2) Goiás, como estado a partir do qual o Tocantins se emancipou e com o qual, portanto, rivalidades históricas à parte, guarda laços históricos, culturais, familiares; 3) Pará, Maranhão e Piauí, que estão nas fronteiras norte e nordeste e que mantêm constante intercâmbio cultural e econômico com os tocantinenses, sobretudo as

regiões interioranas desses estados, próximas aos rios Tocantins e Araguaia; 4) e Bahia, na fronteira leste, com uma matriz cultural já bastante diversas dos estados anteriormente citados. O Tocantins ainda possui, pelo lado oeste, um vasto limite com o estado do Mato Grosso, porém esta fronteira é inteiramente marcada pela ilha do Bananal, maior ilha fluvial do mundo, aérea de preservação natural e com terras indígenas, o que explica uma integração bem menor entre os dois estados (Figura 17).

Os números do IBGE citados, como se referem ao estado como um todo, possibilitam ainda outra conclusão: por mais forte que seja o fluxo migratório, 70% da população ainda teria origem no próprio Tocantins. Embora não estejam disponíveis dados específicos sobre Palmas, uma certeza prévia é a de que a multiplicidade de origens pesa ainda muito mais na capital, onde só a partir dos anos 2010 começou a ficar mais perceptível uma geração surgida originalmente na cidade, afinal é nessa década que os primeiros nascidos palmenses chegavam à faixa dos 20 anos de idade. Tanto o é que o jornalismo local se disponibiliza a pautas que celebram, por exemplo, o destino do primeiro cidadão a nascer em Palmas ('Primeiro palmense', 2014).

Como mencionado, a imagem da diversidade sempre forneceu base para um imaginário sobre a capital como lugar de miscigenação, congraçamento e construção do novo, mesmo porque essas pessoas vindas de fora, através das múltiplas narrativas tradicionais, eram vistas como abrindo mão de seus lares originais e chegando a uma terra em que todo trabalho era necessário e urgente, sobretudo os mais árduos. O geógrafo Milton Santos (2006) enxerga, a princípio, nesta mudança migratória um alarmante transcurso de alienação:

Quando o homem se defronta com um espaço que não ajudou a criar, cuja história desconhece, cuja memória lhe é estranha, esse lugar é a sede de uma vigorosa alienação. Mas, num mundo do movimento, a realidade e a noção de residência (Husserl, Heidegger, Sartre) do homem não se esvaem. O homem mora talvez menos, ou mora muito menos tempo, mas ele mora: mesmo que ele seja desempregado ou migrante. A "residência", o lugar de trabalho, por mais breve que sejam, são quadros de vida que têm peso na produção do homem. (pp. 222-223)

No entanto, ao mesmo tempo, Santos percebe na inevitável inserção no cotidiano próprio do lugar uma saída (talvez esperançosa) para essa situação.

O novo meio ambiente opera como uma espécie de detonador. Sua relação com o novo morador se manifesta dialeticamente como territorialidade nova e cultura nova, que interferem reciprocamente, mudando-se paralelamente territorialidade e cultura; e mudando o homem. Quando essa síntese é percebida, o processo de alienação vai cedendo ao processo de integração e de entendimento, e o indivíduo recupera a parte do seu ser que parecia perdida. (p. 223)

Por ângulo diverso, outro geógrafo, Rogerio Haesbaert (2007), vê que nesse processo de ocupação migratória da cidade não existe de fato uma desterritorialização, pois, a cada episódio de migrante ou exilado que deixa seu lar, a chegada a uma nova terra implicará

numa reterritorialização, já que não se pode ir contra a natureza territorial do ser humano. Em outras palavras, por mais dramática que seja a alteração de endereço, as dinâmicas da vida estabelecida no novo lugar sempre requisitarão o envolvimento. Ao final, compreende Haesbaert, haverá como resultado um sujeito multiterritorial.

Nas narrativas hegemônicas, migrar para Palmas era sacrifício redobrado, o que deveria alimentar o amor pela nova terra a partir do momento em que se conseguia nela vencer. Mesmo uma leitura crítica da cidade, como a que Glauco Coccozza (2007) realiza, não deixa de realçar esse modo de ocupação e o sentido de enriquecimento cultural através da mistura e do convívio. No entanto, o autor considera que os muitos olhares diferentes que foram se estabelecendo na cidade em construção pluralizavam também as maneiras de gerar urbanidade. Em consequência, multiplicavam-se as formas de se afastar do projeto inicial de cidade. Assim, em lugar dos migrantes, como é mais esperado, terem diante de si um novo universo cultural o qual caberia incorporar (parte da alienação anunciada por Milton Santos) ou até mesmo resistir a ele, “o senso de pertencimento e de identidade [em Palmas] se conformaram junto ao seu processo de construção” (p. 124). Ou seja, mais uma vez, a peculiaridade da cidade nova se impunha, ao menos para a primeira leva de palmenses: a tarefa primeira não era se adaptar ao lugar, mas sim fazê-lo existir.

A assimilação desse pertencimento, desse afeto a partir do ato de erigir uma cidade inteira, de ser o primeiro a realizar uma determinada função nesse novo lugar, é também apontado por Ana Carolina dos Anjos (2017) como importante em suas investigações sobre a formação identitária palmense. Para a autora, o sentido literal de construção, ou seja, o canteiro de obras generalizado, possibilitou esse sentimento tanto no nível simbólico, por parte dos idealizadores da capital e dos produtores culturais e artistas, como também no nível mais concreto: o dos trabalhadores da construção civil, das mãos dos quais surgiam todas as edificações. Em decorrência disto, ela aponta a necessidade de considerar a categoria dos *pioneiros*, como passaram a ser chamados (e a se chamar) esses primeiros habitantes a fazer o lugar se materializar.

Afinal, sempre que se queria requer (sic) o atributo de *estrela* ou *primeira vez de algo*, em Palmas, utilizava-se o termo *Pioneiro*. Dessa forma, como tudo estava por ser construído, o vocábulo foi utilizado em demasia e entrou para o campo semântico da população com significado político e cultural. (p. 228, grifos da autora)

Ana Carolina dos Anjos compreende que esse mesmo processo de apagamento identitário do migrante, vertendo-o em pioneiro de um novo lar, terminou por extrapolar Palmas e ser utilizado em todo o Tocantins, através de iniciativas ideológicas governamentais. Para alcançar este fim, continua, a colaboração dos meios de comunicação de massa seria fundamental, revalidando a percepção de que, mais do que suportes de conteúdos propagandísticos, as mídias funcionam como dispositivos de discursos sociais. Assim como Néstor Canclini (2002), que anuncia os veículos jornalístico como os decisivos elaboradores

contemporâneos da imagem dos lugares, herdando uma função que outrora coube às artes e particularmente à literatura, a mídia tocantinense e palmense garante espaço privilegiado para pautas que rememoram a história oficial e reafirmam os elementos legitimadores da cultura e da tradição inventada. Outros gêneros discursivos frequentes nessas práticas da imprensa são a lista e a enquete, esta última, a um só tempo, sugerindo a participação popular para referendar o tradicional e estimular o afeto à terra. Cito dois exemplos do portal de notícias G1, ilustrativos deste padrão. O primeiro, de 2013, é uma lista que tencionava sintetizar o estado em uma longa série de itens e explicava assim o objetivo da publicação:

No próximo dia 5 de outubro o Tocantins faz 25 anos. O estado é novo, mas já nasceu com muitas tradições e culturas, além de reunir em seu espaço geográfico belezas naturais encantadoras. Essas tradições, paisagens, construções e pessoas são símbolos que ajudam a identificar o estado. A seguir, uma lista com 25 destes símbolos. ('Lista mostra', 2013)

A coleção bastante heterogênea incluiu desde danças populares (a súa), fauna (a arara) e flora (a fava de bolota e o capim dourado) até a culinária (o chambari), os rios (Tocantins, Araguaia) e sua influência nos hábitos locais (o uso das praias fluviais ou as travessias de balsas). A menção à cidade de Palmas é mínima, limitando-se à ponte FHC (lembrada em meio a outras que cruzam o rio Tocantins), a Praça dos Girassóis e o próprio girassol. Como já sentenciado, apesar da diversidade, temos aqui um roteiro de imagens (e de definição de cada uma) que não surpreende, não problematiza o discurso oficial e não se questiona a respeito da autenticidade de muitos desses elementos como típicos do Tocantins - não porque uma cultura local necessite de absoluta exclusividade, mas pelo fato de que os deslocamentos, as apropriações, as misturas também revelam os processos de formação do lugar, nem sempre cômodos. No segundo exemplo, de 2016, o G1 convidou seu público a votar na imagem mais representativa de Palmas:

Palmas tem 27 anos e é a capital mais jovem do país. Vários pontos da cidade encantam os turistas e refletem a identidade dos moradores e da história da cidade. A TV Anhanguera e o G1 Tocantins enumeraram oito dos locais mais bonitos de Palmas para que o internauta escolha: qual o símbolo de Palmas?. ('Enquete: Qual o símbolo', 2016)

Portanto, havia uma pré-seleção do portal a evitar qualquer alternativa divergente, visto que aqui também nenhuma das opções saía dos padrões habituais dos cartões-postais da cidade: as praias, a ponte, o Bosque dos Pioneiros, alguns prédios relevantes, a avenida Teotônio Segurado, a Praça dos Girassóis. Esta última, aliás, seria anunciada no mês seguinte como vencedora ('Praça dos Girassóis', 2016). Atentemos também para a intermedialidade do jornalismo contemporâneo anunciada no texto citado: Estas pautas foram apoiadas com espaço na TV Anhanguera, que integra junto com o G1 o GJC, ou seja, são discursos com disseminação farta, já que presentes nas principais mídias de massa locais.

Modernidade algo anacrônica projetada para um Brasil remoto e arcaico. Incapacidade de executar a contento essa modernidade conforme o plano. Avenidas e quadras sem história,

sem afetos, surgidas do nada. Monumentalidade fria com mistura entre a trajetória pessoal de um político e uma história mítica. Dissociação entre a natureza primeira e a cidade que se apresenta. As lacunas da condição de cidade nova, ainda mais dentro do contexto político da sua criação, trouxeram, portanto, a Palmas entraves extraordinários para o fomento de uma identidade e de uma efetiva urbanidade, que, como demonstra Coccozza (2007), depende mais da compreensão da espontaneidade cultural do povo do que de uma esquematização funcional e determinista dos lugares. Essa diversidade excepcional, em um país que já tem na miscigenação uma das suas marcas mais divulgadas, terminou por se firmar ela mesma como um aspecto de identidade explorado pelas narrativas oficiais. Enquanto se celebra um rol de símbolos, como os encontrados nas matérias do G1 comentadas, a maioria relacionada ao ambiente natural, à arquitetura e aos costumes dos povos que habitavam o Tocantins antes da emancipação, festeja-se também uma suposta mistura cultural dos forasteiros que preencheram o vazio projetado (Cruvinel, 2015). Como Stuart Hall coloca, sempre na dimensão do estado-nação, “não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural para representá-los todos como pertencendo à mesma família nacional” (2001, p.59) Porém, a idealizada fusão de várias culturas, para além de mote do marketing político, e justamente por causa deste marketing, merece questionamentos. Embora seja inegável a variedade de origens dos palmenses, haveria uma efetiva participação de todas essas culturas, quicá de forma igualitária, na vida cultural e na urbanidade da cidade?

Embora uma possível resposta necessitasse de uma vasta investigação antropológica, o que não cabe neste texto, tais indagações se impõem em episódios extremos, como, por exemplo, nas eleições municipais de 2012. Na ocasião, o candidato Carlos Amastha, empresário sem histórico na política partidária, era tido como *outsider* naquele pleito, mas, utilizando-se do fator novidade, ganhou popularidade fulminante e conquistou a prefeitura de Palmas. Havia, no entanto, mais um elemento peculiar em seu perfil: Amastha nascera na Colômbia. Mais do que uma nacionalidade jurídica, ele trazia um evidente sotaque hispanófono, ou seja, uma marca efetiva de estrangeiro. Daria destaque ao Tocantins naquele ano como primeiro não-brasileiro eleito para governar uma capital. Diante do fato inusitado, a pluriculturalidade da cidade dava alguns sinais de retração durante a campanha, com casos de antipropaganda xenófoba (‘Caso de xenofobia’, 2012) e discursos dos adversários na propaganda eleitoral na TV e no rádio exaltando o valor dos pioneiros, aqueles que sempre estiveram em Palmas (como se houvesse ali uma comunidade coesa e intemporal, desde tempos míticos, bem antes da chegada de Amastha, em 2007).

Episódios como o acima citado incomodam a partir do instante em que problematizam a proposta multicultural da cidade, naturalizada sobretudo pela repetição midiática deste discurso sobre um lugar harmônico. Ele se ancora destacadamente na ideia de que as pessoas que ocuparam e ajudaram a construir Palmas, a despeito das variadas memórias culturais que

traziam, poderiam ser unificadas pelo novo espaço a ser representado como lugar, como lar. Desterritorializadas, precisando se reterritorializar (como vimos com Rogerio Haesbaert), essas pessoas teriam como novo pilar identitário a luta e o amor (aqui confundidos) pela construção da nova terra, ou seja, uma irmandade e um nivelamento fundados em desafios e satisfação democratizados. A miscigenação cultural, por esta visão, se apresentaria como uma positiva consequência bem resolvida. A partir do momento em que a realidade se distancia do plano, que certas predominâncias culturais se insinuam, que determinados conflitos simbólicos ocorrem, o multiculturalismo, com seu inerente sentido de convivência suave, requisita revisão. Uma hipótese seria passar a compreender uma situação de interculturalidade. Hudson Moura (2010), ao tratar especificamente do campo cinematográfico, aplica o termo às obras realizadas por migrantes, exilados ou desterritorializados que resultam de convivências em vários níveis conflituosas, o que nos ajuda a visualizar o quadro sociológico que acompanha esse cinema.

Isso significa que o intercultural determina sempre uma fronteira e uma tensão do “entre” duas ou mais culturas (...). Essas culturas não são amalgamadas ou juntadas num discurso uniforme e homogêneo, como poderíamos caracterizar o hibridismo e o multiculturalismo. Num discurso heterogêneo e único no seu gênero, interculturalidade é colocar em relação duas ou várias culturas e identidades. Ela pode ser também aquela que não compartilha. Isto é, um processo que marca uma tensão dos diferentes, o que pode ser mesmo da ordem do intransponível e gerar a incompreensão. (Moura, 2010, pp. 48-49)

Paralelamente a todos esses impasses internos para a administração identitária de Palmas, a abordagem midiática ainda exhibe uma outra face que precisa ser mencionada, mesmo que sucintamente, já que não constitui o foco central deste trabalho. Refiro-me ao olhar audiovisual externo sobre a cidade e o estado, especialmente quando este olhar é colocado em conflito com a leitura do espectador local. A postura comparativa é naturalmente comum no contraste entre uma representação midiática de um lugar e a imagem compartilhada pelos cidadãos locais no cotidiano. Com frequência, o cotejo possibilita uma avaliação crítica, ainda mais se a mídia, alienígena àquele cotidiano, não incorpora em seu discurso os valores, certezas, afetos, ângulos da população representada. As publicações turísticas servem como bom exemplo dessa distância entre o marketing e a autoimagem do lugar-objeto. Arrisco, no entanto, ressaltar tais fenômenos quando referentes a Palmas e ao Tocantins por razões já antes discutidas: a pouca percepção de uma imagem local por parte de uma audiência externa e as melindrosas questões relacionadas ao pertencimento, que precisa lidar com um frágil cardápio de exclusividades e uma urgência de se implantar para justificar o lugar.

Três produtos de gêneros bastante diversos servem de ilustração para os problemas acima levantados, sendo todos geradores de polêmicas, inclusive relacionadas a aspectos que vão além da estetização equivocada. O primeiro caso é o do *reality show Survivor*, distribuído pela rede de TV norte-americana CBS, e que teve sua décima oitava temporada ambientada na região do Jalapão, principal espaço de ecoturismo do Tocantins. Com gravações em 2008 e a exibição em 2009, o programa foi questionado por sua produção ter isolado os moradores de

determinadas locações e causado danos ambientais, bem como pela caracterização demasiadamente inóspita do Tocantins: “uma das mais desoladas e imperdoáveis áreas do Brasil” (Murta, 2009). O segundo caso a mencionar é o longa-metragem *Operações Especiais* (Tomás Portella, 2015), uma obra brasileira nos moldes do cinema policial hollywoodiano, que teve parte de suas cenas realizada em Palmas. Sem qualquer vínculo identitário com a cidade e sem agregar recursos humanos do audiovisual local, o filme gerou uma crise para a prefeitura da capital, que investiu um milhão de reais em patrocínio para ter as ruas de Palmas inseridas na tela (‘Filme que recebeu’, 2015). O terceiro caso é a já mencionada telenovela *O Outro Lado do Paraíso*, produzida pela Rede Globo entre 2017 e 2018, cujo maior interesse residia na inclusão não somente das paisagens naturais do estado de acordo com o “padrão Globo” de imagem e som, mas na transformação da capital no principal cenário da trama, uma oportunidade de representação até então inédita para Palmas (Warken, 2017).

Outras obras cinematográficas ainda poderiam ser lembradas pelo uso que suas produções externas fizeram de paisagens tocantinenses, porém sem que aquelas localidades fossem assumidas na narrativa como o Tocantins. Um exemplo é o longa-metragem *Xingu* (Cao Hamburger, 2011), que dramatiza o processo formador do Parque Nacional do Xingu, uma reserva indígena no estado do Mato Grosso. No entanto, parte do filme foi gravado no Parque Estadual do Cantão, no oeste do Tocantins, onde, aliás, se ensaiou posteriormente a promoção de cineturismo (Nascimento, 2009), com estímulos à visita aos sets de filmagem (ainda que o Xingu extrafílmico estivesse a muitas centenas de quilômetros dali). Também o longa-metragem *Deus É Brasileiro* (Carlos Diegues, 2003) utilizou as dunas do Jalapão como cenário para cenas sem local diegético definido.

Esta complexa conjunção de uma ânsia até agressiva pela identidade com uma problemática, e por vezes escassa, base de elementos a serem usados como representação, revestem, portanto, o estabelecimento imaginário do Tocantins e, ainda mais, de sua capital. Se o poder público, em tantas ocasiões, lançou mão de artificialidades, edições improváveis de episódios históricos, ufanismos e outras estratégias contraditórias e pouco sutis, o objetivo almejado de experimentar e fazer experimentar um sentido de lugar parece ser compartilhado com os habitantes, até para que o imaginário não precise depender das visões estereotipadas e pouco palpáveis apresentadas pelos produtos audiovisuais acima citados, entre outros discursos.

A institucionalização não é um ato único: os homens só se sentem frequentemente implicados com os engajamentos que subscreveram pessoalmente. Isto vale para o espaço como para a sociedade e os indivíduos; os ritos lembram o ato fundador e permitem o restabelecimento das condições originais, quando a prática cotidiana faz esquecê-las. (Claval, 2007, p. 210)

No entanto, ainda que possam desempenhar seu papel de justificação e motivação, sagas épicas que liguem Teotônio Segurado a um destemido Siqueira Campos, expressas em

cartilhas escolares ou em monumentos a céu aberto provavelmente não bastam para alimentar o cotidiano comum de sentimento de pertencimento. Glauco Coccozza (2007) destaca, neste sentido, que

A dialética entre o espaço do homem, construído pela inserção das práticas cotidianas, contrapõem muitas vezes o espaço projetado, o do arquiteto, onde a técnica muitas vezes suprime as forças culturais que determinam a sua produção. Os ritos do cotidiano se apropriam dos espaços de formas variadas, dando-lhe significados diferentes do concebido. (pp. 24-25)

Michael Billig (2010) compreende que, na vida ordinária que transcorre fora, por exemplo, de datas cívicas, grandes eventos ou palácios governamentais, persistem de forma endêmica outras maneiras de consumir e reproduzir patriotismos, ao que o autor chama de *nacionalismo banal*. Uma vez mais, deparamo-nos aqui com um conceito fundamentado sobretudo na escala dos países, mais precisamente os estados-nação. Assim, a instrumentalização dessas ideias na atual discussão requer sempre a ponderação das diferenças institucionais e práticas entre uma nação e, como em nosso caso, um estado de uma federação ou uma cidade. Todavia, a pertinência se impõe, já que, como se verá, o debate de Billig gira em torno de aspectos comuns a todas as escalas: a identidade; a sensação de um lar; a imaginação de uma comunidade; a capacidade dessa imaginação guiar interpretações sobre a realidade (observação que o autor vai buscar em Edward Said); a diferenciação entre *nós*, os concidadãos, e os *outros*.

É justamente nesses *outros*, segundo observa Billig, que tanto o senso comum como a Sociologia ou a Psicologia Social costumam enxergar o nacionalismo tradicional, ou, como prefere o autor, as formas “quentes” de nacionalismo. Neste caso, os outros são os lugares (os estados-nação) em conflito, periféricos, em formação ou em secessão. Em tais situações, os atos de afirmação patriótica, essas ostentações de símbolos que aludam à nação, muitas vezes carregam uma tinta fascista, o que leva o olhar “ocidental” dos países mais estabelecidos a uma mistura de rejeição e temor. Em suma, forma-se um consenso de que as demonstrações nacionalistas mais violentas não participam da vida dos países mais seguros de seu status democrático, especialmente em épocas de paz. No entanto, no seu cotidiano “normal”, também estes lugares estão infestados de sinalizações que reproduzem o culto à nação e alimentam um princípio de identidade.

Diariamente, eles [os países] são reproduzidos como nações e seus cidadãos como nacionais. E essas nações são reproduzidas dentro de um mundo mais amplo de nações. Para que tal reprodução diária ocorra, pode-se levantar a hipótese de que todo um complexo de crenças, suposições, hábitos, representações e práticas também deve ser reproduzido. Além disso, esse complexo deve ser reproduzido de maneira banal e mundana, pois o mundo das nações é o mundo cotidiano, o terreno familiar dos tempos contemporâneos. (Billig, 2010, p. 6, tradução nossa)<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> No original: “Daily, they are reproduced as nations and their citizenry as nationals. And these nations are reproduced within a wider world of nations. For such daily reproduction to occur, one might hypothesize that a whole complex of beliefs, assumptions, habits, representations and practices must

Um exemplo concreto ao qual Billig sempre recorre e que lhe serve como uma metáfora do nacionalismo banal é a diferença entre uma bandeira hasteada e saudada durante um evento cívico e a mesma bandeira utilizada como uma mera decoração, dependurada em alguma loja ou posto de combustíveis. São usos bastante diversos do mesmo objeto, mas igualmente reproduzem a noção de uma pátria. Por esta razão, o autor alerta para o fato de que a banalidade das bandeiras de enfeite não é sinônimo de algo inocente ou inofensivo, pois estes adereços triviais de alguma forma seguem reproduzindo uma narrativa com o mesmo roteiro de mitologias, de seletividade histórica, de apagamento das violências e incoerências que custaram a formação do estado representado. A banalidade em questão, portanto, deve ser lida no sentido de um ato cultural parcialmente despercebido, cotidiano, às vezes até automático. Billig oferece como ilustração desta diferença o caso da Croácia independente, a partir dos anos 1990, que escolheu, através de decisão do presidente Franjo Tuđman, como nova moeda nacional a kuna, uma unidade monetária que já existira na Croácia nazista dos anos da Segunda Grande Guerra. Ao mesmo tempo, *kuna* é a palavra local para designar a marta, um animal típico da região. Apesar de todas essas relações signícas e desse peso histórico, prossegue o autor, no momento em que um croata utiliza seu dinheiro para uma compra corriqueira, provavelmente não acionará em sua mente todo esse conjunto de referências. Aproximando esse processo do conceito de *habitus* de Pierre Bourdieu, Billig conclui: “Deste modo, a tradição, incluindo a herança nazista, não seria nem conscientemente lembrada, nem esquecida: Seria preservada na vida diária” (2010, p.42, tradução nossa)<sup>7</sup>.

A grande coleção de atos simbólicos e psicossociais que constituem o nacionalismo banal é apresentada no conceito como processos sócio-históricos que determinam as atitudes individuais dos habitantes dos lugares (e não como somatório de hábitos individuais a gerar a cultura). Para Billig, aliás, o engajamento nessas rememorações de signos não é uma escolha deste ou daquele cidadão, mas uma condição da própria existência no mundo dividido em nações. Embora na maioria das ocasiões, dada a sua inserção natural na vida, esses signos possam passar despercebidos pela consciência, não são peças ocultas, herméticas, envergonhadas da sua própria presença, de forma que “Nenhum curso de instrução formal é necessário para notar as sinalizações. Em vez disso, precisa haver apenas uma disposição consciente de olhar na direção do pano de fundo” (2010, p. 174, tradução nossa)<sup>8</sup>. O nacionalismo banal torna-se, assim, importante fator que proporciona uma crença em uma identidade, moldada a partir de estereótipos muito positivos sobre a comunidade nacional

---

also be reproduced. Moreover, this complex must be reproduced in a banally mundane way, for the world of nations is the everyday world, the familiar terrain of contemporary times.”

<sup>7</sup> No original: “In this way, the tradition, including the Nazi heritage, would be neither consciously remembered, nor forgotten: it would be preserved in daily life.”

<sup>8</sup> No original: “No course of formal instruction is required to notice the flaggings. Instead, there need be only a conscious willingness to look towards the background.”

comparados a outros esteriótipos depreciativos associados a outras nacionalidades que lhe são externas.

Ter uma identidade nacional também envolve estar situado física, legal, social, bem como emocionalmente: Tipicamente, significa estar situado dentro de uma pátria, que está ela própria situada dentro do mundo das nações. E, somente se as pessoas acreditarem que têm identidades nacionais, tais pátrias e o mundo das pátrias nacionais serão reproduzidos. (p. 8, tradução nossa)<sup>9</sup>

Muito além das bandeiras literais, Michael Billig reserva um posto notável para a linguagem verbal na expressão do nacionalismo banal, desde a definição de uma língua nacional até as camadas aparentemente mais triviais da fala: “As palavras cruciais do nacionalismo banal costumam ser as menores: ‘nós’, ‘isso’ e ‘aqui’, que são a ‘dêixis’ linguística” (p. 94, tradução nossa)<sup>10</sup>. São termos que constantemente marcam fronteiras, que separam o “nosso” do “deles”, convocando a um senso de pertencimento e solidariedade. Bastante simples, corriqueiros e potencialmente afetivos, esses dêiticos povoam com frequência, por exemplo, os discursos da política partidária e da imprensa,

à medida que as mídias de massa diariamente conduzem as bandeiras para o seio da cidadania. Um estudo de caso, que examina os jornais de uma nação em um dia, mostra que a dêixis da pátria está embutida no próprio tecido dos jornais. Além da percepção consciente, como o zumbido do tráfego distante, essa dêixis de pequenas palavras torna o mundo das nações familiar, até mesmo caseiro. (p. 94, tradução nossa)<sup>11</sup>

Enfim, coabitando com rasgos mais agudos de patriotismo, a versão banal das afirmações identitárias de vínculos ao lugar se cerca de uma imensa diversidade de manifestações: objetos civicamente *kitsch*, sotaques, receitas, canções, temperamentos, roupas, gestos, tradições populares, artesanatos, esportes, brincadeiras, fábulas, todos a conviver com as rotinas, sutilmente garantindo a sensação de lar. Além de serem resultado e também propulsoras de uma forma de viver, estas manifestações se ofertam como rico material para o observador, em especial aquele que chega com um olhar “estrangeiro”, a tentar compreender o lugar. Como lembra Glauco Coccozza:

Vivenciar o espaço não significa somente flunar por ele, mas interagir com seus elementos. O espaço vivido, conceito adotado para representar locais com intensas interações sociais, materializa-se de forma a promover novas paisagens e novos lugares.

---

<sup>9</sup> No original: “Having a national identity also involves being situated physically, legally, socially, as well as emotionally: typically, it means being situated within a homeland, which itself is situated within the world of nations. And, only if people believe that they have national identities, will such homelands, and the world of national homelands, be reproduced.”

<sup>10</sup> No original: “The crucial words of banal nationalism are often the smallest: ‘we’, ‘this’ and ‘here’, which are the words of linguistic ‘deixis’”.

<sup>11</sup> No original: “as the mass media daily bring the flags home to the citizenry. A case study, which examines one nation’s newspapers on one day, shows that the deixis of homeland is embedded in the very fabric of the newspapers. Beyond conscious awareness, like the hum of distant traffic, this deixis of little words makes the world of nations familiar, even homely.”

(...) O ato de vivenciar se transmite pelos gestos mais banais de cada cidadão, seja por se sentar a uma sombra de árvore, por brincadeiras de crianças ou pela complexa rede de fluxos que se criam na trama de ruas e edifícios. (2007, p. 27)

Por causa da segurança e do afeto que recobrem as sinalizações banais, não surpreende a mágoa que pode derivar da desconsideração e da ironia em relação a elas. Para observar um fenômeno desta ordem, preciso uma última vez retornar às obras audiovisuais que utilizaram o Tocantins como set de filmagem, notadamente uma menção a um longa-metragem do gênero drama policial, *O Nome da Morte* (Henrique Goldman, 2018), que novamente transporta o Jalapão para a tela e ainda encena em Palmas uma trama de pistolagem. Porém, neste território da explicitação - ou do embotamento - da identidade cultural do lugar, esta realização se destaca por uma polêmica diferente, surgida após a publicação de um artigo do realizador no jornal *Folha de S. Paulo*, em que comentava suas impressões sobre a capital tocantinense durante os dias de filmagem (Goldman, 2016). No texto, o autor sublinha, com aberta ironia, o caráter duvidoso de terra das oportunidades, o conservadorismo local, a arquitetura insípida e as contradições culturais da cidade pós-moderna:

Os 265 mil habitantes são servidos por uma rede de seis livrarias (das quais duas na verdade são papelarias e três são evangélicas) e 13 clínicas de cirurgia plástica. Este é o Brasil profundo das tribos javaés e xambioás, que hoje pertence ao agronegócio, principalmente da soja e da carne de gado que vai para a China. Esse pedaço evangélico e botocado do país fala com Brasília sem passar por São Paulo ou Rio. Já nasceu com vocação para ser Dallas, no Texas, e pira com o som de Wesley Safadão. (Goldman, 2016).

Ainda mais relevante e revelador do que o olhar de fora do cineasta visitante foi a reação ao seu texto nos dias seguintes à publicação, sobretudo através do compartilhamento em redes sociais, acompanhado de comentários furiosos dos palmenses ofendidos. Este mal-estar culminou - ou, antes, resolveu-se - com um artigo em resposta, escrito pelo ator e humorista Paulo Vieira, muito popular na cidade, e publicado desta vez no JT. Utilizando um humor agridoce, até mesmo lírico, Vieira enumera, dirigindo-se ao interlocutor Henrique Goldman, diversos aspectos da vida na cidade, especialmente os mais triviais, para contrapor a imagem de lugar desumanizado proposto pelo cineasta: os bons indicadores socioeconômicos, a diminuição da violência no trânsito, o engajamento da população nos esportes e nas modas *fitness*, a simpatia dos comerciantes informais, a vida nas periferias, as praias, a culinária, a música, etc. Como que a referendar a ideia antes aqui defendida de que o desafio identitário de Palmas se assemelha ao sentimento de nação descrito por Stuart Hall, Vieira argumenta:

Nós somos jovens (Palmas), vivemos muito tempo sabendo que pouco se sabe de nós no resto do Brasil, o que desenvolveu em nós um 'patriotismo' que olha lá o americano pra ter parecido. O filme Palmas, eu gosto de tu é o nacional mais visto da história do Cinemark Tocantins, vibramos a cada menção sobre nós em rede nacional, nos emocionamos quando reconhecemos alguma paisagem em qualquer comercial e chegamos ao cúmulo de brigar com a moça do tempo quando ela coloca Teresina como cidade mais quente no nosso lugar. (Vieira, 2016).

Ao final do seu artigo, Vieira tipifica o palmense como um “carente” que age como as personagens fantásticas e assustadoras do romance infantil norte-americano *Where the Wild Things Are* (1963), de Maurice Sendak, quando estas perguntam à criança protagonista: “Você vai falar bem de nós?”. Esta mesma indagação envolve os caminhos que esta tese toma a partir daqui, quando é preciso compreender como o cinema se coloca em meio a tal quadro cultural, indefinido, incompleto, em formação, titubeante entre a autenticidade do cotidiano e as narrativas arquitetadas pelos gestores. Carente, enfim, de recursos financeiros, de visibilidade, de uma diferença marcante em relação ao *outro*. Envolvido por este mesmo contexto, em tudo o que ele tem de matéria para se narrar, mas também de desafios para se realizar. Ainda assim, um discreto cinema se faz. O que fala ele, ainda que não seja bem, ainda que não seja de um “nós” tão claramente estabelecido?

## 2. Palmas como lugar de cinema

### 2.1- Cinema em busca de *fade in*

O cinema não precisou esperar muitos anos para que, a partir do marco zero canônico do cinematógrafo de Louis e Auguste Lumière, sua cartografia se expandisse de forma excepcional (Sabadin, 2000). O signo de modernidade e prestígio cultural que a existência de uma cinematografia confere a um país, a uma região, a uma cidade seguem alimentando uma certa ânsia de realizadores, produtores, gestores culturais e público em ter também seu lugar de pertencimento marcado neste mapa. Paralelamente, os grandes desafios que cercam a feitura de filmes e a conquista de repercussão destas obras alimentam um circuito de festivais, salas de exibição e imprensa cultural ditos *cult* e que compartilham com seus consumidores a curiosidade, o espanto e o prazer por revelar novos territórios cinemáticos. Podemos recordar, por exemplo, o destaque de excentricidade recebido por um filme como *Phörpa* (Khyentse Norbu, 1999), primeiro longa-metragem realizado no Butão, um país muito apartado das indústrias culturais globais, e indicado ao Oscar de filme em língua estrangeira ('Buddhist leader helms', 2000). Ou, ainda, podemos ilustrar com casos mais consistentes, tais como os "estouros" de certas cinematografias, como a iraniana (Naficy, 2012), a romena (Pop, 2014) ou a argentina (Andermann, 2012), um fenômeno cíclico no mercado cinematográfico. São pontos no mapa que entram no foco do consumo "alternativo" por uma combinação de momento especialmente criativo e a passagem bem sucedida pelos espaços de exibição mencionados (França, 2006). Como diagnostica Ivonete Pinto (2016),

É possível conjecturar que um item considerável para a inserção do espectador em certos filmes de universos distantes é facilitada pelo desconhecimento que temos dos atores. Não-atores ou atores não-profissionais promovem uma aproximação documental: é um drama humano e acreditamos no poder do real que ali é exposto. (...) É a base de apoio da relação espectador-personagem, que chega a prováveis conclusões do tipo "lá deve ser assim". "Lá", é aquele lugar distante, por vezes perigoso e sempre exótico, e aonde ninguém deve querer ir. (p. 70)

Fenômenos desta natureza parecem bem passíveis de se repetir em escala regional, dentro de países, sobretudo aqueles com grande extensão territorial e diversidade geográfica, como o Brasil. Já que as duas principais metrópoles brasileiras, São Paulo e Rio de Janeiro, viabilizaram ao longo da história ambiente privilegiado para o desenvolvimento do cinema e se tornaram hegemônicas nacionalmente, restou aos diversos outros "brasis" buscarem seu espaço de viabilidade e visibilidade, como um efeito *fade in* que revela lentamente, como no efeito de montagem dos filmes, uma imagem cinematográfica até então obscurecida. Por

diferentes contextos políticos e econômicos, alguns estados conseguiram uma respeitabilidade considerável na sua produção, como o Rio Grande do Sul (Mogadouro, 2015), Pernambuco (Paiva, 2008) ou o Distrito Federal (Mota, 2006). Outras unidades da federação prosseguem com poucas oportunidades de sustentabilidade e de inserção no mercado nacional e internacional, às vezes até com produção significativa, mas pouco distribuída para exibição. Esta realidade de lacunas na cartografia conduz a que se festeje soluções criativas que conseguem driblar a invisibilidade. É o que ocorreu com o longa-metragem *Ai Que Vida!* (Cícero Filho, 2008), comédia realizada no Piauí, com baixo orçamento e modos artesanais de divulgação, mas que conquistou grande popularidade na região.

Para a realização do trabalho, Cícero Filho contou com seu capital de relações sociais como autor/produtor e daí construiu um star system próprio, baseado em alguns tipos bem demarcados. Outro dos ingredientes capazes de promover uma imediata empatia com seu público potencial foi a exploração da fala e da paisagem local, incorporadas ao entrelhecho dramático de maneira incisiva, demonstrando a extensão de seu pertencimento àquele universo cultural.

Mas, mais que tudo, foi capaz de montar um extraordinário sistema de difusão da obra, garantindo sua circulação pelas comunidades carentes do espetáculo cinematográfico tradicional, composto de tela, projetor e cadeira. (Amancio, 2012, pp. 45-46)

Ainda é urgente frisar que esta abordagem dos cinemas nacionais ou regionais como representantes de territórios bem demarcados no mapa é apenas um indicativo, muito frágil e impreciso ainda, da condição periférica de certas comunidades artísticas. Basta que se atente para dois aspectos. Primeiro, uma análise cada vez mais acurada desta geografia revelaria que, em muitos dos estados citados, também pode haver desequilíbrios internos, com as capitais frequentemente concentrando as principais oportunidades de produção. Em segundo lugar, os desdobramentos da condição periférica não redundam em mapas tão claramente delineados e condições privilegiadas para fazer cinema podem conviver em espaços semelhantes àqueles em que a expressão audiovisual só se dá às margens. Por exemplo, o lugar Rio de Janeiro guarda em seu interior não só algumas das melhores estruturas para o fazer cinematográfico, inclusive para alimentar os circuitos mais comerciais, mas também núcleos de resistência, outros cinemas exercidos em comunidades carentes, iniciativas com estéticas contra-hegemônicas, etc. Há, portanto, muita “periferia” convivendo no centro e gerando as contradições intra-urbanas (Silva, 2011; Zanetti, 2015).

Sobre o cinema que proponho aqui investigar, aquele feito no Tocantins e, particularmente, na sua capital, a própria escritura desta tese serve ao objetivo de lembrar que ele existe. Além disso, por mais que a ideia de periferia já tenha sido problematizada acima, - e ainda mais o será - é preciso partir de uma espécie de axioma: estamos diante de um cinema periférico frente ao cenário brasileiro. Em suma, a despeito da invisibilidade externa - e, como veremos, mesmo interna -, Palmas é lugar onde se produzem filmes.

Um primeiro grande desafio de estudar este setor da vida cultural local está em desbravar uma área de maneira quase inédita. A bibliografia fruto de investigações específicas ou não

sobre o cinema de Palmas é muito escassa, o que pode advir da combinação de vários fatores: a pouca repercussão dos filmes na vida cultural da cidade; a dificuldade de acesso aos materiais a serem pesquisados, desde os filmes até os documentos sobre estas produções; a inexistência de cursos universitários focados no audiovisual no Tocantins, o que conduz a uma baixa presença de pesquisadores com interesse no cinema no ambiente acadêmico local; e a prevalência, no campo dos estudos sobre a cultura, de trabalhos voltados para as manifestações populares - como os universos indígena ou quilombola -, especialmente através da folkcomunicação.

O tema do cinema estadual já foi objeto de três projetos de pesquisa, todos eles promovidos a partir da Universidade Federal do Tocantins e envolvendo participantes do Grupo de Estudos e Pesquisa em Jornalismo e Multimídia - NEPJOR/UFT. O mais antigo deles, coordenado por mim, intitulava-se “Representações de Palmas no jornalismo de turismo e no audiovisual” (2011-2012) e, portanto, não se centrava exclusivamente no cinema, para, através de um aporte teórico semiótico, refletir sobre as imagens midiáticas geradas sobre a cidade e seu papel na construção de uma autoimagem do habitante (Soares, 2011; Soares, Coelho & Souza, 2012). Entre 2011 e 2013, Edna de Mello Silva coordenou, através da UFT, para o Governo do Estado do Tocantins o projeto “Identidade e Memória: registro e análise da produção audiovisual do Tocantins”, cujos objetivos, além do levantamento e análise de ampla gama de filmes locais para a percepção da identidade construída sobre o estado, adicionavam também a necessidade de entrevistar os cineastas e de, a partir de todo este material coletado, organizar coletâneas em DVD a serem disponibilizadas sobretudo em escolas. A iniciativa, no entanto, estava longe de abarcar toda a cinematografia local, optando por uma amostragem mais ou menos larga. Entre 2014 e 2015, o NEPJOR se debruçou sobre um projeto mais ambicioso, porém voltado especificamente para questões relacionadas à capital: “Imagens da cidade - memória, representação e imaginário na produção audiovisual de Palmas”. Além de aproveitar os resultados do levantamento desenvolvido no projeto anterior, desta vez havia uma forte verve extensionista, com realização de diversas mostras de filmes locais, acompanhadas de debates com cineastas e produtores atuantes em Palmas. A motivação por esta linha de trabalho surgiu da identificação do insistente desconhecimento dos moradores de Palmas em relação ao cinema local, aí incluídos mesmo os alunos do curso de Comunicação Social da UFT. O “Imagens da cidade” buscou também o amadurecimento das bases teóricas sobre as discussões das relações entre o audiovisual e o urbano com um seminário que reuniu referências brasileiras como Angela Prysthon (Universidade Federal de Pernambuco), Ana Rosa Marques (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia) e Rubens Machado Jr. (Universidade de São Paulo). Os debates oriundos destas pesquisas e encontros contribuíram para o aparecimento de alguns artigos esporádicos, ora com o intuito de isolar temáticas recorrentes em amostragens mais ou menos vastas do assunto em questão (Santos & Silva, 2015), ora empreendendo análise mais minuciosa de obras específicas (Melz & Silva, 2014; Soares, 2016).

Porém, a recolha de dados mais abrangente sobre o tema está presente na dissertação de Thuanny Vieira Silva (2017). Seu texto abarca informações sobre filmes do Tocantins dentro um período de tempo que vai desde antes da emancipação do estado até o período contemporâneo da investigação, inclusive com detalhamento de produções que ainda estavam, à época, em fase de planejamento. Além disso, situa o cinema local não apenas como uma cinematografia, mas observando toda a cadeia produtiva, com detalhamento exaustivo sobre as fontes de financiamento, os espaços de exibição e as formas de distribuição das obras. Torna-se, portanto, uma referência fundamental para este momento em que preciso contextualizar o ambiente cinematográfico de Palmas.

Investir no pensamento sobre este objeto ainda tão pouco estudado funciona mesmo como uma atitude política em relação a um cinema marginalizado. Esta consideração é defendida por Mette Hjort, ao comentar a responsabilidade acadêmica em relação a esses cinemas periféricos em escala nacional:

Continuo entusiasmada com questões de escala que estão em primeiro plano, em parte porque esse tipo de abordagem oferece oportunidades para pensar no estudioso do cinema como potencialmente desempenhando um papel que envolve muito mais do que descrição e análise. Estudiosos de cinema que se comprometem com o estudo de pequenos cinemas, e que tornam centrais os desafios e as oportunidades ligadas a questões de escala, estão aptos, ainda que modestamente, a apoiar genuinamente os esforços de relevantes profissionais de cinema. Os estudiosos de filmes podem, por exemplo, ajudar a estabelecer redes e conexões transnacionais, e podem chamar a atenção para modelos viáveis de prática cinematográfica, facilitando assim sua transferência de um contexto de pequena nação para outro. (2001, p. 1, tradução nossa)<sup>12</sup>

Os diálogos possíveis, então, a partir do interesse sobre estes cinemas se dão, segundo a pesquisadora, ao entender que os variados desafios vividos pelos realizadores das mais diferentes e distantes pequenas nações podem ser semelhantes entre si. Ao estudioso se colocaria, desta forma, o convite para que tenha a sensibilidade de identificar conhecimentos que atuem como soluções práticas para aqueles desafios. Mais que isto: soluções que tenham o potencial de atravessar fronteiras e circular entre os artistas como modelos solidários de sucesso. Desta forma, o trabalho acadêmico no campo dos estudos fílmicos precisa envolver uma óbvia dimensão descritiva dos fenômenos, mas também uma ação prescritiva que vise a circulação de saberes construídos pelas experiências dos cineastas periféricos. Dado este comprometimento, "o trabalho do estudioso do cinema se estende bem no domínio da defesa

---

<sup>12</sup> No original: "I continue to be excited about foregrounding questions of scale, in part because this kind of approach offers opportunities to think of the film scholar as potentially playing a role that involves a lot more than description and analysis. Film scholars who commit to the study of small cinemas, and who make central the challenges and the opportunities linked to matters of scale, may well be able, however modestly, to genuinely support the efforts of the relevant film practitioners. Film scholars can, for example, help to establish transnational networks and connections, and they can draw attention to workable models of cinematic practice, thereby facilitating their transfer from one small-nation context to another."

de causas e também na área de política, seja de cima para baixo e orientado pelo Estado ou de baixo para cima e conduzido pelo praticante" (2001, p. 4, tradução nossa)<sup>13</sup>.

Apesar do chamado importante e comovente feito por Hjort em prol de investigações com repercussões concretas na realidade estudada, não há nesta tese comprometimento com objetivos tão amplos. No entanto, a urgência de considerar academicamente o cinema realizado em Palmas e sua relação com a cidade que lhe dá lugar, que é o limite do que se pretende aqui, pode provocar um primeiro movimento no sentido de descortinar este acervo artístico e situá-lo, com todos os seus problemas, na cartografia do cinema brasileiro. Para que se desenvolva esta tarefa, faz-se necessário o esboço de uma historiografia. A proposta de um esboço pode soar tímida. Porém, ainda que não constitua o objetivo central neste momento, preserva sua importância, fornecendo uma contextualização que desenhe um quadro esclarecedor o bastante para que, mais adiante, se possa compreender a relevância de cada obra analisada. Além disso, levantar a história deste cinema é se defrontar com uma memória precariamente arquivada, inúmeras lacunas em termos de documentos e uma cidade com alta rotatividade de habitantes, em que cineastas chegam, desenvolvem sua arte e, em poucos anos, partem para outras terras, o que dificulta ainda mais o acesso à informação. Todos estes entraves, aliás, não diferem daqueles que atingem todas as áreas da vida da cidade a serem historiografadas, em particular os setores culturais.

Em sua tese, em que busca delinear um panorama geográfico das barreiras à formação de uma indústria cinematográfica brasileira, Renata Pozzo (2015) alerta para o fato de que há uma tradição no Brasil de centrar o discurso histórico sobre os insucessos do cinema nas questões da produção, o que dá a impressão de que a análise fílmica poderia bastar para descrever e explicar problemas de qualidade técnica e artística. A autora opta, então, para sua investigação por um olhar para as relações entre a existência das obras, sua circulação e o contexto histórico e geográfico do país.

nosso problema real é de ordem socioeconômica, mais especificamente, a dominação por parte das *majors* da distribuição e das formas de consciência do público e da crítica em relação ao cinema brasileiro somada à escassez do parque exibidor nacional. (...) Colocamos como hipótese de pesquisa que os fatores que bloqueiam o desenvolvimento do cinema nacional estão inseridos na ordem da dinâmica econômica internacional (as corporações de mídia) e relacionam-se com nossas contradições socioespaciais internas (a não modernização da indústria cinematográfica nacional, nossas desigualdades regionais, a histórica falta de articulação entre a indústria cinematográfica e a TV, etc.). (pp. 21-22)

Embora, no presente trabalho, mantenha a proposta de identificar este diálogo contextual a partir das obras cinematográficas, vejo, para este momento da discussão, a relevância de um retrato sintético, mas rico, que inclua a trajetória não só de obras, mas a evolução dos meios de produção, circulação e exibição, tomando como base as raras coletas de dados já empreendidas. Assim, será possível chegar à caracterização atual do cinema de Palmas e, a

---

<sup>13</sup> No original: "the film scholar's work extends well into the domain of advocacy, and also into the area of policy, be it top-down and state-driven or bottom-up and practitioner-driven."

partir daí, delinear as relações entre o estágio contemporâneo desta arte e a perspectiva de pequeno cinema, ou de cinema de pequena nação, readequada para a escala de uma cidade.

## 2.2- Breves histórias, pouca memória

Um problema inicial para se esclarecer em relação ao esboço historiográfico a que me proponho reside no questionamento: o que é um filme *de Palmas* ou um cinema *palmense*? Imbróglis deste tipo, que podem ser relacionado a quaisquer cinemas nacionais ou regionais, derivam dos vários fatores que nos levam a estabelecer a filiação entre uma obra e um lugar, tais como, entre outros, 1) a naturalidade ou nacionalidade do realizador; 2) a naturalidade ou nacionalidade da maioria dos profissionais envolvidos na obra; 3) a naturalidade ou nacionalidade da(s) empresa(s) produtora(s); 4) o lugar em que a totalidade ou a maior parte da obra foi filmada; 5) a origem dos conteúdos narrados e discutidos na obra e sua vinculação a uma cultura, um contexto; 6) a língua na qual a obra é falada. Como se pode notar, muitos desses fatores podem se incompatibilizar com os demais. Não é difícil encontrar ilustrações óbvias para essas polêmicas. Um filme como *Diários de Motocicleta* (Walter Salles, 2004) teve participação de produtoras de oito países (Estados Unidos, Reino Unido, França, Brasil, Argentina, Peru, Chile e Alemanha); contou com a realização de um brasileiro; é quase inteiramente falado em castelhano; possui uma narrativa ambientada em diversos países latino-americanos e elenco igualmente multinacional; a personagem central é um argentino, interpretado por um ator mexicano; e as locações utilizadas se espalham por seis países da América do Sul e do Caribe. Qual é então a nacionalidade de *Diários de Motocicleta*? Luiz Otávio Carvalho (2005) aprofunda esta crise conceitual com outros exemplos:

o filme *Anaconda* foi filmado na Amazônia, mas é certamente uma produção americana. *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), também filmado na Amazônia, dirigido por Hector Babenco, que argentino de nascença e brasileiro por opção é um cineasta que durante muito tempo teve seu nome ligado ao cinema brasileiro. Pois bem, esse filme não é comumente relacionado em uma filmografia nacional. Pode-se argumentar que os filmes se passam no Brasil, mas contam histórias de estrangeiros e são majoritariamente falados em inglês. No entanto, o mesmo poderia ser dito de filmes como *A Grande Arte* (1991), de Walter Salles, e *O monge e a filha do carrasco* (1996), de Walter Lima Jr., considerados filmes brasileiros. Por outro lado, não há dúvidas de que *Terra Estrangeira*, cuja trama se desenvolve em Portugal, seja *cinema nacional*.

Falando-se mais profundamente sobre produção cinematográfica, pode-se dizer que as filmagens são só uma etapa do processo de realização de um filme, e, no caso de *Anaconda* e *Brincando nos Campos do Senhor*, a pós-produção foi feita nos Estados Unidos. Mas, não raro, filmes brasileiros são finalizados no exterior, casos de *Cidade de Deus* (2002), *Bicho de Sete Cabeças* (2000) e *Madame Satã* (2003), para citarmos alguns. (...) Território, língua, história, personagens, costumes. Essas coisas, como vimos, não servem mais para identificar um filme como brasileiro. A nacionalidade dos cineastas também nos coloca em uma sinuca de bico. A Vera Cruz era praticamente toda constituída de técnicos estrangeiros. Marcel Camus era francês e fez um filme chamado *Orfeu do Carnaval* (1958), que, não incomum, é identificado como *brasileiro*. Babenco fez filmes, sem dúvida, *brasileiros*, mesmo sendo de origem argentina. Fez *O Beijo da Mulher Aranha*, que hoje não é exatamente *brasileiro*. Depois fez *Coração Iluminado* (1998) na Argentina, que parece ser bem aceito como parte do nosso cinema. (pp. 16-17, grifos do autor)

Isento-me de sugerir solução para os impasses acima ou mesmo avaliar se uma resposta teria alguma relevância. O caso de Palmas não tem tamanha complexidade, mas sua especificidade merece considerações. A imensa maioria das obras ligadas à capital tocantinense surge de produtoras locais, de recursos próprios dos realizadores ou de fontes estatais locais (muitos filmes são viabilizados com recursos públicos por meio de editais). Ou seja, financeiramente, não há maiores dúvidas em chamar esses filmes de tocantinenses ou palmenses. Sobre a filiação ao estado ou à cidade, brota uma questão mais delicada: a capital centraliza a maior parte das produções ao longo da história. Porém nem todos os filmes a cargo de produtoras palmenses focam em narrativas ligadas à cidade ou com locações na cidade. Há diversas realizações, particularmente documentários, interessadas em fatos históricos ou manifestações culturais com ocorrência em outras regiões do Tocantins. Por fim, percebamos ainda um aspecto diretamente ligado à condição de cidade nova: Palmas, à época desta tese, ainda não chega a três décadas de existência, de forma que a quase totalidade dos realizadores e produtores, ainda mais se regressarmos um pouco na linha do tempo, são pessoas nascidas em outras cidades e estados. Muitas destas pessoas, aliás, se radicaram em Palmas por um tempo breve e partiram para outros lugares. Com isto, torna-se improdutivo determinar a naturalidade dos filmes baseada na naturalidade dos seus cineastas. Com muito mais fundamentação, opta-se por considerar nesta tese um filme de Palmas como aquele que majoritariamente contou com recursos privados ou públicos de produtoras ou instituições sediadas na capital, ou ainda recursos pessoais de cineastas quando radicados na cidade.

Haveria ainda um outro problema da alçada do que está aqui sendo discutido e que atinge aquelas obras realizadas na região do Tocantins antes da emancipação do estado, ou seja, quando ainda era o norte de Goiás. Cabe metodologicamente considerá-las cinema tocantinense? Deixemos, porém, a pergunta de lado neste trabalho, já que o foco aqui é bem delimitado em Palmas, que, como cidade nova erguida *ex nihilo*, logicamente não foi território de cinema antes de sua fundação.

A despeito das já insinuadas limitações deste cinema em todas as instâncias da cadeia produtiva - produção, realização, exibição, distribuição - e que lhe colocam numa posição periférica em relação à indústria cultural brasileira, o ponto inicial da historiografia do audiovisual da capital se dá muito cedo. Para ser mais preciso, essa história começa no exato momento do nascimento de Palmas. Dois fatores se conjugam para isto: a possibilidade que as cidades novas dão, segundo Trevisan (2009), de se determinar um momento específico do seu surgimento e o contexto de época em que Palmas teve esse surgimento - a virada dos anos 1980 para 1990. Trata-se de um momento que coincide com uma midiaticização do cotidiano muito superior, por exemplo, ao da fundação de Brasília, em 1960. Além dos agentes midiáticos mais profissionais, como a imprensa e as assessorias governamentais, há também, no período, uma popularização crescente de equipamentos fotográficos e videográficos, o que

começa a permitir o registro mais intenso dos acontecimentos por parte da própria população “leiga”.

A câmera de vídeo, ao fazer coincidir o real e sua encenação, ao criar um continuum, uma duração, um registro sem interrupção, reencontrava o frescor da presença e do “ao vivo”. A câmera tornada personagem, aberta ao real, ao acaso e ao mundo, marca o estilo do direto (ele mesmo influenciado pela reportagem de TV) e será um dos procedimentos marcantes do vídeo. (Bentes, 2003, p. 113)

O contexto tecnológico acima mencionado permitiu um fenômeno particularmente raro e excitante em termos históricos. O ato de fundação da cidade, em 20 de maio de 1989; toda a movimentação política da ocasião; a assistência popular; a abertura das primeiras avenidas; a primeira missa; a pedra fundamental dos primeiros prédios; a vegetação do cerrado sendo varrida; enfim, aquele momento que, para a quase totalidade das cidades do mundo, sobretudo as muito antigas, nutre-se apenas de imaginação, mitos, tradição, em Palmas é imagem fartamente gravada em vídeo e fotografia. Para além destas gravações iniciais, a cargo de equipe contratada pelo governador e fundador Siqueira Campos para este fim, o registro dos primeiros anos do lugar prosseguiu por iniciativa de diversos pioneiros da ocupação da cidade, profissionais e amadores que acompanharam a árdua e gradual transformação de um canteiro de obras em uma terra habitável. Esta iconografia peculiar, provavelmente ainda não conhecida por completo, habita os acervos de museus, fundações culturais e coleções particulares, permitindo excelentes possibilidades de trabalho de reflexão sobre a formação da cidade. Como se verá aqui nas análises do *corpus*, o cinema local não se furtou em utilizar muitas vezes este patrimônio à disposição. Além do mais, como são imagens que remetem a fatos ao mesmo tempo ancestrais e não tão distantes no tempo, permitem uma associação e um intercâmbio do registro tecnológico com a memória direta daquelas pessoas que vivenciaram os primeiros dias da capital. Valéria Silva (2010) se utiliza metodologicamente deste privilégio, ao intercalar a análise da evolução monumental da cidade com o depoimento de antigos moradores, mergulhando, assim, na memória oral.

Desde já, é preciso perceber que Palmas não constitui um caso único de cidade brasileira com nascimento devassado midiaticamente. Andreza Silva e André Fonseca (2014), em um estudo sobre cinejornais dos anos 1950 que retratam os últimos momentos da Brasília pré-inauguração, evidenciam o ufanismo incontornável deste tipo de filme que, afinal, era realizado sob o ponto de vista das elites econômicas e do governo. Um exemplar examinado pelos autores, ainda que enalteça a modernidade da nova capital, enfatiza uma extravagante versão mitológica para o surgimento da cidade: a lenda de que Dom Bosco, santo católico, havia recebido mensagens sobrenaturais sobre a ocupação do Planalto Central brasileiro por uma civilização nova. Além do discurso oral, o ufanismo também se materializa em forma fílmica:

Quando figuras políticas, especialmente o presidente Juscelino [fundador de Brasília], são mostradas nas imagens, as atenções das câmeras se voltam para esses indivíduos, privilegiando as capturas feitas pela perspectiva de baixo para cima (tendendo ao elevô de sua postura). Nesses quadros, as autoridades sempre aparecem com ações resolutivas, como se estivessem conferindo o andamento dos projetos ou participando ativamente das decisões administrativas das obras. Os outros elementos humanos capturados constituem-se na massa de trabalhadores que sempre são vistos em atividade, ou ainda, a aparição de algumas famílias de pioneiros já residentes na cidade. (Silva & Fonseca, 2014, p. 12)

Diferente destes produtos minunciosamente trabalhados como propaganda, no caso da inauguração de Palmas, apesar da relevância histórica, os materiais audiovisuais ancestrais, ainda brutos ou modestamente editados, residem na categoria dos *outros filmes*, que abrange desde os fragmentos amadores e excertos de testes até filmes utilitários e de atualidades, ou seja, tudo aquilo que não costuma ter atenção dos agentes do cânone, tais como exibidores, críticos e teóricos (Sampaio, Schefer & Blank, 2016). Embora o exemplo dos registros oficiais da fundação de Palmas possa demonstrar o grau de importância que os *outros filmes* têm para a filmografia local, esta classe de materiais requer caminhos metodológicos bem específicos, devido a imensa variedade de formatos, à quantificação de difícil tratamento e às lacunas de arquivamento, ainda mais graves do que as dos filmes “convencionais”. Por esta razão, nesta tese, tanto neste esboço historiográfico como no *corpus* selecionado, limito-me à consideração do cânone “centrado no filme de autor, na ficção e em formatos industriais (...), que tem vindo a monopolizar a atenção de críticos, historiadores e investigadores do cinema” (Sampaio, Schefer & Blank, 2016, p. 200), ainda que me preocupe em estudar o aproveitamento das imagens ancestrais nas obras. É o mesmo procedimento utilizado por Thuanny Silva (2017) em sua dissertação. A autora delimita seu mapeamento pelos “critérios de exibição e circulação, ou seja, está no *corpus* desta pesquisa filmes que foram vistos e que houve essa intenção de visibilidade por parte da equipe de produção, seja essa visibilidade alcançada por meio de mostras, festivais de cinema ou internet” (p. 5, grifos da autora). Com isto, sua busca exclui um dos mananciais mais frequentes de produtos audiovisuais locais: os trabalhos acadêmicos práticos, realizados dentro dos cursos de Comunicação Social das universidades tocantinense e que se limitam a cumprir atividades pedagógicas, sem almejar a exibição extramuros.

A partir deste recorte, Thuanny Silva identifica 125 obras de curta, média e longa metragens atribuídas a 50 diferentes cineastas que, ao menos no momento da realização, residiam no Tocantins. Estes números abrangem o território em que se localiza o estado desde antes da emancipação. É ainda na época goiana que o levantamento aponta o primeiro filme da região, o média-metragem *Os Ventos de Lizarda* (Pedro Augusto, 1982). Já pós-emancipação, o pioneirismo é de outro média-metragem, *Caminho das Onças* (Sérgio Sanz, Hélio Brito & Marcelo Silva, 1997). Ao expor a cinematografia em uma linha do tempo, a investigadora diagnostica o contraste da primeira fase do estado, com alguns anos sem qualquer produção e outros com apenas um filme identificado, em relação à segunda metade da década de 2000, quando o Governo Federal cria condições mais favoráveis de incentivo e financiamento do

audiovisual, o que redundava em ações até então inéditas da gestão pública da Cultura nos níveis estadual e municipal, sobretudo editais para fomento de produções (mas nunca voltados para a circulação). É assim que o ano de 2006 vê o total de obras subir para 12 e, a partir de 2012, passa a haver uma estabilização em números anuais, nunca abaixo de 10 lançamentos. A autora ainda percebe uma forte tendência para o documentário (90 contra 35 obras ficcionais) e para curtas e médias-metragens, já que apenas duas das obras são de longa-metragem. Os motivos apontados para explicar esses números são semelhantes: Perante a precariedade dos meios de produção locais, os formatos curtos e os documentários costumam requerer menores somas de recursos.

Embora traga um levantamento geral do cinema do Tocantins, a investigação citada oferece alguns dados que ajudam a reconhecer a centralidade da capital nesta cinematografia. Por exemplo, 43% dos 125 filmes têm como principal locação o município de Palmas - e mesmo assim porque a segunda colocada entre as cidades, Porto Nacional, com 25%, é o cenário de uma série de 21 pequenos filmes realizados entre 2013 e 2014 pelo mesmo cineasta, João Neiva. A autora ainda reforça o domínio palmense ao analisar outros aspectos da cadeia produtiva do cinema local: A maior parte das 15 produtoras por trás destes filmes e a única distribuidora local formalizada no órgão nacional responsável para tanto - a ANCINE - estão ou estiveram sediadas na capital. Também é em Palmas que se localizam, em 2017, 19 das 24 salas de exibição do Tocantins. Apenas duas outras cidades (em meio ao total de 139 municípios tocaninenses), Araguaína e Gurupi, possuem salas de exibição. Ainda que 19 telas grandes somem uma quantidade considerável para uma população que não chega a 300 mil habitantes, é preciso destacar que 17 destes espaços são salas no sistema *multiplex*, inseridas em centros comerciais. Com apenas duas salas “alternativas”, repete-se na cidade o fenômeno da homogeneização cinematográfica e a pouquíssima abertura para a diversidade estética, ainda mais se esperarmos esta diversidade pela via do produto local.

Guardadas as especificidades locais, os números acima citados demonstram similitude com as desigualdades do atlas cinematográfico brasileiro identificadas por Renata Pozzo (2015), cujas interpretações podem lançar luz para entender a marginalização tocaninense. Pozzo propõe compreender o processo de desenvolvimento socioeconômico do Brasil a partir do conceito de *revolução passiva* de Antonio Gramsci, ou seja, o encaminhamento de uma modernização das estruturas produtivas com a manutenção de vários privilégios da aristocracia agrária. Esta contradição fundamental, como já comentado, encontra uma clara concretização na Marcha para o Oeste observada por Lúcia Moraes (2006) e da qual Palmas é um dos frutos urbanísticos. O modelo em questão, comum na América Latina e que no Brasil achou terreno sobretudo nas regiões Norte e Nordeste, teve como consequência geográfica a *macrocefalia urbana*, ou seja, o espalhamento de algumas metrópoles modernas e industrializadas, para onde convergiram fluxos migratórios e recursos naturais escoados das áreas mais pobres do país. O mapa destas regiões se tornou, assim, um contraste entre poucos grandes centros e

inúmeras pequenas cidades apartadas da modernidade, quase sem intermédio dos municípios médios que fizessem a ponte entre as duas realidades. Por outro lado, o Sul e especialmente o Sudeste do país, embora não isentos das repercussões de um desenvolvimento desigual, vivenciaram em menor escala estes extremos, com uma distribuição territorial um pouco mais homogênea em termos de modernidade. A autora demonstra com o imenso desequilíbrio regional dos números sobre salas de exibição de cinema os reflexos desta formação do país.

Estas permanências históricas (principalmente superestruturais, no campo da política, mas também nas relações de produção), mesmo que apareçam *regionalmente* em nosso território, ultrapassam a problemática regional e tornam-se uma questão nacional. Não por acaso, ao observarmos o mapa da localização geográfica das salas de cinema no país (...) imediatamente percebemos que a distribuição das salas acompanha o mapa do desenvolvimento regional brasileiro. (Pozzo, 2015, p. 39)

Na época da sua pesquisa, por exemplo, apenas 392 dos mais de 5500 municípios brasileiros possuíam ao menos uma sala, sendo metade desses municípios localizados nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo. Em outro exemplo ainda mais alarmante, a autora identifica apenas na cidade de São Paulo um número maior de salas do que toda a região Nordeste, com seus nove estados.

Junto às desigualdades regionais, Renata Pozzo aponta ainda outro fenômeno semelhante no nível intra-urbano. As maiores cidades, que conseguem oferecer a sua população um número razoável ou grande de salas de exibição, não garantem, no entanto, uma distribuição mais democrática destes espaços. O primeiro motivo é que a enorme maioria deles está instalada no formato *multiplex* nos centros comerciais. Como consequência, há grande concentração de salas em poucos bairros da cidade, normalmente aqueles mais ricos. Paralelamente, a instalação nos shopping centers conduz a um encarecimento dos ingressos, o que gera uma nova segregação do público, agora de ordem socioeconômica. Este último desdobramento anula em parte um efeito positivo do sistema *multiplex*: o aumento de números de cinemas nas cidades de porte médio, onde antes não havia exibição, a partir da abertura de novos centros comerciais. Observe-se o caso de Palmas, que, com a inauguração do Capim Dourado Shopping, em 2010, aumentou substancialmente a quantidade de salas.

Considerando a condição periférica do cinema do Tocantins perante seu próprio público, Thuanny Silva (2017) aponta outros espaços de possível visibilidade mais condizentes com o tipo de realização que encontramos no estado. Todos apresentam fragilidades ou uso problemático, de acordo com a autora. O primeiro deles são os festivais, especialmente longevos e relativamente bem sucedidos para um lugar com prática cinematográfica tão limitada. O mais renomado é o Festival de Cinema e Vídeo do Tocantins, ou Festival Chico (nomenclatura que parodia o Oscar), oriundo do ambiente universitário e concebido e organizado inicialmente por alunos do curso de Comunicação Social da Universidade Estadual do Tocantins - UNITINS. O Chico teve sua edição inaugural em 1999, com a missão ainda

tímida de possibilitar uma tela para as próprias produções universitárias. A jornalista Tatiana Fagundes, ex-aluna da UNITINS, esteve à frente do festival até 2006. O evento foi retomado em 2008, já com o cineasta e publicitário André Araújo na organização. Apenas em 2011 foi conquistado o primeiro patrocínio, advindo do Governo do Estado, o que possibilitou uma estrutura mínima da qual o Chico ainda não gozava. 2013 recebeu a última edição do evento, com mais de 100 inscrições nacionais, mas sem conseguir realizar uma mostra exclusivamente tocantinense, prevista de início, por número insuficiente de realizadores locais interessados. A partir de então, o Chico permaneceu desativado, sobretudo pela falta de recursos regulares, o que redundou em impossibilidade de formar uma equipe capaz de se comprometer com a organização permanente. No momento de escritura desta tese, o seu reavivamento acontecia, com uma edição no segundo semestre de 2018.

Como janela mínima para dar visibilidade aos filmes locais, durante os anos de funcionamento, o festival estimulou novas realizações a partir da expectativa de exibição. Em diferentes proporções, esta relação entre espaço “caseiro” de exibição e motivação para novas criações repete o que ocorreu, por exemplo, na cidade do Recife, cuja força quantitativa e qualitativa do seu cinema muitas vezes é atribuída, entre outros fatores, ao Cinema da Fundação Joaquim Nabuco, não só um local para apreciar filmes, mas de encontro, discussão e aprendizado da classe artística recifense (Pozzo, 2015). Justamente esse papel desempenhado pelo Chico torna surpreendente a baixa procura dos realizadores locais nas últimas edições, já que a época coincide com um crescimento na produção de cinema no estado.

Thuanny Silva (2017) dá destaque ainda, em seu diagnóstico, à Mostra de Cinema e Vídeo de Miracema - o Miragem. Este festival, concebido pelo jornalista Cássio Renato Cerqueira na cidade de Miracema, portanto fora do centro hegemônico do Tocantins, tem sua primeira edição em 2006 e, com o passar dos anos, assume um formato diferenciado e ambicioso, com vários apoios e patrocínios, funcionando como divulgador do curta-metragem brasileiro em diversas cidades do estado, através de mostras simultâneas ou itinerantes, além de premiações em dinheiro recordistas no Tocantins. A partir de 2016, o Miragem é interrompido por conta da crise política e econômica instalada no Brasil.

O segundo espaço, para além das salas de cinema, citado pela dissertação em questão são os cineclubes. Encontra-se aqui a mesma natureza artesanal, com ambientes muitas vezes improvisados, dificuldade de mobilização de público e restrições financeiras - apesar de alguns programas de apoio do Governo Federal. Thuanny Silva indica o Cineclubes Canto das Artes, no distrito palmense de Taquaruçu, como o mais duradouro, em atividade constante desde 2004. Outros casos consistentes são o próprio Miragem, que, além de festival, funciona também como cineclubes, e o Cineclubes da UFT. Devido à estrutura multicampi desta instituição, cada uma das sete unidades da UFT possui uma realidade própria e um diferencial

na gestão das suas exibições, sendo o cineclube de Tocantinópolis, a 570 km da capital, o mais profícuo. Como é de se esperar, estes espaços têm a função primordial de aproveitamento das obras cinematográficas para fins pedagógicos. Ainda assim, por funcionarem sem qualquer fim lucrativo, permitem o interesse ocasional na exibição dos filmes locais.

Por fim, deparamo-nos com o canal aparentemente mais adequado, mas também o mais difícil de equacionar: a internet. As múltiplas possibilidades apresentadas pela *web*, no entanto, dependem da compreensão de sua natureza de articulação entre diversas plataforma e não apenas mais um ambiente equivalente de exibição, afinal “ser um ‘filme de internet’ (...) é mais do que ser distribuído *on line*, mas é estar presente de diversas maneiras no ambiente virtual, é ter muitas de suas bases de produção, distribuição e exibição organizadas e articuladas através de redes de trocas, sejam somente virtuais ou não” (Santos, 2015, p. 16). Thuanny Silva identifica a utilização de plataformas de veiculação, como Youtube e Vimeo, pela grande maioria dos realizadores locais, porém sem que haja um plano elaborado de divulgação e disponibilização. Desta forma, estes sítios, embora constituam janelas democráticas e, na maior parte das vezes, gratuitas para fazer circular os filmes fora das estreitas estruturas das grandes distribuidoras internacionais, terminam como meros repositórios das obras, sem que seja explorada toda a sua potencialidade de compartilhamento e promoção. O que de fato há a lamentar sobre esta subutilização dos recursos *online* é que, mais do que uma solução para a simples exibição, eles viabilizam novas formas para aquele que, segundo Renata Pozzo (2015), é o maior obstáculo para o funcionamento adequado da cadeia produtiva do cinema brasileiro: a distribuição. A pesquisadora argumenta que a tradição no Brasil é de uma separação entre as instâncias do tripé produção-distribuição-exibição, estando a circulação dos filmes fortemente a cargo de grandes empresas estrangeiras, as *majors*. Para expressar o estado das coisas, lança mão de uma expressão utilizada pelo geógrafo Milton Santos: estamos diante de uma *guerra de lugares* pela capacidade de conseguir chegar a um público.

As poucas referências apresentadas, direcionadas ao levantamento de dados históricos sobre o cinema do Tocantins e, mais restritamente, sobre o cinema de Palmas, demonstram, portanto, o principal paradoxo desta tarefa historiográfica: Estamos diante de um fenômeno que se desdobra em uma curta linha do tempo e, ainda por cima, em uma época bastante recente, caracterizada por uma maior facilidade de circulação e armazenamento de arquivos audiovisuais e informações sobre estes materiais. Porém, a despeito disto, a breve cinematografia sofre, desde o seu início, e principalmente nos seus primeiros anos, de pouco esmero em relação a sua memória, o que gera diversas lacunas no conhecimento sobre o patrimônio produzido. Os problemas de precarização partem não só das instituições públicas encarregadas da gestão cultural estadual e municipal, mas muitas vezes também dos organizadores de eventos relacionados ao setor, da academia e mesmo dos cineastas.

Por outro lado, como a criação cinematográfica, apesar dos diversos desafios elencados, persiste e ocasionalmente apresenta um salto quantitativo, sobretudo a partir do apoio dos editais públicos, o estudo sobre esta cinematografia precisa de constante revisão para que possa abarcar os diferentes novos projetos executados a cada ano. No próprio instante da escrita deste estudo, um número significativo de obras inéditas está em diferentes estágios de construção. Alguns realizadores, contemplados pelos últimos editais, aguardam o pagamento de verbas para iniciar filmagens ou para finalizar trabalhos. Outros, já com seus produtos finalizados, estão prestes a apresentá-los pela primeira vez ao público local. Para exemplificar, cito o projeto *Comedy club*, longa-metragem de André Araújo, produzido pela SuperOito e previsto para 2019, com a ambição de alcançar uma distribuição nacional nas salas comerciais. Casos como este, que ainda não puderam ser avaliados nesta investigação, são consequências compreensíveis e esperadas de coletar e pensar dados históricos justamente no momento em que esta história é mais produtiva. Se a linha do tempo do cinema de Palmas, então, requer ainda outros futuros esforços para ser escrita de forma mais precisa, o esboço apresentado sugere informação suficiente para que possamos identificar um perfil do tipo de cinema que estes artistas têm tecido. Reservo a próxima seção para esta tipificação, que precisa incluir também os modelos de cinema periférico que começam a ser evitados no contexto tocantinense e palmense.

## 2.3- O cinema na periferia da periferia

Na procura por parâmetros objetivos que possam determinar o que é uma pequena nação, quando nos referimos a uma cinematografia periférica, Mette Hjort (2011) sugere a tomada de quatro aspectos. Três deles envolvem dimensões quantitativas: o tamanho da população, o Produto Interno Bruto da economia nacional e a extensão territorial. A eles, Hjort acrescenta um quarto fundamento mais complexo, mas por ela considerado um dos mais decisivos: uma história de colonialismo e, portanto, de luta por libertação e emancipação, o que pode, por vezes, vir da vontade de separação territorial (e todo o processo de afirmação identitária daí decorrente). Exposto este quadro metodológico, a autora faz algumas ponderações. Primeiro, estes parâmetros demonstrariam que a questão dos pequenos cinemas não pode ser tratada em termos absolutos, mas através de comparações. Tomando o aspecto da população, propõe assim sua relativização:

Estudiosos de outras áreas debateram a questão de saber se é possível determinar um número preciso no que conta como pequeno (no caso da população, por exemplo), e propostas, algumas delas influentes, foram feitas nesse sentido. Uma questão interessante a considerar em relação ao filme é se há um limiar mínimo em relação à população, por

exemplo, que deve ser alcançado pelo cinema das pequenas nações, até mesmo para fazer sentido como um projeto. (2011, p. 2, tradução nossa)<sup>14</sup>

Em seguida, sua argumentação esclarece: considerar uma pequena nação cinematográfica não requer o cumprimento de todos esses requisitos, sendo que a presença de uma maior ou menor incidência deles em um determinado caso apenas indica um recrudescimento na condição minoritária e periférica do lugar.

Ao tomar a proposta de Hjort como consistente, deparo-me novamente com o desafio de utilizar um quadro de análise pensado para o nível das nações em um cenário de estados brasileiros, ou, ainda mais, no nível das cidades. Reconheço as profundas diferenças que abarcam desde os fatores políticos (o grau de soberania das nações) até os da economia da cultura (o grau de autonomia da cadeia produtiva cinematográfica de uma nação frente a outras comparado à autonomia de um estado inserido nos modos econômicos de uma nação). Ainda que a plena utilização teórica não se possa consumir, os parâmetros descritos incitam uma reflexão sobre a situação periférica do cinema aqui estudado - com o cuidado de não confundir a expressão *cinema periférico* com *filme de periferia*, que, ao menos no contexto brasileiro, vem sendo usado para designar o audiovisual realizado nas comunidades carentes presentes nas maiores cidades brasileiras (Zanetti, 2015). Entre as 27 unidades da federação brasileira, o Tocantins ocupa o vigésimo-quarto lugar em população e também em PIB (segundo números do IBGE para 2015). Se seu território é consideravelmente vasto (décimo lugar entre os estados e um pouco maior do que a Nova Zelândia), também é verdade que se encontra bem no centro do país, distante das grandes regiões metropolitanas e com terras às vezes pouco ocupadas e de difícil acesso. Palmas repete muito deste panorama, sendo a menos populosa das capitais estaduais. Portanto, mesmo no contexto apenas brasileiro, lidamos aqui com lugares periféricos. Reforcemos isto com os dados já citados que mostram um baixo acesso do público local ao seu próprio cinema pelas diversas razões discutidas. Portanto, mesmo com as precauções devidas, mostra-se viável compreender Tocantins e Palmas como lugares de pequena cinematografia, nos termos de Mette Hjort.

As notas anteriores a respeito das três primeiras décadas do cinema feito no Tocantins e em Palmas - intervalo de tempo que coincide com a própria existência desses lugares como entidades política e juridicamente emancipadas - conduzem a um incontornável resumo de uma precariedade. Em quaisquer aspectos que nos centremos, lá está a marca da carência: os meios de financiamento, a formação dos profissionais envolvidos, os espaços de exibição, o reconhecimento e a valorização por parte de instituições e do público, a circulação externa, os instrumentos de preservação da memória, a preocupação acadêmica. É possível também

---

<sup>14</sup> No original: “Scholars in other fields have debated the question of whether it is possible to put a precise figure on what counts as small (in the case of population, for example), and proposals, some of them influential, along these lines have been made. An interesting question to consider in relation to film is whether there is a minimal threshold with regard to population, for example, that must be met for small-nation cinema even to make sense as a project.”

perceber variadas interrelações entre essas carências: Filmes que não encontram espaço de exibição permanecem ignorados pelo espectador local; sem repercussão popular e sem impacto na economia cultural, são desprezados pela academia; ambas as considerações desestimulam investimentos privados ou públicos, bem como a ousadia em ultrapassar as fronteiras tocantinenses. Se a própria história do cinema brasileiro é uma trajetória à margem das principais indústrias culturais mundiais, ora buscando identidade, ora assimilando moldes hollywoodianos ou televisivos como solução mercadológica, esta lógica da concentração dos grandes negócios cinematográficos sempre se reproduziu internamente no Brasil. Gerou-se um eixo dominante baseado nas maiores metrópoles que relega as demais regiões do país a um cinema de luta, que em alguns casos se mostra bem sucedido, mas mais comumente conduz a uma produção escassa ou sem visibilidade, como demonstram as fartas quantificações presentes tanto em Pozzo (2015) como em Silva (2017). O quadro, desta forma, convida a considerar esta produção tocantinense como periférica dentro da própria periferia: uma cinematografia *ultraperiférica*.

As questões em debate aqui corroboram a necessária discussão sobre o conceito de periferia no campo cinematográfico. Por um lado, há estudiosos dedicados há denúncia não apenas da concentração dos meios de produção em alguns polos da indústria cultural, mas também na repercussão que esses centros hegemônicos têm sobre o modo de filmar das periferias cinematográficas (Shohat & Stam, 2006), por exemplo, quando estas últimas tomam o padrão hollywoodiano como parâmetro de excelência industrial a ser alcançada. Enquanto isso, uma outra linha de pensamento realça a reprodução destas formas de dominação cultural em múltiplas camadas territoriais, o que nos convida a considerar uma versão policêntrica do problema, em que Hollywood não participa mais como único centro a determinar a subalternidade dos demais cinemas (Dennison, 2013).

Se Mette Hjort observa a preocupação com as pequenas cinematografias como uma questão política, que envolve desde as articulações pragmáticas entre os realizadores periféricos até o comprometimento dos acadêmicos com a visibilidade, outros autores abordarão a dimensão política expressa nas próprias obras que surgiram às diversas margens. Angela Prysthon (2006), a partir da perspectiva dos Estudos Culturais e com um foco mais específico sobre a América Latina, aponta uma trajetória das diferentes posturas da periferia em relação ao hegemônico. Para a autora, a consciência da subalternidade surge com bastante força nos anos 1960 e 1970, quando foi especialmente relevante o conceito de Terceiro Mundo, com toda a sua carga de utopia libertária por um rompimento com as hegemonias capitalistas (Primeiro Mundo) e comunistas (Segundo Mundo). O chamado Terceiro Cinema foi uma das principais repercussões artísticas, muito mais através dos temas recorrentes da pobreza, do subjugo social, da resistência e das lutas pela identidade perdida nas colonizações do que por um estilo formal, que, de toda forma, permanecia bem diverso de autor para autor, de nação para nação.

O Terceiro Cinema pode ser visto, assim, como um *statement* sobre o cosmopolitismo de duas vias: primeiro, como interpretação latino-americana das últimas tendências estéticas européias (cosmopolitismo “à moda antiga”) como o neo-realismo e a *Nouvelle Vague*. Segundo, como negação desse cosmopolitismo tradicional onde existe um *Centro* metropolitano definindo o que os povos subalternos devem fazer. No Terceiro Cinema, os destituídos são colocados no *Centro*. A atitude é de rebeldia e não apenas a rebeldia estética, mas a rebeldia política e de ação social. (2006, p. 10, grifos da autora)

Este viés, como se vê, concretizava-se na realização das obras, embora não tenha deixado de abarcar de maneira decisiva a teoria e a crítica nestas épocas. Prysthon entende que o enfraquecimento gradual da abordagem terceiro-mundista, tanto na geopolítica como no cinema, tem seu ápice nos anos 1980, por um lado pela derrocada do bloco socialista liderado pelos soviéticos, por outro pela revolução digital e tecnológica daquele instante. Majoritariamente, o cinema das periferias abandonará as preocupações sociais e históricas internas por uma entrega cosmopolita e *yuppie*. A década seguinte, de 1990, assistirá a uma espécie de retomada dos temas nacionais, do olhar para as origens, do repensar histórico e da revalorização do marginal. Porém, distinto da arte combativa e rebelde temática e esteticamente de 20, 30 anos antes, agora havia uma vontade de ingressar nos mercados hegemônicos e, para isso, um dos instrumentos era a sofisticação técnica e a estetização do marginal, tornada mais digerível, assim, para os novos públicos. Uma consequência deste redirecionamento se traduz numa “espécie de moda cultural dos grandes centros. Está quase que automaticamente preservado o ‘direito de exibição’ por essas ‘denominações de origem’” (2006, p. 11), ou seja, esses filmes que funcionam como janelas bem-acabadas para contemplar terras exóticas finalmente tocadas pelas câmeras. Entre as mais evidentes características deste cinema, permeado pelo que a autora considera um segundo pós-modernismo, estão, então, o olhar para o pequeno, o íntimo, o local; a estética globalizante destes assuntos; a nostálgica investigação sobre o passado; e o retrato multicultural, inusitado, renovado sobre o urbano.

No campo dos Estudos Culturais, o novo tempo vê com frequência a substituição do Terceiro Cinema pelo *world cinema*. Estamos diante de um termo polêmico, que às vezes sugere o filme que atravessa as paisagens de diversas nações - como o já comentado *Diario de Motocicleta* ou, de forma ainda mais radical, *Babel* (Alejandro González Iñárritu, 2006) -; outras vezes designa a obra que narra o entrecruzamento de muitas culturas em um mesmo lugar - como tornou-se exemplar o caso de *L’Auberge Espagnole* (Cédric Klapisch, 2002), que junta em um apartamento em Barcelona os conflitos e afinidades de jovens de diversos países -; e em outras ocasiões ainda pode se referir a uma suposta mescla cultural tão intensa que gere um pretense filme “sem nação”. Para este último caso, é difícil não lembrar de *The Mahabharata* (Peter Brook, 1990) e seu projeto de minissérie (depois reeditada para o cinema) com financiamento de 15 países, capaz de reunir um elenco multiétnico e multinacional para interpretar uma saga hindu e, ao mesmo tempo, universal, harmonizado pelo texto em língua inglesa. Denilson Lopes (2010) reconhece esse teor do *world cinema* de

trafegar por várias partes do mundo, embora, como ele alerta, esse deslocamento não precise ser necessariamente uma viagem da produção, havendo a alternativa de encenar o mundo em estúdios. O autor ainda acrescenta a possibilidade alternativa do *world cinema* não ser (ou não ser apenas) uma forma de representar o mundo, mas um pensamento a respeito do estar no mundo. Todas essas definições experimentadas, de toda forma, se encontram em ao menos um ponto: Estamos diante de um tipo de arte que se contrapõe ou, no mínimo, despreza o empenho nos nacionalismos e seus sintomas provincianos, exercendo, como seu oposto, o cosmopolitismo.

Este processo histórico dos cinemas periféricos demarcado pelos Estudos Culturais - do engajamento do Terceiro Cinema ao descomprometimento pós-moderno dos anos 1980 e depois o novo engajamento globalizado a partir dos anos 1990 - naturalmente guarda importantes exceções e não se manifesta de maneira tão coerente nas diversas pequenas cinematografias. Trata-se antes da percepção de uma tendência que, no entanto, parece se verificar fortemente na trajetória do cinema brasileiro de meados do século XX até a contemporaneidade (Prysthon, 2002; Rossini, 2005; 2007). Luiz Carvalho (2005), por exemplo, demonstra essas transformações a partir das recorrentes representações do rural, do arcaico e dos sertões, um grupo de imagens acionadas desde muito cedo no cinema brasileiro (e também em outras artes) como ambiente no qual se poderia encontrar a autenticidade da nação. O autor explica que este recorte de um Brasil profundo parte de versões conservadoras para ganhar um sentido revolucionário, mitológico e propulsor de mudanças sociais com o Cinema Novo. Depois da quase desapareção nos anos 1980, o lugar arcaico retorna aos filmes superestetizado, incitando revoluções sim, porém pessoais, íntimas, em reencontros com a história particular das personagens. Talvez a obra mais exemplar deste modelo seja *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998) e a saga de uma anti-heroína, produto de um Rio de Janeiro pouco acolhedor e marginal, que, ao ajudar uma criança em busca da família, se vê imersa numa viagem que não escolheu pelo interior do Nordeste brasileiro.

A peregrinação que se inicia é a marca do herói em busca de si mesmo. Da cidade cinza e cruel, mostrada sempre em enquadramentos enclausurantes, asfixiantes, passa-se para espaços de campo aberto, verdes e ensolarados. (...) Com isso se flagra a distância das intenções entre o Cinema Novo e cinema dos anos 90: a mudança estética e política é imensa. No plano estético, a narrativa, hoje, está disciplinada; as linguagens visual e sonora foram amenizadas para não causar estranhamento a um público cada vez mais acostumado aos (poucos) formatos dos filmes mundializados. No plano político, a transformação social cedeu espaço à transformação pessoal, individual, marca dos novos tempos em que a salvação é buscada de um em um. (Rossini, 2005, pp. 102-103)

O disciplinamento formal a que Miriam Rossini se refere envolve a forma com que se retorna não só ao sertão, mas também a outro lugar periférico por excelência do cinema brasileiro: a favela. Aliada ao acabamento de produção capaz de viabilizar a distribuição e exibição nos principais mercados mundiais, esta renovação das linguagens e abordagens a partir de um antigo tema permitiu desde então que obras como *Central do Brasil* ou *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles & Kátia Lund, 2002) alcançassem a participação em territórios

institucionais hegemônicos, como a aclamação da crítica internacional, presença e premiação em grandes festivais e mesmo a indicação ao Oscar.

Precisei reforçar o caminho trilhado por estes e outros filmes semelhantes, pois suas conquistas permanecem tornando-os representativos de uma aparente capacidade de unir tradições temáticas, imagéticas e paisagísticas do cinema no Brasil e a superação de uma “má qualidade” insistentemente propagada pelo senso comum. São, portanto, uma espécie de modelos de sucesso com aval dos centros hegemônicos mundiais. O outro fator contemporâneo que contribuiu e segue contribuindo para esta aceitação comercial é a parceria com a TV, notadamente a Rede Globo, através da Globo Filmes. A chave desta contribuição reside no prestígio e a popularidade que o audiovisual televisivo, em especial a teledramaturgia, goza no país, o que implica em uma forma de narrar, de filmar, de atuar, de editar familiar ao público brasileiro e detentora de um consensual “padrão de qualidade”.

Interessa aqui pensar sobre estes modelos, pois foi no momento em que eles se estabeleciam que o cinema de Palmas surgia com a cidade. Não há, é lógico, qualquer sentido em imaginar que aqueles primeiros realizadores a se estabelecer na recém-criada capital tocantinense, ainda diante dos primeiros registros audiovisuais de um lugar em formação e sem qualquer estrutura profissional de produção, visassem com suas obras imediatas um sucesso fora das fronteiras do estado. Como já se discorreu na seção anterior, mesmo na atualidade, com ferramentas mais concretas de financiamento e produção, há uma dificuldade de despertar nos cineastas a motivação sequer para divulgação interna do que criam. Porém, pode-se levantar a hipótese de que o exercício cinematográfico permeado por esse novo momento em que interessava às periferias, a um só tempo, olhar para as raízes identitárias e ingressar nos espaços centrais de circulação marcaria um abandono da célebre “estética da fome” que marcou sobretudo o Cinema Novo. Em coerência com a cidade nova que se erguia futurista, como sinal de um tempo próspero no cerrado pobre, ao cinema caberia dupla tarefa contraditória que só a Pós-Modernidade consegue tecer. Como ocorrera em outras partes da América Latina (Martín-Barbero, 2009), o cinema seria chamado para dar sua contribuição na instituição do que é ser palmense através da investigação daquele pequeno mundo de histórias comuns e da projeção dos rostos e dramas locais, mas também precisaria ser signo, com sua linguagem e tecnologia, de modernização.

Em outras palavras, ainda que Palmas, ao longo dessas primeiras décadas, não tenha oferecido muitas perspectivas otimistas para o audiovisual, pontualmente os cineastas foram transparecendo um desejo e uma intenção de que a precariedade não conduzisse ao conformismo da produção amadora (na acepção mais negativa do termo, que não envolve categorias de criatividade e sim de acesso às técnicas e tecnologias de produção e realização). Um exemplo bastante ancestral desta postura é dado por Thuanny Silva, quando relata a motivação inicial dos universitários que criaram o Festival Chico:

a publicitária e cineasta brasileira Juliane Almeida, também organizadora das últimas edições do Chico, acredita que uma ação de contrapartida possa ter influenciado na criação do Festival e nas produções cinematográficas que estavam sendo feitas na época. Entre os anos de 1997 e 1998, o filme *No Coração dos Deuses*, do realizador gaúcho Geraldo Moraes, teve parte de suas cenas gravadas no Tocantins, e contou com o apoio do Estado para as filmagens. Como contrapartida, o realizador propôs ministrar aulas de produção audiovisual uma vez por mês durante um semestre aos alunos de Comunicação Social da Unitins, ou seja, uma política que resultou no processo de reforço da cultura cinematográfica no Estado. (2017, p. 42)

Entre esses cineastas e produtores culturais emersos da UNITINS, um destaque na articulação pela profissionalização do cinema local é André Araújo, que, com sua produtora SuperOito, explorou, até este momento da história, as melhores possibilidades de inserção em um modelo de cinema comercial: participação e premiação nos principais editais disponíveis, remuneração por trabalhos realizados, produção de obra de longa-metragem e, a partir dessa obra - *Palmas Eu Gosto de Tu* (2014) -, a ocupação do espaço-símbolo do cinema hegemônico atual: uma sala *multiplex*. É preciso, no entanto, advertir que outras produtoras, ocasionalmente, também compartilham desta diligência em superar uma fase de indigência dos meios de produção, não sendo exclusividade da SuperOito. Por outro lado, mesmo com o intuito profissional, a SuperOito não se furta à realização de projetos pessoais dos seus integrantes e que, a princípio, permanecem mais no campo de obras de satisfação artística do que de produtos com hipótese de serem absorvidos pela circulação tradicional.

Além da atitude empreendedora em relação aos meios de produção, estes cineastas empenhados na profissionalização também apresentam um esforço em marcar suas obras com um resultado técnico mais evidente e que as credencie a um prestígio que a imagem televisiva e o cinema comercial dela derivada já recebem no Brasil. As manifestações destes resultados serão melhor detalhadas nas análises fílmicas desenvolvidas no próximo capítulo. Para este momento, apenas registro que esses cuidados técnicos residem, por exemplo, em formas mais sofisticadas de fotografia, som e edição (relacionadas, é óbvio, ao acesso a equipamentos compatíveis com esta demanda), roteiros lapidados em várias etapas de amadurecimento (inclusive em cursos e oficinas, hoje mais frequentes na cidade), música original e interpretações a cargo de atores mais preparados (alguns já com ampla experiência diante das câmeras).

Essas frentes modernizantes de uma parte do cinema de Palmas - a profissionalização e o empreendedorismo em relação aos meios de produção e o cuidado com as técnicas e com o acabamento - sugerem um esforço para evitar ou superar formas de cinema periférico expressas em dois conceitos: o *cinema de brodagem* e o *cinema de bordas*. Das investigações sobre o audiovisual local, apenas o trabalho de Thuanny Silva (2017) faz menção a estas elaborações teóricas, ainda assim de maneira muito superficial para a importância que ambas têm no seio das cinematografias não-hegemônicas, daí a necessidade de dar alguma complementação. Sobre o cinema de brodagem (a partir de uma gíria que evoca a palavra

inglesa *brother*, irmão), expressão comumente utilizada para explicar certos caminhos bem sucedidos do cinema pernambucano (Nogueira, 2014), entende-se uma aliança muitas vezes espontânea entre cineastas de lugares periféricos para, através dos poucos recursos disponíveis, compartilhar oportunidades e colaborar em projetos mútuos, contribuindo com equipamentos, materiais e trabalho, em prol do sucesso de uma cinematografia que trará benefícios diretos e indiretos para aquela comunidade artística. Como essas colaborações não raramente são feitas em caráter gratuito, portanto de *brodagem*, no seu estágio inicial, não só indica uma solução artesanal e cooperativa para manter vivo um cinema alimentado de amor e força de vontade, como pode gerar, se superutilizadas, a manutenção de um ciclo de interdependências caseiras e conformistas. Com razão, Silva (2017) identifica sinais desta prática no cinema tocantinense, até pelo restrito número de pessoas ligadas ao setor e o também pequeno número de empresas de produção. A saída muito frequente termina por ser a participação mútua, flagrada com facilidade nos nomes de atores, roteiristas, fotógrafos, produtores, editores, etc. que se repetem nos créditos de cada obra. Porém, é justamente a superação destes expedientes sem retorno financeiro para as partes que alguns cineastas começam a enxergar como uma necessidade para o amadurecimento do cinema local.

Já as questões sobre o cinema de bordas dizem respeito também às condições de produção e à posição periférica, mas se concretizam com mais clareza nos resultados, ou seja, nas obras. Bernadette Lyra (2009) descreve esta prática como a criação de filmes descompromissados, feitos por prazer e sem pretensões comerciais; filmes *às margens* sim, porém sem aquele tipo de engajamento que transforma a obra em um discurso de identidade, de luta e visibilidade. Aqui, o foco do artista, que é espectador midiático, mas excluído das indústrias culturais hegemônicas, é o deleite de exercer e vivenciar o filmar. Sem muitos recursos, mas com a literacia, a “cultura” sobre os gêneros mais populares, resulta no criador de filmes-homenagem, filmes-sátira, releituras, amálgamas pop. Por isso, com frequência, o cinema de bordas trafega pelo terror, pelas artes marciais, a fantasia, o *western*, a ficção científica. Ao observar estes fenômenos, a autora reposiciona a ideia de *borda*: menos um limite, quase fora da periferia, quase dentro do centro (ou vice-versa), mas muito mais uma fronteira para além de todas as espaços “oficiais” de visibilidade, “quer do sistema industrial puramente cinematográfico, quer dos circuitos exibitivos de arte” (2009, p. 33).

Como consequência dessa extrema marginalidade e da suposta banalidade que sequer atende a anseios politizados, Bernadette Lyra identifica mesmo um desprezo acadêmico pelo tema. O filme de bordas “é até um objeto estigmatizado, quando não rejeitado, pela historiografia cinematográfica tradicional, ou seja, por aquela historiografia que estabeleceu padrões e cristalizou um modelo, e foi, em boa parte, pautada na autoria e na noção do artístico” (2009, p. 33). Se a desconsideração de fato parte dos estudiosos, o estigma também não provê este cinema de uma aceitação cinéfila. Se obras ingênuas sobre extraterrestres vampiros no interior do Brasil, filmadas com câmeras precárias e editadas em programas

primários podem despertar a simpatia e o divertimento de um seletor público em busca do exotismo *trash*, ao mesmo tempo não garantem uma respeitabilidade que proporcione a possível passagem do cineasta para outro nível de produção. Ao contrário, corre-se o risco de ingressar na história maldita de curiosidades de um paracinema. Referi-me acima ao fato de que o cinema de bordas diz respeito também às condições de produção, afinal, a partir de um cenário de precariedade, abre-se a alternativa criativa (mas não a obrigatoriedade) de ingressar neste tipo de criação, a depender, como se viu, do envolvimento do realizador com a fronteira entre ser fã da cultura pop /ser cineasta.

Como é de se esperar, a cinematografia tocaninense, imersa no contexto apresentado neste capítulo, enveredou algumas vezes pelas bordas, sendo um dos exemplos mais adequados ao conceito o média-metragem *Django Kid, o Solitário* (Manoel Filho, 2000), que transporta todos os lugares-comuns dos *westerns* para o interior do Tocantins (a minúscula cidade de Muricilândia), com efeitos visuais débeis, atuações primárias, mas um transparente esforço e compromisso com o projeto. Porém, novamente, o “romantismo” do cinema de bordas se mostra inadequado para a perspectiva de evolução do cinema gerado por aqueles cineastas de Palmas mais interessados na equiparação qualitativa com o produto de outras partes do Brasil e do mundo. As obras precárias, por mais afetividade que despertem, ficam como a identidade de uma era artesanal e sem proeminência profissional, que, afinal, é o que agora se insinua querer superar.

## 3. Palmas como lugar nos filmes

### 3.1 - Filmes feitos de lugares, percursos feitos de filmes

As discussões trazidas no capítulo anterior, dedicado a caracterizar o cinema que se vem praticando em Palmas desde o nascimento da cidade, flertam com a condução do esforço da investigação a um impasse científico relacionado à relevância. Por um lado, como foi destacado desde o início, o setor audiovisual local requisita uma urgente historiografia, que apenas se iniciou com alguns trabalhos de levantamento mais extenso e exaustivo. Estes exercícios podem funcionar como um dos pilares da documentação da memória cultural do lugar, motivando o reconhecimento do cinema como constituinte legítimo da fortuna artística local. Porém, a condição periférica da produção cinematográfica do Tocantins, sua defasagem no sistema de circulação e exibição e o foco na sobrevivência, que mobiliza cabeças mais na busca de formas de financiamento do que no amadurecimento estético, terminam por revelar um labor artístico problemático. É, aliás, um cenário que se repete em outros estados brasileiros, polos de produção que, a despeito de sua diversidade de condições, abrigam (ou desabrigam) muitos potenciais realizadores às margens das indústrias culturais. Por este ângulo, o caso tocantinense teria como diferencial tão somente uma exacerbação nas dificuldades de produção e na ínfima repercussão de seu cinema mesmo em meio ao imediato espectador caseiro.

No entanto, voltar a atenção para Palmas explicita um lugar não apenas periférico, mas perpassado por marcas e processos sociais e culturais inextricavelmente relacionados às dinâmicas políticas que conduziram à construção de uma cidade nova. Em decorrência desta decisão histórica de erguer artificialmente uma capital, outras marcas e processos sociais e culturais passaram então a brotar a partir das características urbanística do lugar; das práticas políticas exercidas por seus governantes; da configuração demográfica engatilhada pela nova territorialidade; dos novos modos de pertencimento semeados, construídos, conduzidos. Assim sendo, as formas do urbanismo e os caminhos da sua implementação e desenvolvimento, ainda mais no momento histórico em que se deram, oferecem o que há de mais distintivo em Palmas. Se, portanto, um foco mais enfático nos contextos extrafílmicos costuma se apresentar à análise fílmica em geral como uma opção de abordagem, parto do princípio, nesta observação do cinema local, que tal foco é não só recomendável, mas incontornável. É precisamente ele que permite questionar, como pretendo, se os cineastas dão prosseguimento àqueles fenômenos comuns em diversas dimensões da vida social em

Palmas - e não apenas dimensões artístico-culturais - em que as práticas dos habitantes constante e explicitamente são atingidas por e estão comprometidas com as vicissitudes da cidade, com seu passado e seu presente, com seu cotidiano e seu imaginário, enfim, com sua urbanidade peculiar e evidente.

Um olhar convencido de que as circunstâncias políticas e urbanas do lugar determinam de maneira exclusiva a criação cinematográfica trairia, todavia, outra perspectiva abraçada por esta investigação: a de que entre cidade e cinema há um diálogo. Pela interlocução, a urbanidade extrafílmica se infiltra nas realizações artísticas, conclamando a representação e a reflexão sobre o lugar, mas, concomitantemente, realizadores erigem em suas obras “novas” cidades que se dão a ser vividas pelo espectador e pelo imaginário coletivo. São outros recortes, outros significados, outras urbanidades imaginadas que requerem um diferente estar-na-cidade que nasce da experiência cinematográfica.

Ao se referir de forma genérica não apenas ao audiovisual, mas às diversas mídias contemporâneas, Ruth Reis (2017) aponta o papel deste conjunto na elaboração de novas territorialidades, entendidas como dinâmicas que “implicam as relações sociais, políticas, econômicas e culturais e que trazem em seu cerne a questão das formas de organização da vida em comum, atravessadas pelo poder, pelo controle, pelas ritualizações, pela linguagem e a técnica” (p. 22). A ideia de poder, aliás, é central nesta abordagem, pois revela esse somatório de ações humanas como uma luta estratégica e permanente pelo pertencimento, pelo domínio concreto ou simbólico, pelo sentido identitário sobre um território. Já por território, a autora o caracteriza não como “qualquer espacialidade, mas algo que foi transformado e assim permanece numa duração” (p. 24). Esta definição se aproxima, portanto, do conceito de lugar, termo que vem sendo usado com mais constância neste trabalho para designar aqueles espaços atingidos pela presença humana e as transformações de toda ordem daí decorrentes. Porém, acrescenta uma dimensão de temporalidade ao realçar a dependência da validade do território à validade da territorialidade. Em outras palavras, o transcorrer histórico e as conseqüentes mudanças de poder, de sentidos, de imaginários conduzem ao surgimento de outras territorialidades e, assim, a um redesenho da cartografia dos territórios.

Ambos, territórios e territorialidades, têm componentes híbridos de natureza/cultura, material/imaterial, sendo produtos de agenciamentos, portanto originários de múltiplos fluxos. Consideramos territórios como acontecimentos que resistem por um tempo, aderindo a substratos espaciais que podem ser tangíveis ou não, enquanto que territorialidades se referem aos processos, ordens e valores que os sustentam. (p. 23-24)

Estas amplificações da disputa e demarcação de terrenos - uma guerra por pertencimentos? - para o campo do simbólico é que fundamentam, para a autora, o entendimento de que os fenômenos midiáticos estão aptos a serem agentes de territorialidades.

Ao dar continuidade à visão de Ruth Reis, Daniela Zanetti (2017) traz a discussão especificamente para a área do audiovisual e propõe três abordagens possíveis do problema. Duas delas giram em torno do que ela chama de “dimensão externa das obras”, ou seja, envolvem mais fortemente os aspectos contextuais do audiovisual. A primeira diz respeito às tendências atuais de convergência midiática. As renovações territoriais estão aqui implicadas a partir do momento em que, por exemplo, produtos gerados em e para plataformas específicas se transferem com cada vez mais facilidade para outros dispositivos, outras telas; ou ainda quando essa especificidade, essa pureza midiática, começa a se tornar antiga e diversas obras já são gestadas dentro da transmidialidade, com alterações significativas estéticas, comerciais e também nos modos de recepção. Como é natural, lembra Zanetti, a internet está no centro dessas mudanças. Justamente por isto, no universo tratado na presente investigação, esta abordagem tem pouca aplicabilidade, dada a incipiente utilização da *web* como meio de circulação e exibição por parte dos cineastas de Palmas, conforme os dados adiantados por Thuanny Silva (2017) e apresentados no capítulo anterior.

A segunda abordagem dentro da dimensão externa da obra audiovisual expressa de maneira mais direta as cartografias das territorialidades e engloba as contribuições das indústrias culturais na formulação, desconstrução e rearranjos nos mapas. Aqui se cruzam preocupações tão variadas quanto o estatuto dos cinemas nacionais, as produções transnacionais, as polêmicas referências sobre que lugares são centro e que lugares são periferia, as discussões sobre o pós-colonial, sobre o que poderia ser um cinema mundial, sobre o que é regional ou local. Enfim, vemos abarcadas todas as situações em que o campo audiovisual colabora para, por um lado, expor a fluidez das fronteiras e, por outro, atizar as necessidades (nem sempre bem resolvidas) de delimitar territórios estáveis. Se a esta tese interessa, entre outros aspectos, refletir sobre alguma especificidade do cinema realizado na capital tocantinense; sobre a emergência que uma cidade nova requisita em termos de manifestações artísticas e midiáticas que chancelem sua existência e sobre, por fim, a possível contribuição do cinema para a configuração de Palmas como um lugar de cinema, fica evidenciado o peso fundamental desta segunda abordagem nas análises adiante.

Resta, no entanto, aproximar o caminho desta investigação da materialidade, ou, para utilizar a concepção de Ruth Reis apresentada há pouco, do território específico onde se dão as articulações entre a arte cinematográfica, os cineastas locais, as condições de produção às quais eles estão sujeitos e as territorialidades que a cidade conclama. Este território é o próprio cinema, ou, para ser mais preciso, os filmes, esses enunciados nascidos do diálogo entre cinema e cidade, mas também discursos que propõem novas relações entre o espectador e o seu lugar. Eis aí a terceira abordagem sugerida por Daniela Zanetti, esta sim relacionada à dimensão interna da obra, pois, através dos “aspectos pertinentes à forma e ao conteúdo, vislumbra-se que seja possível identificar modos de representação das territorialidades em um determinado contexto por meio da linguagem audiovisual.” (Zanetti,

2017, pp. 35-36). Compartilho, portanto, desta possibilidade levantada pela autora, organizando um panorama do cinema de Palmas que não pode, diga-se mais uma vez, se descolar do forte contexto passado e presente da cidade, mas que não toma como ponto de partida as circunstâncias extrafílmicas, sejam de ordem política, cultural ou urbanística, como se se quisesse flagrar tão somente seu reflexo no filme-retrato. A opção é pelo trajeto inverso, que parte do filme para, através de sua materialidade visual e sonora, compreender que territorialidades se fazem presentes nas obras e como essas territorialidades complementam, contestam, demolem, imaginam, homenageiam, travestem ou esquecem a cidade “externa”, que também, mas não apenas, é cinematográfica. Manter o princípio da análise a partir da materialidade fílmica compete também para evitar um desacerto previsto por Ella Shohat e Robert Stam (2006):

A ênfase no retrato social, no enredo e no personagem muitas vezes leva a um esquecimento de questões ligadas às dimensões especificamente cinematográficas dos filmes. Muitas vezes as análises poderiam ser de romances ou peças. Uma análise abrangente deve dar atenção às “mediações”: a estrutura narrativa, as convenções de gênero, o estilo cinematográfico. O discurso cinematográfico pode se revelar não nos personagens ou no enredo, mas na iluminação, no enquadramento, na mise-en-scène, na música. Algumas questões básicas de mediação têm a ver com os rapports de force, o equilíbrio de poder entre o primeiro plano e o plano de fundo (p. 302).

Maria Helena Costa (2009) reafirma o potencial do filme em construir novos lugares (Ela prefere, no entanto, o termo “espaços”) a partir das visualizações que confere a estes lugares. Tal capacidade teria se estabelecido sobretudo a partir do momento em que os aparatos técnicos do cinema passaram a permitir a captação de movimentos, fazendo assim com que a câmera (e, por conseguinte, o realizador, a personagem e o espectador) agisse como um *voyeur* nas ruas das metrópoles. A mesma autora já defendia, em texto anterior, esta mutação no olhar promovida pelo aparato cinematográfico:

Através das ‘lentes viajantes’ a inter-relação entre filme e o espaço urbano intensificou uma prática de mobilidade da imagem do espaço visto. A diversidade nas posições, dimensões, e movimentos criou uma interação tal entre a cidade e o filme, que vários autores destacam o papel fundamental do cinema no desenvolvimento de uma ‘cultura espacial’ que se assimila a um ‘móvil de espaços urbanos viajantes’. Isto é, filme, se configura em um mapa espacial móvel, similar à trajetória compreendida por um visitante, ou transeunte da cidade, que projeta a si mesmo no espaço urbano e se engaja à anatomia das ruas da cidade, transpondo as mais diversas configurações urbanas. (Costa, 2006, p. 36)

A intimidade e a proximidade histórica entre as metrópoles e o cinema (as primeiras estavam em franca efervescência quando o segundo surgiu) levam Costa (2006) a evocar a pesquisadora das artes visuais Giuliana Bruno e sua compreensão de que os princípios da linguagem cinematográfica se desenvolveram não a partir do teatro, mas antes da própria dinâmica urbana, a ponto de que, mais tarde, o cinema agregaria uma espécie de função turística, que habitua o espectador a ver a paisagem, antes estática, agora em movimento e, assim, transforma esse espaço vivenciado na tela em produto de consumo. Perante a constante interrelação entre o urbano e o espaço de representação fílmico, Maria Helena

Costa demonstra também perceber uma via de mão dupla na geografia gerada pela arte audiovisual:

O cinema – e a experiência que ele concede ao espectador – tanto influencia quanto reproduz sensações e sentimentos relacionados a uma geografia da experiência cotidiana do espaço e da paisagem. Se, por um lado, o *continuum* de espaço-tempo de um filme é singular e coerente dentro de sua construção narrativa codificada, não se pode negar que a experiência desse *continuum* por parte do espectador traduz uma experiência geográfica que, por mais que se distancie de visões, idéias e atitudes dadas em realidade e que acontecem no espaço concreto, permite – e entrega-se a elas – a própria experiência da paisagem e a subjetividade do espectador que permeia e confunde as duas formas de experiência. (2009, p. 113)

Afim de viabilizar uma análise da geografia fílmica, Costa (2009) aponta como problema norteador fundamental a questão do “porquê do lugar”, no sentido de que o investigador precisa observar, dentro da lógica do filme, a razão de certos elementos (poderíamos pensar ações, objetos, personagens, emoções) serem apresentados em determinados cenários e não em outros. Paralelamente, a autora reconhece uma ameaça inerente ao reconhecimento desta geografia, ainda mais dentro da perspectiva da recriação de experiências: Trata-se da concepção demasiadamente mimética que se atribui ao que resulta do próprio aparato técnico do cinema, ao ponto de se exigir e esperar da imagem cinematográfica a repetição do “real”. Como contraponto a este equívoco, Maria Helena Costa recorre ao geógrafo Paulo César da Costa Gomes, para quem as representações imagéticas são criadoras de mundos e não de espelhos. A partir daí, a autora desemboca mais uma vez no realce de que o filme constitui um território tão legítimo de construção de lugares quanto o é, por exemplo, a cidade “externa”.

o espaço fílmico coloca-se como o dispositivo em que essa ordem de coisas se dá. É no espaço fílmico (de representação) que novas articulações e entendimentos se constituem e acabam “extrapolando” os limites da projeção e da tela, projetando e construindo novos mundos e visualidades que regulam novas formas de interação, convivência, produção, etc., dos indivíduos, das situações e dos fenômenos. (2009, p. 112)

A proposta de um estudo que, assim, abarque não apenas as repercussões mútuas entre um lugar “dentro” e “fora” do filme, mas que compreenda transformações nestes dois territórios a partir da experiência artística (tanto a do realizador como a do espectador) está também no núcleo das Geografias de Cinema, conforme são pensadas por Wenceslao Oliveira Jr. (2005). Em sua perspectiva, a vida cultural dos lugares permeia o mundo fílmico narrado, de forma tão efetiva quanto essa vida interior ao filme se espalha na vida cultural dos lugares.

Há continuidades entre os lugares geográficos e os locais narrativos. Alusões, amparos de credibilidade, apropriação de memórias... uns estão nos outros. Os primeiros manifestam-se nos segundos em suas materialidades - formas, movimentos, silhuetas, sentidos -, paisagens e memórias; os segundos dobram-se sobre os primeiros uma vez que tornam-se textos que a eles aludem e neles grudam seus sentidos, suas imagens, suas belezas e tensões, iluminando-os (dizendo-os) de outro modo. (p. 30)

Entre essas duas realidades, dispõe-se o espectador. São suas as memórias que são aludidas neste diálogo, bem como são nele que se dão as percepções, os sentimentos, mais tarde as novas territorialidades que a experiência cinematográfica oferecerá. Antonio Carlos Queiroz Filho (2009) segue uma concepção similar ao se referir ao momento em que observamos as imagens contidas em uma obra, o que, segundo o autor, se dá através de um confronto comparativo com outras imagens que já trazemos conosco. Na comparação, a busca pela verossimilhança entre as representações é um dos principais empreendimentos, embora não o único. Cercamo-nos de “imagens do mundo para dizer do filme e o contrário também. (...) Sentamos para ver um filme com elas.” (p. 8). Tais resultados interpretativos serão aqueles que muitas vezes dissiparão a clareza de uma fronteira sólida entre as geografias interna e externa ao filme. Mesclados ou confundidos, os lugares imaginativos ou concretos se vertem em uma geografia renovada, que existe no e por causa do cinema. Consequentemente, esta síntese requisita à nossa apreciação analítica que “não devemos olhar o que de geografia tem nos filmes e sim a que geografia eles dão existência” (Oliveira, 2005, p. 29). A forte importância dada às subjetividades do espectador frente às territorialidades desencadeadas pelo filme - “Uma geografia de cinema, num primeiro momento, tem mais haver (sic) com o movimento que o filme causa em mim do que com a trama ou o conteúdo geográfico que ele contém ou representa” (p. 32) - não impedem que Oliveira Jr. alerte para o fato de que esses estudos não podem perder de vista a materialidade fílmica, onde, afinal, se realizam os processos descritos. Para tanto, como procedimento geral, faz-se incontornável

Pesquisar as imagens e sons fílmicos e ver se elas e eles lhe revelam ser verdadeiro o que se intuiu primeiramente. Em seguida, ver de que modo elas o fazem. Enfim, é preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir onde elas nos geraram o sentido que nos ficou, o território no qual localizamos os personagens, a geografia na qual estes vivem e agem. É preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir se nesta pesquisa elas irão gerar ratificações ou retificações... afinal, as geografias de cinema, sejam elas quais forem, devem estar no filme, terem sido produzidas pelo cinema. (p. 33)

Ao mesmo tempo, e que isto não transpareça uma contradição, o autor caracteriza o exercício das Geografias de Cinema como uma ação política, já que se propõe a “pensar e inventar outras interpretações para o mundo, a de permitir olhares diferenciados e diversificados às coisas do mundo (não só do filme, mas da realidade nele aludida ou encontrada)” (p. 32). Afinal, como já previsto, a investigação inclui conceber o transbordamento das territorialidades fílmicas para além do ecrã. Neste ponto, Oliveira Jr. traça uma expectativa semelhante, embora aplicável a uma gama bem mais ampla de aspectos, de responsabilidades sociais dos estudos acadêmicos àquela apontada por Mette Hjort (2011) no campo dos pequenos cinemas.

Também preocupado em estabelecer imagem e som fílmicos como matéria essencial da análise geográfica em cinema, Queiroz Filho (2009) compreende que a atenção aos recursos próprios do cinema, como os movimentos e enquadramentos, é o que permite sustentar argumentos sobre como a realidade, ao ser transmutada em imagem, consegue habitar o

filme e, ao mesmo tempo, “ser outra coisa”, ou, diríamos, aponta para fora do filme e se propõe a comparações com o “real”, embora já funcione como um novo lugar, habitado por personagens. Queiroz Filho dá especial destaque para o papel da montagem nesta consideração do filme, aludindo ao teórico russo Vsevolod Pudovkin para lembrar que um realizador, ao percorrer diversos ambientes para captar as imagens para sua obra, verdadeiramente inicia uma nova e inventiva geografia no instante em que, ao editar sua obra, corta, comprime, alarga, emenda e sobrepõe retalhos de lugares.

O intuito de observação de um conjunto restrito, embora significativo, da produção cinematográfica realizada em Palmas se ancora nas propostas que percebem a interação entre espaços fílmicos e não-fílmicos e, como considerado por alguns estudiosos, a recriação de territorialidades, com novos sentidos que passam a habitar tanto o fílmico como o não-fílmico (uma distinção já não mais tão decisiva, a depender do caso). Sugiro, portanto, uma geografia de cinema de Palmas. Para tanto, ao menos dentro de uma abordagem próxima àquela apresentada por Wenceslao Oliveira Jr. e Antonio Queiroz Filho, o ponto de partida necessariamente está nas obras a serem analisadas. Ainda assim, a contextualização histórica, política, urbanística e cultural da cidade, oferecida sobretudo no primeiro capítulo deste trabalho, precisa estar presente a cada instante dessas observações na condição de referencial das territorialidades representadas, imaginadas, revistas, quem sabe até negadas pelos realizadores. Em outras palavras, talvez muito simplificadoras, convém um mapa da geografia não-fílmica a ser confrontado com o espaço fílmico das obras para que, assim, possamos compreender a geografia de cinema tecida por esses filmes. Porém, outros aspectos contextuais, específicos do campo cinematográfico, reivindicam presença neste olhar. Refiro-me às condições particulares de se fazer cinema em Palmas. Consequências gerenciais, estéticas e políticas de exercer uma pequena cinematografia, ou um cinema periférico, necessitam consideração nesta geografia empreendida, inclusive diante de possíveis peculiaridades e contradições que essas consequências guardem nos casos estudados, na comparação com o que ocorre em outras pequenas cinematografias.

## **3.2 - Procedimentos para uma Geografia de Cinema de Palmas**

Na dimensão espacial do cinema reside, portanto, o foco central das observações a serem aqui realizadas. As questões do lugar fílmico em sua relação com o lugar não-fílmico, que incluem a possibilidade mesmo de uma diluição de limites entre esses dois polos, precisam,

para tanto, remeter aos diversos componentes da materialidade fílmica. Uma primeira tarefa que se apresenta é, assim, a identificação e reflexão sobre as paisagens dos e nos filmes.

Por paisagem, entende-se aqui naturalmente não uma certa parcela de lugar em si mesma, mas a incidência do olhar humano sobre este lugar selecionado. Este olhar, afinal, é justamente o que parcela o ambiente olhado que, de outra forma, na ausência do fator humano, não receberia este seccionamento e muito menos seria submetido a alguma admiração, pois, como anuncia Simon Schama, “a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia” (1996, p. 17). Compreende-se, portanto, através da abordagem deste historiador, a paisagem menos como uma determinação biológica ou geológica do espaço e sim como uma construção cultural, que interfere sobre os territórios, inclusive tornando-os fator de identidade, quando não marcas institucionais de nações, cidades, etc. Sem necessariamente contestar Schama, cabem aqui neste trabalho duas extrapolações das variadas paisagens “naturais” estudadas pelo autor. A primeira diz respeito à consideração de paisagens bem mais diversas que aquelas às quais se atribui o sentido mais corriqueiro do termo. Convém acrescentar o urbano, inclusive nos seus aspectos menos monumentais, e mesmo as microgeografias das paisagens internas, as salas e quartos e todos os demais cantos habitados dentro e fora dos filmes. A segunda, necessária a uma investigação sobre o audiovisual, diz respeito a tirar da visão a exclusividade de mediação entre lugar e observador, passando a especular também sobre paisagens sonoras - ainda mais quando se objetiva estudar casos audiovisuais.

A partir dos fundamentos oferecidos pelas Geografias de Cinema, estas paisagens de cada obra abarcam tanto a noção de representação, ou seja, são recortes paisagísticos da Palmas que existe fora da tela e que foi submetida a seleções, montagens e adições visuais e sonoras, como a de ressignificação de lugares, de atribuição de funções, denominações, localizações, territorialidades enfim que necessariamente não se verificam de forma mimética na Palmas extrafílmica. Entre uma operação e outra, como se pode inferir, está a hipótese de uma cidade refundada a partir dos filmes, com paisagens que, antes de imitar lugares “reais”, existem primordialmente nos filmes, embora, a um só tempo, se nutram das vivências territoriais anteriores (dos cineastas, dos espectadores) e possam vir a contaminar, enquanto produtos culturais, os sentidos territoriais posteriores. Considerar estas paisagens, reforço, requer então atenção tanto às visualidades como às sonoridades das obras, sem que se esqueça, a partir delas, da cidade narrada e comentada também pelas verbalizações realizadas por personagens ou diferentes tipos de narradores.

Porém, ainda que esteja tão ligada à dimensão espacial, a paisagem - fílmica ou não - guarda uma historicidade. Construção do olhar humano, ela tem motivações sujeitas a mudar com o passar do tempo. Locais são desprezados ou privilegiados, reverenciados ou execrados de acordo com olhos e ouvidos de habitantes e visitantes - de cineastas também! - permeados

por um determinado momento histórico, social, político. A trajetória de vida do lugar, ainda mais se se trata de uma cidade, possibilita e impele, então, a reformulação das paisagens. Se, então, o caráter temporal está inserido na paisagem cinematográfica de qualquer cidade, os elementos contextuais de Palmas expostos no primeiro capítulo deste trabalho tornam urgente que se considere este aspecto. A curta história da cidade, a fundação muito recente, a progressão muito evidente de sua construção (ainda em curso), a presença insistente dos atores (políticos ou não) fundadores no cotidiano, o trato agressivo no controle das significações históricas e culturais e a forte midiaticização da história local competem para esta urgência. Assim sendo, podemos reformular que as paisagens fílmicas da capital tocaninense serão discutidas aqui como lugares imaginados ao longo do tempo, não só como fruto de um passado acabado e pronto para análise, mas um presente peculiar, acelerado, camaleônico, que se desenrola no mesmo momento em que as câmeras estão em ação.

Há, naturalmente, uma gama de formas possíveis de presença - caberia dizer até interferência - de um lugar na sua imagem fílmica. Essas possibilidades podem ir desde cenários muito discretos, com mínimo ou nenhum envolvimento da localidade com o enredo ou a visualidade da obra, até a elevação do lugar a tema ou mesmo personagem, tipo em que as representações mais miméticas, com paisagens pretensamente fidedignas à geografia consensual, seriam a variação extrema. Para instrumentalizar uma investigação acerca de como a produção cinematográfica de Palmas presentifica a cidade nos filmes e gera novas geografias de cinema, serão utilizados aqui conceitos como *autoetnografia* (ou *autoexotização*, como uma versão mais intensa do conceito) e *autoapagamento*. Estas ideias são utilizadas por David Martin-Jones e María Soledad Montañez (2013) no seu estudo a respeito do cinema uruguaio contemporâneo, que ganhou significativa proeminência em festivais a partir dos anos 2000, e as razões de uma forte tendência que os cineastas têm de minimizar ou até anular nos filmes marcadores que revelariam o Uruguai como cenário. A princípio, indicam os autores, esta atitude vai na contramão de muitas outras cinematografias de pequenas nações, em especial latino-americanas, em que predomina uma imagem bastante pronunciada dos países de origem e em que

cineastas de muitos países vendem preconceitos internacionais sobre suas nações (incluindo iconografias, paisagens e locações reconhecíveis nacionalmente) de volta para os espectadores internacionais, ao mesmo tempo em que fornecem algo positivo para o público doméstico com tais imagens. Tais filmes funcionam como traduções interculturais da nação para o consumo global, mesmo se o grau em que essa prática de autoetnografia de fato subverte ou propaga estereótipos permaneça aberto ao debate. (p. 30, tradução nossa)<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> No original: “filmmakers from many countries sell international preconceptions about their nations (including nationally recognizable iconographies, landscapes, and locations) back to international viewers while also providing something positive for domestic audiences in such images. Such films function as intercultural translations of the nation for global consumption, even if the degree to which this practice of auto-ethnography actually subverts or propagates stereotyping remains open to debate.”

Martin-Jones e Montañez atribuem ao termo autoetnografia, em primeiro lugar, a utilização consciente de elementos reveladores do lugar do filme que geram uma autoimagem cultural. Mas, paralelamente, concebem que este certificado de origem, mais do que uma expressão espontânea de uma identidade, tem uma razão mercadológica e visa alcançar uma marca distintiva para o espectador estrangeiro. Esta lógica passa pela constatação de que muitas pequenas nações cinematográficas não costumam contar com público doméstico em número suficiente para se viabilizar economicamente. A carreira internacional, sobretudo no intrincado circuito de festivais, seria o caminho mais evidente e, para tanto, o reforço nas tintas nacionais funcionaria como fácil atrativo para plateias ávidas por novidades culturais. Não raramente, este mesmo processo pode descambar em uma autoexotização do lugar abordado. É o que demonstra, por exemplo, Jeffrey Middents (2013) na sua análise sobre as poucas realizações que alcançaram uma proeminência internacional dentro de uma cinematografia tão periférica como a do Peru, em especial *La Teta Asustada* (Claudia Llosa, 2009), único longa-metragem do país a lograr uma indicação ao Oscar de filme em língua estrangeira. Middents compreende que este “trabalho em particular se encaixa dentro das expectativas das narrativas latino-americanas em geral, ao enfatizar um elemento de realismo mágico” (2014, p. 158)<sup>16</sup>, com aproveitamento de paisagens pitorescas, de hábitos culturais singulares e ampla estetização da pobreza. O autor também atribui estes aspectos à lógica dos festivais, inclusive sublinhando que, no caso de *La Teta Asustada*, uma parte importante do financiamento da produção partiu de instituições ligadas aos festivais de Berlim e Fribourg. No mais, especificamente no caso de diferentes países da América Latina, observa que há “ênfase colocada nas idéias metropolitanas do nacional, ou seja, uma nação que é integrada na sua capital e elimina a diversidade da economia, etnicidade e cultura de outros lugares” (p. 159, tradução nossa)<sup>17</sup>, consequência de uma grande concentração dos meios de produção e de uma forçosa migração de cineastas para esses centros.

Apesar da disseminação do modelo de autoetnografia comentado acima, Martin-Jones e Montañez diagnosticam no caso uruguaio um fenômeno inverso, que denominam de autoapagamento. Aqui se constata o tratamento do país como “uma locação anônima para seus filmes, a retratar o ‘sem lugar’ ou o ‘em qualquer lugar’ resultante usando uma estética familiar para o público do circuito de festivais de cinema” (2013, p. 28, tradução nossa)<sup>18</sup>. Através da análise de filmes da principal companhia produtora nacional, a Control Z, - não a única, mas a maior responsável pela boa inserção uruguaia na cartografia cinematográfica recente - os autores identificam, entre os recursos que condicionam o autoapagamento,

---

<sup>16</sup> No original: “work in particular fits within expectations of Latin American narratives in general by emphasizing an element of magic realism.”

<sup>17</sup> No original: “emphasis placed on the metropolitan ideas of the national, i.e. a nation that is subsumed in its capital and elides the diversity of economy, ethnicity and culture elsewhere.”

<sup>18</sup> No original: “an anonymous location for its films, depicting the resulting ‘no place’ or ‘anyplace’ using an aesthetic familiar to audiences on the film festival circuit.”

estreito enquadramento de personagens em panos de fundo mundanos, de modo que os interiores são tornados anônimos (por exemplo, casas, lojas, ônibus, quartos de hotel, cafés, bares, supermercados), assim como exteriores (por exemplo, uma rua, um ponto de ônibus, um telhado, uma zona comercial, um jogo de futebol, um balneário, uma praia); narrativas episódicas que proporcionam explorações psicológicas de personagens vistas através de rotinas cotidianas ou mesmo atividades repetitivas, em vez de diálogos extensivos; um uso por vezes intrusivo da música para acompanhar a imagem; e uso extensivo de tomadas longas e posições de câmera estáticas, que focalizam ainda mais a atenção do espectador na existência mundana das personagens. (p. 34, tradução nossa)<sup>19</sup>

De toda forma, a despeito dessas estratégias, não é fácil alcançar o pleno efeito de autoapagamento diante de todos os espectadores. Martin-Jones e Montañez se detêm, por exemplo, no que ocorre no longa-metragem *Gigante* (Adrián Biniez, 2009), também da Control Z. Embora a obra siga a fórmula de um enredo intimista, propenso a se dar em qualquer parte do mundo, ou seja, humano antes de uruguaio, a cidade de Montevideo se insinua aqui ou ali nas territorialidades da paisagem. Está na arquitetura de um prédio, nas marcas dos produtos à venda em um supermercado, em uma gíria pouco relevante, até mesmo na cuia para beber erva mate. É claro, admitem, que muitos desses detalhes só serão decodificados por uma parte bastante restrita do público, “espectadores com conhecimento sobre a América Latina e um olho de águia” (2013, p. 36, tradução nossa)<sup>20</sup>. Para os demais espectadores, menos habilitados a este possível jogo de identificações, ainda colabora para a falta de foco no geográfico uma realização que intensifica dramas particulares das poucas personagens, desviando o olhar das pequenas marcas mencionadas.

Para além da constatação do autoapagamento parcial ou total nas obras, a importância da discussão promovida por Martin-Jones e Montañez está na busca de uma explicação para esta conduta. Sua tese passa pela consideração da imagem construída sobre o Uruguai fora do país, ou antes, pela falta de uma imagem sólida, singular, turisticamente “vendável”, tanto em termos de iconografias como de paisagens, tanto em aspectos urbanos como rurais ou silvestres. Os autores ainda apontam uma espécie de esmagamento identitário por conta da posição territorial entre outros dois países muito maiores, mais influentes e, ao contrário, ricos em estereótipos: o Brasil e a Argentina. Em outras palavras, grande parte daquilo que garantiria ao Uruguai sua representação nacional (paisagens naturais, música, gastronomia, religião, etc.) são elementos compartilhados com os vizinhos, imagetivamente mais poderosos.

---

<sup>19</sup> No original: “tight framing of characters against mundane backgrounds, such that interiors are rendered anonymous (e.g., houses, shops, buses, hotel rooms, cafés, bars, supermarkets), as are exteriors (e.g., a street, a bus stop, a rooftop, a shopping district, a football match, a seaside resort, a beach); episodic narratives which provide psychological explorations of characters seen through quotidian routines or even repetitious activities rather than extensive dialogue; an at-times intrusive use of music to accompany the image; and extensive use of long takes and static camera positions, which further focus viewer attention on the mundane existence of the characters.”

<sup>20</sup> No original: “viewers with knowledge of Latin America, and an eagle eye”.

Um sintoma desta condição, conforme a mesma investigação, está na ocasional utilização de locações uruguaias como set de filmagem de realizações argentinas, até por razões de barateamento de custos. São episódios em que o Uruguai “faz o papel” de algum lugar argentino ou simplesmente é um lugar-nenhum hispano-americano. Constatada essa realidade, recairia sobre os cineastas, na árdua luta pela visibilidade internacional da sua produção periférica, não o caminho tradicional da autoetnografia que intensifica as cores exóticas do lugar, mas a parcial “neutralidade” geográfica que aposta na universalização de enredos e narrativas: “Autoapagamento é uma maneira de negociar um lugar para a produção de filmes em relação ao financiamento global e às redes de distribuição - neste caso, a rede de festivais de cinema - quando a política da autoetnografia não funciona por causa da invisibilidade da nação internacionalmente” (Martin-Jones & Montañez, 2013, pp. 45-46, tradução nossa)<sup>21</sup>. Por fim, os autores, a partir de inquéritos colhidos com cineastas uruguaios, identificam ainda uma resistência em vincular esta cinematografia com os rótulos latino-americanos, afim de evitar expectativas sobre certos clichês por parte do espectador externo, especialmente relacionados às questões do subdesenvolvimento. Como pontuado, em um desses depoimentos, pelo diretor executivo da Control Z, Fernando Epstein, “Luto fortemente contra conceitos globais como 'cinema latino-americano' ou mesmo 'cinema uruguaio'. O cinema uruguaio talvez possa ser melhor definido por uma modalidade de produção relacionada às possibilidades de financiamento e, portanto, ao porte dos filmes e não ao seu conteúdo temático ” (*apud* Martin-Jones & Montañez, 2013, p. 40, tradução nossa)<sup>22</sup>.

Se a autoetnografia pela via do exotismo ocorre com frequência nas pequenas cinematografias, a discussão acima procura demonstrar que a outra face, o autoapagamento, embora motivado pelas razões muito particulares expostas, não se limita ao caso exposto. Os próprios Martin-Jones e Montañez, em seu texto, relembram, através de estudo de Mette Hjort e Duncan Petrie, as escolhas do cinema da Dinamarca, a partir dos anos 1990 e do movimento Dogma, que também disseminou essa nação europeia nos mais prestigiados espaços de exibição e debate cinematográficos sem recorrer a qualquer nacionalismo dinamarquês. Logicamente, entre Uruguai e Dinamarca e entre seus dois contextos cinematográficos, apesar desta coincidência, há imensas diferenças estratégicas e de recursos.

Cabe ainda, nesta discussão sobre seletividade de paisagens audiovisuais em prol de objetivos comerciais ou ideológicos, citar um caso a mais, bastante diverso dos anteriores e que

---

<sup>21</sup> No original: “Auto-erasure is a way to negotiate a place for film production in relation to global funding and distribution networks—in this instance, the film festival network—when the politics of auto-ethnography do not function because of the invisibility of the nation internationally.”

<sup>22</sup> No original: “I strongly fight against global concepts like 'Latin American cinema' or even 'Uruguayan cinema.' Uruguayan cinema can be perhaps better defined by a modality of production related to the possibilities of funding, and therefore, to the size of the film rather than by its thematic content.”

convida a um inusitado paralelo com Palmas, assunto central deste texto. Trata-se das representações cinematográficas e televisivas recentes do Cazaquistão, antiga república soviética da Ásia Central, tornada independente em 1991. Daquela época até os dias presentes deste trabalho, o país segue governado pelo mesmo presidente, Nursultan Nazarbayev. Este não é um detalhe acessório. Paralelamente a um histórico polêmico em termos de democracia, Nazarbayev comandou uma empreitada de modernização e promoção internacional do Cazaquistão que culminou na transferência, em 1997, da capital: de Almaty, o maior centro urbano do país, para Astana, uma cidade nova, planejada no século XIX, mas que, com seu novo estatuto administrativo, se transformou num canteiro de obras grandiosas, com erguimento de prédios futuristas, à moda de tantas outras cidades pós-soviéticas. Astana vem sendo, desde então, objeto de muitas análises que buscam compreender a intervenção aberta do poder estabelecido e das elites que o sustentam num projeto urbanístico que ambiciona representar com e na materialidade da cidade, a um só tempo, um sentido de unidade nacional, uma aparência ultramoderna (apesar da tradição rural e nômade de boa parte da população) e o autoelogio do regime no poder.

Tais contradições são preocupações de Natalie Koch (2012, 2014) e especialmente de Mateusz Laszczkowski (2015). Este último investigador pesquisa empiricamente os afetos despertados por esta cidade nababesca e artificial em seus habitantes e conclui que, embora o governo Nazarbayev pretenda tirar proveito destas percepções, utilizando-as em discursos ufanistas, há um empecilho desafiante: Os afetos são instâncias que não residem nos prédios e avenidas, mas na subjetividade dos usuários da cidade, na sua vivência cotidiana. Assim sendo, aqueles indivíduos que despertam para a artificialidade de Astana ou para o fato de que, por trás de muitas construções visualmente sedutoras, há materiais e estruturas de baixa qualidade, acabam por desenvolver afetos negativos.

A compreensão que essas abordagens críticas do fenômeno Astana oferecem é exatamente o que convida a pensar sua repercussão no audiovisual local, ou, como pede uma Geografia de Cinema, como o audiovisual pode ser uma ferramenta relevante para um projeto de poder em proporções nacionais. Logicamente, a inscrição do Cazaquistão no rol das pequenas nações cinematográficas parece evidente, estando suas produções excluídas dos grandes circuitos comerciais internacionais. A partir do século XXI, os títulos que mais ajudaram a colocar o país em um tímido canto do mapa do cinema foram *Mongol* (Sergei Bodrov, 2007), épico sobre o guerreiro Genghis Khan indicado ao Oscar de filme em língua estrangeira; e *Tulpan* (Sergei Dvortsevov, 2008), drama sobre a vida dos nômades e vencedor de alguns prêmios internacionais, inclusive em Cannes. Ambas as obras são coproduções com uma série de outros países, como Rússia e Alemanha. Desastradamente, não se pode esquecer que a relação entre o Cazaquistão e o cinema ficou rabiscada também pelo grande sucesso de *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (Larry Charles, 2006), produção anglo-americana em que o comediante Sacha Baron Cohen vive um

jornalista cazaque ensandecido que desembarca nos Estados Unidos para realizar reportagens sobre a superpotência. Os insólitos equívocos da personagem no seu choque cultural, na verdade, são veículo para o roteiro tripudiar da ignorância do americano médio a respeito da realidade de outros países. Porém, sem controle sobre tais conteúdos, as autoridades cazaques tomaram como uma grande ofensa para a nação asiática, em um daqueles episódios de ironia malcompreendida (Hay, 2016).

Exemplos como os de *Mongol* e *Tulpan* se identificam, portanto, com uma conduta comum de cineastas das pequenas nações na busca por espaço no mercado exibidor internacional, a saber, a da autoetnografia, com exploração de raízes históricas, paisagens pitorescas, costumes surpreendentes de certas populações, enfim, imagens que conferem a um lugar periférico aspectos diferenciados o bastante para lhe garantir atratividade no mercado alternativo. Naturalmente, é uma autoetnografia que facilmente desemboca em um autoexotismo. Tais estratégias se pautam por sempre marcar na materialidade fílmica a nação de origem da obra, mesmo que esta marca seja tantas vezes distorcida, caricata, *kitsch*, profundamente ideologizada. Não importa: é o gentílico atribuído ao filme que confere um dos seus principais atributos de vendagem. Exatamente este fenômeno mobiliza Peter Rollberg (2015) em outro texto empenhado em desvendar a capital cazaque através do papel que o audiovisual cumpre na sua percepção. O objeto de análise eleito, em lugar do cinema, recai numa minissérie televisiva, *Astana - Lyubov Moya* (Yermek Shinarbayev, 2010), uma coprodução com a Turquia, exibida com grande sucesso na TV nacional. Rollberg, que logo caracteriza esta trama de romances, conspirações empresariais e crimes como um melodrama, destaca que o gênero não é aleatório ou utilizado com ingenuidade. O formato de conto de fadas, no fundo, colabora para tornar diluído e digerível um discurso ideológico intenso, verdadeira propaganda do regime Nazarbayev para justificar a existência da capital e mitificá-la, apresentando-a como metáfora de uma desejada modernização e prosperidade que pairaria sobre todo o Cazaquistão emancipado. Entre os muitos recursos para executar esta tarefa, o pesquisador aponta a não-referência ao passado soviético do país, numa clara filtragem dos elementos formadores da nação; a exclusão de discussões socioeconômicas e de paisagens das áreas menos nobres da cidade; uma narrativa focada em personagens majoritariamente jovens (como a própria Astana) e pertencentes à elite local (em especial arquitetos, heróis de uma cidade planejada); e, talvez o ponto mais relevante:

No contexto de *Astana - Lyubov Moya*, a noção de ‘destino’ substituiu o de ‘história’, que costumava explicar a evolução da nação cazaque como parte do projeto soviético. Agora a predeterminação substitui qualquer tipo de teoria social. O destino é a força motriz em todos os níveis: na vida privada e no progresso profissional; no sistema de classes existente; na evolução da sociedade cazaque, que se reflete no crescimento milagroso da sua capital; e na dimensão geopolítica, representada pela ‘natural’ aliança entre o Cazaquistão e a Turquia. O destino é uma noção profundamente metafísica que tem a vantagem de não ser debatível em uma estrutura factual-científica ao mesmo tempo em que conecta o pensamento atual sobre a missão da nação às velhas tradições e às camadas mais profundas de uma mentalidade que emergiu há milênios. Assim, uma minissérie aparentemente inofensiva, um conto de fadas, sustenta importantes marcadores do

programa político do Cazaquistão. Enraizados nos altos e baixos de uma história romântica estão os valores propostos de um tipo de modernidade eurasiático baseado na tradição e autoconsciente.

Como resultado, o que pode parecer um esquema narrativo pesado que requer a suspensão deliberada da incredulidade da audiência é, na essência, uma construção perfeita que une a felicidade individual ao desenvolvimento positivo de duas nações realizada pela visão do líder supremo do Cazaquistão que, somos levados a acreditar, foi escolhido por nada menos que o destino. (p.356, tradução nossa)<sup>23</sup>

Peter Rollberg não se limita a identificar o engajamento de *Astana - Lyubov Moya* na promoção do governo a partir da reflexão sobre a própria obra audiovisual, mas vai indicar fatores exteriores que contextualizam a minissérie neste sentido, como algumas flagrantes relações entre produtores e roteiristas com membros da elite governamental. Notícias neste teor, argumenta ele, ajudam a entender aquela narrativa de aparente entretenimento como uma peça ideológica devidamente programada para fins patrióticos, dando existência audiovisual à cidade nova, alçada a estrela do espetáculo e apresentada por ângulos e personificações interessantes ao regime.

Por um caminho bastante distinto, outros cinemas permitem vislumbrar não mais apagamentos ou reforços das mitologias sobre o lugar, mas o lugar sublinhado na tela com uma nova função: o questionamento das mitologias. Lúcia Monteiro (2016) observa ocorrências deste tipo em produções pontuais de países tão distintos quanto Brasil, China e Portugal, filmes em que marcas comumente usadas para frisar a identidade nacional passam a funcionar como o que a autora chama de *chave negativa*. Assim, em vez de reafirmarem ideologias tradicionais, subvertem, desconstruem essas leituras acostumadas, justamente para desafiá-las: “Pela inversão que fazem de alguns elementos característicos das narrativas fundacionais, (...) podem ser encarados, quando vistos por este prisma, como anti-narrativas de fundação ou como ‘narrativas de dissolução’” (p. 8). Desta maneira, essas obras, além de registrar o enfraquecimento da ideia de nação, apontam para uma certa impotência do cinema em dar conta da representação nacional de forma coerente.

Tomados sempre os cuidados na transferência destes fenômenos da escala nacional para uma dimensão local, os casos expostos subsidiam a reflexão sobre o cinema de Palmas nestes

---

<sup>23</sup> No original: “Within the context of *Astana - My Love*, the notion of ‘destiny’ has replaced that of ‘history’, which used to explain the evolution of the Kazakh nation as part of the Soviet project. Now, predetermination stands in lieu of any sort of social theory. Destiny is the driving force on all levels: in private life and professional advancement; in the existing class system; in the evolution of Kazakh society, which is reflected in the miraculous growth of its capital; and in the geopolitical dimension, represented by the ‘natural’ alliance between Kazakhstan and Turkey. Destiny is a profoundly metaphysical notion that has the advantage of not being debatable in a factual-scientific framework while connecting current thinking about the nation’s mission to age-old traditions and deeper layers of a mentality that emerged through millennia. Thus, a seemingly harmless, fairy-tale-like miniseries bears important markers of Kazakhstan’s sociopolitical program. Ingrained in the ups and downs of a romantic story are the proposed values of a self-conscious, tradition-based Eurasian type of modernity. As a result, what may appear as a heavy-handed narrative scheme requiring the audiences’ deliberate suspension of disbelief is in essence a perfect construction uniting individual happiness with the positive development of two nations carried out through the vision of Kazakhstan’s supreme leader who, one is led to believe, has been chosen by destiny no less.”

contrastes entre o lugar em busca de uma imagem midiática e a presença de territorialidades nos filmes. Lidamos, por um lado, com uma cidade transpassada por forte invisibilidade e ansiosa por identidade que dê legitimidade a sua existência repentina e, por outro, com uma dificuldade de definição desta identidade específica, já que marcada pela imigração e pelo incentivo (ao menos discursivo) à miscigenação. E, em meio a tudo isto, há um cinema que, se tomado como agente cultural, terá de administrar estes impasses, lidando ainda com estrutura e alcance minúsculos e periféricos. Para que se possa perceber como, até agora, os cineastas locais têm reagido a esta equação, compreendo que a aplicação dos conceitos de autoetnografia e autoapagamento se mostra útil para elucidar, através de marcas especificamente cinematográficas, a predominância de um ou outro desses gestos e as variações ou gradações neles. Ao abraçar os sentidos que Martin-Jones e Montañez utilizam para falar desses conceitos, proponho a seguinte tipologia para a classificação do *corpus*:

- a. Filmes em que Palmas é clara e explicitamente evidenciada. No polo extremo aqui, a cidade é tema da obra e filmada como personagem central. Neste tipo, são relevantes aspectos como a focalização em lugares popularmente identificáveis, atividades culturais, hábitos, sotaques, figuras públicas, música, episódios históricos, monumentos, marcadores arquitetônicos, etc., bem como a nomeação destes aspectos. Não há, obviamente, obrigatoriedade de que todos eles estejam aparentes na obra. Estamos diante do tipo que tende à autoetnografia e, nos casos mais exacerbados ou estereotipados, à autoexotização. Nele, deve-se verificar uma hipotética necessidade de certificar o lugar de origem da obra, seu liame territorial.
- b. Filmes com paisagens sutis, de maneira que a cidade transita entre situações em que é assumidamente o cenário circunstancial, embora sem maiores comprometimentos temáticos, até situações em que serve de locação, porém sem qualquer menção explícita a sua identidade. Este tipo pode incluir ocorrências variadas, tais como pistas imagéticas involuntárias de territorialidades (arquitetônicas, urbanísticas, linguísticas, artístico-culturais) e concentração de filmagens em lugares mais genéricos, mais “universais”. Sinteticamente, podemos dizer que aqui estão incluídas as obras que, realizadas na cidade, não a apagam nem a realçam.
- c. Filmes em que estão suprimidas quaisquer marcações de territorialidades de Palmas, ou, no máximo, em que essas marcações, se inevitáveis, tocam o extremo da discricção, de maneira que somente um olhar profundamente atento e conhecedor dos signos locais estaria apto à percepção. Compreendamos que este olhar é tomado como hipotético e remeteria ou a um espectador não-palmense/não-tocantinense ou a um espectador que ignorasse a origem da obra,

afinal, para uma assistência ciente de que assiste a um filme local, a própria obra já opera como um gesto de territorialidade. No mais, cenas internas e planos fechados podem funcionar como bons indicadores (mas não obrigatórios) deste tipo, que, como se pode perceber, liga-se ao autoapagamento.

Não se pretende de forma alguma com esta classificação a atribuição de rótulos definitivos para os filmes. A perspectiva é de que os três tipos sejam parâmetros de uma gradação que vai da autoexotização mais radical até o autoapagamento total - caso se aceite que isso é exequível. Outra demonstração de que este quadro precisa de flexibilidade são as possíveis situações mistas. Por exemplo, um hipotético filme com locações nas ruas de Palmas poderia ter um enredo ambientado em lugar fictício ou em uma outra cidade existente, ou seja, Palmas estaria atuando como dublê de outro lugar. Tal situação incluiria, a um só tempo, uma característica típica do autoapagamento, porém a paisagem palmense permaneceria disponível à decodificação pelo espectador familiarizado com a cidade (o que se encaixa no segundo tipo acima descrito).

Na verdade, esta análise primeira, que envolve identificar recortes e enquadramentos da cidade, recriações de paisagens, valorização reverencial de algumas delas, apagamento de outras, além de marcações reveladoras de paisagens culturais, tem a função de levantar elementos cinematográficos que ajudem em uma reflexão sobre o engajamento dos cineastas em um projeto mais ou menos manifesto de contribuir na expressão e mesmo no soerguimento de uma cultura própria da capital tocantinense. Em outras palavras, é uma análise que subsidia a localização de afetividades identitárias. Se no plano estadual já se popularizou chamar essas afetividades de “tocantinidade” (‘A tocaninidade como’, 2011), cabe aqui pensar a atitude correspondente em relação a Palmas, um sentimento ainda sem termo cunhado, mas que desajeitadamente, somente para analogia imediata, poderíamos chamar de “palmasidade”.

Embora palavras assim - tocaninidade e afins - circulem muito facilmente em setores como o da produção cultural, do turismo e do comércio, nos quais é exigida uma conotação essencialmente positiva, penso que a discussão pretendida nesse trabalho pode contribuir para um redimensionamento deste engajamento no pertencimento ao lugar, nomeadamente através de questionamentos tais como: O afeto pela cidade vivenciado através do cinema e o esforço para vincular este cinema ao patrimônio cultural local são compatíveis com uma leitura crítica de Palmas e de sua urbanidade? Em suma, interessa observar se a abordagem crítica tem espaço na elaboração deste afeto. Afinal, como foi já colocado desde a introdução desta tese, objetiva-se aqui entender se a situação ultraperiférica do cinema local dá margem a um trato com Palmas menos alinhado ao discurso histórico oficial ou oficialista. Ao acrescentar a esta questão o problema dos anseios pela identidade de lugar, estou indagando até que ponto certas desconstruções; determinadas denúncias e reposicionamentos de fatos

históricos, figuras públicas e valores culturais; o ato, enfim, de despir as fragilidades do senso comum se coadunam com o trabalho de gerar identidade, muito especialmente em obras que não optam pelo autoapagamento do lugar.

Também este embate entre toponímia, identidade, história oficial e visão crítica não podem aqui escapar da dimensão cinematográfica e suas marcas de visualidade e sonoridade. Presenças e ausências, elogios e dismantelamentos, nesta geografia de cinema, estão dispostos nos ângulos e enquadramentos das paisagens; nas caracterizações físicas, linguísticas e de figurino das personagens; na sonoplastia e na música; nos objetos e marcas comerciais que convivem na decoração de ambientes (bem como a atitude das personagens frente a esses objetos); na utilização de recursos como fotos e audiovisuais de arquivo e como a montagem insere esses itens em meio a todos os outros elementos citados. Diante de tamanha diversidade de materialidades fílmicas, dois conceitos igualmente variados, um deles das Ciências Sociais e o outro do campo dos estudos sobre os cinemas pós-coloniais, surgem como uma colaboração enriquecedora e esclarecedora, embora parcial e imperfeita: o nacionalismo banal e o cinema com sotaque.

Sobre as ideias de Michael Billig (2010) sobre o nacionalismo banal, já exposta anteriormente, cabe aproveitá-las para uma reflexão sobre as tradições inventadas em Palmas e o modo midiático com que elas se instalaram. Afinal, no polo explícito de enaltecimento do lugar, há, como se viu no Capítulo I, um longo histórico de interferência ativa do poder público e da classe política dominante nas narrativas míticas sobre as razões e os desígnios do Tocantins e de sua capital. Torna-se, então, sempre intrigante pensar sobre quanto e como a população local reage a essas versões. No mais, já que neste texto trabalho com a hipótese de um vínculo bem mais frouxos entre os cineastas e os governos locais do que, por exemplo, acontece com a imprensa, cabe discutir as maneiras com que os realizadores reverberam (caso reverberem) os acervos ideológicos oficiais. Este suposto eco “nacionalista” cinematográfico, seja ele mais nítido e contundente, seja ele banal e disperso no cotidiano, será buscado na materialidade fílmica. Podemos então pensar em uma categorização a esse respeito, sem que, mais uma vez, haja expectativa de que os tipos seguintes funcionem de forma rigorosa, mas que antes se misturem e ganhem outras nuances em cada caso observado:

- a. Filmes que corroboram e/ou repetem os discursos hegemônicos veiculados em diversas instâncias;
- b. filmes que revisam os discursos hegemônicos, seja através de questionamentos de dados comumente divulgados, seja através de acréscimo de informações, personagens, outras opiniões;
- c. e filmes que buscam desconstrução dos discursos hegemônicos através de uma análise específica de mensagens midiáticas prévias.

A abordagem da expressão cinematográfica das identidades culturais nos levam a Hamid Naficy (2010). Referência nos Estudos Culturais relacionados aos cinemas periféricos, ele recorre à ideia de *sotaque* para comentar práticas bastante específicas, a saber, as dos cinemas de exílio, de diáspora e étnicos. De maneira muito generalizada, nessas categorias cabem filmes realizados por cineastas originários do que se concebia como Terceiro Mundo e que, sobretudo a partir dos anos 1960, fizeram o movimento migratório da periferia para os centros mundiais. Neste deslocamento pós-colonial se incluem diferentes razões: independência das antigas colônias, guerras de diferentes motivações, pobreza, perspectivas de futuro mais promissor, busca de mercados. A cinematografia destes artistas exala as tensões e negociações de carregar uma identidade cultural do país de origem e o confronto, a exclusão e a aculturação nos novos países de residência, onde, de toda forma, permanecerão à margem, inclusive da indústria cinematográfica. A depender do modo de gerenciar o interstício, os cineastas marcarão seus filmes com a lembrança da terra natal, com a resistência identitária ou já com os resultados das misturas conflituosas no lar atual. Dito desta maneira, fica sugerida a pouca aderência das definições de cinema com sotaque com o contexto de Palmas ou o cinema lá desenvolvido, salvo se pensarmos que, em uma cidade nova erguida a partir do zero, ao menos uma primeira geração da população é inteiramente composta de imigrantes (o que a já mencionada categoria dos pioneiros de Palmas só corrobora). No entanto, ao longo de sua argumentação, Naficy encaminha uma abordagem diferenciada para o que é abarcado pelo conceito de sotaque no cinema, em comparação com o sotaque linguístico. Enquanto na Linguística ele se limita a um registro da pronúncia de uma língua em algum grupo social ou regional específico, no cinema ele

permeia a estrutura profunda do filme: sua narrativa, estilo visual, personagens, assunto, tema e enredo. Assim, o estilo com sotaque no filme funciona tanto como acento (sotaque) quanto dialeto na linguística. (...) Os filmes com sotaque enfatizam fetiches visuais da terra natal e do passado (paisagem, monumentos, fotografias, lembranças, cartas) e também marcadores visuais de diferença e de pertencimento (postura, olhar, estilo de roupa e comportamento). Eles acentuam, de forma equivalente, o oral, o vocal e o musical - ou seja, sotaques, entonações, vozes, música e canções, que também demarcam identidades coletivas e individuais.” (pp. 156-158).

Se, a princípio, o autor afirma que, do ponto de vista linguístico, “é impossível falar sem um sotaque” (p. 155), logo especulará sobre a possibilidade de um sotaque cinematográfico neutro, o que ele atribui ao produto hollywoodiano - ainda que possamos nos perguntar o quanto da maneira própria de falar, de relacionar-se, de agir socialmente dos norte-americanos não estaria presente, por exemplo, em obras constituintes de ambientes tão diversos e tão aparentemente remotos de um aqui-e-agora quanto *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) ou *Star Wars* (George Lucas, 1977). Enfim, segundo Naficy, todos os demais cinemas alternativos ao modelo de entretenimento de Hollywood comportariam um sotaque, o que faz de cada um deles único.

Mesmo remetendo a outro contexto bastante distante, a discussão apresentada por Naficy em torno do sotaque beneficia a investigação presente, em primeiro lugar, por demonstrar que o conflito identitário acarreta, de diferentes modos, na repercussão nos filmes dessas territorialidades malresolvidas, indefinidas, mestiças. Em geral, o resultado disto surgirá fora das estruturas centrais de produção industrial. Em segundo lugar, o autor é mais um a reafirmar a necessidade de vasculhar essas tensões *nos filmes* e através de todos os meios expressivos que lhe são próprios. Convém, portanto, estabelecer uma amostragem significativa da cinematografia local que permita exercitar essas geografias de cinema, através do vasculhamentos dos diversos aspectos aqui elencados.

### **3.3 - Uma filmografia para a Palmas cinematografada**

Não se pode esperar facilidades na determinação de quais obras representariam melhor a trajetória cinematográfica em Palmas. Há uma grande diversidade de fatores envolvidos neste desafio, tanto de natureza especificamente cinematográfica quanto aspectos contextuais de produção. Em um dos primeiros textos resultantes das nossas investigações sobre os filmes tocantinense (Soares, Coelho & Souza, 2012), por exemplo, optamos por um caminho de seleção em que o cânone interferia de maneira decisiva. Ali, em meio a um acervo confuso e incompleto de obras, o parâmetro para pôr ordem e permitir uma seleção recaía sobre a participação das obras no Festival Chico, então a principal janela exibidora deste cinema. É natural que a chancela do mais bem-sucedido evento no setor permaneça ainda agora como significativa, não exatamente por assumir que, em suas várias edições, o Chico teria a vocação de localizar os filmes mais relevantes. Seria atribuir responsabilidade demasiada a um evento que, como na maior parte da área cultural tocantinense, foi constantemente produzido com limitações orçamentárias, incertezas de periodicidade, lacunas nessa periodicidade, improvisos de toda ordem enfim, requisitando esforços que, às vezes, precisaram atender mais à chance de fazer acontecer do que ao investimento em excelência. Ainda assim, o peso curadorial dos festivais se impõe. Como constante Antonio Costella,

entre esse público crescente e o sítio de nascimento das obras coloca-se quase sempre uma instituição, que pode ser o museu, a universidade, o veículo de comunicação, etc. Essa instituição intermediadora, que amplia de modo benéfico e às vezes incrível o elenco de informações disponíveis, pode selecionar, escolher, rejeitar, louvar, criticar e até, por vezes, sonegar as obras de arte a serem levadas ao público. Ela exerce uma forma de poder. (2002, p. 59)

Ou seja, no âmbito do cinema tocantinense, nenhuma instituição se equipara ao destaque que o Chico veio conferindo ao longo dos anos para a produção local, sendo essencial para o

reconhecimento de filmes e cineastas. Insistir em tomar o Chico como um indicativo de seleção de uma obra a ser estudada se justifica inclusive pelo festival ser, nos anos em que acontece, a tela fundamental, por vezes única, para as realizações locais. Porém, um olhar mais cuidadoso, através de todas as questões contextuais já apresentadas neste trabalho, mostra que esse indicativo já não resolve a totalidade do desafio e não deve ser um fator exclusivo. Por exemplo, dada a interrupção do Chico durante alguns anos próximos a este estudo, faz-se necessário considerar no corpus algumas obras surgidas em períodos em que, ao menos temporariamente, o festival não era opção de janela de visibilidade.

Se, como visto, a capital tocantinense já nasceu diante de câmeras, todo o transcorrer da cinematografia local se deu, dos anos 1990 em frente, em uma época em que essa popularização das tecnologias midiáticas abriu as portas para outras telas, outras práticas audiovisuais, outros usos e formas de consumo, ponto tal em que os limites que definem o que é o cinema passam a ser posto na berlinda. De forma paralela, brotam questionamentos sobre as concorrências ao modo de cinema tradicional e as alternativas para combatê-las ou agregá-las (Bentes, 2003; Turner, 1997; Nogueira, 2008). Em texto contemporâneo aos primeiros anos de Palmas, Arlindo Machado (1993) já discutia o anacronismo de certas opiniões apocalípticas que presentiam a destruição do cinema com a chegada de novas formas eletrônicas de produção e consumo de audiovisual. Em contestação, o autor recupera experimentos datados desde os anos 1960 em que cineastas de vanguarda já flertavam com equipamentos e linguagens televisivas e videográficas.

Nesse sentido *expandido* de *arte do movimento*, o cinema não apenas se encontra em sua mais plena vitalidade, como também vivendo transformações substanciais que deverão garantir a permanência de sua hegemonia perante as demais formas de cultura. (...) No momento atual, a eletrônica está introduzindo uma grande desordem no interior da cinematografia, na sua maneira de olhar para o mundo, de contar histórias ou de pervertê-las, de combinar sons e imagens, de produzir e distribuir materiais audiovisuais, de assistir aos filmes (...) até que, a partir do destilamento da desordem atual, surja uma nova forma de *cinema*, no sentido expandido de 'arte do movimento'. (pp. 128-129, grifos do autor)

Apesar destas possibilidades múltiplas do audiovisual atual, que, se consistem em crises conceituais, também se abrem para novas oportunidades de circulação e exibição, para este trabalho, opto por uma estratégia mais "conservadora", que deixa de fora desde o filme institucional até os registros caseiros e informais, embora sem jamais negar a importância deles todos para as relações entre as pessoas - espectadoras e realizadoras -, a cidade e a mediação audiovisual. Ocorre que a amplitude de materiais envolvidos nos outros cinemas pede um outro tipo de pesquisa, diferentes metodologias de seleção e análise, esforços específicos que, embora tenham muito a contribuir para os problemas levantados nesta investigação, são de natureza bem diversas daqueles relativos aos estudos dos filmes "convencionais".

Assim sendo, a amostragem é aqui composta por filmes que, mesmo já tendo ultrapassado a barreira que separava o vídeo digital de um suposto cinema “puro” (até pela época em que surgiram), foram concebidos como obras a serem apreciadas em espaços de espetatorialidade coletiva, tais como salas de cinema, festivais, mostras, etc. A presença dessas obras em sites de produtoras ou plataformas como o Youtube, quando e se isto acontece, é tão somente um gesto contemporâneo da continuação de uma carreira após as exibições mais convencionais - que às vezes não passam de uma única ocasião. Em resumo, ainda que possamos ver em breve o início de uma outra era no cinema local, com editais e mesmo iniciativas particulares que abarquem uma maior flexibilização dos conceitos de cinema, o estudo presente se refere a filmes concebidos ainda em uma época de realidade e pretensão mais tradicionais em termos de formatos e formas de circulação e exibição.

Outra questão conceitual a respeito da natureza do cinema e que se apresenta na delimitação do corpus versa sobre as oposições entre ficção e não-ficção, ou, por outro ângulo, as interseções entre as duas instâncias. Este frequente debate nos estudos cinematográficos importa aqui pelo fato de que o panorama historiográfico do cinema de Palmas não revela predominância radical de nenhum dos dois grandes regimes de relação com o real. Com isto, ambos, filmes ficcionais e documentários, precisam figurar neste *corpus*. A fronteira entre esses dois grandes modos de tratamento da realidade marca de forma polêmica a trajetória do cinema desde sempre, tendo as encenações do documentário *Nanook of the North* (Robert Flaherty, 1922) como episódio mais célebre dos primeiros tempos. Robert Rosenstone, ao discutir a legitimidade do cinema como registro histórico, propõe uma definição prévia de documentário como um filme que “nos mostra o que estava ali, na frente da câmera, em um dado momento e, em teoria, o que teria estado ali de qualquer maneira se a câmera não estivesse presente” (2010, p. 109). No entanto, este esboço conceitual serve apenas para que o autor exponha uma série de aproximações que enxerga entre o documentário e o que chama de filme histórico dramático (a “ficção”):

Ele [o documentário] também às vezes usa imagens que são aproximações mais do que realidades literais (uma paisagem hoje no lugar da mesma paisagem em algum momento do passado, imagens genéricas de soldados no lugar de imagens específicas), ocasionalmente dramatiza cenas e regularmente cria uma estrutura que adapta o material às convenções de um filme dramático, um enredo que começa com certos problemas, questões e/ou características, desenvolve suas complicações ao longo do tempo e as resolve no final do filme. A isso é acrescentada uma espécie de mistificação (pelo menos sugerida) - a noção de que aquilo que você está vendo na tela é, de alguma forma, uma representação direta do que aconteceu no passado. Nesse sentido, o drama é mais honesto, exatamente porque é claramente uma construção ficcional. (p. 110)

No avesso desta questão, Rosenstone reconhece na dramatização um discurso que não está preocupado em entregar uma imagem literal dos fatos históricos, mas antes uma metáfora que aluda, que crie uma impressão sobre o real. Porém, numa provável tentativa de evitar uma generalização ou uma crença ingênua nesta consciência ficcional, o autor identifica nos dramas históricos do cinema comercial o uso das potencialidades audiovisuais para gerar o

envolvimento do espectador, a ponto de que proporcionar uma sensação forte de verossimilhança que, em último grau, conduzirá à adesão de que ali, no filme, reside um discurso diretamente *verdadeiro*.

Jean Carlos Pereira da Costa (2015) argumenta a respeito da presença dos modos de fazer ficção na realização de documentários, especialmente através da ideia de que entrevistados (mas também imagens e outros documentos) são personagens que “têm papel ativo na produção da *mise-en-scène*, pois é nesse processo de performance de si em que se desvela mais do que a aparência do real, produzindo-se imagens complexas de um real que possui também relações complexas” (p. 2). Ao documentarista caberia, então, lidar com essas autoimagens que, mais do que falsear, mais do que ficcionalizar a realidade, são agenciamentos da memória, essa “ilha de montagem (...) [que] ao oscilar entre a falta e a sobra, (...) torna-se um movimento de reflexão sobre si próprio” (p. 4). Para Costa, esse caráter de imaginação presente tanto em quem é chamado a falar de sua história como dos cineastas (incluído aí também o editor, esse responsável posterior por reposicionar retalhos de memória) garante a possibilidade de captar realidades que, de outra forma, não estariam acessíveis. “Mas, cabe, então, ao documentário imaginar o real? Imaginar quer dizer fantasiar e criar, mas também supor. Supor sobre o real quer dizer refletir sobre ele, pensá-lo, e isso, sim, é tarefa não só do documentário, mas de qualquer gênero de filme.” (p. 2).

Ainda que o estatuto de cada tipo - ficcional ou documental - guarde as mais significativas diferenças, como, por exemplo, as relações éticas na referência ao real e o horizonte de expectativas do espectador, trabalho aqui com o argumento de que a distinção não impele, neste texto, a uma separação tão decisiva, embora jamais possa ser desconsiderada. No primeiro plano das discussões, persistem as paisagens e territorialidades fílmicas e extrafílmicas, permeadas pelo contexto periférico da filmografia estudada.

Uma posição similar à colocada acima envolve o formato das obras a serem escolhidas, mais precisamente a metragem. Também não há como negar as condições que levam um realizador ou uma empresa produtora a se decidirem por filmar em curta, longa ou, mais raramente, média-metragem, assim como são evidentes os desdobramentos desta decisão em termos de construção narrativa, experimentações estilísticas, liberdade autoral, bem como nas fases de distribuição e exibição, com espaços, audiências e modalidades de recepção diferentes para cada formato. Ainda assim, como na questão de obras ficcionais e não-ficcionais, opto por uma amostragem heterogênea, visto que em todos os formatos os problemas desta investigação podem ser trabalhados. Todavia, por todos os aspectos contextuais que cercam os meios de produção locais, é natural que as obras mais breves, de curta e média metragens, sejam amplamente dominantes.

Reconhece-se um frequente dissenso no que diz respeito à classificação de filmes a partir da sua duração. Não só na menção cotidiana dos espectadores e da imprensa, como também na crítica e na análise fílmica mais acadêmica, os limites que separam curtas, médias e longas-metragens costumam ser bastante volúveis. Ainda assim, o aspecto da duração permanece decisiva, seja para questões criativas ou mercadológicas. Em meio, portanto, à volubilidade dos termos no seu uso comum, utilizo aqui como parâmetro razoável as definições contidas no *Glossário de Termos Técnicos da ANCINE*, visto que a agência é um ator determinante para as condições de inserção dos filmes brasileiros nos circuitos de distribuição e exibição. Desta forma, será atribuído o termo curta-metragem para obras com até 15 minutos; média-metragem para obras entre 15 e 70 minutos; e longa-metragem para obras acima de 70 minutos. Percebamos, no entanto, que a falta de consenso prevalece na prática, de maneira que facilmente podemos encontrar no dia a dia uma referência a um filme, por exemplo, com 20 minutos de duração e que seja chamado de curta-metragem. Esta situação, aliás, se apresenta constante nas entrevistas realizadas para esta tese com alguns cineastas.

Com a atenção voltada agora para a especificidade do tema aqui tratado, ou seja, para os diálogos entre a cidade e criação cinematográfica, outro parâmetro de delimitação se interpõe, este sim com mais rigor: Os filmes a serem analisados precisam ter sido total ou parcialmente rodados no município de Palmas. Este fator permite que se possa avaliar os recortes na paisagem extrafílmica e as edições na paisagem cinematográfica que virão a representar ou recriar aspectos das territorialidades da cidade. Percebamos que este parâmetro poderia ser facilmente derrubado, bastando que nos lembrássemos de quantos lugares são apresentados no cinema através de simulações, através de outros lugares que servem de locação e, portanto, “fazem o papel” da localidade diegética. Desde, ao menos, os cenários imaginados em estúdio para *Le Voyage dans la Lune* (Georges Méliès, 1902), esta prática é corriqueira. Outra hipótese que traria efeito similar seria a imaginação/recriação da cidade através das técnicas de animação. Se observadas no âmbito desta tese, essas estratégias cinematográficas alimentariam de maneira interessante uma discussão sobre como Palmas poderia ser inteiramente imaginada. Porém, até o presente momento, não há registro de nenhum caso que comporte tais simulações, ao menos dentro daquele universo que, mais acima, foi definido como o tipo de cinema que participará do corpus da investigação. No primeiro caso, de outras locações que se passam por Palmas, elas são fartas na telenovela *O Outro Lado do Paraíso*. No entanto, trata-se de um produto essencialmente televisivo, tanto em termos de formato como de disponibilização para a assistência. No segundo caso, das animações, o levantamento historiográfico de Thuanny Vieira (2017) localiza três ocorrências. O curta-metragem *Garoto Coisa - a Digestão* (Erick Henrique, 2012) e os trechos em animação do documentário de média-metragem *Labirinto de Papel* (André Araújo & Roberto Giovannetti, 2015) em nada remetem a Palmas. Já o curta-metragem *Praça dos Girassóis* (Paulo Roberto Cruz, 2014), utiliza a inserção de personagens por animação no cenário “real” da praça, no centro de Palmas.

Um dos pontos mais delicados na procura por uma amostragem com representatividade satisfatória da cinematografia de Palmas resvala na linha do tempo. Já foi exposto neste texto o cenário de precariedade na conservação da história cultural da cidade, a despeito da idade da capital. Em relação ao cinema, essa precariedade gera lacunas no acesso não só às obras, mas às informações relacionadas a elas. Se recorreremos mais uma vez à investigação de Thuanny Vieira (2017), percebemos a localização de apenas duas realizações em curta-metragem em toda a primeira década pós-emancipação do Tocantins, ou seja, os anos 1990. Algumas das primeiras obras que surgem no início da década de 2000 foram produzidas fora de Palmas ou focalizando temas externos à cidade. Portanto, não se adequam às necessidades desta tese. Apenas com o advento do Festival Chico, uma cinematografia específica da capital começa a se anunciar e, justamente através das equipes organizadoras do evento, passa a ser arquivada, ainda que amadoristicamente. Por conta destes fatos, o corpus selecionado se constitui de obras realizadas a partir desta primeira década do século XXI.

No outro extremo da linha do tempo, está a consciência de que lido com uma cinematografia viva, com futuro ainda incerto, a tatear novas formas de produção, circulação e exibição. Anualmente, novos editais de fomento surgem, mais ou menos robustos em termos de recursos, a depender do momento político e econômico local e nacional. Assim, no decorrer da pesquisa, a notícia de produções inéditas em curso ou recém-finalizadas nunca cessou, o que exigiu, para viabilizar a análise, um recorte arbitrário que limitasse essa temporalidade, mesmo com o risco de que a tese se transforme no retrato de uma era finalizada e não tenha, para o momento, a oportunidade de lançar um primeiro olhar sobre inéditos rumos audiovisuais. O limite determinado foi, portanto, o ano de 2017.

Toda essa teia intrincada de variáveis, como procuro demonstrar, não permite instituir parâmetros muito sólidos do que seria uma coleção filmográfica essencial. A informalidade, a instabilidade e a já muito referida invisibilidade de muitos dos processos de realização apenas reafirmam o risco de apontar quais as obras mais relevantes dos acervos disponíveis. De toda maneira, os vários aspectos listados nesta seção tendem a ser levados em conta, ainda que sem uniformidade. O que quero dizer é que alguns filmes são trazidos ao debate, por exemplo, pelo sucesso que tiveram nos festivais locais ou em editais públicos, enquanto outros, mesmo sem premiações, ganharam espaço na imprensa e mobilizaram o público a ir até os locais de exibição. Alguns ainda podem não ter gozado de nenhum desses prodígios, mas oferecem um diálogo rico o bastante com a cidade e merecem, sob esse aspecto, serem observados com mais cuidado. Alguns, ainda, foram produzidos por empresas de comunicação ou especificamente produtoras audiovisuais, enquanto outros são fruto de iniciativas acadêmicas. Em quaisquer ocasiões, repita-se, todas as obras foram realizadas em Palmas e isto é talvez o único parâmetro que as une e o ponto de partida para o olhar que se ambiciona. Por ordem cronológica de realização, as obras seguintes ficam selecionadas:

1. *Under the Rainbow* - documentário de curta-metragem, realizado por André Araújo em 2004.
2. *Kitnet - o Filme* - documentário de média-metragem, realizado por André Araújo em 2007.
3. *Enfim Sós* - documentário de média-metragem, realizado por André Araújo em 2008.
4. *Da Banca pra Fora* - documentário de média-metragem, realizado por Yonara Aniszewski em 2008.
5. *Tempos Difíceis* - ficção de média-metragem, realizado por Caio Brettas em 2010.
6. *Terminal de Lembranças* - documentário de média-metragem, realizado por Gleydsson Nunes em 2012.
7. *Dando Norte* - documentário de média-metragem, realizado por Inaê Ribeiro e Cláudio Paixão em 2011.
8. *Palmas Eu Gosto de Tu* - ficção de longa-metragem, realizado por André Araújo, Roberto Giovannetti, Hélio Brito, Marcelo Silva, Wertem Nunes e Eva Pereira em 2014.
9. *1989* - documentário de média-metragem, realizado por André Araújo em 2015.
10. *Ouçá-me* - ficção de média-metragem, realizado por André Araújo e Roberto Giovannetti em 2015.
11. *No Avesso da Noite de Palmas* - documentário de média-metragem, realizado por Bruna Andrade Irineu em 2017.

### 3.4 - Abordagens da filmografia

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2011), ao discorrer sobre a tarefa do analista de cinema, apontam que ele precisa se precaver de certas armadilhas propiciadas por um objeto de investigação que mobiliza tantos aspectos sensoriais e emocionais, apesar dos objetivos, da responsabilidade e dos procedimentos bem distintos em relação ao espectador “normal” ou comum.

De fato, impressões, emoções e intuições nascem da relação do espectador com o filme. A origem de algumas delas pode evidentemente dizer mais do espectador que do filme (porque o espectador tende a projetar no filme suas próprias preocupações). O filme, porém, permanece a base na qual suas projeções se apoiam. (p. 13)

Há neste alerta, portanto, um indicativo semelhante ao que Oliveira (2005) requisita para as Geografias de Cinema, ou seja, o não perder de vista o espaço fílmico como painel de onde partem as provocações e perguntas sobre as relações entre lugar e filme, mas também para onde precisamos retornar para comprovar nossas conclusões, ainda, é claro, que o mundo extrafílmico esteja permanentemente presente e compondo nosso pensamento. Para que se

possa instrumentalizar este norteamento, algumas medidas que deem conta da complexidade do objeto e que permitam a detecção das manifestações das paisagens e territorialidades na materialidade fílmica precisam ser definidas.

De acordo com Vanoye e Goliot-Lété, a atividade analítica necessariamente engloba duas ações. A primeira, subentendida na ideia de análise, envolve a decomposição da obra estudada (ou de parte dela) em elementos constitutivos visuais e sonoros, muitas vezes nem tão aparentes, que originalmente estão integrados na apreciação “normal” do filme. Este desmantelamento do todo se manifesta no texto analítico como descrição. A segunda ação consiste em religar os elementos decompostos, buscar compreender as relações que estabelecem entre si, com a obra e com o contexto da obra. Comparações, classificações, reconstruções são apenas algumas das tarefas previstas nesse momento que, no texto, corresponde às interpretações. Já que um filme contém uma imensa quantidade de elementos e de composições possíveis entre eles, através dos quais seus significados são gerados, a especificidade da investigação, através de seus objetivos, determinará neste universo o que interessará selecionar. A esse respeito, pelo problema posto para esta tese, o leque de marcações cinematográficas a serem observadas para entender as territorialidades nos filmes citadas é bastante amplo, incluindo

- a. a dimensão visual/fotográfica da obra (em especial no tratamento das locações utilizadas como set de filmagem através de enquadramentos, ângulos, escala e duração dos planos, definição da imagem, etc.), transformada em paisagem fílmica;
- b. a dimensão sonora, tanto em aspectos musicais como de sonoplastia, e que segue a mesma função do item anterior;
- c. a caracterização das personagens, o que passa pelas escolhas de elenco (ou pela seleção de depoentes em documentários), os estilos de atuação, a utilização da língua, o figurino, etc;
- d. os caminhos descritivos e narrativos dos roteiros, sobretudo no que tange ao contar sobre a cidade, sua urbanidade, sua história.

Devidamente atendida, esta lista nos oferece subsídios para identificar os *pontos de vista* de cada trabalho cinematográfico, nos três sentidos que Vanoye e Goliot-Lété (2011) imprimem a essa expressão: 1) o ponto de vista visual (sobretudo em que local a câmera se coloca para a captação), 2) o ponto de vista narrativo (de quem narra e através de que informações o espectador pode compreender quem é esse narrador) e 3) o ponto de vista ideológico (quais os indícios de opinião do cineasta sobre a história que conta). Os autores lembram que as mesmas operações podem se dar pela dimensão sonora, neste caso um *ponto de escuta*. Naturalmente, nem todas as obras apresentarão dados significativos sobre todos esses itens, ficando a focalização em cada um deles variável de acordo com o caso debatido. Eis aqui, por

exemplo, um momento em que as diferenças entre ficção e não-ficção se mostram relevantes, a despeito da já defendida inclusão de realizações dos dois tipos no *corpus*.

Em nome da objetividade nas nossas questões centrais, ainda que as descrições promovidas mais adiante nas análises sejam bastante minuciosas, excluindo por vezes apenas algumas sequências menos significativas das obras, estão longe de pretender uma totalidade exaustiva dos filmes. Detenho-me com mais afinco em planos ou sequências que nos permitam elucidar as relações entre filme e cidade, o que não isenta a mesma análise de percorrer de forma ampla a obra total, através de uma sinopse suficiente, a fim de que se possa compreender a localização e o papel dos trechos a serem observados no andamento narrativo. Em geral, opta-se por seguir nas descrições e comentários a ordem estabelecida pela edição final das obras. Em alguns casos, todavia, a fim de manter a concatenação dos aspectos estudados, certas sequências não-contíguas são reunidas dentro de uma mesma discussão.

Uma vez mais, grifo a importância de dados contextuais das obras como um imperativo de uma investigação preocupada com as Geografias de Cinema, ainda mais de um cinema periférico. Conforme Tim Bywater e Thomas Sobchack (1989),

olhar para o cinema num contexto envolve ver o efeito que o filme tem no mundo fora da sala de cinema e o efeito que o mundo tem no filme. Tanto a abordagem do autor quanto do gênero, embora possam focar em filmes individuais, também reconhecem a posição de qualquer trabalho específico dentro do contexto de outros filmes. E, de fato, muitos desses estudos vão além, colocando gêneros dentro de um contexto histórico, econômico ou tecnológico. (p. 109, tradução nossa)<sup>24</sup>

Neste envolvimento da análise crítica com as Ciências Sociais, ganha protagonismo o olhar sociológico sobre o cinema. Bywater e Sobchack listam ao menos três possíveis abordagens da área. A primeira diz respeito aos clássicos estudos dos efeitos midiáticos sobre a sociedade. Neste campo, os filmes são entendidos ora como transformadores do comportamento social, ora como catalisadores de sentimentos sociais pré-existentes. A segunda abordagem, bem mais sintonizada com a linha de trabalho desta tese, mas ainda assim insuficiente, toma os filmes como reflexo de uma identidade cultural historicamente determinada. Imaginários coletivos são então buscados no interior do filme. Nestes casos, a psique individual do realizador funciona como porta-voz de uma comunidade. Bywater e Sobchack destacam nesta vertente a Sociologia da Arte de George Huaco, que reserva lugar privilegiado nesse viés para uma pesquisa a fundo sobre os meios de produção dos filmes e sobre a predisposição política para o surgimento destes filmes. A terceira abordagem, que nos dá subsídios para avançar

---

<sup>24</sup> No original: "Looking at film in a context involves seeing the effect film has on the world outside the movie house and the effect of the world has on film. Both the auteur and genre approaches, though they may focus on individual films, also recognize the position of any single work within the context of other films. And indeed many such studies go further, placing genres within a historical, economic, or technological context."

sobre o que a anterior iniciou, interessa-se pela cadeia produtiva do cinema como fenômeno social. Assim, modelos de produção, distribuição e exibição são compreendidos como determinando os gostos e as necessidades do público, mas também esses gostos e necessidades condicionam certas dinâmicas industriais, em retroalimentação.

Enfim, através de informações sobre a equipe envolvida na produção, as fontes financiadoras, a receptividade na imprensa, os espaços de exibição ocupados, a carreira em festivais e outras mostras, sempre que há ocorrência e informações sobre essas ocorrências, podemos vislumbrar melhor as maneiras com que cada realizador lidou com os recursos disponíveis para exercer sua arte. O horizonte de expectativas ditado pelas condições de produção inclusive pode ter, ocasionalmente, algo de muito significativo para dizer sobre as relações do realizador com a cidade, ou, de forma mais restrita, com a história oficial da cidade e seus principais agente difusores: o poder instituído e os aparelhos midiáticos.

A especificidade contextual do cinema que é objeto desta tese assinalou uma oportunidade especial e incontornável: a possibilidade do acesso e do diálogo a boa parte dos realizadores das obras selecionadas, já que contemporâneos a este estudo e a coabitar uma mesma cidade, em que os trajetos profissionais e pessoais facilmente se cruzam. A partir desta certeza, decidi empreender uma série de entrevistas com tais realizadores com dois objetivos principais. O primeiro deles visa um contributo a mais na historiografia do cinema local, através do registro do pensamento e das narrativas vivenciais das pessoas que construíram os primeiros anos da cinematografia de Palmas. Como um corpo de entrevistas sistematizadas, o único registro existente até este momento vinha sendo o conjunto de inquéritos aplicados por Thuanny Silva (2017) em sua investigação. No entanto, para a pesquisadora, os cineastas foram convidados a discorrer focadamente sobre questões da cadeia produtiva local, o que nos convida a agora expandir os temas tratados. O segundo objetivo almejado foi a geração de material auxiliar para a compreensão das relações dos artistas com seus processos, com sua história de vida, com as condições de produção do lugar e, enfim, com a identidade cultural local. A proposta ganha relevância, sobretudo, a partir da já anunciada quase nulidade de uma bibliografia sobre o tema.

A decisão sobre as entrevistas se apoiou na proposta das *teorias dos cineastas* oferecida por Jacques Aumont (2004). Ao considerar o cineasta como “um homem que não pode evitar a consciência de sua arte, a reflexão sobre seu ofício e suas finalidades, e, em suma, o pensamento” (p. 7), Aumont alerta para a contribuição que as manifestações do próprio artista podem dar para o entendimento das suas obras ou, além, da arte cinematográfica em geral. Para o autor, embora esta proposição possa soar tão evidente, o comentário mais ou menos elaborado do cineasta não costuma ser acatado pela “teoria dos teóricos”.

No que diz respeito à delimitação do que é um cineasta, Aumont busca superar a identificação corrente deste termo com a função do realizador. Assim, expande a possibilidade de uma contribuição teórica por parte de diversos outros participantes do fazer cinematográfico, tais como fotógrafos, montadores, roteiristas, etc. Ainda assim, o autor mantém a flexibilização como um projeto, já que, em seu trabalho, permanece mesmo debruçado sobre o pensamento de realizadores consagrados. Quanto às bases fornecedoras deste pensamento, a indicação é de que elas devem se ater às fontes diretas, ou seja, às exclusivas enunciações dos cineastas, sem intermediação de terceiros. Também nesse aspecto, Aumont flerta com opções heterodoxas, ao considerar, por exemplo, que a própria obra é uma fonte pela qual o artista expõe suas ideias sobre a criação. No entanto, outra vez se decide por um universo mais restrito para sua exposição: “Optei por me limitar à parte verbal da teoria dos cineastas (...). Quando escreve um artigo, participa de uma entrevista, escreve uma correspondência, um cineasta fornece a si para reflexão a ferramenta mais comum: a língua” (p. 10). Já quanto aos principais critérios para definir a importância de uma concepção teórica de um cineasta, o autor realça três: a coerência, a novidade (enquanto originalidade não das obras em particular, mas exatamente do pensamento sobre o cinema) e a pertinência.

Como sistematização da busca pela teoria de um certo cineasta, Penafria, Santos e Piccinini (2015) partem das ideias de Aumont para a sugestão de um manual, com uma série de questionamentos a serem feitos pelo investigador interessado. Uma recomendação inicial está em incluir entre os critérios de importância a evidência de que “o cineasta apresenta uma escolha de recursos cinematográficos, ou seja, não apresenta indecisões nessas escolhas, nem esses recursos são usados como um fim em si mesmos” (p. 333). Em seguida, entre os diversos procedimentos para esta abordagem, listam a observação da biografia do artista - “quais são as influências do cineasta, que importância atribui ao cinema em si, qual a relação da obra com outras artes e movimentos artísticos e com a realidade” (p.334) -; a avaliação sobre a importância que o cineasta atribui a pensar sobre seu trabalho e sobre sua arte (o que implica em investigar se o cineasta é espectador de sua obra); a identificação de qual o espectador idealizado pelo cineasta durante sua criação; e a localização dos conceitos e termos mais frequentes nos materiais estudados (sempre as fontes diretas do cineasta). Enfim, para que se compreenda o estilo do artista, os autores indagam:

O que é que o cineasta filma e como?  
Qual o processo criativo? Para cada filme ou para toda a obra qual a importância atribuída a cada fase de criação: pré-produção, produção e pós-produção; e qual a sua efetiva participação em cada fase?  
De onde surgem as histórias e qual a persistência dos temas?  
Qual a linguagem cinematográfica?  
Qual a relação imagem-som? E qual a importância da banda sonora (som e música)?  
Quais as personagens dos filmes?  
Qual o recorte temporal e espacial dos filmes?  
Como manipula o espaço-tempo? (p. 336)

Estas questões, além de outras mais advindas das particularidades do contexto de Palmas, compuseram a base das entrevistas planejadas para essa tese e realizadas a partir de um projeto de pesquisa específico por integrantes do NEPJOR/UFT, como forma de documentação da memória do cinema local. Entretanto, o espaço para a voz dos cineastas dentro da discussão presente permanece complementar à diretriz principal de, em última instância, colocar os filmes como fonte central de interpretação.

Mesmo com a expectativa inicial de um acesso fácil aos cineastas locais, não foi possível, no tempo de redação desta tese, a finalização do ciclo de entrevistas. Assim, embora se tenha partido da concordância de que os mais diversos profissionais envolvidos em uma produção não só contribuem com a criação, mas também estão aptos a desenvolver uma elaboração teórica sobre o seu fazer, para o momento apenas os realizadores foram entrevistados. Mesmo destes, o rol permaneceu incompleto, devido à opção pelo silêncio de uns e à indisponibilidade de tempo de outros. No entanto, foi alcançado um resultado suficientemente amplo de manifestação verbal dos artistas em comentários sobre as trajetórias pessoais, a concepção de cinema, as relações com a cidade e o trato com os meios de produção (ou ausência destes).

Não reservo um espaço específico para o conteúdo das entrevistas no corpo das análises. As falas dos cineastas são convocadas sempre que puderem colaborar em uma ideia trabalhada nas reflexões, seja como corroboração, seja como contraposição. De toda forma, os resultados integrais de cada entrevista estão disponíveis como apêndice, ao final deste trabalho. Esta coleção das falas completas permite adentrar mais detalhadamente no posicionamento dos cineastas não mais apenas sobre seus filmes específicos ou sobre os processos de produção e circulação destes. São também manifestações mais gerais a respeito de assuntos tocados nesta investigação, tais como as representações cinematográficas (ou mesmo através de outras artes) de Palmas, as implicaturas dos meios de produção no fazer artístico no lugar periférico, a trajetória profissional em um contexto de cidade nova ou os afetos e desafetos despertados pela cidade. Marcadas pela subjetividade e pela narração autobiográfica, essas falas podem conduzir futuramente a outras investigações que avancem sobre a proposta aqui presente de centramento nas obras inseridas no seu contexto.

Sobre estas versões escritas aqui incluídas (e ocasionalmente citadas nas análises), ressalto que se tratam textos que passaram por um processo de retextualização da ordem da oralidade das conversas entre entrevistadores e cineastas para a ordem da escrita. Segui, para tanto, os caminhos de tratamento do discurso indicados pelo linguista Luiz Antônio Marcuschi (2001), sempre, porém, com um esforço para uma interferência menos agressiva nas falas originais. De toda forma, trechos em que o diálogo se desviou das questões centrais dos temas aqui tratados e que não contribuíam para a referida reflexão teórica sobre o fazer cinematográfico foram excluídos pela retextualização.

Resta, por fim, discutir uma limitação a qual toda análise fílmica - e, poderíamos até dizer, quase toda análise no campo das artes e da maioria das mídias - está sujeita e que diz respeito ao imperativo de, numa investigação científica, utilizar para a argumentação um código estranho à natureza do objeto de estudo. Vanoye e Goliot-Lété expõem assim o problema:

Enquanto a análise literária [esta seria a exceção!] explica o escrito pelo escrito, a homogeneidade de significantes permitindo a citação, em suas formas escritas, a análise fílmica só consegue transpor, transcodificar o que pertence ao visual (montagem de imagens), do sonoro (músicas, ruídos, grãos, tons, tonalidades das vozes) e do audiovisual (relações entre imagens e sons). (...) Se a complexidade do objeto-filme de fato conduz à colocação com rigor do problema de sua descrição pela linguagem e do que a ela se integra, sua natureza de pluralidade de códigos proíbe pensar em qualquer “reprodução verbal”. (p. 10)

Se desde o início advogo para esta investigação a centralidade da materialidade visual e sonora do filme, é esperado que também aqui o dilema acima se coloque. Uma estratégia muito evidente para contornar sobretudo os excessos verbais da descrição é a utilização dos fotogramas das obras analisadas. Podemos até mesmo compartilhar parcialmente da valorização que Roland Barthes (1990) atribuiu a este objeto em um dos seus ensaios, considerando-o bem mais do que “um subproduto longínquo do filme, uma amostra, um modo de atrair a clientela, uma cena pornográfica e, tecnicamente, uma redução da obra pela imobilização daquilo que se considera como a essência sagrada do cinema: a imagem em movimento” (p. 59). Bem distante disso, Barthes defende que o que há de mais puramente fílmico se dá no interior de um fragmento, nas composições ali presentes, nas significâncias que vão além do simbólico, muito mais do que nas articulações que a montagem pode proporcionar e nos ritmos do filme em movimento. Portanto, este fílmico autêntico estaria guardado justamente no fotograma. Por outro lado, é difícil desconsiderar, até pela evolução histórica do cinema e pelo pensamento teórico daí advindo, a capacidade significativa da montagem, da narratividade, do tempo e, para que não fiquemos limitados às visualidades, o papel crucial do som, que se perde na observação pura do fotograma.

Uma maneira de moderadamente preservar alguns desses aspectos acima citados e de ir além, utilizando uma visualidade muito mais próxima do cinematográfico para falar sobre o filme, comparar, desconstruir, enfim, argumentar reside no ensaio visual a partir de fotogramas. Este exercício, logo de partida, ultrapassa o uso da imagem isolada como ilustração, ou seja, mera coadjuvante subalterna ao comentário verbal sobre o filme. Os fragmentos, no ensaio, precisam interagir, estando a serviço de processos analíticos e/ou sintéticos, novos constructos que refletem sobre uma obra, partes desta obra ou ainda sobre a relação desta com um conjunto de outras. Ingressaríamos assim naquilo que Catherine Grant (2016), a partir de uma proposta de Brad Haseman, chama de *método performativo*, uma terceira categoria de pesquisa que não se contenta com o quantitativo e com o

qualitativo. É verdade que o trabalho da autora não abarca a questão até tímida do fotograma, mas dá vários passos à frente com a discussão e o exercício do ensaio *audiovisual*, resumido no seguinte convite: “E se a produção criativa de material audiovisual constituir centralmente a pesquisa como audiovisualidade?” (p. 2, tradução nossa)<sup>25</sup>. Há uma ousadia inerente a essa perspectiva, e justamente por isto há, ao mesmo tempo, o reconhecimento dos diversos desafios, entre os quais a aceitação da cientificidade de uma argumentação estritamente audiovisual nos meios acadêmicos da atualidade.

Embora a forma escrita possa ser vista como uma condição necessária do processo em curso de reconhecimento e institucionalização acadêmica do ensaio audiovisual, é também outra manifestação da relação tensa, ainda que produtiva, entre a comunicação audiovisual e a verbal (escrita e oral) que se encontra no centro das estratégias retóricas do ensaio audiovisual digital. (Baptista, 2016, p. 41, tradução nossa)<sup>26</sup>

É esta ousadia, aliás, o que nos impele a um cuidado com a dimensão ao menos visual do fotograma. Não há neste trabalho a pretensão arrojada de prescindir da citação e do comentário em sua forma verbal, bem como não se ambiciona a construção sofisticada de ensaios visuais, mas sim um esforço para que os excertos possam, através de composições, complementar ou reforçar as discussões propostas pelo verbal. Como, através das Geografias de Cinema, um pilar destas discussões está na capacidade das territorialidades trafegarem entre as paisagens fílmicas e não-fílmicas, sugiro como estratégia incluir nas experimentações com os fotogramas algumas imagens fotográficas, extrafílmicas, dos lugares mencionados explícita ou implicitamente pelos filmes, ou seja, fotografias de caráter puramente documental, produzidas especificamente para este fim do contraponto com as paisagens imaginadas pelos cinema. Tal experimento engloba ainda a possibilidade de um exercício, recomendado por Lucrecia Ferrara (1988), na decodificação do texto que é a própria cidade:

Na leitura [do urbano], é necessário ir longe no tempo, conhecer a alteridade e o distante da apresentação do espaço a fim de apreender o que está perto e parece óbvio, porque usual. Ler esta memória significa interpretar o texto da cidade, outra forma de estranhamento. Domínio do não-verbal, essa leitura não pode prescindir do recurso de veículos audiovisuais, notadamente a fotografia. Operando simultaneamente com todos os índices, a documentação audiovisual estimula a associação de idéias acionando comparações que dão à leitura dinamicidade, produção, transformação. (p. 17)

Enfim, as montagens inseridas ao longo das análises dos filmes ensejam concretizar em visualidade os trânsitos de imagens da cidade aqui discutidos. Ora são paisagens recortadas do cotidiano de Palmas, captadas especificamente para esta tese, ora são enquadramentos que os cineastas já haviam feito da cidade e transposto para seus filmes. Disponho ambos os

---

<sup>25</sup> No original: “What if the creative production of audiovisual material centrally constitutes the research into audiovisuality?”

<sup>26</sup> No original: “While the written form might be seen as a necessary condition of the on-going process of academic recognition and institutionalization of the audiovisual essay, it is also another manifestation of the tense yet productive relation between audiovisual and verbal (written and oral) communication that lies at the core of the digital audiovisual essay’s rhetorical strategies.”

registros propositalmente sem especificar que imagens são de um tipo e quais são de outro, tratando cada composição ensaística, na verdade, como uma unidade de imagem em que cidade e filme se confundem. Lado a lado, as duas instâncias simultaneamente guardam diferenças e similitudes, contradições esperadas de um cinema que, como qualquer outro, imagina, mas também anseia por documentar o lugar novo.

## **3.5 - Análises fílmicas: cidade, cinema, intercâmbios**

### **3.5.1 - Under the Rainbow**

Gênero: Documentário / Ano: 2004 / Realização: André Araújo / Produção: AM9 / Roteiro: Aline Salles e André Araújo / Fotografia: Aline Salles e André Araújo / Edição: não creditado / Som: não creditado / Música: Sem trilha original / Duração: 14'58" / Financiamento: Próprio. Apoio da ULBRA em equipamentos / Repercussão: Participação nos festivais MixBrasil e CineSesc.

Sinopse: Em 2004, ativistas da diversidade sexual organizam e convocam a primeira parada LGBT em Palmas, então com menos de 15 anos de fundação e precisando conviver com o sentimento conservador do Brasil profundo e o aumento de uma população migrante cada vez mais sintonizada com a globalização. A passagem do evento pelas avenidas da cidade revela essas contradições, exposta sobretudo no tratamento que a TV local dá para a cobertura jornalística da parada.

Em termos de condições de produção e realização, *Under the Rainbow* reúne características que revelam muito dos primeiros processos do fazer cinematográfico de Palmas. É uma era que, de acordo com o esboço historiográfico já aqui apresentado, se estende até o estabelecimento mais confiável de editais públicos voltados ao audiovisual, mas que até o momento desta tese não está totalmente encerrada. Como revela o realizador André Araújo em entrevista (Cf. Aêndica A), o documentário se concretizou através de diversas circunstâncias favoráveis, desde o acesso a equipamentos de filmagem e edição da ULBRA (posteriormente CEULP/ULBRA - Centro Universitário Luterano de Palmas), onde o realizador trabalhava, até o ímpeto de profissional da Comunicação Social e o senso de oportunidade que a parada LGBT propiciava como uma ocorrência incomum na Palmas da época. Apenas com recursos financeiros próprios, alguma preparação acadêmica para o audiovisual,

tecnologia suficiente e improviso, a equipe envolvida trafegava ali na difícil linha divisória entre o amadorismo e um cinema profissional.

Era a primeira parada LGBT da cidade, uma capital com menos de 20 anos de idade. Eu pensei: aqui tem uma história a ser contada e a primeira preocupação foi registrar o evento, depois eu vejo como é que eu vou contar essa história. E foi assim mesmo: câmera na mão, ideia na cabeça - um clichê, mas começa assim mesmo. Fui pra rua, filmei, comecei a costurar alguns pontos, algumas pautas caíram no meio. Eu queria, por exemplo, uma opinião de religiosos, mas ninguém quis dar entrevista. (...) Eu fiz fotografia, fiz som, fiz roteiro, participei de montagem. Na época, a gente não tinha definição de função, todo mundo tinha que ser versátil, porque a gente estava descobrindo como fazer filme de uma forma quase empírica (informação oral)<sup>27</sup>.

A partir de uma demonstrada consciência das limitações estruturais, aliada a um compromisso jornalístico, o cineasta localiza uma metodologia possível através da sua autoavaliação histórica, compreendendo que

nesses casos há uma preocupação em tentar transformar problema em estilo. Por exemplo, no *Under the Rainbow* eu sabia que teria uma imagem bem pouco rígida. Na parada eu estaria correndo com a câmera na mão. Então eu fiz disso uma não-preocupação. Não me preocupei nem em levar tripé. O filme então não tem nenhuma cena fixa, todas foram feitas com a câmera na mão, sempre se movimentando, sempre com certo nervosismo pela urgência, por ser um evento curto, que acabou no escuro, o Cesamar foi fechado na hora, então ele tenta focar nesse 'estar junto do momento' (informação oral)<sup>28</sup>.

Também no que se refere ao uso de recursos cinematográficos para desenvolver narrativas, *Under the Rainbow* se mostra exemplar de certos gestos recorrentes na cinematografia local, em especial nos documentários: a apropriação de arquivos videográficos e fotográficos dos primeiros dias da cidade. Esses materiais, que constituem uma espécie de fortuna arqueológica originalmente midiática com constância são incluídos não só em filmes, mas em museus, exposições comemorativas, peças publicitárias e no jornalismo. Como se pode esperar, o tom mais frequente dessas utilizações vai da nostalgia à homenagem, como tributo aos pioneiros que ocuparam e formaram o lugar em condições adversas, quase heroicas. Em *Under the Rainbow*, no entanto, o realizador recorre a estes significados já sedimentados para, através da montagem, obter contrastes inesperados. Como base para tanto, utiliza o acervo do repórter cinematográfico Sidinei Madalena. Suas imagens são, por certo, as mais célebres em meio a esses registros antigos, sobretudo pelas circunstâncias em que foram produzidas. Afinal, Madalena, à época da construção e inauguração de Palmas, era contratado pelo Governo do Estado como cinegrafista que deveria documentar a cidade nova que se instalava, incluindo aí o acompanhamento, com sua câmera, da cerimônia de fundação e da chegada dos primeiros habitantes.

---

<sup>27</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

<sup>28</sup> Ibidem.

Araújo organiza para o documentário um prólogo no qual se cruzam três tipos de registro e que consiste na sequência que reúne os aspectos que mais interessarão a este estudo. Logo como abertura, utiliza-se do primeiro deles, as muito popularizadas imagens (de origem não creditada) da promulgação da Constituição de 1988 no Congresso Nacional, em Brasília, pelo então presidente da Assembleia Constituinte Ulysses Guimarães. Em sequência, letreiros explicitarão a dupla razão da inserção desta cena histórica: o documento ali celebrado “garantia os direitos e a cidadania de todos os brasileiros” (00’46”) - o que remeterá ao tema da parada LGBT - e, em suas Disposições Transitórias, estabelecia a emancipação do Tocantins.

Um segundo tipo de registro vem dos mencionados arquivos de Sidinei Madalena (a partir de 01’03”). Os letreiros anunciam Palmas em 1989. De início, vemos um plano geral de uma estrada muito empoeirada e um carro que se distancia. O quadro menor em relação ao enquadramento geral do filme e a qualidade envelhecida da imagem já insinuam a citação à obra alheia e o caráter nostálgico, *vintage*, daquelas imagens. O segundo plano, com uma placa precária que informa o início da construção da capital, insere pela primeira vez o nome do governador Siqueira Campos na narrativa. Em uma montagem de planos rápidos, o criador de Palmas reaparecerá guiando ele próprio um trator nas obras ou hasteando uma bandeira na cerimônia política. Estes *inserts* são aplicados em meio a cenas com trabalhadores e máquinas em movimento, obras de abertura de avenidas, migrantes que chegam em ônibus na rodoviária, mulheres a estender roupa em varais, eventos políticos e mesmo o Palácio Araguaia sendo edificado, em muitos planos gerais e *travellings* aéreos. Planos mais fechados ocorrem apenas no enquadramento de Siqueira: é o centro personalista daquele momento, ou seja, o rosto identificável em meio às massas que chegam, transitam e trabalham.

O terceiro tipo de registro, as imagens captadas pela câmera de André Araújo e de Aline Salles (com quem divide a fotografia) na parada LGBT de 2004, é incluído na sequência em andamento a partir da passagem em corte seco (02’05”) de um dos *travellings* em uma avenida de outrora e um plano de uma gigantesca bandeira dos movimentos pela diversidade sexual sendo carregada por manifestantes em outra avenida, atual à época do documentário. Esta atualização é esclarecida pelos letreiros “Palmas 2004”. Porém a montagem não altera sua estrutura e seu ritmo. O evento documentado nos é apresentado em rápidos planos que alternam a visão geral de pequenas multidões nas ruas a acompanhar carros de som e planos mais fechados em personagens típicos das paradas: *drag queens*, manifestantes fantasiados como artistas caros à causa da diversidade, travestis, beijos entre manifestantes, balões coloridos, dança. Porém - e aí se inicia o efeito de contraste irônico -, os arquivos ancestrais de Palmas não são abandonados. Eles seguem sendo inseridos de forma alternada com a parada, sem prévia marcação que separe os dois tipos de registro. Por exemplo, duas categorias de multidão são postas lado a lado pela montagem: trabalhadores da construção civil na poeira e manifestantes em festa nas ruas.



Figura 18 - Ensaio sobre *Under the Rainbow*, com utilização de fotogramas do filme, fotografias do acervo pessoal e imagem publicada no perfil @eduardogomes\_777, no Instagram, em 11 de setembro de 2018.

Os paralelos ganham, no entanto, uma significação irônica complementar com a insistente inserção da imagem de Siqueira Campos. Após um rápido passeio pelo corpo de uma travesti (na Palmas de 2004), dispõe-se um primeiro plano de Siqueira (02'13"), com expressão entre perplexidade e desconforto, um caminhão ao fundo e uma criança nos braços (na Palmas antiga). Após um beijo gay (na Palmas de 2004), dispõe-se outro primeiro plano de Siqueira (02'27") em alguma fala pública, com expressão de contestação e punho fechado e agressivo (na Palmas antiga). A estratégia de simular sincronia entre momentos diacronicamente distantes resulta tanto em uma moderada ridicularização da figura do governador como na sua caracterização como personagem oposta àquela manifestação. Este segundo aspecto é fundamental para o discurso empreendido pelo documentário, que, como se verá mais

adiante, toma a parada LGBT como um sinal de modernização da vida na cidade nos primeiros anos do século XXI. Assim, cabe a Siqueira a representação de certa política arcaica que ditou os destinos do lugar até então.

Toda a sequência do prólogo descrita acima vem acompanhada, na sua sonoridade, pela canção *I Will Survive*, um *hit* da *disco music* dos anos 1970 e facilmente identificada como um hino LGBT. No entanto, é descartada a versão original, na voz de Gloria Gaynor, e se opta pela gravação *rocker* realizada pelo Cake em 1996. Pode-se conjecturar com isto uma busca por harmonia com as atualizações e contrastes construídos por André Araújo nas colagens imagéticas: uma parada da diversidade na cidade nova ainda em construção e ainda obscura, em meio ao cerrado, tem uma aura pós-moderna o bastante na qual cabe melhor o *cover* inusitado da banda californiana e seus arranjos que quebram com o clichê do que se espera de uma canção *gay*. Além disso, a presença da canção funciona como surpresa, estranhamento e incoerência nos dois primeiros minutos do filme, aqueles em que apenas assistimos às cenas de construção e inauguração de Palmas. Surpresa, estranhamento e incoerência que são matéria-prima essencial da ironia. Ainda a respeito da trilha musical de *Under the Rainbow*, outras duas canções são utilizadas ao longo do documentário, ambas identificadas em algum grau com o tema da diversidade sexual, porém aplicadas à obra com conotações mais diretas e óbvias. *Got Glint?*, da dupla de música eletrônica The Chemical Brothers, serve de *background* para a maior parte da projeção, e *Wig in a Box*, extraída da trilha musical do longa-metragem *Hedwig and the Angry Inch* (John Cameron Mitchell, 2001), é executada no epílogo e nos créditos finais.

Uma segunda parte do curta-metragem se inicia com a apresentação dos depoentes (03'28"). São quatro as personagens desta etapa: Marco Palha Gama, ativista do Grupo Ipê Amarelo; Rogêr Lauer, gerente do bar Dama de Paus, notável espaço LGBT dos primeiros anos de Palmas; Mariângela DiBella, psicanalista; e Aline Salles, professora de História do Direito, curiosamente roteirista do próprio filme. Os depoimentos são todos colhidos em enquadramentos muito tradicionais: planos americanos alternados com closes dos entrevistados, posicionados frente a um fundo neutro. Dos dois primeiros, são extraídas falas sobre os caminhos que os levaram a Palmas. Nestes momentos, repete-se o tradicional discurso dos pioneiros e, sobretudo, sobre os pioneiros: a diversidade de origens, a busca de oportunidades que a cidade nova oferecia, a aventura no desconhecido, as mudanças surpreendentes de rumo. Ou seja, desenvolve-se o roteiro da terra nova que é incógnita, que atrai os sem rumo, que exige imensos sacrifício, mas, apesar disto ou justamente por isto, marca vidas. É sintomático que, na conclusão da primeira rodada de falas, Marco Gama conclua: "Amo Palmas" (04'10").

As demais depoentes assumem outra função, mais objetiva, de fundamentar, através da formação acadêmica que carregam, a discussão sobre a situação local da comunidade LGBT.

Tanto os relatos vivenciais quanto as opiniões profissionais colaboram, nesta parte intermediária do filme, para um desenho falado da cidade, uma paisagem apalavrada da situação dos homossexuais, dos preconceitos e da gênese contraditória da população palmense, traçada como nova, diversa e conservadora. Se, por um lado, Aline Salles destaca o caráter naturalmente globalizado dos movimentos *gay* - de forma que seria natural que também Palmas recebesse suas reivindicações -, Marco Gama lamenta a resistência dos homossexuais locais em se expor e Mariângela DiBella atribui a esse fenômeno a perda de referências de grupo que um lugar de migração impinge.

Também nesta segunda fase do documentário, a realização de André Araújo se aproxima de um formato de reportagem e alterna os depoimentos com mais imagens da passagem da parada, acompanhadas de texto em *voice-over*, narrado por Sérgio Lima, e de outras informações apresentadas em letreiros. Alguns momentos desta camada de recursos merecem destaque. Logo de início, o texto cuida de dimensionar a parada como um evento modesto: “Palmas realiza sua primeira parada GLBT. Na verdade, não foi Palmas. Um pequeno grupo reuniu forças e convocou toda a comunidade para celebrar a diversidade humana e reivindicar seus direitos” (05’13”). Após Rogêr Luar informar que cerca de 400 pessoas compareceram ao chamado (06’05”) e Marco Gama argumentar de forma vaga que “estima-se que no Brasil todo ou em qualquer país 10% da sua população seja homossexual” (06’12”), o realizador admite tais dados e apresenta em letreiros um cálculo segundo o qual, dos 14000 homossexuais de Palmas, menos de 3% compareceram (06’23”).

Há ainda a preocupação de captar a reação do público que assistia à parada, como na demonstração, por *voice-over* e imagens, de que a população que apenas observava se recusava a tocar os pés no asfalto, mantendo-se protegida no espaço simbólico do meio-fio (08’39”). O bloqueio do trânsito serve de mote para expor a parte dos cidadãos que se irrita com o evento e a outra que, apesar do transtorno, apoia a causa. Neste último caso, a comprovação buscada está na imagem de motoristas que sorriem de dentro de seus automóveis (09’02”). Como contraponto deste apoio, insere-se o plano de uma criança em uma bicicleta, sorridente, com o rosto protegido na edição por uma tarja, que faz um gesto obscuro para a câmera (ou para os manifestantes) e grita, em insulto: “Viado velho!” (09’06”).

A captação original da parada pela câmera de André Araújo cessa momentaneamente com o registro de uma repórter a entrevistar uma *drag queen* como cobertura para uma TV local. O *voice-over* trata de sugerir, ainda que veladamente, a importância daquela cena: “A imprensa faz a sua parte e dá bastante espaço para o evento. Às vezes, até mais do que isso” (09’40”). O que se segue é uma reflexão dos dilemas das mídias hegemônicas diante de pautas que apontem para a quebra de paradigmas de territorialidade, possibilitando perceber nuances dos processos de construção de significados nessas mídias. Para tanto, abre-se espaço para

um quinto depoente, Rogério Silva, na época diretor de jornalismo da TV Anhanguera, que, como colocado anteriormente, é afiliada da Rede Globo e principal emissora do estado (09'57"). Único entrevistado a ser enquadrado em cenário identificável - neste caso, em um escritório da própria TV -, Silva revela que a matéria foi programada, na ocasião, para ser exibida na manhã do dia seguinte, dentro do telejornal *Bom Dia Tocantins*. O editor da noite, porém, considerou que o material continha imagens muito fortes para o público tradicional e decidira excluir os momentos mais polêmicos. Julgando, no dia seguinte, o produto final muito anódino, o diretor vem a descobrir que a polêmica havia girado em torno da exposição de um beijo *gay*, que terminou por ser reincluído na matéria e apresentado no telejornal, sem que, por fim, causasse maiores escândalos entre os telespectadores. O relato de Rogério Silva é entremeado por trechos da matéria em questão e pela intermitente exposição do beijo que fora motivo do impasse.

Após um *fade*, o documentário se encaminha para seu epílogo (11'57"). Os últimos planos realizados originalmente para o filme acompanham o melancólico final da parada, que deveria ter sua apoteose no Parque Cesamar, principal área verde e de lazer da capital. Porém, a mando da prefeitura, o local foi fechado, sob alegação de reforma. Os manifestantes foram deixados no escuro e sem conclusão do evento. Esses planos derradeiros, feitos na penumbra, mostram a insistência da festa, mas também a dispersão dos participantes. O narrador em *voice-over* questiona se o alcance que a mensagem pretendia terá sido atingido e sentencia, com alguma solenidade: "Palmas segue sua rotina depois da parada. Nada parece ter mudado efetivamente, mas está mudando. O mundo está mudando" (12'36"). Estas palavras sobrepõem um novo e longo *travelling* sobre uma das avenidas em linha reta da cidade. A ele sucedem os créditos finais, acompanhados de uma sequência de fotos da parada e de trechos ainda não exibidos da matéria da TV Anhanguera realizada na ocasião. Terminados os créditos, irrompe o arremate final: o enquadramento de um telejornal da Anhanguera, com a chamada para o bloco seguinte. Diz o apresentador Sandro Petrilli: "A seguir, crianças e adolescentes de Palmas fazem curso para conhecer seus direitos" (14'43"). Assim como a rotina da cidade prossegue, portanto, prossegue também a máquina jornalística e seus outros assuntos. Porém, ao mesmo tempo, a pauta seguinte falará sobre uma atitude cidadã. Tão cidadã quanto talvez tenha sido a cobertura da parada que gerou melindres nos bastidores da TV.

Obra mais antiga entre aquelas selecionadas para o *corpus* deste trabalho, *Under the Rainbow* já comparece como cinema em que a cidade não é mero cenário, mas personagem. De forma imediata, o lugar Palmas se faz presente a todo instante, como locação de filmagens antigas e atuais (na atualidade da obra). É também um lugar discutido, avaliado, analisado, palco de territorialidades estabelecidas pelas forças políticas fundadoras, vivenciadas pela mescla de migrantes que lhe preencheram os primeiros espaços e primeiros dias, mas também arena de territorialidades abaladas pelas conexões com as mudanças mundiais. Há um pensamento

novo que requisita existência e que não vem exatamente de fora, mas é necessidade de setores da população que querem viver uma cidade real e inclusiva. Se o curta-metragem parece, a princípio, um relato sobre a tal primeira parada LGBT, ao menos de maneira equitativa, também é uma obra sobre a reação da cidade a esse evento. Na verdade, uma múltipla cidade diante de uma perturbação simbólica: uma minoria nem tão organizada em busca de visibilidade, uma maioria resistente e curiosa diante do que lhe é estranho, o poder público não colaborativo, a mídia a precisar gerenciar um imaginário em transformação e o cinema dividido entre mediar e escancarar contradições. Diante da novidade, portanto, a cidade é uma antagonista, bastante complexa aliás, de si mesma. Como os mais diversos elementos cinematográficos estão neste documentário a serviço da observação dos traços sociológicos e de temperamento do lugar, compreendo neste caso uma atitude de autoetnografia.

De toda forma, é preciso atentar para o fato de que a narrativa e a argumentação em *Under the Rainbow* são por demais específicas, restritas. Um anseio que pode estar disperso por toda a cidade - a saber, a luta pelos direitos de igualdade, respeito e visibilidade LGBT - é dramatizado nas avenidas mais urbanizadas do Plano Diretor, área mais rica e mais moderna de Palmas. A cidade pensada nesta obra não transparece os aspectos da cultura popular comumente acionados para compor a identidade cultural tocantinense e, em decorrência, palmense. Toda a trilha musical, por exemplo, se alia ao universo identitário LGBT e não a qualquer referência cultural de raiz local. As massas visíveis nos trechos escolhidos do acervo de Sidinei Madalena são uma multidão de desterritorializados em busca de viabilizar um lar novo, um emprego, um curso, um sonho. Marco Gama e Rogêr Lauer são rostos destacados que, em seus depoimentos, só confirmam isto. Já as massas posteriores a assistir à parada são antes uma população pouco diferenciada, talvez incomodada pelas provocações do desfile, mas não o bastante para impedir a curiosidade de assisti-lo, embora sem participação. São, quando tanto, pessoas em um diálogo tenso com a modernidade inevitável. Esta autoetnografia promovida pelo cinema de André Araújo não desemboca, assim, em um autoexotismo.

Por fim, neste caso, o cinema lança mão de variados recursos para desenvolver um discurso sobre a cidade em muitos pontos divergente das vozes hegemônicas. Se a caracterização de Palmas, logo de partida, se dá com materiais muito consensuais - a narrativa gloriosa que parte da Constituição de 1988, a centralidade na figura de Siqueira Campos, a ênfase nos traços típicos urbanísticos e na imagem do Palácio Araguaia, o reconhecimento do sacrifício dos pioneiros -, rapidamente as ironias investirão, se não no revisionismo histórico, ao menos na desconstrução simbólica. Porém, essa reflexão sobre a cidade imaginada, mesmo a que está fora da tela, ganha mais consistência no episódio que atribui à TV Anhanguera a responsabilidade de midiaticizar (e de como midiaticizar) os incômodos do presente e indícios de futuro para o espectador palmense. A discussão parece realçar que os resultados ou fracassos

da primeira parada LGBT de Palmas dependerá menos do que ocorreu no asfalto e mais dos significantes que conseguirem transpassar os filtros do telejornalismo e escapar da edição comprometida com as sociabilidades oficiais.

### 3.5.2 - Kitnet - o Filme

Gênero: Documentário / Ano: 2007 / Realização: André Araújo / Produção: André Araújo, Aline Salles, Flávia Rodrigues, Maria Amélia Castro Alves para Euzéoscara, Public / Produção executiva: Marcelo Silva e Zelma Coelho / Roteiro: André Araújo, Aline Salles, Flávia Rodrigues / Fotografia: Herinaldo Batista, Hermes Macedo / Edição: Tatu / Som: não creditado / Música: DJ Romão Nogueira, André Araújo / Duração: 26'18" / Financiamento: Edital de cultura da Prefeitura de Palmas .

Sinopse: A equipe do documentário adentra diversos lares populares de Palmas, as famosas kitnets, geralmente unidades conjugadas com um quarto e sala, para escutar seus moradores. Antigos habitantes, jovens casais, artistas, arrendantes e um representante do poder público narram e opinam sobre a experiência de viver nesses lugares e o significado das kitnets na urbanidade da capital.

A distância de três anos entre a realização de *Under the Rainbow* e este documentário seguinte do mesmo André Araújo já explicita uma sensível modificação nos meios de produção e também no resultado final da obra. Por um lado, parte da produção esteve a cargo desta vez da Public, uma das agências de publicidade mais prestigiadas do Tocantins, encabeçada pelo também cineasta Marcelo Silva. Por outro, Araújo teve como porta para o financiamento a vitória em um edital da Prefeitura de Palmas para a área da cultura. Desenhava-se, assim, a perspectiva de um filme com uma equipe mais numerosa, mais profissionalizada, com acabamento mais rigoroso e ambicioso.

O filme tem uma influência beirando o constrangedor do [Eduardo] Coutinho, copiado do *Edifício Master*, apesar de não ter o mesmo dispositivo narrativo. E esse foi o primeiro em que a gente realmente planejou o orçamento. (...) Existia um dado não oficial na época e um dos personagens até fala isso no filme, que mais de 50% da população morava em kitnet naquele momento. Então eu achei aquilo muito relevante como um traço identificador de uma cidade em construção, e a partir daí é que o projeto foi sendo estruturado. Não foi na base do vamos lá filmar (informação oral)<sup>29</sup>.

Enquanto *Under the Rainbow* analisava o viver em Palmas, ou antes, as transformações nesse viver, mas usava para tanto um evento comum em grandes cidades ao redor do mundo e que só ganhava notoriedade agora por ocorrer também na pequena e provinciana capital

---

<sup>29</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

tocatinense, *Kitnet - o Filme*, ao contrário, vai mergulhar num aspecto que, se não é exclusivo, ao menos é típico de Palmas. Como motivo central da obra, surge a questão da moradia popular, dos minúsculos apartamentos cuja maior peculiaridade está na convivência quase obrigatória com a intimidade do outro, do vizinho de porta, dos sons e dos hábitos que chegam do outro lado da parede. Esse traço distintivo gera, como se pode esperar, um modo de habitar específico, determinado pela arquitetura precária, associado às limitações financeiras dos moradores. Desterritorializadas e imersas nas incertas territorialidades da cidade nova, essas pessoas se tornam fontes potenciais para mais uma historiografia cinematográfica da capital, a partir da memória do povo. E estas fontes ganham relevância a partir do momento em que se percebe que, desde a fundação de Palmas, as kitnets se impõem como muito numerosas e uma opção imperiosa para quem precisa residir no Plano Diretor pagando um preço viável. A frequência de kitnets funciona, desta maneira, como uma singularidade cultural do lugar.

O protagonismo do urbanismo neste filme se afirma logo na abertura (00'26"), constituída por uma montagem frenética baseada em analogias tão divertidas quanto sufocantes entre o desenho do Plano Diretor e outras figuras formadas por quadrículas. A primeira dessas figuras análogas é a imagem de classificados de jornais e seus anúncios em pequenas caixas de diagramação. O nome da cidade e alguns endereços já podem ser lidos nos detalhes. A maior parte dos anúncios, naturalmente, é de aluguel de kitnets. Entre os múltiplos classificados, vão sendo inseridas rápidas imagens de placas de aluguel, anúncios na internet e muros por trás dos quais estão as kitnets. O ritmo da edição é ditado pelos acordes de andamento enérgico da ópera *La Gazza Ladra*, de Gioacchino Rossini. Na primeira desaceleração da música, a tela, tomada pelas quadrículas de jornal, apresenta uma fusão com uma imagem de satélite de Palmas (00'53"), com suas múltiplas quadras enfileiradas, como se os classificados houvessem simplesmente verdejado e se transformado em terreno e urbe.

Um apanhado introdutório dos depoimentos colhidos é colocado já nesta abertura (01'01"). As personagens, ainda não identificadas, centram suas falas no convívio naqueles apartamentos: a grande rotatividade de moradores, os incômodos dos barulhos, a possibilidade de amizade e ajuda mútua. Acelerado o andamento da ainda mesma peça musical, sucedem-se na montagem uma câmera subjetiva em *fast forward* com o plano geral da ponte FHC, simulando um carro que chega a Palmas; *travellings* sobre mapas coloridos do Plano Diretor, com seus endereços alfanuméricos; *travellings* em *fast forward* das rotatórias onipresentes; planos-detelhe de diversos objetos comuns às kitnets: relógios de registro de luz e água, caixas de correio, depósitos de lixo, interfonos. Imagem de satélite de uma rotatória gira no ecrã, que logo se divide em duas, quatro, nove, doze, quarenta e duas partes com rotatórias, como uma cidade-caleidoscópio. Acrescem-se imagens de postes com emaranhados de fios em ligações clandestinas, churrasqueiras e muito cimento em construções simplórias. Apoteótica, a música se encerra com uma nova visão de satélite da cidade e o título que emerge sobre um

grupo de relógios de registro. Em imagem e som, a edição faz dançar a expressão de uma cidade determinada pela geometria racionalista e enfatiza a similaridade desta geometria com os cubículos habitáveis.

Porém, se até então a cidade em cena era um constructo crítico, ironicamente estetizado, muito mais um painel de formas inócuas do que um lugar de vida, o tom imediatamente se humaniza quando o realizador abre espaço para a primeira depoente, Neires (02'57"). De início, a câmera subjetiva vasculha com extrema indiscrição o cenário, que é o interior da *kitnet* da personagem. Passeia por uma estante plástica barata, abarrotada de produtos de cozinha, e pelo quarto e seus objetos: despertador, porta-retratos, caixinhas, óculos, pinças, relógio de pulso, ventiladores, TV, malas amontoadas sobre o guarda-roupa. Em *voice-over*, a moradora explica suas estratégias para caminhar em Palmas, que ainda lhe é estranha, sem se perder. Em novo *travelling*, subimos junto com a câmera subjetiva as escadas que levam à porta da frente (03'18"). Em plano médio, Neires lá espera pelos entrevistadores e acena para a câmera, enquanto seu nome é revelado nos letreiros.

Em contraste com *Under the Rainbow*, em que, junto às falas dos depoentes, se faz presente o texto do documentarista, opinativo e até flertando com o lírico, em *Kitnet - o Filme* toda a verbalização é entregue às personagens entrevistadas, ainda que ocasionalmente haja a interferência pouco significativa da voz de André Araújo e outros membros da equipe de produção a fazer pequenas perguntas ou a completar frases. Neires reaparece sentada à mesa em seu lar, vaso com flores artificiais ao lado, enquadrada em primeiro plano, para tecer uma narrativa representativa do migrante que chega a Palmas por circunstâncias inesperadas da vida e sem o afeto pelo lugar (03'26"). Explica que veio para cidade para acompanhar o marido, aprovado em um concurso. Como ele se estabeleceu antes, Neires recebia informações sobre Palmas por telefone. Seu imaginário começava a se compor pelos relatos de calor extremo e de pernilongos. Mesmo temerosa, viu-se obrigada à mudança. Seu discurso sobre o contato concreto com o lugar indica a insatisfação perpassada por alguma conformação: a comprovação de que, apesar de ter duvidado, o calor era de fato imenso; os agasalhos de frio jogados no lixo pela inutilidade; a decepção e o choro confessados. Diz ela: "Não tinha a mínima noção. Ele só me dizia: você traz isso, isso, isso, porque não tem espaço pra colocar tudo o que nós temos. Então muitas coisas ficaram em Minas [Gerais] por não ter espaço aqui". Sobre as *kitnets*, o destino possível, sua principal lamúria é por não estar numa moradia "assim separadinho", como estava acostumada e imaginava que seria. Com Neires, a cidade não é escolha. É restrição, abdicação, readaptação cheia de obstáculos, mas uma necessidade.

O molde de sequência se repete quando a câmera subjetiva penetra outro lar (06'06"). O passeio pelo plano geral agora se dá em um quarto pequeno, com uma estante repleta de objetos, aparelho de som, panos pendurados na janela por dentro, toalhas pendentes da

parede. No chão, um cesto de roupas sujas e um violão. Ao fundo, um banheiro e extensões elétricas pelas paredes. Um corte nos leva ao ambiente de sala/cozinha. Fogão, panelas, botijão de gás, cadeira, máquina de lavar, ventilador, todos a conviver no mesmo cômodo. Como no depoimento anterior, aqui também as falas já surgem em *voice-over* durante este vasculhamento. Também da mesma forma, a apresentação dos moradores se dá com uma pose sorridente diante da porta e com letreiros (06'20"). Conhecemos o casal Everton e Elaine, ambos bastante jovens. Everton se encarrega de quase toda a fala, um relato que traz para o filme situações muito corriqueiras da trajetória dos trabalhadores e dos estudantes da cidade. Conheceu Elaine e iniciou um namoro quando dividiam com outras pessoas uma mesma casa. Juntaram-se e passaram a viver na kitnet, dividindo um único colchão de solteiro. Sempre sorridente, Everton brinca: "Cabia, né? Quebrou a regra de que duas pessoas não ocupam o mesmo espaço". A cama de casal veio em seguida. Agora seguem trabalhando e alimentando planos de uma casa mais espaçosa: "O capital está meio baixo. Daí a gente tem que ir aguentando por aqui até a gente conseguir algo melhor". Não há informação sobre situação de migração. Faixa etária e sotaques também abrem possibilidade, embora apenas especulativa, do casal ter origem na região. Mas o que de fato marca o depoimento é a leveza na narrativa, a conformidade com a precariedade de condições e uma perspectiva de evolução, ainda que modesta, bem mais incisivas.

Posições semelhantes se dão no depoimento de outro casal, Victor e Valéria, acompanhados na entrevista por uma criança, a filha Ana Clara (10'06"). Também vinda de fora, Valéria revela não ter tido muita informação sobre a capital tocantinense antes de sua chegada, mas considerou a cidade bonita, em especial as praias, e o calor nem tão forte quanto a fama apregoava. Victor direciona elogios às kitnets, igualmente destaca a chance de fazer amigos e sentencia que o grande motivo que leva as pessoas a deixarem esses locais é o incômodo do barulho. No discurso de famílias como Victor e Valéria ou Everton e Elaine, não parece ser a cidade o que condiciona as limitações, que, na verdade, surgem como inerentes às lutas diárias. A vida na kitnet é posta como uma etapa natural, em que até os sofrimentos pontuais podem ser interpretados com certa graça.

Mais um *travelling* subjetivo começa agora na entrada de um conjunto de kitnets (08'03"). Do lado externo, uma churrasqueira e um saco de carvão. Já dentro da residência, uma TV e caixas de papelão e isopor sobre algum móvel, planos-detelhe que insistem na caracterização de ambientes em que o acúmulo dos objetos básicos da existência doméstica pede um contorcionismo do espaço, mas, ao mesmo tempo, realça o cuidado e o apego ao pouco que se tem. Os moradores são apresentados em primeiro plano, novamente em frente à porta de entrada: o casal Vanessa e Welton. Sentada à mesa na cozinha, Vanessa conduz o relato. Sua história é mais uma de migração: padrasto, mãe e oito irmãos (ela é a nona) se mudaram para Palmas a convite de um tio e diante da promessa de que era um lugar com muita oferta de emprego: "Viemos numa peruinha véia (sic) de São Paulo até aqui" (08'39") após vender

todas as posses. Ao dar voz à percepção de sua mãe, retoma o discurso da dor da desterritorialização: A senhora não encontrou o que esperava, sofreu com o calor, tinha crianças para criar, mas “foi se acostumando. Agora já tem a casa dela e aí tá bom”.

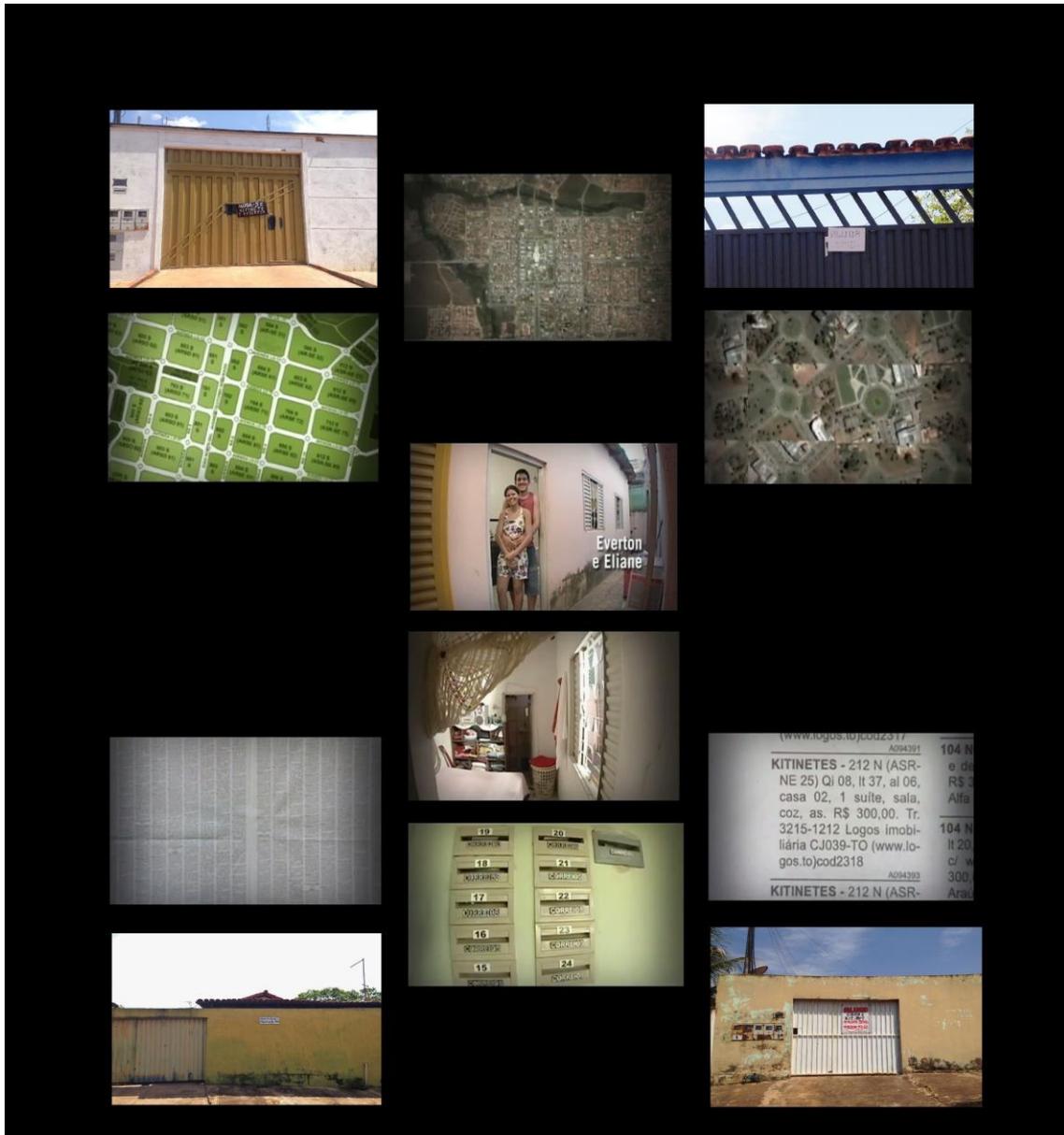


Figura 19 - Ensaio sobre *Kitnet - o Filme*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Vanessa materializa ainda em sua fala uma outra perspectiva da partida, a sua própria, pelos seus olhos de então adolescente: “Ah eu já vim de lá chorando, né? (...) Já tinha meus amigos lá tudo. Cheguei pra cá e eu pensava em arrumar emprego e logo com meu salário voltar pra lá. mas aí, né...”. Entre risadas, o plano é aberto e passa a enquadrar Welton, que está em pé a seu lado: “Conheci um carinha. Estamos juntos até hoje”. A partir de então, a depoente redime cidade e moradia. Declara gosto pelas kitnets, em especial pela possibilidade de

amizade com vizinhos, e confessa que dali só sai para uma casa própria. Ancorado no cotidiano, Welton acrescenta que a boa convivência permite churrasquinhos comunitários e pescarias nos fins de semana. Ainda que dentro de um universo muito simples e que requisita trabalho duro (Vanessa informa que é feirante), Palmas é caracterizada nesta sequência como lugar que efetiva a promessa de oportunidades e que é capaz de gerar afetos, concretizados, na voz do casal, nos aspectos positivos de viver na kitnet.

A exaltação às vantagens daquelas moradias é também a tônica da sequência em que o cineasta põe em cena Carlos Kitnet. Logo a primeira imagem do ambiente em que vive a personagem revela a razão do codinome: Cartazes de propaganda política trazem a imagem de Carlos como candidato a deputado federal (11'26"). A câmera que vasculha o local ainda revela diversos objetos idiossincráticos: porta-retratos, um tapete com o brasão do clube de futebol Flamengo, um quadro com uma imagem *kitsch* da Virgem Maria. Em sua fala pouco linear, Carlos desenha um retrato de desafios, mas bastante positivo da cidade e das moradias populares. Se por um lado calcula em ao menos 550 reais (em valores da época) o que um jovem precisa receber da família para residir em uma kitnet, por outro reconhece na vida em Palmas a oportunidade de mais praticidade urbana e o caminho mais acessível para economizar e viajar até outros lugares. Se admite que a capital, mesmo cosmopolita, é um lugar em que as pessoas pouco se encontram, enxerga nas kitnets o ambiente propício para relacionamentos mais próximos e um elemento que gera identidade entre os palmenses que comungam do fato de viverem em residências deste tipo. Carlos ainda explicita a curiosa origem de sua estratégia eleitoral: Tendo partido de São Paulo com o mesmo histórico de incertezas e dureza de tantos outros aventureiros, pesquisou muito sobre a nova cidade e descobriu uma forte tendência política do lugar. De uma fonte imprecisa, diz ter coletado a informação de que 33% da população palmense moraria em kitnets, o que significaria, por seus cálculos, 66 mil pessoas, número que “hoje elege dois, três vereadores e define uma eleição de prefeito” (13'02"). As fragilidades impostas aos novos habitantes - e inclusive Carlos viveu na pele essas dificuldades - em seu depoimento se tornam a base para outras soluções de sucesso em uma cidade que parece desafiar os sujeitos à proatividade.

Um elogio final da fala de Carlos à proprietária de sua residência, Dona Deusa, serve de ponte ao documentário para introduzir esta nova personagem, que nos traz a perspectiva diferente do fenômeno habitacional: o lado de quem recebe os forasteiros. Estruturalmente, a mesma câmera subjetiva percorre o ambiente externo de uma casa (bem mais vistosa e ampla do que uma kitnet) (14'30"). Sem se deter nos detalhes do ambiente, vai encontrar Deusa sentada em sua sala. Uma mulher já idosa, a depoente, como é de se esperar, sublinha diversas qualidades no universo imobiliário que gerencia. Saúda seus inquilinos (“Na verdade eu não tenho clientes, eu tenho filhos”) e oferece uma estatística: 80% só deixam seu imóvel quando compram casa própria, o que, segundo ela, é frequente, pois são moradores “abençoados”.

Em tom levemente mais severo, lista as regras da sua casa: “não perturbar, não estragar e pagar em dias” (15’22”).

A sequência dedicada a Deusa, e mesmo o próprio filme como um todo, recebe uma espécie de interlúdio que estranhamente redireciona sua abordagem. A voz da depoente deixa de acompanhar sua imagem na entrevista e passa a um *voice-over* de uma colagem de arquivos audiovisuais e fotográficos dos primeiros dias de Palmas (15’33”). Muitas dessas imagens são exatamente as mesmas que André Araújo já utilizara em *Under the Rainbow* (acrescidas agora do acervo do impresso jornalístico *O Jornal* e de particulares). Lá estão a placa que anuncia o início da construção da cidade, a chegada das máquinas e da população, Siqueira Campos a comandar um trator e ainda uma sequência de fotos antigas de pontos notáveis da capital na sua aurora, cada qual creditado nos letreiros: as avenidas JK e Teotônio Segurado, o Palácio Araguaia, o Centro Comercial Popular, a primeira rodoviária, o refeitório comunitário. Em uma clara demonstração sobre como a reedição pode conferir significados radicalmente distintos para essas relíquias audiovisuais, ao contrário das desconstruções críticas de *Under the Rainbow*, aqui este painel da capital ancestral é acompanhado pela fala ufanista de Deusa, que aponta a abertura da primeira clareira no cerrado para erguer Palmas como uma de suas maiores emoções. Relembra com voz sorridente como, ao comando de Siqueira, todos as máquinas se uniram para buzinar em celebração ao primeiro dia da capital. Segundo a depoente, todos os presentes choraram neste instante. A própria Deusa surge entre lágrimas durante a entrevista. Resumindo as diversas características do discurso dos pioneiros, ela relembra todas as dificuldades daquele tempo - poeira, mosquitos, descampados, grandes distâncias, falta de insumos - como uma espécie de troféu à resistência e à fé no lugar. E finaliza, deixando de lado as questões das kitnets: “É um sonho dourado realizado. Porque dizer assim: eu fiz parte disso aqui” (17’45”). Sem um contraponto a este discurso, o realizador manifesta o artifício de atribuir a Deusa a alusão àquele passado idealizado e sustentado pelas imagens remotas, embora, com isto, o próprio documentário corra o risco de assimilar a sua discussão esta mesma visão oficialista da história.

Enquanto a montagem de abertura de *Kitnet - o Filme* incluía uma das portas de entrada na cidade, a ponte FHC, em outro momento um diferente ponto de vista dos recém-chegados é materializado na tela: a visão aérea da capital que têm aqueles que vêm de avião. Com *travellings* aéreos realizados com lente grande-angular a simular uma aterrissagem, o plano geral de avenidas e rotatórias é acompanhado de vozes masculinas não identificadas que elucubram sobre a amplidão do horizonte, o vazio urbano, a insegurança e a solidão de descer numa cidade onde não se conhece ninguém. Em mais um redirecionamento, o documentário abre mão do foco nas moradias e se volta predominantemente ao tema da cidade como ponto de confluência de desterritorializados e as expectativas e angústias que um imaginário insuficiente traz para a mudança de terra. Uma das vozes comenta que conhece “muita gente, não só lá do Nordeste, mas do Brasil todo que às vezes fala: ‘ah, mas rapaz, tá

morando onde?’, ‘ah eu tô morando em Palmas’, ‘mas rapaz, e os índios lá?’ né? O pessoal tem essa ideia, tem essa visão. Eu acho que pelo Brasil ser tão imenso, a gente pensa que algumas cidades ainda têm índio. Na verdade, aqui tem índio, mas não andando pelado na rua, atirando flechas, como o pessoal acha que é” (18’32”).

Há de se destacar que, se até então a obra exibida em sua trilha musical apenas peças sem qualquer caráter regionalista - além da ópera de Rossini, as sequências eram sustentadas por temas incidentais do DJ Romão Nogueira e do próprio André Araújo, em uma inédita incursão como compositor -, nestes planos aéreos irrompem acordes e instrumentos facilmente identificados com a música nordestina. Pela fala citada acima, já estávamos informados das relações das personagens com o Nordeste brasileiro. Assim, este fundo musical, em lugar de remeter a uma territorialidade tocantinense, que poderia muito bem incluir sons nordestinos em sua mesclagem, ao contrário, diz muito mais sobre um elemento cultural forte que o migrante carrega para o novo território. De fato, logo as paisagens aéreas são substituídas pelo plano conjunto de um grupo a tocar na varanda de uma casa (19’05”). Os quatro integrantes, sentados, usam instrumentos apropriados para o baião que estão a executar. Os letrados informam seus nomes: Diego, Abner, Júnior e Juliana, que formam a banda Papimbá. Explicam o seu surgimento, a origem do nome (através da junção das iniciais dos diversos estados de onde vieram), curiosas situações de ensaios e apresentações artísticas. Como contribuição ao debate sobre as kitnets, apenas acrescentam que habitam uma dessas residências. Para marcar as diferenças regionais, Diego ainda realça que a ideia de uma kitnet era, até sua chegada, um mistério, pois o termo não fazia parte dos falares nordestinos.

O roteiro impele, a partir de então, a câmera a saltar para um ambiente distinto da intimidade dos lares. Um plano geral da feira coberta da quadra 304 Sul vem combinado das populares flautas andinas tocadas por artistas de rua em todas as partes do mundo, aqui a executar a canção *Nikita*, sucesso do repertório de Elton John (21’35”). O som dos instrumentos, identificados com ritmos étnicos, paradoxalmente funcionam como índice de globalização, uma espécie de “arte popular” com aura de subdesenvolvimento pasteurizada e de fácil circulação. A própria canção tocada comprova a mesclagem daquelas flautas com outro universo musical inteiramente distinto, quase gerando um não-lugar sonoro.

Já no interior do pavilhão, além de ser dada à visão a banda que se apresenta, alguns planos descrevem o ambiente das feiras palmenses: venda de hortaliças, balões coloridos, praça de alimentação. Aproveitando um “gancho” deixado pelo último depoente, a respeito do mistério que outrora foi para ele o significado de viver em kitnets, o realizador intervém no ambiente. Em uma lousa branca colocada em meio à feira, os transeuntes são convidados a escrever a palavra “kitnet” (21’57”). Como é previsível, a brincadeira rende variações as mais esdrúxulas: kitchenet, kitinet, quitinete, kit.nete, etc. Mais relevantes, conceituações são arriscadas pelos participantes, cujas vozes em *voice-over* não coincidem exatamente com as

pessoas que vemos escrever na lousa. Para um, viver em kitnet não é bom, pela falta de espaço, enquanto para outra voz pode ser agradável viver junto a tantas pessoas. Para um entrevistado, kitnet é uma residência com até 30m<sup>2</sup>, enquanto para outro a definição é um “kit de moradia”. São falas que corroboram a forte ligação entre esses tipos arquitetônicos e a cidade - o assunto está ali, em discussão, no espaço público -, mas não necessariamente partindo de pessoas que demonstram vivenciar tal realidade.

Um retorno a um mapa de Palmas, composto por quadrículas coloridas, introduz o último depoente, o então secretário municipal de Desenvolvimento Urbano e Habitação, Eduardo Manzano, sentado em um ambiente de escritório (23’25”). Sua fala faz as vezes da voz do poder público sobre o tema. Por isto, contrapõe-se às emotivas relações de amor e ódio demonstradas por todos os demais usuários e pela proprietária Deusa, ouvidos até então. Ainda assim, utilizando-se de argumentos técnicos, o secretário modaliza seu discurso. Explica que as kitnets, em sua maioria, são irregulares, pois ocupam áreas residenciais que não poderiam ser divididas em tantos lotes, mas reconhece que formam uma opção acessível para pessoas de baixa renda, ainda que defenda a regularização.

Em seu epílogo, o documentário acrescenta um apanhado de novas falas dos diversos depoentes (24’03”). Destaca-se nessa seleção final, em meio aos diversos pontos de vista coletados, a consideração não mais especificamente a respeito das kitnets, mas, através de uma expansão metonímica, do destino de morar em Palmas. Para Carlos, os sonhos de quem vem para a capital tocantinense é ter um emprego e comprar uma moto. Para Victor, só uma proposta de emprego muito melhor o tirará da cidade que “eu gostei, eu adotei, eu incentivo o pessoal a vir pra cá” (24’33”). Júnior, da Papimbá, resgata um dilema local: a grande rotatividade populacional, que faz pessoas irem e virem. Justamente por isto, o futuro da banda é incerto, já que os integrantes podem trilhar outros rumos. Vanessa, por fim, destaca a falta de oportunidades que tinha em São Paulo e como a vida se resolveu em Palmas. A sequência é encerrada com um novo *travelling* na ponte FHC, imagem superposta com uma definição dicionarizada de kitnet, os créditos finais e a irrupção da música incidental a acompanhá-los (25’56”).

Em *Kitnet - o Filme*, portanto, a cidade volta a ser central no cinema de André Araújo, agora através de um dos aspectos mais viscerais do lugar: um tipo de moradia que é reflexo de sua artificialidade urbanística, da forma de ocupação populacional e da urbanidade daí decorrente. A princípio, a visualidade da obra restringe a paisagem. Das imagens esquemáticas e estetizadas de mapas e panoramas de satélite, o realizador nos reserva quase que a todo o tempo um olhar sobre o interior reduzido das residências e a presença dos moradores. Quando a câmera traz a campo a cidade que existe entre o amplo esquema abstrato e as microgeografias da intimidade, o que temos também não é uma cidade palpável. Ora ela ainda se mostra distante e enigmática: É a capital que se vê de longe, da

ponte ou dos ares, ou seja, uma massa urbana ainda indistinta para o migrante rompido com sua terra e ainda sem raiz no novo lugar. Ora o que se vê é a recordação idealizada da fundação, a cidade do tempo ausente (Silva, 2010), a promessa do futuro moldada na poeira e na edição de antigos arquivos que materializam o ufanismo de Dona Deusa. Resta como exceção de paisagem mais concreta e cotidiana o rápido registro da feira coberta da 304 Sul como local em que se desenvolvem territorialidades mais claramente coletivas.

A fonte principal de uma imagem da cidade neste documentário, desta maneira, se concentra na verbalização das personagens. Está na caracterização do lugar novo que aspira migrantes, narrado pela voz dessas pessoas que, pela sua migração, oscilam entre o abandono de uma vida anterior e a esperança da nova realidade. Por isto, e também pelo esforço do roteiro em garantir a pluralidade jornalística de opiniões, Palmas nem sempre é desenhada pelo verbo como território de realização de sonhos. Para alguns depoentes, o lugar permitiu a solução para uma existência travada, ou seja, foi a terra das oportunidades alcançadas. Para outros, em especial para Neires, a ênfase está no desafio e a cidade significou a quebra, a muito custo, de uma outra realidade mais suave e mais acostumada. Para uns e para outros, a kitnet se apresenta como Palmas em menor escala: o ambiente precário, às vezes decepcionante, às vezes incômodo, até mesmo insuportável, que exige o compartilhamento de lugar com o estranho, porém tão submetido às mesmas dificuldades. No microcosmo dos cubículos habitados, assim como na amplitude da cidade planejada, convivem improvisos, desejos e frustrações, contradições que se resolvem em afetos e projetos de permanência ou em insatisfações e projetos de partida para novas condições.

Inteiramente debruçado no discutir Palmas, *Kitnet - o Filme* realiza a etnografia do lugar, até mesmo pelo seu método de construção documental: os depoimentos de cidadãos comuns em seus próprios ambientes e uma câmera que, curiosa e indiscreta, perscruta os lares em busca de identidades na arrumação ou desarrumação doméstica. Esta câmera talvez não chegue a detectar resquício de um “nacionalismo” banal, conforme elaborado por Michael Billig (2010), nem das terras deixadas e nem da especificidade cultural de Palmas. Porém, ao lidar com esse entre-lugar dos desterritorializados, ela termina por etnografar um modo peculiar de lidar com a espacialidade da kitnet: o acúmulo, a sobreposição, a valorização dos mínimos cantos, o império dos artefatos baratos, as reutilizações, as adaptações, a intromissão da vida do outro. Na indiferenciação de culturas imposta pela kitnet, constrói-se cinematograficamente uma descrição da cultura *da* kitnet. Se a um número tão relevante da população local resta habitar estas formas de moradia - ainda que não precisemos aderir aos números informados por Carlos -, está esse cinema não investigando casos exóticos, mas realizando mesmo a autoetnografia do seu lugar.

### 3.5.3 - Enfim Sós

Gênero: Documentário / Ano: 2008 / Realização: André Araújo / Produção: Aline Salles, Anne Ribeiro e Juliane Noschang para Euzéescara e Public / Roteiro: não creditado / Fotografia: Gildo Barbosa / Edição: não creditado / Som: não creditado / Música: Aluísio Cavalcante / Duração: 17'38”.

Sinopse: No dia 31 de maio de 2008, através de uma ação da Prefeitura de Palmas, dezenas de casais participam de uma cerimônia coletiva de casamento civil. Enquanto se preparam para a celebração, noivos e noivas revelam como se conheceram, o que seus companheiros significam em suas vidas e a razão que encontram no matrimônio.

*Enfim Sós* marca mais uma associação da produtora Euzéescara com a Public, o que novamente garante a André Araújo suporte tecnológico para perseguir realizações mais bem-acabadas em termos técnicos.

Foi feito com recursos próprios e ficou muito pungente. Foi a primeira vez que eu trabalhei de fato com trilha sonora original. O *Kitnet* tem algumas coisas que eu mesmo gravei e, como não sou músico, nem dá pra chamar de trilha, enquanto que o *Enfim Sós* tem canções de Aluísio Cavalcante. Foi um filme bem prazeroso de fazer e de ver também. Eu assisto ele até hoje (informação oral)<sup>30</sup>.

Esta obra particularmente interessa nesta investigação por funcionar como um parcial contraponto às outras duas realizações de André Araújo estudadas anteriormente e que, cada qual com sua intensidade e por distintos meios, colocavam a capital tocantinense no centro das discussões. Em *Enfim Sós*, o próprio argumento escolhido para ser acompanhado pelo olhar do cineasta provoca a hipótese de um afastamento de uma autoetnografia. Ainda que não tão frequentes, cerimônias coletivas de casamento não chegam a ser acontecimentos tão excepcionais em diversas partes do Brasil e do mundo e, além do mais, a proposta do filme parece muito menos preocupada com o próprio evento, mas antes com a sua humanização, com as alegrias, ansiedades e surpresas ocultas por trás da multidão de casais.

Ainda que a hipótese acima se insinue, observemos que logo no primeiro plano do filme, um *travelling* lateral de duas das noivas em treinamento, que caminham, enquadradas em plano americano, já tem sobreposição de letreiros que informam data e local: “Palmas, 31 de maio de 2008” (00'29”). A partir desta clara ancoragem contextual imposta a um material inicial razoavelmente universal, passo a investigar como o documentário se desenvolve na sua relação com o lugar. Um aspecto que se coloca logo neste plano inicial comentado é a música. A peça instrumental que o acompanha e se prolonga por toda a primeira parte do média-metragem, até a aparição do título, é *Don't Be Afraid You Have Got Your Eyes Closed*,

---

<sup>30</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

da banda eletrônica islandesa Múm, portanto uma opção por vínculo nulo com qualquer significação regionalista. Ainda a respeito da trilha musical de *Enfim Sós*, vale mencionar dois caminhos diversos. Por um lado, após o título do filme, uma segunda parte intitulada *12 Horas para o Casamento* é acompanhada por outra peça instrumental com elementos universalistas: *First Breath After Coma*, da banda norte-americana Explosions in the Sky (02'44"). Assim como no caso da música do Múm, aqui a suavidade, os arranjos pouco mobilizadores da atenção e a ausência de qualquer relação mais clara com o que se narra no filme apontam para escolhas que apenas dão um suporte à dinamicidade audiovisual. Porém, André Araújo ainda insere em sua obra outras três canções. Duas delas são composições de Aluísio Cavalcante, jornalista goiano que esteve radicado em Palmas durante alguns anos. Foram criadas originalmente para o filme e buscam, com isso, uma relação entre as letras e o tema geral do casamento. Se não comportam em sua natureza específicos elementos do que seria a música regional, o fato é que o cineasta trouxe para dentro de sua obra a arte de alguém que participava da vida cultural de Palmas naquele momento. A terceira canção, *O Casamento dos Pequenos Burgueses*, que integra originalmente *A Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, igualmente ao Múm e ao Explosions in the sky, não insta ligação com o universo cultural tocantinense, mas antes serve como conteúdo para referências divertidas e críticas ao tema casamento.

No aspecto cenográfico, o documentário se limita integralmente a única locação: uma quadra esportiva coberta que, pela sua amplidão, serve como adequado lugar de ensaio e celebração do casamento. Sem imagens externas, nenhuma marcação de qualquer ordem - visual ou verbal - informa qual das várias quadras semelhantes de Palmas abriga os acontecimentos e, de toda forma, este dado em nada influi no que se está a narrar. Mesmo a natureza de lugar para os esportes logo se apaga no ecrã, pois o ambiente já está desde o início adaptado para os ensaios e, ao longo do filme, as sequências incluem o trabalho de funcionários encarregados de cuidar do *décor* matrimonial (07'36").

Também os direcionamentos conferidos pelo roteiro conduzem *Enfim Sós* para questões tão aparentemente avessas às territorialidades específicas quanto as relações afetivas, os flertes, a convivência conjugal, o desejo de formar uma família, etc. Ainda na introdução, temos a fala das duas únicas depoentes que não são noivas: Tânia Costa, da Secretaria de Orçamento Participativo da Prefeitura de Palmas, e Nilcione Messias, cerimonialista. A primeira, que notadamente representa no filme o poder público promotor do evento, apenas se pronuncia para destacar o casamento como base de sustento da sociedade (00'42"). A segunda também não se alonga além de comentar que trabalha para que, apesar de coletiva, a festa tenha um caráter individual para cada participante (00'57").

No bloco *12 Horas Antes do Casamento*, as noivas têm cabelos e maquiagem preparados, enquanto os noivos permanecem em espera. Nesta sequência, personagens são

individualizadas. Somos informados de alguns nomes pelos letrados. As falas giram em torno da forma como cada um conheceu seu par. No entanto, como homens e mulheres estão em ambientes separados, ainda não é possível determinar com certeza com que noivo ou com que noiva cada depoente forma um casal. Fica subjacente, assim, um certo jogo de adivinhações que funciona como gancho de interesse pelo que se narra na realização.

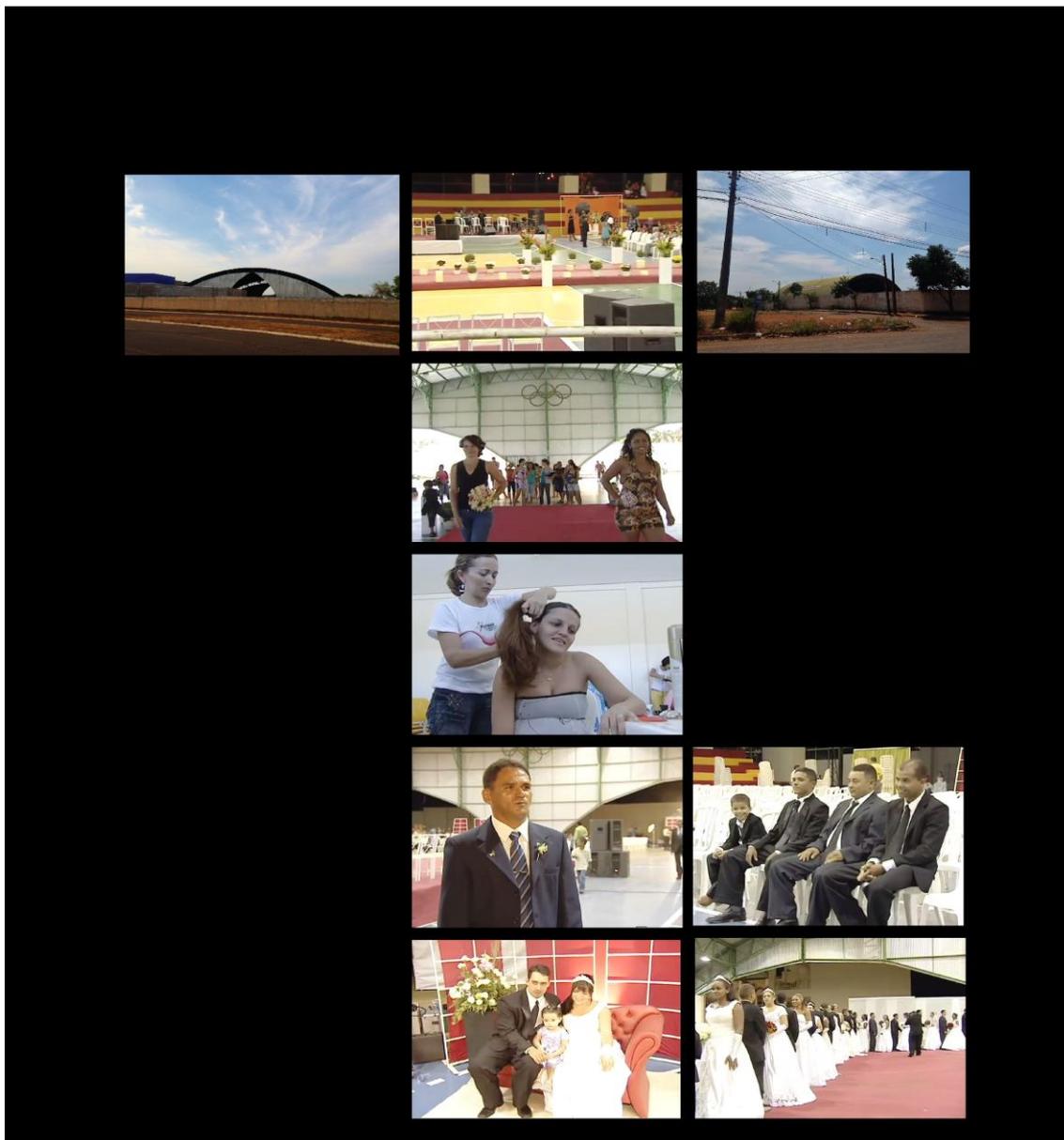


Figura 20 - Ensaio sobre *Enfim Sós*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

O bloco *6 Horas Antes do Casamento*, sem falas, apresenta apenas as obras de decoração e a sessão de fotos os noivos (07'36"). Em *30 Minutos Antes do Casamento*, um plano geral em panorâmica horizontal mostra o cenário pronto e os convidados já presentes. Os depoimentos dos noivos agora versam sobre as qualidades mais destacadas de seus pares (08'55"). Por fim,

em *1 Minuto Antes do Casamento*, uma instável câmera na mão e o som ambiente registram a entrada dos noivos (14'07"). Uma vez estabilizados o enquadramento e os movimentos, o casamento se dá e finalmente temos a revelação (ou confirmação) de quem casa com quem (por imagem e por letreiros) (14'42").

Também nessa organização dos subtemas explorados, a cidade não parece interferir de forma evidente. Sugere o autoapagamento pelo próprio indicativo de histórias que não dependem claramente de territorialidades para serem contadas.

Eu acho que a gente tem um cinema que retrata a cidade sem fazer disso uma obsessão ou uma necessidade. A cidade está sendo tratada como a gente vive aqui, as histórias são feitas com quem vive aqui, com referências que a gente tem aqui, com os locais que a gente conhece também daqui, e é obvio que a cidade transparece no produto final. Transparece, porque são as nossas referências e não porque no filme tem que aparecer obrigatoriamente no mapinha que lá é Palmas (informação oral)<sup>31</sup>.

A declaração de André Araújo demonstra ao mesmo tempo que uma realização como *Enfim Sós*, que não se debruça numa reflexão específica sobre o existir em Palmas, contudo, no seu exercício de universalidade, também não se preocupa em varrer da paisagem as minúsculas territorialidades que inevitavelmente se infiltram. Os exemplos disponíveis são bastante variados e se apresentam como elementos visuais e como fala, tanto voz como verbo. O cineasta, aliás, em outro comentário, estende esta reflexão para além da sua obra específica:

não sei se alguém vai ver os filmes e vai falar 'isso aí é cinema palmense'. Eu sinceramente espero que não. Espero que quando vejam o filme, falem 'nossa, que legal, o filme se passa em Palmas'. Não é uma meta minha e acho que nem dos outros diretores, se bem que não posso falar por eles. Mas de fazer da obra um compêndio da cidade... A cidade é a que a gente vive, gosta e quer retratar. Acho que aqui existe temas que são relevantes, mas ainda prevalece a vontade de contar uma história (informação oral)<sup>32</sup>.

Tânia Costa, a primeira depoente, veste uma camiseta de atendimento da Prefeitura de Palmas. Esta camiseta reaparece em outra pessoa, uma cabeleireira que seca os cabelos da noiva Janaína durante o depoimento desta (03'29"). O nome da cidade está em outra roupa, a da noiva depoente Nely, neste caso a camiseta de um congresso mariano em Palmas (04'06"). Essas duas últimas personagens, em suas falas, deixam perpassar um outro indício, mais sutil. Nely conta que conheceu o noivo José Eudes através do irmão e do pai, que com ele participavam de um movimento social na cidade de Imperatriz, no Maranhão. Janaína, por sua vez, informa que vinha de Araguaína, no norte do Tocantins. São estas duas cidades de onde partiram muitos moradores de Palmas e, portanto, são lugares sempre presentes no imaginário e no discurso dos palmenses através das múltiplas relações que elas mantêm com a capital do Tocantins. Vemos nesses episódios, portanto, tanto o detalhe indiferente para o realizador que naturalmente invade a imagem como uma pista deixada pelo lugar como, nos

---

<sup>31</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

<sup>32</sup> Ibidem.

dois últimos casos, a repercussão das desterritorializações nas narrativas pessoais, indícios - mas nunca certezas - da presença de Palmas no horizonte de vivências de gente de outras regiões.

Outra noiva, Lucilene, em primeiro plano, nos diz que conheceu seu futuro marido “na rua mesmo, nas baladas” (03’45”). A informação leva o espectador ao não-lugar (embora, claro, um lugar de fato para a Lucilene). É diferente a fala do noivo Raimundo, enquadrado em meio primeiro plano já em seu terno de casamento, que relata o quanto sua noiva insistiu em visitá-lo em sua *kitnet* (05’20”). Como demonstrado na análise do documentário *Kitnet - o Filme*, do mesmo André Araújo, compreende-se a presença dessa forma de moradia no discurso não como um vínculo necessário com Palmas, mas um signo que se amplifica, a caracterizar uma forma de vida, uma questão de classe social, quem sabe, um estágio do existir na cidade. Ainda que esta *kitnet* do Raimundo não ficasse na cidade, a menção a ela catalisa um imaginário muito familiar ao espectador local.

Indícios da cidade estão também no depoimento de Angelita, que, em primeiro plano, conta: “Há três anos atrás (sic), a gente estudava no Colégio Novo Horizonte. Eu era presidente da minha sala e ele na dele. As salas de parêia (sic)” (03’21”). Duas informações aí se pronunciam. A primeira é o nome do local, muito provavelmente uma referência a um colégio da região dos Aurenys, na periferia de Palmas. É um dado bastante concreto, de ordem parecida com outros casos citados, mas mais hermético, até mesmo para um morador local. Quero, na verdade, realçar o que envolve a expressão “parêia”, como uma forma muito popular para “parelha” e o sentido de “salas uma junto a outra”. Mais uma vez, o fenômeno é sublinhado não como informação exata sobre um lugar, mas como resultado de uma territorialidade - neste caso, um elemento de uma variante da língua, um sotaque - inscrito no filme. Definitivamente, não é este um caso único em *Enfim Sós*. Sobre o início do seu namoro, Eranilson, enquadrado em primeiro plano ainda em trajes comuns e boné, atribui a sua noiva o passo decisivo: “daí que ela interessou (sic) e resolveu mandar um bilhete pela irmã dela” (05’51”), evidenciando a recorrente exclusão do pronome oblíquo em verbos reflexivos nas variantes do português falado em estados como Minas Gerais, Goiás e também no Tocantins.

Mais um noivo, o Paulo Sérgio, este já em seu terno, tendo ao fundo o cenário do casamento, usa também expressões muito familiares ao cotidiano palmense, como “coletivo” para se referir a ônibus (04’26”) e acrescenta a este vocabulário um sotaque mais forte do que qualquer outro depoente e bastante presente no Tocantins. Já foi longamente discutido no capítulo 1 desta tese o quanto é difícil definir a especificidade cultural de Palmas. Naturalmente, se o empenho é delimitar uma variante da língua exclusiva da cidade, a tarefa talvez em nada resulte. Porém, descartando essa exclusividade, torna-se bastante razoável localizar a musicalidade, as expressões e as alterações gramaticais dos exemplos acima com abundância.

Se compreendemos o sentido de sotaque de forma expandida, como proposto por Hamid Naficy (2010), podemos admitir que as diversas marcas aqui apontadas nas imagens e nos sons de *Enfim Sós* constituem o sotaque deste filme. Ainda que haja tanta universalidade no relato sobre diversos casais a dar rumo a seus destinos através do casamento, não consta, através da entrevista do realizador e da própria situação do cinema local, que tenha imperado qualquer projeto de autoapagamento nos termos daquele que, por exemplo, Martin-Jones e Montañez (2013) identificaram nos filmes uruguaios, ou seja, a exclusão do lugar fílmico para ganhar um mercado de espectadores ignorantes da imagem do lugar. Antes, na obra analisada aqui, o sotaque das falas, da música, da menção aos lugares, dos rostos populares, das religiosidades e modelos de família ocorre como uma consequência natural e fluida de uma obra realizada neste lugar, ainda que sua narrativa pudesse, hipotética e ocasionalmente, ter se dado em qualquer outro lugar.

### 3.5.4 - Da Banca pra Fora

Gênero: Documentário / Ano: 2008 / Realização: Yonara Aniszewski / Produção: Lilian Martins e Luciano D´Carvalho para Oxigênios Propaganda e Fundação Cultural de Palmas / Roteiro: não creditado / Fotografia: Janair Siqueira / Edição: Márcio Panosso / Som: Edivan Milhomem / Música: Dorivã / Duração: 20'48" / Financiamento: Edital da Fundação Cultural de Palmas / Repercussão: Prêmio do júri oficial - Festival Chico 2008.

Sinopse: A documentarista realiza uma incursão em uma das mais importantes feiras livres em área coberta de Palmas, a da quadra 304 Sul. Em meio à diversidade de produtos à venda, à grande quantidade de pessoas em circulação e à profusão de sons e cores, somos apresentados aos feirantes que ganham a vida naquele local. Seus depoimentos expõem o amor e as dificuldades relacionadas àquela atividade e as curiosidades de cada trajetória particular, aí incluídas narrativas sobre a intimidade.

A obra de média-metragem de Yonara Aniszewski comparece neste *corpus* como representante de um caminho de produção que passaria a ser muito frequente no ambiente cinematográfico de Palmas: a iniciativa de agências de publicidade e propaganda, com pessoal qualificado e equipamento com razoável sofisticação, que ocasionalmente pausam a função primeira da empresa para executar projetos artísticos. É notável, como o próprio *Da Banca pra Fora* serve para demonstrar, que diversos desses projetos, no entanto, não excluem o financiamento público. Aniszewski, por exemplo, contou com verbas advindas de edital de cultura da Prefeitura de Palmas. Ainda assim, mesmo com experiências de produção anteriores em Brasília, com o empenho em alcançar uma boa qualidade técnica e o com acesso a recursos materiais, a cineasta teve seu trabalho perpassado pela limitação de estruturas. A despeito de ter em seu entorno o que considerou uma boa equipe, declara:

Eu imaginei que isso iria influenciar mais. Mas, na verdade, não dá pra contar só com uma super equipe, tem que contar também com bons equipamentos e ainda a gente teve uma precariedade nessa área, apesar de estarmos usando boas câmeras. Mas não era o suficiente. A gente teve uns melindres nessa situação do equipamento. Então foi uma boa equipe, mas precisaria de um equipamento um pouco melhor, por isso o filme perde um pouco na qualidade visual e auditiva. Mas eu acho que ele cumpre o dever, pois o foco dele não é ganhar o prêmio de melhor fotografia, o foco dele é mostrar uma parte cultural. Mas poderia sim, ser muito mais bonito nessa área visual e de áudio (informação oral)<sup>33</sup>.

Como forma de apresentar um diagnóstico não só para o seu caso específico, mas para o contexto dos meios de produção na cidade, Aniszewski oferece a seguinte reflexão:

O problema não é ter o local, o set, o material humano. Hoje eu vejo. O maior problema, talvez, seja o enfrentamento da questão financeira que os produtores enfrentam, de não ter esse aporte financeiro para a realização. Ou então ganham um edital, mas o aporte financeiro é muito menor do que o produto que se quer fazer. O meu filme não caberia no orçamento que ele ganhou. Aí você tem que pegar um filme e fazer ele caber no orçamento mínimo. Isso faz com que você perca muito em qualidade, em possibilidades (informação oral)<sup>34</sup>.

A carreira da realizadora, que também chegou a presidir a ATCV - Associação Tocantinense de Cinema, Vídeo e Televisão, nos apresenta um modo de relação com o cinema bastante significativo: o trabalho intermitente ou mesmo restrito a uma fase criativa que depois é dissipada pelo contexto. A repercussão de *Da Banca pra Fora*, relativamente boa, inclusive no circuito externo ao Tocantins, não foi suficiente, porém, para a manutenção do ofício cinematográfico, tendo a cineasta retornado à vida empresarial, sem, até o momento, desenvolver outras obras de viés semelhante<sup>35</sup>.

Se Aniszewski demonstrou perseguir uma qualidade técnica para o documentário, por outro lado apresenta menores pretensões sobre inovações na estrutura do documentário.

No *Da Banca pra Fora* as referências foram culturais. A gente tem uma cidade extremamente rica em termos de cultura, mas que ninguém conhece. Palmas é uma cidade sem identidade ainda! Ainda está construindo essa identidade. Na verdade, com a produção cinematográfica, com o que é feito culturalmente, a gente consegue expressar essa identidade que Palmas tem. Uma das identidades são as feiras. As feiras são o que temos aqui e que não aparece no resto do Brasil, mas que é muito forte. Então a

---

<sup>33</sup> Entrevista concedida por Aniszewski (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice H desta tese.

<sup>34</sup> Ibidem.

<sup>35</sup> Yonara Aniszewski, em sua fala, considera essa intermitência como um dos entraves fundamentais para o crescimento da área: “Tem alguma trajetória sim, mas dizer que Palmas tem produção cinematográfica constante, permanente ou aqui a produção acontece de forma ininterrupta, como acontece nos grandes centros como São Paulo, Rio, etc., não, nunca. Aqui acontece por temporadas. Você tem a possibilidade que vem com um edital, ou alguma outra coisa, e aí você tem produtores interessados em fazer. Aí você tem uma safra. Aqui o cinema profissional acontece por safra. Teve uma nesse momento que o meu filme saiu. Saiu um monte de filme. Depois teve um parágrafo total, depois veio outra safra de algum edital e saiu mais uns filmes. Mas aí vai assim, porque na verdade aqui a produção depende hoje quase que exclusivamente do governo e da prefeitura e esse atrelamento político desfavorece demais para uma produção contínua”. Ibidem.

referência foi cultural. Não veio uma referência cinematográfica, porque a gente está falando de um documentário cultural. Então eu não posso dizer pra você: ah, eu tive a referência dos grandes cineastas alemães da década de 50. Não, porque não é um filme de ficção (informação oral)<sup>36</sup>.

Na verdade, a obra apresenta uma concepção convencional, baseada essencialmente na exposição da feira, retratada como local de aglomeração de pessoas e de oferta de imensa variedade de produtos, e no protagonismo dos feirantes, cujas falas são dispostas em blocos temáticos não muito rígidos e subentendidos.

O prólogo já adianta o tom de realce do pitoresco que permeia todo o filme. A edição muito rápida faz desfilar a diversidade do comércio: alhos, peixes fritos, mangas, feijão de corda, melancias, ovos, galinhas. Da multidão em circulação, a câmera se detém em rostos populares, quase sempre sorridentes ou a gargalhar. Escutamos excertos de várias falas, algumas pertencentes a entrevistados que ainda reaparecerão. São vozes que gritam em bordões ou cantam os seus produtos, todas profundamente marcadas por um sotaque que não é apenas regionalista, mas uma forma de socioleto muito comum nas feiras brasileiras, sobretudo nas regiões Nordeste e Norte. Essas vozes são acompanhadas de outras duas sonoridades: uma sirene, que soa logo no primeiro segundo de projeção, um recurso de algum comerciante para chamar a atenção da clientela; e o ritmo de um pandeiro, instrumento mostrado em alguns instantes da colagem de imagens.

O título do filme, estilizado como uma marca e inserido no desenho de uma banca de feira, se faz acompanhar da sirene e marca o fim do prólogo (01'31"). Segue-se a esse crédito um plano em *contra-plongée* da primeira personagem, um artista de feira, cego, com um pandeiro em mãos, e que toca e canta uma canção com várias referências ao universo contextual do Nordeste, como a súplica pela chuva que aplaque a seca e viabilize as plantações e a menção ao padre Cícero, figura popular do misticismo nordestino. O nome da personagem não é creditado naquele instante, porém trata-se de alguém facilmente identificado pelos palmenses frequentadores da feira da 304: Joaquim Sanfoneiro, presença invariável no local por anos e morto em 2017. A aparição das personagens sem créditos, aliás, transcorre ao longo de todo o documentário. Seus nomes só aparecerão nos créditos finais, sem obedecer à ordem de aparição, o que compromete relacionar os nomes a cada entrevistado.

O primeiro desses entrevistados é o único em toda a obra que não pode ser identificado como um trabalhador ou artista do local. Enquadrado em primeiro plano na parte superior do prédio, uma espécie de mezanino, este homem tem sua imagem acompanhada ao fundo pelo plano geral das bancas e dos frequentadores (02'00"). Seu depoimento, de caráter avaliatório, destrincha uma reflexão da feira como lugar de encontro, de conversa e negócios,

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida por Aniszewski (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice H desta tese.

de recuperação da convivência própria de tempos antigos. Descreve o ambiente como antídoto da solidão, capaz de se equiparar a um consultório de psicologia. Chega a sentenciar: “Às vezes eu vou pra feira não pra comprar, mas pra fazer contatos e pra interagir com as pessoas, que eu acho que hoje é a grande dificuldade nossa”. Neste sentido, sua fala se vincula mais ao papel de frequentador do que de feirante.

Em seguida, inicia-se um primeiro bloco temático informal, com depoimentos que põem em discussão o apego ao trabalho e a viabilidade econômica da atividade feirante. Um vendedor, que utiliza um megafone no seu comércio, curiosamente fala para a câmera através deste instrumento e nos conta uma anedota sobre feirantes que se esforçam, mas nada conseguem vender (03’10”). Um idoso, em plano americano, tendo ao lado uma criança e um cachorro, explica que a feira é uma “doença” boa da qual nunca se cura, pois sempre renderá dinheiro (04’00”). Outros rápidos contrapontos opinativos se sucedem (04’07”): Para um depoente, a feira está para acabar ou, ao menos, ficará “bem fraquinho”; para outro, ganha-se pouco, mas o suficiente; para mais outro, não sobra bastante lucro para muita coisa; uma mulher defende que a cada dia vende mais; o cantor cego, de volta, conclui: “É pouquinho, mas dá”.

Se todas as falas até então não eram acompanhadas de trilha musical, após um *fade in*, como interlúdio, irrompe uma canção do compositor Dorivã, um dos nomes mais consagrados da música tocantinense (04’33”). Mantendo-nos no impasse da identidade cultural específica do estado, o que se ouve é um ritmo marcadamente nordestino, em que se entoa uma letra descritiva sobre feiras livres. A edição, já padronizada pelos cortes rápidos, se alia à canção, dando a esta sequência ares de videoclipe. As relações entre letra e imagem são de óbvias denotações. Por exemplo, para os versos “Quem tem dinheiro compra / quem não tem espia”, há planos-detelhe de mãos a contar cédulas e um homem a observar uma garrafa. Para os versos “Carrega na cabeça / leva na rodia”, ilustra-se com um homem que leva sobre o ombro uma melancia e um rapaz que também carrega a fruta, mas em um carro de mão.

Encerrado o interlúdio musical, voltam à cena os depoimentos pitorescos. Uma vendedora idosa, uniformizada, está por trás de sua banca, enquadrada em plano americano (05’20”). Enumera seus produtos de forma gritada e com uma afetação típica dos bordões de feira: “Aqui tem peixe assado, aqui tem língua, tem linguíça, carne de porco, tem frango, espetinho acompanhado, cerveja gelada, cerveja de lata, cigarro, balinha, pimenta. Chega, minha gente, que atrás vem gente!”. Bem mais demoradamente do que nos casos anteriores, a câmera se detém nesta personagem. É o bastante para que ela narre sua trajetória de maneira tão efusiva quanto anuncia seu comércio. Vinda do Pará, já vendeu espetinhos em frente a um cabaré, onde também lavava roupas. Autoelogia sua alegria e confessa que se ressentia de não ter um marido para “esquentar a costela à noite”. A confissão dá o mote para que adentre na sua biografia amorosa. Cita os diversos casamentos que teve, alguns terminados em viuvez, outros em separação, como quando encontrou o marido trancado em

um banheiro com um amigo a fumar maconha. Após um corte brusco, um *slow motion* a apresenta dançando, rebolando e sorrindo em plena banca: “e era assim dançando, namorando com um, dando sinal pra outro”. Se a realizadora demonstrava desde os primeiros segundos do documentário um foco preferencial na exotização do ambiente da feira, esta última fala aponta para um reforço nesta abordagem. A dedicação da edição a todos os trejeitos da personagem indica um olhar que encontra na velha senhora material de vida e performance de interesse especial. Ainda que outros rostos, vozes e discursos excêntricos já houvessem surgido na tela, eles não escapavam do tema central da obra. Agora, o relato íntimo da entrevistada rompe o limite temático e sugere o encanto da cineasta com uma dimensão da personagem além dos muros da feira.

Dois episódios seguintes trazem à cena outras manifestações lúdicas que remetem ao cancionário popular brasileiro, sobretudo, mais uma vez, aquele de raízes nordestinas. Tendo a feira ao fundo, um homem com chapéu toca um berrante e, logo após, declama longos e cômicos versos, à maneira da poesia de cordel, sobre as incompatibilidades de pensamento entre um marido e sua mulher (08’42”). Em outra sequência, retorna-se ao Joaquim Sanfoneiro, ladeado pela esposa na percussão, a cantar um tema típico da música popular, divertidamente grotesco, em ritmo de forró: o peido da doida (10’14”). Ressalte-se que, para este momento, a edição insere legendas para a compreensão da letra inusitada, entendimento que poderia ser comprometido pela dicção e o timbre problemáticos do artista. Retorna-se, assim, a uma ênfase em elementos folclóricos como caracterização de um povo, sem, no entanto, selecionar naquele lugar algo de uma suposta especificidade tocantinense, e ainda menos palmense, salvo, é claro, a caracterização da arena popular local como miscigenação cultural.

Uma nova dedicação mais demorada a uma personagem se dá quando o foco recai em um feirante que comercializa e conserta peças de panelas (11’54”). A princípio, ele se apresenta em *voice-over*, enquanto a câmera percorre seus instrumentos de trabalho e suas atividades frenéticas. É o único entrevistado a informar o próprio nome: Apesar de ser conhecido como “Panela”, chama-se João Luís da Silva Matos. Explica que está em Palmas há 16 anos e se define como “mestiço” dos estados do Ceará e do Piauí. Quando enquadrado sentado, por trás de sua banca, lista os vários objetos que conserta (fogão, liquidificador, ferro de passar), demonstra suas técnicas de serviço e ainda dá dicas de como usar adequadamente uma panela de pressão, discurso que é acompanhado de *inserts* de sua atuação. Sempre filmado durante o ofício, ainda revela sua formação - aprendeu a lavar roupa e cozinhar com a mãe - e declara uma permanente alegria, sobretudo com o trabalho (13’30”). Em uma tomada em plano americano, aparece junto a uma mulher e explica para a câmera uma técnica comercial: Por falta de dinheiro trocado, vai deixar aquele presente serviço por três reais, em lugar de quatro, o que é uma maneira de fidelizar a clientela (14’36”). Já sentado, em outro

plano, encerra sua fala como uma nova inserção do roteiro na intimidade das personagens: confessa que não namora por falta de tempo.



Figura 21 - Ensaio sobre *Da Banca pra Fora*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

A fala anterior funciona como gatilho para um bloco do documentário claramente dedicado à vida amorosa dos depoentes. Em uma série de closes, feirantes idosos, todos homens, comentam entre risos seus relacionamentos com as mulheres (15'31"). Uma feirante, igualmente idosa, em pé diante de uma banca de buchas e especiarias, segura dois chifres. Na sua fala, relaciona-os com o homem que, mesmo tendo uma boa esposa em casa, busca amantes na rua, que terminam por pôr "chifre nele todo dia" (15'54"). Este é o gancho para

um subtópico no tema em curso: as traições. Transcorre uma sequência de casais trabalhadores que discorrem sobre o assunto e opinam sobre o ciúme. O último deles encerra o assunto ao encenar um beijo. Enquanto acordes suaves de violão tomam a trilha musical, a edição prepara uma outra sequência, em *slow motion*, em que vários casais se abraçam e se beijam (16'57").

Após um *fade in*, um dos casais presentes nas sequências românticas retorna (17'16"). Homem e mulher estão uniformizados. Através dos bonés que usam, é possível identificar uma marca de produtos alimentícios típicos muito popular em Palmas, o Rei da Paçoca. Em primeiro plano, o homem rascunha a biografia familiar: Seu pai veio da Bahia para a região nos anos 1940, em um caminhão pau de arara com dezenas de outras pessoas, sendo que a família terminou por trabalhar na roça. Pela primeira vez, ouvimos claramente a interferência da voz da realizadora, fora de campo, perguntando e estimulando respostas (17'40"). Aniszewski quer saber sobre o destino dos pais do feirante e recebe do rapaz a informação de que o pai já havia morrido. O depoente se cala, vira-se e se afasta. Em close, sua esposa explica que ele se emocionou, pois sente falta do pai. No aproveitamento cinematográfico da cena sentimentalista, os acordes de violão retornam e a câmera realiza um close fortuito do homem no fundo da banca, a enxugar os olhos. Como em um ensaio de abertura de novo bloco temático a partir da sequência anterior, um idoso surge em primeiro plano e discorre sobre a morte, que, para ele, é algo que virá, independente de se ter ou não se ter medo dela (18'08").

Em uma espécie de arremedo solene, após um dos constantes *fades*, aparecem letreiros que sentenciam sobre a própria obra: "A feira é tudo isso e muito mais... afinal de contas, a vida é curta...e este filme mais curto ainda!" (18'17"). Porém, já estamos diante do fechamento da obra e rapidamente a realização desvia-se para outro tom muito mais leve. Através da estratégia metalinguística com estética de *making-of*, os créditos finais passam a dividir espaço com a tela reduzida, em que diversos dos depoentes são convidados a dizer a frase "luz, câmera, ação" ou o título "da banca pra fora" (18'25"). Naturalmente, em consonância com o tom de diversão que predomina no documentário, a ênfase se dá nos sotaques e na dificuldade de repetir as palavras. Ao final deste desafio às personagens, os últimos créditos sobem ao som da mesma canção-tema de Dorivã.

O esboço etnográfico promovido por Yonara Aniszewski sugere, de imediato, três observações no diálogo entre a obra e o seu lugar. Primeiramente, ao recortar a cidade e apresentar um universo integralmente interno aos muros e grades da feira, a cineasta nos aparta das visualidades e sonoridades - e, em consequência, das urbanidades - mais comuns da cidade funcionalista, com seu desenho artificial e os espaços públicos tão esvaziados. Não há no registro de *Da Banca pra Fora* qualquer monumentalidade ou urbanidade programada. Ao contrário, o vai e vem de usuários, os bordões gritados pelos comerciantes, o ecletismo de

produtos, o ambiente apertado são aspectos que remetem a uma territorialidade muito natural - uma cidade “comum” em seu caos, como aquela que Glauco Coccozza (2007) já havia identificado nas vias pouco organizadas do bairro palmense da Vila União.

Em segundo lugar, devemos perceber uma convicção da realizadora em um projeto voltado para a explicitação da cultura local. Porém, ainda que se retenha em um ambiente em que explodem tantas imagens, sotaques, hábitos que se contrapõem à frieza da urbe planejada, como que refugiando o olhar em um oásis secreto de cultura popular, sua pretensão esbarra no fato de que se pode facilmente identificar outras tantas feiras da 304 em inúmeras cidades brasileiras, sobretudo se levamos em conta uma espetacularidade mais generalizada, externa a Palmas. As próprias escolhas da cineasta - os elementos do cenário, as personagens trazidas à cena, a música, etc. - revelam a todo tempo referências a outras terras, particularmente o Nordeste brasileiro. A marca distintiva da capital tocantinense, se assim ainda se quiser, residiria no já aqui questionado argumento das misturas culturais, do mosaico identitário. Sublinho também este fator de escolha de Aniszewski em razão de que em quase nenhum momento sua câmera tenha se detido, por exemplo, nos numerosos produtos bastante específicos do cerrado tocantinense - o pequi, o araticum, o baru, as tortas e doces regionais, etc. - que facilmente podem ser encontrados naquela feira e que, ao menos como cenografia, auxiliariam na ideia etnográfica original. É relevante, aliás, que haja poucas menções verbais mais explícitas ao estado ou à cidade, embora para o espectador local aquela feira seja um local muito conhecido.

Enfim, como terceiro aspecto a observar, o tratamento que é dado à seleção de informações, nomeadamente das personagens expostas, exprime uma forte divisão entre um universo sociocultural interno à feira e outro externo, no qual, inclusive, a documentarista constantemente é colocada. O indicativo desta ação está na exotização buscada em tantas entrevistas, ou seja, no gosto pelo excêntrico naquelas pessoas, o que, na maior parte das vezes, desemboca no humor. A feira da 304 em *Da Banca pra Fora*, mais do que um terreno em que se cruza a genuína gente tocantinense, é antes um cenário de performances histriônicas. Se o caráter micro daquele universo se afasta bastante da totalidade representacional da cidade, em si mesmo o microuniverso é autoexotizado. É verdade que a organização temática do roteiro faz a colagem de depoimentos convergir muitas vezes a uma certa humanização das personagens. Isto se dá quando assuntos como o trabalho e os ganhos financeiros na feira evoluem gradativamente para a dimensão amorosa e familiar daquelas vidas. No entanto, é justamente nesses instantes em que o desvio tira de cena os feirantes culturalmente peculiares da feira da 304 e nos põe à vista pessoas triviais com episódios mais ou menos curiosos a serem confessados. Já não há, nesses trechos, muita ligação entre as personagens e suas bancas.

### 3.5.5 - Tempos Difíceis

Gênero: Ficção (Policial,Drama) / Ano: 2010 / Realização: Caio Brettas / Produção: Monise Busquets, Luciana Campoz para Trade Rock / Roteiro: Caio Brettas / Fotografia: Caio Brettas / Edição: não creditado / Som: não creditado / Música: não creditado / Direção de arte: Luciano Bortot (creditado como produção de arte) / Elenco: Thiago Omena, Bell Gama, Osmar Ziba, Nival Correa, Kaká Nogueira, Jonh Waner, Sérgio Nasser / Duração: 19'58" / Financiamento: Próprio / Repercussão: Prêmio do júri popular - Festival Chico 2010.

Sinopse: O traficante Paulista chega em Palmas e inicia relacionamento amoroso com Diana, viúva de um comparsa, ainda que Diana rejeite a vida no crime. Após investigação, a polícia local desvenda os negócios escusos de Paulista e consegue capturá-lo e a todo o seu bando. Na prisão, o rapaz passa a articular um plano de fuga com outros encarcerados.

Os modos de produção de Caio Brettas, natural de Minas Gerais, não diferem significativamente em relação ao restante do cenário de limitações e resiliência já identificados no trabalho de quase todos os cineastas em atuação em Palmas, sobretudo no que diz respeito às realizações anteriores à década de 2010. Ainda assim, sem maior integração com outros grupos mais atuantes do setor cinematográfico na capital, o autor desenvolveu uma trajetória com resultados estéticos distintos.

Logo entrei num grupo de teatro. No palco, eu ficava avaliando os passos das pessoas, ficava ali meio que na função de saber da peça, de entender junto com o diretor como é que era o processo. Então uma diretora diz: 'Desce do palco, você é produtor, você vai me ajudar'. Nesse momento, eu entendo que não seria ator, mas eu poderia ajudá-la e acumulando o instrumento bateria com o teatro que eu já tinha, falei: 'Eu não quero só isso. Como é que eu vou suprir minha vontade de arte?'. Aí aparece o cinema, que é tudo: é o teatro, é a música. E eu vi no cinema essa possibilidade de trabalhar tudo. Inclusive eu tenho muita vontade e fissura por arquitetura também. Aí, na faculdade de Comunicação, eu sempre cuidei dessa coisa de objeto de cena. Sempre que tinha algum trabalho de filmagem, eu cuidava muito disso. Então eu fui juntando o estudo de artes com vontades pessoais de romper com lugares e tudo isso me fez sair de Minas [Gerais] (informação oral)<sup>37</sup>.

Sua produtora, a Trade Rock, sediada em Palmas, tem como campo de atividades principal a organização de feiras, congressos, festas e exposições, porém com forte empenho em atividades secundárias de produções para cinema e TV, nem sempre desenvolvidas apenas no Tocantins. Nesta vertente, a empresa conta com um vasto portfólio de videoclipes e documentários em que a cultura - e particularmente a música - é o tema preferencial<sup>38</sup>. A produção ficcional, então, é ocasional na sua obra. *Tempos Difíceis* é o mais bem-sucedido exemplo, tendo recebido o prêmio de melhor filme pelo júri popular do Festival Chico. Além

---

<sup>37</sup> Entrevista concedida por Brettas (2017). A entrevista integral encontra-se no Apêndice B desta tese.

<sup>38</sup> Portfólio disponível em <https://www.youtube.com/user/caioprop/videos>. Acessado em 11 set. 2018.

disso, a realização se fez exclusivamente com os recursos da Trade Rock, sem financiamento público.

O média-metragem em questão traz uma concentração de Brettas em múltiplas funções: É o realizador, o roteirista e também o cinegrafista, o que indica uma obra bastante pessoal. Por outro lado, a restrição material e orçamentária, ou seja, o caminho da produção independente em um lugar sem a devida profissionalização do audiovisual pode dar sentido a certa precariedade no acabamento do filme e em constantes problemas relacionados sobretudo ao som, que dificultam mesmo a compreensão de diálogos em algumas cenas e cujo responsável não está creditado na obra.

*Tempos Difíceis* insere o olhar do espectador, desde o primeiro segundo, em um recorte bem específico da periferia imaginada de Palmas, tanto nas visualidades cenográficas como nas territorialidades encenadas. Seu enquadramento inicial é um plano-detalhe de pés calçando populares sandálias havaianas, uma enxada a preparar o cimento de construção, a roda de um carro de mão e o para-choque de um velho Fusca. No enquadramento seguinte, vê-se Neguim (Jonh Waner) em primeiro plano, corpo magro vestido em camisa regata velha, em frente a uma casa de alvenaria sem reboco, com dois pavimentos, cordas com roupas a secar e uma segunda personagem no alto do segundo pavimento. O diálogo, um conflito entre os dois e um desabafo de Neguim, que não quer mais ali trabalhar, está marcado por grande quantidade de palavrões, sotaque local, gírias, concordâncias verbais peculiares tanto da região como dos falares mais populares. Em meio à discussão, Neguim anuncia: “Eu vou fazer meus avião que é muito melhor que essa merda aqui!”, em que “avião” remete ao campo semântico do tráfico de drogas, assunto central no filme. Todas essas características visuais e verbais da primeira sequência, aliás, serão constantes em toda a obra.

A segunda ambientação apresentada é um quarto muito simples, com cama improvisada em madeira, paredes descoloridas, roupas pelo chão e um ventilador (00’39”). A personagem Diana (Bell Gama) está sentada no piso de cimento quando Neguim irrompe no local. Uma nova discussão se desenvolve. Diana questiona o porquê do companheiro não estar trabalhando e ele, mostrando papéletes de drogas na mão, argumenta que traficar é muito mais lucrativo e é o que vai tirá-los daquela situação: “A gente vai pro Maranhão, lá a gente se arranja com o Paulista e vai ser muito melhor” (01’31”). Temos aí uma primeira referência a um dos estados limítrofes com o Tocantins, embora o próprio Tocantins e mesmo Palmas não tenham ainda sido mencionados. Ao final da briga, Paulista, personagem citada, é posto mais uma vez em destaque. Diana o elogia e Neguim, agredindo-a fisicamente, questiona se ela tem algum envolvimento com esta pessoa (01’38”).

Um rápido *travelling* horizontal faz a passagem desta para sequência seguinte. São imagens de uma rua comercial típica das áreas mais afastadas de Palmas, com paredes envelhecidas,

grades, nomes de estabelecimentos e números de telefone pintados desajeitadamente nas fachadas (01'55"). Em seguidas, somos introduzidos a novas personagens: Ferreira (Kaká Nogueira), delegado, e seus dois policiais. Em uma *mise-en-scène* muito primária, o ambiente de trabalho destas pessoas é uma mesa de escritório, um notebook, um computador de mesa antigo, armas, carteira de cigarro, impressora, rádios *walk-talk* e uma parede quase vazia, com apenas um quadro roxo com algumas fotos (02'00"). Mais do que qualquer outro cenário do filme, este set apresenta problemas acústicos e grande dificuldade de compreensão dos diálogos, que, no entanto, não geram qualquer ação relevante.

A etapa de introdução de *Tempos Difíceis* se encerra em um plano conjunto de um cemitério. Diana, agachada em um canto, levanta-se, caminha um pouco e ajeita algumas flores (02'51"). Não há movimento de câmera. Na trilha musical, ouve-se um rap com andamento moderado. Em *voice-over*, Diana diz: "E Neguim, que eu achei que morreria do tráfico, morreu na queda de um elevador no centro da cidade. Ironia, ehn! E assim começam os nossos dias: difíceis". Durante esta fala, desenha-se na tela o título do filme, com fontes estilizadas como marca e um acentuado sinal de autoria na expressão "de Caio Brettas", que acompanha este título. Sobre o episódio repentino da morte de Neguim, gera-se uma conexão com uma trágica ocorrência real em um centro comercial que marcou a primeira década da cidade (Lauris, 2017). Sobre as relações com eventos que deram origem ao roteiro, o cineasta explica:

Eu fiquei muito impactado com a história. Um colega começou a me contar. Em 2001, veio um cara pra cá e ele era do Maranhão. A mãe dele traficava índios. Ela comprava crianças aqui por 100, no máximo 200 reais, e vendia em Ibiza por mil dólares. E ele já fazia tráfico de drogas em Palmas. Ele tinha um amigo, também traficante, que morre num acidente de confronto com a polícia, só que no meu filme eu coloco como o acidente do elevador que caiu no primeiro shopping que teve em Palmas. Então fui linkando fatos. São, portanto, vários tempos difíceis, para Palmas, para a família dele, daí o título (informação oral)<sup>39</sup>.

Quanto à opção pelo rap, o ritmo, muito identificado com as comunidades periféricas das grandes cidades brasileiras, aí incluída Palmas, ocupará integralmente a trilha musical da obra.

A sequência de créditos iniciais prossegue com a mesma canção, mas já em outro cenário, este o primeiro mais explicitamente palmense. A personagem Paulista (Thiago Omena), protagonista, desembarca de um ônibus na Estação Apinajé, o maior terminal de transportes públicos de Palmas, localizado próximo à Praça dos Girassóis e facilmente identificável, como as demais estações do município, pelas estruturas que aludem à arquitetura indígena (03'14"). Enquanto Paulista, com uma grande mochila nos ombros, caminha pelo local, a câmera o acompanha pelas costas, exibindo o comércio de rua ali presente e também alguns transeuntes, inclusive colocados em primeiro plano, enquanto o protagonista vai sendo

---

<sup>39</sup> Entrevista concedida por Brettas (2017). A entrevista integral encontra-se no Apêndice B desta tese.

desfocado no fundo do enquadramento. Os créditos ainda se prolongam com outra sequência, em que Paulista chega à casa de Diana (03'37"). No encontro entre os dois, o diálogo evidencia o carinho, a intenção de Diana em se manter longe do crime e a tendência de Paulista em buscar amenizar o temor, porém sem garantir se afastar do tráfico. Como em toda a verbalização de *Tempos Difíceis*, é uma conversa pautada por muitas gírias e palavrões. Como arremata o rapaz: "Nós vamos levantar uma grana, curtir a cidade, curtir você, depois a gente vaza, rala peito".

Duas sequências subsequentes acrescentam outras paisagens corriqueiras e, ao mesmo tempo, menos midiáticas da cidade, ambas vivenciadas pela juventude cinematografada. Na primeira, Paulista e Diana chegam, acompanhados de um amigo, a um local de lazer noturno, como um bar (04'26"). Encontram um grupo de outros jovens e todos se cumprimentam com gestos que trazem à lembrança um ritual próprio do universo *hip hop*. Ressalte-se que esse campo cultural ainda contribuirá adiante com um outro elemento, quando, em uma cena de passagem sem maiores vínculos com a trama, um garoto dança *break* na rua (08'33"). De imediato, um corte nos conduz a um lento *travelling* horizontal diurno do ponto de vista de uma quadra esportiva de rua, onde outros jovens jogam basquete (04'46"). Ao fundo, pela rua, Paulista caminha, sem camisa, ostentando óculos de sol e bandana. O breve passeio da câmera revela muros altos, portões, uma *lan house*, a cerca degradada da quadra esportiva, enfim, elementos fáceis de serem encontrados em qualquer região residencial da capital, não necessariamente na periferia. Paulista encontra nas arquibancadas um grupo de jovens e os cumprimenta com o punho, em sinal de plena integração naquele ambiente. Esta e a sequência anterior são costuradas pelo mesmo rap. Porém agora, sem a mixagem com o som ambiente, é possível perceber melhor a letra, que se refere aos nomes dos estados do Pará, Maranhão e Piauí e tematiza sobre a falta de estrutura nas moradias, inclusive de invasões.

Em uma única cena, Brettas faz uma concessão à paisagem de uma Palmas popularizada como cartão-postal. Após alguns planos gerais de um Fusca com pintura customizada circulando nas avenidas da cidade, o automóvel estaciona nos acostamentos da ponte FHC (05'58"). Paulista e dois colegas descem e vão até o parapeito. Em um dos enquadramentos, mais geral, a estrutura grandiosa da ponte atravessa o lago e se perde ao fundo, deixando as três personagens miniaturizadas. O grupo executa, então, uma diversão subversiva comum na cidade: saltar do parapeito nas águas do lago. Apenas os acompanhantes de Paulista pulam. Ao convidá-lo a fazer o mesmo, o protagonista retruca: "Paulista não nasceu pra morrer não, negão".

Uma ligação que a personagem recebe pelo celular, ainda na ponte, encaminha a narrativa para o foco em outra marginalidade. Em um estabelecimento noturno, Paulista está à mesa, em primeiro plano, com sua costureira bandana e agora também um chapéu, frente a frente com um homem mais velho (Sérgio Nasser) que traja paletó e é apresentado como um político

(06'57"). Negociam algo ilegal e brindam o acerto com cerveja, mas, à moda dos *gangsters* cinematográficos, o político pede que Paulista vá embora para não causar desconfianças. Logo em seguida, outra sequência noturna traz Paulista em ambiente de bar aberto, mais descontraído, entre pessoas conhecidas (07'22"). Em *voice-over*, a personagem reflete sobre a possibilidade de se encontrar todo tipo de pessoas na noite e a necessidade de saber se impor. Como ilustração, um rapaz aparentemente inconveniente é expulso do bar, entre tapas e empurrões. Apenas o som ambiente acompanha a cena.

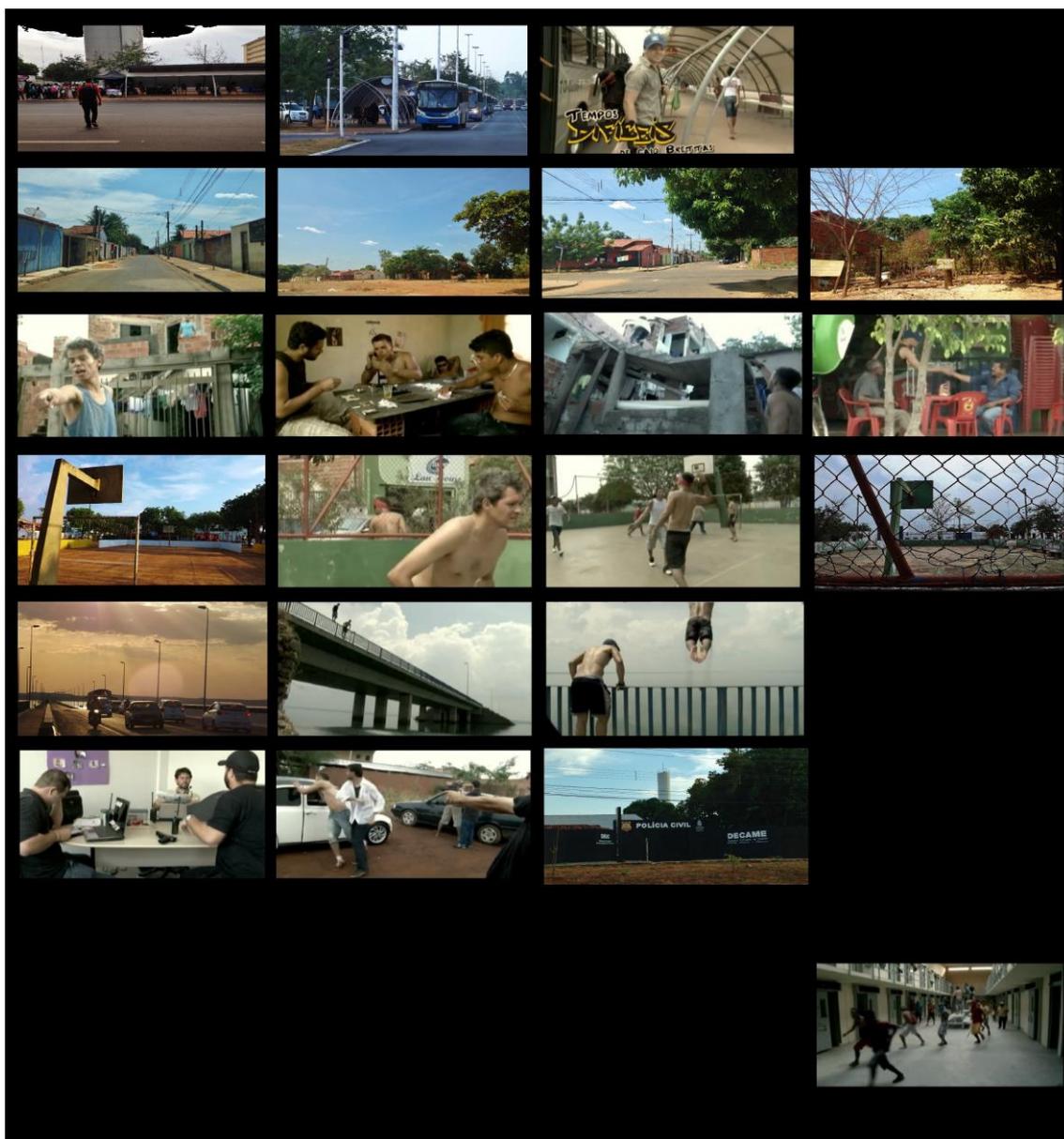


Figura 22 - Ensaio sobre *Tempos Difíceis*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

O cenário das ruas comuns de Palmas retorna em sequência que revela as investigações que a polícia desenvolve em relação a Paulista. No plano conjunto de uma lanchonete e suas mesas de plástico dispostas na calçada, a personagem conversa com outros homens e recebe discretamente uma encomenda não identificada de um homem que se aproxima (07'46"). Em lugar dos diálogos, inaudíveis pela distância, escutamos o som de cliques de uma câmera fotográfica, que pontua congelamentos ocasionais da cena e a caracterizam como um plano subjetivo do olhar espião.

Diversas sequências posteriores, aliás, aprofundam os estereótipos situacionais dos filmes policiais. Um dependente químico bate à porta de Paulista, que aponta uma arma e o expulsa violentamente (08'51"). A ação se dá em apenas uma tomada, realizada com a câmera na mão para produzir efeito de tensão e realismo, reforçado pelo cenário de construções precárias e escadarias para onde a personagem afugentada corre. Em uma sala, logo após, Paulista e três comparsas estão em volta de uma mesa improvisada com tijolos (09'20"). Sobre ela, estão espalhados cigarros, bebidas, uma arma, muita cocaína. O grupo prepara papalotes de drogas enquanto discute o tráfico aos berros e palavrões. Um dos rapazes cheira cocaína e é repreendido por Paulista. Outro, a quem chamam Osama (Osmar Ziba), é convocado para uma missão na rua e demonstra desconfiança e medo. Diana, sempre contrária àquelas atividades, observa a reunião, desaprova com um gesto de cabeça e se retira.

Em plano geral externo, em um terreno baldio, espaço vazio abundante em Palmas, o grupo chega dividido em dois carros e se reencontra (11'13"). Um outro automóvel se aproxima e dele o delegado Ferreira e seus policiais saltam para render os traficantes. Um dos bandidos é baleado. Antes de ordenar que levem Paulista, Ferreira encarna a truculência policial: sopra fumaça de cigarro no rosto do traficante e o esbofeteia, apesar de já tê-lo subjugado. O desenvolvimento da ação mistura a rápida edição de planos dos diversos pontos de vista dos envolvidos com, uma vez mais, a câmera na mão, mais solta. Chove e o som ambiente inclui trovões.

A partir deste ponto da obra, coloca-se, pela primeira vez na filmografia analisada nesta tese, a situação em que o cineasta desloca a produção para um lugar fora de Palmas. Os oito minutos e 12 segundos restantes de *Tempos Difíceis* são integralmente dedicados ao desenrolar do destino de Paulista e de seu comparsa Osama na prisão. As cenas foram realizadas na Unidade de Tratamento Penal Barra da Grota, ou seja, um presídio real, localizado na cidade de Araguaína, a pouco menos de 400 km ao norte da capital. Os corredores de um pavilhão, o pátio externo onde os detentos se distraem, o refeitório e as celas são cenários para as discussões, as festas (com o indefectível rap e o consumo de drogas), as reuniões religiosas dos presos evangélicos, as intrigas, o descaso dos carcereiros e, sobretudo, as articulações de fuga capitaneadas por Paulista. Esta fuga em massa, aliás,

constitui o último ato do média-metragem, que se encerra com um plano conjunto congelado dos presos em júbilo, com paus nas mãos, escapando por um corredor (19'12"). Em novas conexões entre fatos noticiados, fatos silenciados e construção ficcional, Brettas explica que

na cadeia ele [Paulista] movimenta o lugar todo. Revolucionou a cadeia. Ele fez todo mundo ter vontade de fuga. Foi uma das maiores fugas e ele foi diretor de todo o processo. E aí ele nunca mais voltou. Estou te falando uma coisa aqui real. Ele está em outro país. Eu sei da vida dele, mas não vou sair falando isso. Uns caras que eu conheço têm Facebook dele. Mas é um assunto delicado, pois é um assunto policial, mas eu não estou subestimando o trabalho da polícia. Eu só tenho direito de expressão. Se esse fato aconteceu, eu tenho que ficar calado por quê? (informação oral)<sup>40</sup>.

Ainda que o set de filmagem deste bloco da obra não se localize em Palmas, é preciso atentar para o fato de que tampouco há na diegese qualquer informação da localização daquela prisão, que assim faz as vezes de uma prisão genérica, presumivelmente relacionada ao lugar onde toda a narrativa vinha se dando. Se genérico, ao mesmo tempo aquele ambiente específico é estranho ao espectador médio, que, sem intimidade imagética, toma-o possivelmente como um presídio em Palmas.

Por fim, os créditos finais de *Tempos Difíceis* vêm precedidos de letreiros que informam o destino de algumas personagens a partir daquele momento dramatizado. Sobre esses prognósticos, interessa destacar aquele dedicado ao protagonista: "Paulista se escondeu em uma casa em Taquaruçu com Diana. No Maranhão virou aliado de sua mãe fazendo tráfico de crianças e adolescentes para Portugal" (19'16"). É a única ocasião em toda o filme em que há a menção nominal a uma localidade de Palmas, neste caso o distrito de Taquaruçu.

Ainda que exista essa ausência explícita à cidade específica em que se desenrola o enredo, Brettas está longe de ter desenvolvido o autoapagamento de Palmas em sua obra. As visualidades, desde a inserção mais evidente da ponte FHC até as sutilezas identitárias de uma periferia menos marcante, oferecem o acesso a essa geografia fílmica. Da mesma forma, o mergulho a partir da ponte, os encontros nas quadras esportivas, a tomada dos estados vizinhos como perspectiva de destino (Paulista vem do e retorna para o Maranhão), se, por muito triviais, não são territorialidades tão peculiares e exclusivas de Palmas, mesmo assim participam do seu cotidiano, geram uma familiaridade no espectador doméstico e, portanto, fazem com que a cidade extrafílmica penetre aquela imaginação cinematográfica.

*Tempos Difíceis* realiza um recorte muito específico e incomum da paisagem da cidade, em particular se comparamos com aquela paisagem habitualmente presente nas mídias, locais ou não. Há uma entrega integral às periferias palmenses. Os créditos finais elucidam a utilização da Vila União como set de filmagens, mas esta enunciação não se faz presente na diegese do filme. Ao mesmo tempo, o conjunto de lugares selecionados é preenchido por

---

<sup>40</sup> Entrevista concedida por Brettas (2017). A entrevista integral encontra-se no Apêndice B desta tese.

territorialidades igualmente específicas, aquelas que abrangem o universo do tráfico de entorpecentes: a falta de rumo existencial, a instabilidade, a expectativa de faturamento e vida melhor, as agressões cotidianas entre amigos e companheiros, os ambientes provisórios e precários de habitação e negócios, a violência policial, o medo, o envolvimento político no crime, o vício, mas também o desejo de se livrar de tudo isso (encarnado na personagem Diana).

O existir marginal, como descrito acima, resulta de um novo recorte no microuniverso da periferia palmense, que, naturalmente, poderia estar a serviço de diversas outras narrativas diferentes. Portanto, antes que se afirme uma identidade, um não-descolamento entre a paisagem visual delimitada pelo realizador e as ações desenvolvidas na trama, faz-se necessário perceber um vínculo entre *Tempos Difíceis* e o gênero de filmes policiais, mais precisamente um possível subgênero verificado em tantas discussões sobre o cinema brasileiro contemporâneo (Rossini, 2003; Bentes, 2007; Salvo, 2012): o filme de favela, celebrizado por obras como *Cidade de Deus*, *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007) ou *Linha de Passe* (Daniela Thomas & Walter Salles, 2008). Gênero e subgênero afloram nos diversos clichês já mencionados na análise. Deste modo, ao exercitar uma tendência cinematográfica de seu tempo, Brettas insere Palmas no mapa das marginalidades urbanas filmadas e, concomitantemente, encena e põe em debate na arena de uma paisagem palmense temas de um cotidiano pouco afeito à história oficial e aos discursos ufanistas e turísticos. Repete então o objetivo de devassar subterrâneos sociais da cidade, o que já havia praticado na obra anterior, *Desnuda* (2009),

sobre os funcionários públicos que estavam vindo para a cidade à procura de salário só. Aliás, era uma crítica às pessoas que usam do emprego para ter um salário. (...) Então eu fui precisar fazer o filme chamado *Desnuda*, sobre uma menina de quem a gente foi tirar a roupa, lavar a alma. Era uma menina que trabalha, ganha seu dinheiro pra viver de aparências. Tem seu carro, mas não tem dinheiro pra se alimentar, porque vivia pedindo esmola na casa da tia, almoçando e jantando lá. Então, as pessoas mal se cuidam, mas adoram cuidar da aparência externa. *Desnuda* é essa crítica social (informação oral)<sup>41</sup>.

No caso de *Tempos Difíceis*, o sotaque do filme - exalado em vocabulários, música, roupas, gestos, relacionamentos, papéis sociais, consumo de drogas - a um só tempo emana das margens palmenses que só costumam ter espaço no jornalismo policial, e assim soa estranho ao retrato mais convencional e elogioso da cidade, mas não chega a se autoexotizar, pois será antes o eco de outros sotaques semelhantes propagados nos filmes de favela.

---

<sup>41</sup> Entrevista concedida por Brettas (2017). A entrevista integral encontra-se no Apêndice B desta tese. Por causa da opção por esse nicho da crítica social, Brettas grifa em outra fala a dificuldade em conseguir recursos, notadamente públicos, para a produção: “No cinema, eu falava assim: ‘O governo não apoia? Foda-se!’. Ele não vai apoiar mesmo gente que fala coisa forte. Ele vai apoiar quem fala merda, quem puxa o saco. Puxa o saco pra você ver. Ah as pontes do Tocantins são lindas! Pronto, aí o cara te dá 10 mil reais pra você fazer uma filmagem. Agora se eu falar pra ele, igual ao último filme que eu tenho, que se chama *O Som de Lá*, que é contra o racismo, você acha que ele quer apoiar alguém que quer falar sobre o racismo? Está nem aí pra isso. ‘Eu vou lucrar o que?’. ‘Nada. Os caras vão começar a pensar sobre o assunto’. ‘Estou a fim não’”. Ibidem.

### 3.5.6 - Dando Norte

Gênero: Documentário / Ano: 2011 / Realização: Cláudio Paixão, Inaê Ribeiro / Produção: UFT / Roteiro: Cláudio Paixão, Inaê Ribeiro, Raphael Pontes / Fotografia: Inaê Ribeiro / Edição: Inaê Ribeiro / Som: não creditado / Música: Sem trilha original / Duração: 29'23" / Financiamento: Próprio / Repercussão: Prêmio de melhor curta-metragem na categoria Amazônia pelo júri popular do Festival Chico 2011.

Sinopse: A partir de um questionamento a respeito da identidade cultural de Palmas, uma série de artistas, comunicadores e pesquisadores discutem a história e a vida simbólica da capital tocantinense. No centro dos depoimentos estão a dúvida sobre o multiculturalismo local e a dificuldade de realizar arte no tipo urbano da cidade.

O documentário *Dando Norte* ilustra a contribuição dos cursos de Comunicação Social de Palmas como importantes propulsores da produção cinematográfica local. Ainda que a relevância do meio acadêmico tenha sido mais decisiva nos primeiros anos da década de 2000, as universidades ainda viabilizam o surgimento de obras de baixíssimo custo e estimuladas como exercício prático das discussões sobre o audiovisual ocorridas nas salas de aula. É exatamente este o contexto do surgimento do trabalho de Cláudio Paixão e Inaê Ribeiro, naturais dos estados do Maranhão e de Goiás, respectivamente, e, à época, estudantes do curso de Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na UFT.

À medida em que começamos discutir o que fazer, percebemos que podíamos ir além da proposta da sala de aula, que podíamos fazer algo que pudesse extrapolar a disciplina e essa ideia de falar da identidade cultural palmense nos pareceu algo completamente novo e diferente. Pensamos nas possibilidades de exibição do material e começamos a definir a ideia central do que seria produzido. Daí partimos de um questionamento: qual a identidade cultural do palmense? (informação oral)<sup>42</sup>.

De toda forma, a experiência do cinema oportunizada pela academia, no caso do realizador Cláudio Paixão, não foi suficiente para a sua manutenção na área, que, afinal, é bastante secundária dentro do currículo dos cursos locais de Comunicação.

Parece clichê, mas fazer arte, fazer cinema na América Latina, no Brasil, é muito difícil. Para mim a experiência foi super válida. Já existiu ideias de trabalhar em novos projetos, mas que não seguiram por causa das limitações técnicas, dificuldades financeiras para se fazer algo bem feito. Não foi uma experiência perdida, embora eu tenha feito pouca coisa com relação ao cinema (informação oral)<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Entrevista concedida por Paixão (2018). A entrevista integral encontra-se no Apêndice C desta tese.

<sup>43</sup> Ibidem.

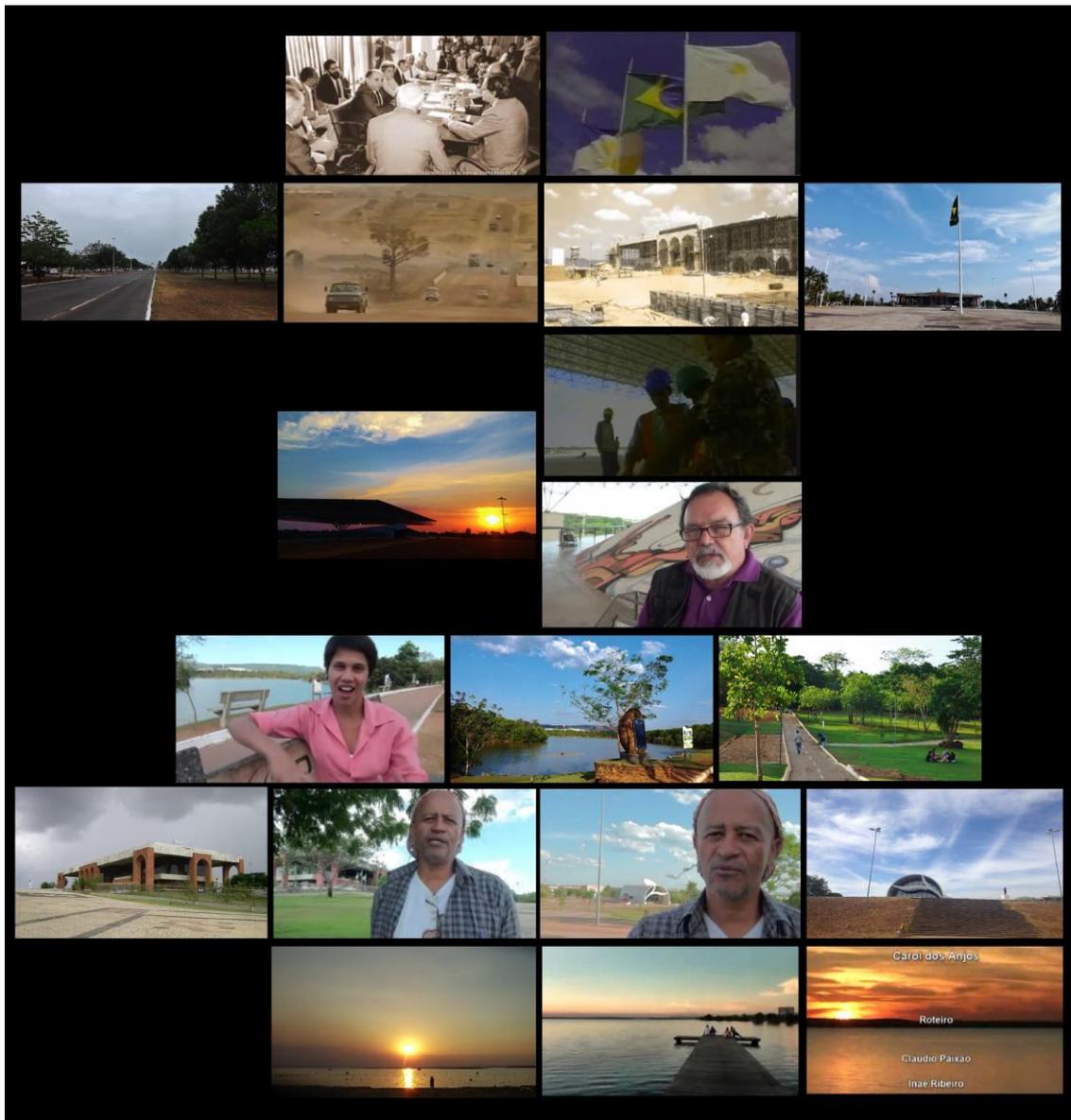


Figura 23 - Ensaio sobre *Dando Norte*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Além de trazer para a presente discussão uma realização fruto desta fonte alternativa tanto material como de ideias, a inclusão de *Dando Norte* neste *corpus* se justifica de forma direta pela abordagem da cidade que a obra desenvolve, ao olhar muito especificamente para as questões sobre a identidade cultural e para as implicações da condição de cidade nova na definição desta identidade. Assim sendo, reaviva, de forma audiovisual, muitos dos temas observados na seção 1.4 desta tese. Embora estas questões se deixem entrever em diversos momentos da cinematografia local, de forma ainda mais clara nos documentários, costumam ser um conteúdo subjacente a pautas mais amplas, como as análises da história da cidade, ou seja, a cultura comparece como uma questão transversal às demais. No trabalho de Cláudio Paixão e Inaê Ribeiro, ela assume o protagonismo e, como veremos, em um papel de divergência em relação aos sonhos da cidade harmonicamente multicultural.

A estrutura escolhida para o documentário é bastante conservadora e fundada quase inteiramente em depoimentos isolados e alternados de figuras ligadas diretamente ao setor da cultura, tanto agentes como estudiosos, sem interferência aparente dos entrevistadores. Estas falas são captadas em cenários que também remetem ao fazer cultural e artístico. São cinco as personagens: o fotógrafo e jornalista Thenes Pinto; o publicitário Marcelo Silva (um dos realizadores do longa-metragem *Palmas Eu Gosto de Tu*, a ser analisado mais adiante); a coreógrafa e ex-presidente da Fundação Cultural do Tocantins Meire Maria; a jornalista e pesquisadora Carol dos Anjos (presente nesta tese também como uma das referências bibliográficas); e o fundador do centro cultural Aldeia Taboka Grande e artista popular Wertemberg Nunes. Os cineastas manifestam sua voz apenas em um prólogo e em um epílogo, com textos (creditados como poemas) do produtor Raphael Pontes e do realizador Cláudio Paixão, interpretados por este último. Alguns interlúdios são compostos com o efeito de tela tripartida a exibir imagens da cidade (em geral, *travellings* em *fast forward* a partir de um automóvel) e acompanhados de música regional. Um deles, mais específico, coloca lado a lado, na divisão da tela, fotos de espetáculo de balé e cenas da feira da 304 Sul (22'44"), prenunciando a variedade cultural discutida na obra. Não há trilha musical original no filme.

Na contramão da descrição mais geral do tema acima colocada, o prólogo insinua uma repetida reflexão audiovisual sobre a construção de Palmas. Ao espectador é oferecida uma colagem de vídeos institucionais do nascimento da capital (incluindo arquivos do cinegrafista Sidinei Madalena, mencionado em obras anteriores) e material fotográfico, inclusive do futuro depoente Thenes Pinto. Este apanhado abrange a construção de avenidas, de rotatórias, da Praça dos Girassóis e também do Palácio Araguaia. Página de jornal anuncia o nascimento do estado do Tocantins. Siqueira Campos aparece em mesa de reunião, cercado de vários políticos e, em seguida, participa de uma inauguração não definida. A câmera faz sobrevoo sobre uma cidade barrenta. Às cenas de obras, adiciona-se a construção do Espaço Cultural, primeiro território oficial da arte local, seguida de um curioso plano em que operários fazem em conjunto uma flexão para a câmera, como ao final de um espetáculo. A montagem é sustentada pela canção *Forró na Poeira*, do músico regional Dorivã. Em *voice-over*, o texto incorpora fortemente um *ethos* oficialista, perceptível desde as primeiras palavras: “Com a criação do estado do Tocantins, surgiu a *necessidade* de nomear uma nova capital [grifo nosso]” (00'10"). Para reforçar esse posicionamento, recorre-se ao imaginário da paisagem precária e desafiante, feita de vento, poeira e sol, cujas durezas são substituídas pela bem-vinda interferência de políticos e arquitetos: “Começou a aparecer a *mais nova* capital planejada do país [grifo nosso]”. A narrativa da construção destaca uma ordem de prioridades das edificações: primeiro a pedra fundamental, depois o palácio do governo, seguido do Espaço Cultural (o lugar da cultura), antes mesmo que se erguesse uma prefeitura. O texto ainda corrobora mais um discurso oficialista, o da gênese multicultural de Palmas, ao atribuir à onda migratória a formação de uma população em que “cada um contribuiu com sua música, com seu trabalho, com seu jeito de ser. Contribuíram com seus costumes, linguagens

e ocasionaram um choque de culturas”. Por fim, deixa entrever algum didatismo academicista ao propor um “problema de investigação”: “Mas de que forma tudo isso contribuiu para a formação da identidade sociocultural do palmense?”, o que abre possibilidades para a polifonia crítica que virá em seguida.

Uma primeira etapa de depoimentos privilegia a trajetória que trouxe cada personagem a Palmas, quase sempre um relato de aventuras. Marcelo Silva (em primeiro plano, tendo ao fundo um estúdio de gravação, ou seja, seu ambiente de trabalho) explica que, do interior do estado de São Paulo, ouviu falar sobre a cidade nova e se pôs a caminho de ônibus, tendo passado uma semana hospedado em Miracema, equivocadamente a achar que ali já era Palmas (01’40”). Meire Maria (em meio primeiro plano, sentada em uma sala, com um painel de fotos por trás e um piano ao lado), sempre muito teatral ou irônica, confessa ter ficado empolgada ao saber que iria para uma capital (02’17”). Na chegada, preparou-se “toda de *tailleur*, de coque, muito secretária executiva”, porém foi se decepcionando e se assustando ao ver o caminho rústico, cheio de pontes de madeira. No lugar de uma cidade, encontrou a recorrente paisagem de barro, poeira e máquinas, de forma que, para chegar ao seu futuro local de trabalho e se apresentar ao chefe, precisou atolar os pés na lama e teve a roupa rasgada. Thenes Pinto (em meio primeiro plano, em frente ao Espaço Cultural) lembra que chegou quando a cidade ainda era minúscula, com apenas cinco mil habitantes, um comércio insipiente e, portanto, inviável para se trabalhar em sua área pretendida: a publicidade (02’55”). Wertemberg Nunes (em primeiro plano na Praça dos Girassóis, tendo o palácio ao fundo) se posiciona como um migrante de outra ordem e expõe o paradoxo das identidades. Tocantinense da cidade de Gurupi, comenta sobre o fato de nascer e viver em um lugar que era Goiás e, repentinamente, tornou-se Tocantins (03’58”). Por isto, considera ser de um lugar que não existe mais (enquanto vinculado a uma identidade goiana, obviamente).

Um segundo bloco (não marcado) de subtemas investe no desenvolvimento profissional e, sobretudo, na criação de raízes de cada entrevistado. Assim, Thenes Pinto se refere ao *Correio Tocantinense*, antiga publicação impressa da década de 1990, e conta que foi sua inserção no veículo que abriu espaço para que pudesse fazer um vasto registro fotográfico dos primeiros anos da cidade (04’12”). Reafirmando sua criticidade, Meire Maria comenta as dificuldades da condição feminina nos tempos iniciais, quando, segundo ela, era necessário vestir roupas masculinizadas para poder trafegar mais sossegadamente no ambiente de trabalho (04’42”). Marcelo Silva, por sua vez, toma sua experiência para cogitar uma caracterização de Palmas como um lugar que “vai te engolindo, vai te envolvendo, (...) nem sabe como, a cidade levando” (05’04”). Este período de instabilidade se encerrou, segundo o publicitário, quando ele decidiu ser cidadão e, a partir daí, vivenciar e atuar na realidade da cidade de forma mais consciente. Aponta que uma maior aproximação com a história e a realidade da capital se deu através do audiovisual, com um trabalho institucional para o qual foi escalado em 1996.

A argumentação em torno da identidade cultural local (ou ausência desta) tem início em um relato de Meire Maria sobre um encontro casual com um violeiro, em meio às obras de construção da cidade (05'58"). Considerado pela depoente como o primeiro artista a pisar em Palmas, excetuando aqueles que participaram da festa de inauguração, é caracterizado como um andarilho *hippie* que revelou ter formação clássica. Meire narra, então, sua empolgação com a descoberta e a iniciativa de contratar o passante para tocar particularmente para ela.

As falas seguintes conduzem o documentário para um debate mais especulativo sobre o tema da identidade. Wertemberg defende uma diferença acentuada entre o Tocantins e Goiás, da mesma forma que vê Palmas dissociada do Tocantins: uma "ilha" (07'08"). Marcelo arrisca uma classificação de grupos culturais na capital, que se dividiria entre uma tendência nordestina e outra goiana/mineira, "salpicadas de sulistas", de forma que não se poderia ainda definir qual é preponderante (07'24"). Em seguida, diante do impasse, sugere que a identidade buscada está não em um desses grupos, mas no choque entre eles (08'43"), e que esse choque, em lugar de provocar uma fusão, termina por levar a vida cultural para a guetificação (09'13").

Por um lado, há no conjunto de depoimentos, personagens que corroboram a visão anterior, como é o caso de Wertemberg, para quem a tendência do migrante em manter seus hábitos originais faz com que haja em Palmas pouca coisa própria do lugar (09'53"). Por outro lado, Thenes retoma o discurso tradicional de uma sociedade composta pela diversidade de pessoas que vieram de vários estados e países (07'47"), considerando, porém, que as poucas décadas de história não foram suficientes para revelar o resultado desta mistura (10'04"). Meire acrescenta a percepção de que Palmas, em lugar de uma vida cultural por excelência, ainda conta apenas com eventos culturais (09'33"). A personagem Carol dos Anjos (em primeiro plano, sentada em frente ao lago do Parque Cesamar), claramente a voz acadêmica do documentário (e que respalda seu comentário em autores como Ricardo Ortiz), levanta a curiosidade acerca das pessoas que já nasceram e já se tornaram adultas em Palmas, ou seja, cidadãos que sempre viveram imersos nesta mistura, conflituosa ou não, capaz de ser sintetizada ou não, citada pelos demais depoentes (08'01").

Repentinamente, a sucessão de falas, que estava a tecer um discurso analítico e crítico das territorialidades culturais, envereda pela atitude de enumerar elementos que comporiam uma coleção identitária local. Wertemberg advoga que só aos fenômenos da natureza se pode atribuir uma especificidade palmense e cita o pôr do sol (10'22"), o calor e a cidade imersa no ambiente silvestre, o que permite ainda a convivência com animais selvagens (11'12"). Esta referência, aliás, é ilustrada com um flagrante, no momento da entrevista, do passeio de uma raposa na Praça dos Girassóis. Thenes referenda o pôr do sol, mas arrisca outras opções mais ecléticas: os rios, o lago, a flor do pequi e ainda marcos urbanos, como o Espaço Cultural e a avenida Teotônio Segurado (10'47"). Marcelo se abstém de imagens mais líricas

ou edificantes e lembra do cotidiano comum: o hábito de comer espetinhos (muito comuns como refeição de rua na cidade) perto de postos de combustível, as múltiplas rotatórias e, em consequência delas, a ausência de esquinas (11'49"). Consuma-se, assim, através da escolha de falas e da edição, a estratégia de rememorar itens isolados, elevados à condição de signos do lugar e igualados em importância, sem que se questione suas interrelações ou sua efetiva participação nas territorialidades - uma estratégia que, como visto anteriormente, habita com constância a imprensa local.

A mesma fala de Marcelo Silva citada acima, no entanto, reintroduz o tom mais crítico ao documentário a partir do instante em que o depoente define Palmas, entre outras peculiaridades, como uma cidade sem centro movimentado e onde, por causa disto, torna-se difícil o encontrar-se de pessoas conhecidas por acaso. Inicia-se aqui um foco temático no questionamento do tratamento oferecido à cultura e aos seus equipamentos. Meire se ressentida da falta de museus, do registro da história e da disposição de pagar pelos trabalhos dos artistas regionais (12'38"). A reclamação é repetida por Marcelo (13'24"), que reforça a falta de acesso às imagens do passado: "Quem são os antigos de Palmas? O poder público permitiu que isso se apagasse" (15'20"). Na costura argumentativa, Meire "retoma o turno" para citar artistas já mortos ou ainda vivos e questionar: "Quem substitui eles?" (15'50"). Desfere então o desalento com o que chama de "cultura de curtir balada" dos jovens, que, a seu ver, tenderá a mudar com o tempo, quando a atual geração notar que precisa de uma história do seu tempo e do seu lugar para contar aos descendentes (18'00").

Carol dos Anjos também traça comentários sobre a posição da juventude frente ao cenário unanimemente criticado. Destaca a tradição dos migrantes de ir a Palmas para retirar o que a cidade tem a oferecer e depois partir e relaciona esse ato aos numerosos universitários que estudam nas instituições locais (19'47"). Por outro lado, demonstra esperança nesses mesmos jovens submetidos à enxurrada de manifestações do cotidiano, listadas na seleção particular da personagem e expostas com uma retórica declamatória: a flora ("a faveira de bolota toda linda, com sua cabeleira verde esvoaçante e seus brincos vermelhos dependurados", em referência ao aspecto morfológico da árvore, muito comum na região), as chuvas sazonais, as frutas típicas, mas também o andar nos ônibus lotados, a cultura familiar dos filhos de funcionários públicos e o ir à praia para as festas com música eletrônica (menção acompanhada de uma expressão de desdém da entrevistada) (24'19").

Um outro enfoque crítico sobre Palmas levantado nas entrevistas parte da comparação entre a capital e o interior do Tocantins, com uma uniforme valorização deste último. Marcelo afirma textualmente que o restante do estado é mais rico quando confrontado com a falta de aparelhos culturais na capital (13'49"). Meire usa o termo "resistente" para se referir ao esforço interiorano de manutenção dos seus costumes, ainda que faça uma ressalva: São poucos os lugares que apresentam essa resistência (22'11"). Já Wertemberg repete essa

noção, mas de forma indireta e mais drástica. Após resumir que a verdadeira identidade de Palmas é não ter identidade, percebe naquele migrante que vem do interior a perda da identidade que tinha anteriormente (21'43"). Contrapõe-se, assim, nessa fala à ideia de um multiculturalismo inclusivo, focando na desterritorialização e em uma reterritorialização vista como pouco positiva.

O tom negativo que predomina na leitura crítica promovida pelos depoentes ganha uma síntese e um agravamento na fala final, assumida por Meire Maria. Diante dos problemas devassados ao longo do seu pronunciamento, ela propõe a si própria uma questão: “Depois de 22 anos, eu me peguei perguntando: eu quero continuar em Palmas?” (25'51”). Em seguida, explica sua desesperança: “Porque Palmas perdeu a sua função, a sua inspiração, a sua necessidade”. Ao que poderia soar como uma opinião muito pessoal, fruto de uma vivência mal-sucedida, a entrevistada acrescenta alguns embasamentos. Cita antigos slogans que o poder público determinou para valorizar a imagem do lugar, tais como a ideia de Palmas ser uma capital ecológica ou “onde o sol nasce para todos” e sentencia: nenhum deles de fato se concretizou na realidade. Lembra ainda, em recuperação do projeto ideológico inicial da cidade, que a capital foi construída para resumir as riquezas de todas as regiões do Tocantins, a fim de se tornar um símbolo que veiculasse o estado para fora. Constata, porém, que esse plano também se perdeu com o tempo.

Em sequência, dá-se o texto de epílogo, que, assim como o prólogo, mostra-se descolado das visões críticas discorridas pelos entrevistados (27'36”). Afinal, após a dureza da última fala de Meire, a voz narrativa retoma o tom oficialista, a descrever os processos de separação entre o Tocantins e Goiás, a escolha de Miracema como capital provisória e a versão lírica e ufanista da ocupação da cidade nova: “Homens, mulheres, gente de longe veio tentar a sorte. Gente que, de uma nova história, queria fazer parte”. O texto se faz acompanhar desta vez não das imagens ancestrais arquivadas, mas de *travellings*, novamente realizados a partir de automóveis, de estradas, avenidas e também do lago, todas as paisagens permeadas pela luz do pôr do sol. Na trilha musical, ouve-se a introdução da canção *Imperador Tocantins*, de Dorivã, que acompanha os créditos finais. Sobre esses créditos (28'16”), cabe ainda apontar uma marca derradeira da presença do discurso da história oficial na realização do documentário, já que a lista dos entrevistados, no que pese todos eles terem chegado a Palmas logo nos primeiros anos, é intitulada “pioneiros” (com exceção de Carol, mais jovem e mais recente no lugar, colocada na categoria “estudante/pesquisadora”).

*Dando Norte*, portanto, através de uma cidade essencialmente verbalizada, exhibe marcas decisivas da autoetnografia em diversos níveis. O primeiro deles, naturalmente, é a própria temática desenvolvida. Não apenas a cidade é o centro absoluto da discussão - ainda que com extensão de certos tópicos para todo o Tocantins -, como o ângulo observado, ou seja, a vida cultural do lugar, conduz a uma investigação, através do levantamento das possíveis

características definidoras da gente local e do seu patrimônio identitário. No mais, os realizadores, a todo tempo, incluem nas visualidades e nas sonoridades dessa discussão componentes que façam ligações bastante diretas com uma imagem preconcebida do lugar. Desta forma, diversas falas dos depoentes, mesmo aquelas que mais desconstruem ou problematizam a identidade local, vêm emolduradas por paisagens turísticas consagradas (o Espaço Cultural, o parque Cesamar, a praça dos Girassóis, etc.). Paralelamente, toda a trilha musical é entregue a artistas tocantinos, como o já citado Dorivã e também uma composição da Aldeia Taboka Grande, inserida em um dos interlúdios (07'01"). Em resumo, há a preocupação em *falar* da cidade, tanto quanto *ser uma obra cultural* da cidade.

Diversos fatores colaboram para que o documentário tenda a respaldar a hipótese de que no cinema residiria a possibilidade de uma abordagem mais crítica da vida e da história de Palmas. De partida, há a origem universitária do filme, realizado sem qualquer compromisso com um financiamento externo. Porém, devemos compreender que o academicismo de forma alguma precisa ser sinônimo de independência, podendo muitas vezes funcionar como reprodutor ideológico e também como estimulador de modelos criativos que atendam ao mercado. No mais, o foco no delicado tema da identidade cultural e a convocação de vozes bastantes questionadoras para depor aumentam o "risco" de polemização. Aumentam, por exemplo, a chance de captação de opiniões que vão muito além daquela costumeira enumeração de símbolos locais, da qual, aliás, como se viu na análise descritiva, o documentário não abriu mão.

Na verdade, queríamos responder à pergunta 'Qual a identidade cultural de Palmas?'. Talvez por uma imaturidade nossa na época, no desenvolvimento do trabalho, logo no começo, já percebemos que não existe uma identidade cristalizada e não era nossa ideia produzir algo institucionalizado, então os personagens acabaram dando a tônica da nossa narrativa (informação oral)<sup>44</sup>.

Contudo, em lugar da assimilação dessa criticidade dos entrevistados, os realizadores, nos momentos em que abrem espaço para a própria voz (o prólogo e o epílogo), conduzem o discurso em um sentido bastante diverso. Nesses trechos, há, em texto e em imagem, a incorporação da leitura mais mítica e ufanista da criação da cidade, aquela sustentada no desbravamento da terra hostil em direção à conquista de um novo tempo e na miscigenação de povos para a formação de uma nova identidade democrática. Logo, a narrativa total de *Dando Norte* titubeia entre a reafirmação das imagens oficiais (Aqui, os arquivos fotográficos e audiovisuais da construção da cidade não são submetidos a uma ressignificação desconstrutiva) e um debate agudo sobre um pilar fundamental do sentido da cidade nova, a saber, a definição de uma identidade cultural, tratada com várias demonstrações de pessimismo, descrença e lamentação.

---

<sup>44</sup> Entrevista concedida por Paixão (2018). A entrevista integral encontra-se no Apêndice C desta tese.

[Nós] sentimos a necessidade de não fazermos algo com a cara de institucional. A sensação que tive é de que o público se identificava com essa identidade conflituosa, indefinida e em alguns pontos saudosista. A fala da Meire Maria, uma das nossas entrevistadas, é bem saudosista. Acho que ela representou o grupo dos que já têm uma relação com Palmas e os demais, e até mesmo ela, traduzem uma Palmas que está em movimento. Em síntese, o público se identificou com essa identidade em movimento. Quem chega em Palmas não tem uma relação com a cidade dos vídeos institucionais. Até podem achar bonitos, mas acho que não se enxergam neles (informação oral)<sup>45</sup>.

O teor crítico de *Dando Norte*, ainda que limitado às vozes depoentes, de imediato traz à tona a hipótese de uma reação notadamente negativa do poder público, enquanto conjunto de atores sociais promotor de uma história oficial. Os relatos do realizador Cláudio Paixão, porém, diminuem este suposto impacto. Além do baixo alcance de público, o jornalista reconhece que, em meio à construção da crítica cultural no filme, a própria utilização de recursos imagéticos tradicionais, tornados visuais ou verbalizados em prol de uma desconstrução, funcionaram como meio de aceitação.

Não sinto que o poder público tenha esse interesse de construir a imagem de uma identidade cristalizada de Palmas, mas usa de alguns elementos da identidade da cidade. Como esses elementos também aparecem no documentário, ele não causa tanto impacto nesse sentido, embora a narrativa como um todo mostre uma cidade que não é poética como nos comerciais. Talvez uma proposta de discussão do documentário resultaria em um impacto no meio público, mas apenas a exibição acho que não (informação oral)<sup>46</sup>.

Assim sendo, ainda segundo Paixão, apenas um cinema com uma presença mais volumosa na vida cultural da cidade poderia, em um futuro, ser considerado pelos governantes como “uma ameaça ou um aliado” (informação oral)<sup>47</sup>.

### 3.5.7 - Terminal de Lembranças

Gênero: Documentário / Ano: 2012 / Realização: Gleydsson Nunes / Produção: G20 / Roteiro: Gleydsson Nunes / Fotografia: Anacleto Campanella, Gleydsson Nunes / Edição: Cledson Bosque, Weltom Max / Som: Cledson Bosque / Música: Elky Luiz / Duração: 20'07" / Financiamento: Edital de cultura Programa Palmas pra Cultura - Fundação Cultural de Palmas. Apoio da Fragata Lavajato, Câmara Municipal de Palmas, Saneatins, Palmas Cultural, Topmídia, Menorah e Palmas Papelaria & Copiadora.

Sinopse: Nos primeiros tempos de Palmas, um enervante centro de comércio popular se estabelece em torno do terminal rodoviário provisório da capital. Com fraca infraestrutura, o local serve durante anos como moradia e trabalho para muita gente, mas também sofre com a

---

<sup>45</sup> Entrevista concedida por Paixão (2018). A entrevista integral encontra-se no Apêndice C desta tese.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> Ibidem.

má fama e o preconceito. Na década de 2000, uma rodoviária definitiva é construída longe dali e, por decisão do poder público, as casas dos comerciantes são destruídas e seus negócios transferidos para uma área remota da cidade, um processo doloroso e malsucedido que repercute até hoje na vida daquelas pessoas.

A trajetória de Gleydsson Nunes na história do cinema tocantinense, bem como de *Terminal de Lembranças* dentro de sua filmografia pessoal, retoma a narrativa da evolução de muitos cineastas locais, sobretudo no que se refere a um início que mescla a improvisação e a insistência, em uma linha do tempo que, aos poucos, vai sendo tomada por uma maior profissionalização da atividade. Destaca-se, no entanto, a consciência desta evolução por parte do realizador, que é mais um saído dos cursos de Comunicação Social locais.

Comprei uma câmera, juntei alguns colegas e fizemos um *crowdfunding* e fizemos esse vídeo [*Resto de Esperança*] que participou dessa edição [do festival Chico]. (...) Depois eu consegui um outro emprego que me deu mais um certo tempo e aí é que eu voltei à produção e foi quando eu abri essa nova fase de documentários, Apresentei o *Resto de Esperança* e o *Bicho Homem*, o que eu considero um amadurecimento da produção. Você sai daquela coisa estudantil e vai para uma mais consubstanciada, com um olhar mais amplo, um olhar histórico. Quando você está na faculdade você não tem a perspectiva histórica da produção. Quando sai é que você fala: Nossa! Isso aqui pode fazer parte de um acervo, de um estudo, de algo que fica para a posteridade. Eu acho que na faculdade você tem o ímpeto, mas não tem a perspectiva histórica (informação oral)<sup>48</sup>.

Este processo, através do relato de Nunes, envolve muito mais um aprendizado através de uma prática tortuosa do que pela aquisição de conhecimentos formais sobre o audiovisual.

Na parte de edição a gente pecava, porque só tinha uma pessoa e ele era uma pessoa que filmava casamento, eventos, então era bem limitado e só foi mudar a partir de 2008, quando entra a segunda fase (...). Com a chegada dos editais e com dinheiro envolvido para pagar editor e tudo, eu mesmo me forcei a pesquisar recursos de edição, até porque quando você vai contratar um profissional, se você não souber o mínimo ali de cada área, você acaba sendo passado para trás literalmente. O cara vai fazer um trabalho meia-boca e vai receber. Então você tem que estudar um pouquinho para saber e isso me permitiu dar um esmero técnico um pouco maior com relação à abertura, a tratamento de som, a correção de imagem, até mesmo a caracteres, essa coisa toda que é fundamental na obra. Que é a vestimenta da obra (informação oral)<sup>49</sup>.

A fala de Nunes ainda confirma o importante papel que o Festival Chico cumpriu, em especial nas suas primeiras edições, não só como janela principal de exibição para os realizadores locais. Através de seu engajamento no evento (embora como concorrente e não como organizador), o cineasta torna clara a capacidade daquela tela em estimular novas produções locais.

Eu nunca participei, porque eu queria mesmo era competir, queria estar do outro lado, exibindo. Queria estar na plateia. A adrenalina é inexplicável, você estar ali assistindo o

---

<sup>48</sup> Entrevista concedida por Nunes, G. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice D desta tese.

<sup>49</sup> Ibidem.

seu produto e ver as pessoas assistindo. O Chico era anual, então a gente ficava sempre pensando o que ia produzir, o que ia fazer pro Chico. Tinha uma coisa que eu sempre fui um produtor independente e tinha muitas pessoas que trabalhavam em produtoras. Essas pessoas pagavam, não sei, enfim, utilizavam as estruturas das produtoras e a gente notava uma certa diferença nas produções que eram julgadas por um júri técnico e também o voto popular que elegia. Então era muito bacana (informação oral)<sup>50</sup>.

*Terminal de Lembranças* pertence ao que o documentarista denominou como uma segunda etapa da sua carreira, a partir do marcador por ele estabelecido: o financiamento das obras a partir de editais públicos. Organizado em uma estrutura bastante convencional, composta pela alternância entre depoimentos de personagens, narração em *voice-over* de fatos históricos que introduzem, explicam ou alinham aquelas histórias pessoais e a exibição imagética de farto material fotográfico e videográfico do passado, o documentário anuncia logo em seus primeiros segundos a disposição do seu autor em investigar a história da capital tocantinense. Mais que isso, o realizador reconhece a urbanidade da cidade como catalisadora da motivação e da criação de sua obra.

Isso me impressionava muito, como uma cidade tão moderna, tão progressista, com propaganda pra fora, como é que ela comportava uma realidade daquela bem no coração da cidade, ao lado da Teotônio Segurado? Ou seja, foi a geografia, foi a arquitetura que deu origem a esse filme. E aí eu fui investigar o que acontecia ali, que a cidade queria varrer aquilo ali. Ninguém falava, eles achavam que ali era uma favela, um antro de prostituição e havia sim prostituição. Então se não fosse aquela geografia, aquelas casas de madeirite, aquela arquitetura, possivelmente teria sido um filme que não teria existido (informação oral)<sup>51</sup>.

Por excertos de falas de personagens não identificadas, em *voice-over*, que são inseridos nos créditos iniciais, logo podemos ouvir: “Vim pra Palmas em 89. Final do ano de 89 cheguei em Palmas, cheguei em Taquaralto” (00’01”). Outras vozes afunilam o enquadramento que será exibido, anunciando um certo lugar chamado Pé Inchado, a simbiose deste lugar com a antiga rodoviária da cidade e a elucidação deste nome, que aludiria às pernas dos bêbados que ali ficavam caídos pelas ruas. Percebe-se nesse último aspecto a introdução do caráter de marginalidade e periferação atribuído à área, fundamental para a compreensão das memórias que serão relatadas.

A estratégia, já observada nas análises dos documentários *Under the Rainbow* e *Kitnet - o Filme*, de recuperação de imagens ancestrais de Palmas, tanto em vídeo como em fotografia, reaparecem nesta obra. Nunes, porém, se além aos registros da região do primeiro terminal rodoviário, diversificando, no entanto, as fontes. Além de mais uma vez o trabalho de Sidinei Madalena ser acionado, o cineasta utiliza material de outros documentários, acervos pessoais dos entrevistados, de outros fotógrafos, do próprio realizador, bem como recortes dos jornais impressos locais *Primeira Página* e *O Jornal*. Nas primeiras sequências do filme, de toda

---

<sup>50</sup> Entrevista concedida por Nunes, G. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice D desta tese.

<sup>51</sup> Ibidem.

forma, esses arquivos servem à já recorrente descrição dos tempos iniciais da capital e sua caracterização como paisagem débil, agreste, em construção: amplas avenidas vazias, caminhões, obras empoeiradas, estabelecimentos comerciais humildes, pessoas simples que descem dos ônibus no terminal improvisado (00'52"). A voz do narrador anuncia: "Próximo dali, estacionavam ônibus abarrotados de trabalhadores e aventureiros de todos os sotaques" (01'11"), estabelecendo, logo de partida, no discurso da obra o realce da diversidade e do desgarramento dos desterritorializados na formação social de Palmas. No que diz respeito à trilha musical, o trabalho de Elky Luiz opta por sonoridades que apenas dão o tom de tensão ou melancolia aos momentos narrativos, enveredando por uma neutralidade que não inclui arranjos marcados por identidades regionais. Durante os depoimentos, em geral, a música cessa.

São, aliás, numerosas as falas colhidas por Nunes, quase todas cedidas por pessoas que outrora moraram e comercializaram no Pé Inchado e, na contemporaneidade do filme, seguem trabalhando em outro local determinado pela prefeitura: o Rodoshopping. Os planos das falas seguem um padrão bastante tradicional: as personagens são, em sua maioria, enquadradas em primeiro plano, tendo ao fundo muitas vezes os produtos que comercializam, e dirigem seus relatos a um interlocutor fora de campo que jamais se pronuncia. Como a corroborar a diversidade da imigração, cada depoente é identificado com seu nome e a cidade de onde veio: Belém, Brasília, Rio de Janeiro, Goiânia, Porto Velho, mas também localidades no interior dos estados do Mato Grosso, de Rondônia, do Piauí, do Maranhão (a cidade de Imperatriz comparece três vezes), além de outras cidades do próprio Tocantins.

O depoente Vartovicente da Silva, apresentado em uma varanda, introduz, já nos primeiros minutos (01'29"), o episódio dramático que culminaria na destruição do antigo terminal. Após explicar a chegada dos camelôs atraídos pela movimentação da rodoviária, narra a intervenção dos fiscais da prefeitura, que ordenaram a desocupação do local em um prazo de 24 horas, e também as articulações dos comerciantes para sensibilizar as autoridades. A fala é acompanhada de *inserts* de documentos reivindicatórios redigidos na época.

O subtema da moradia no Pé Inchado é inserido pelo narrador (02'10") e desenvolvido por uma série de depoimentos. Manoel Pereira da Silva, filmado em frente a prateleiras com caixas de sapatos, explica que as pessoas instaladas no terminal não tinham recursos para manter um imóvel para comércio e outro para residência, de forma que as duas funções eram cumpridas pelo mesmo barraco (02'26"). Eurilene Milhomem, vista diante de bolsas e televisores, conta que iniciou com apenas um quarto, mas aos poucos expandiu sua casa com a compra de barracos dos vizinhos que se mudavam (03'14"). Sustentada por *inserts* de fotos antigas de sua família, ilustra a dinâmica do cotidiano à época ao opinar que o único porém do local era o pouco espaço para que as crianças brincassem, já que ficavam limitadas ao entorno de casa.

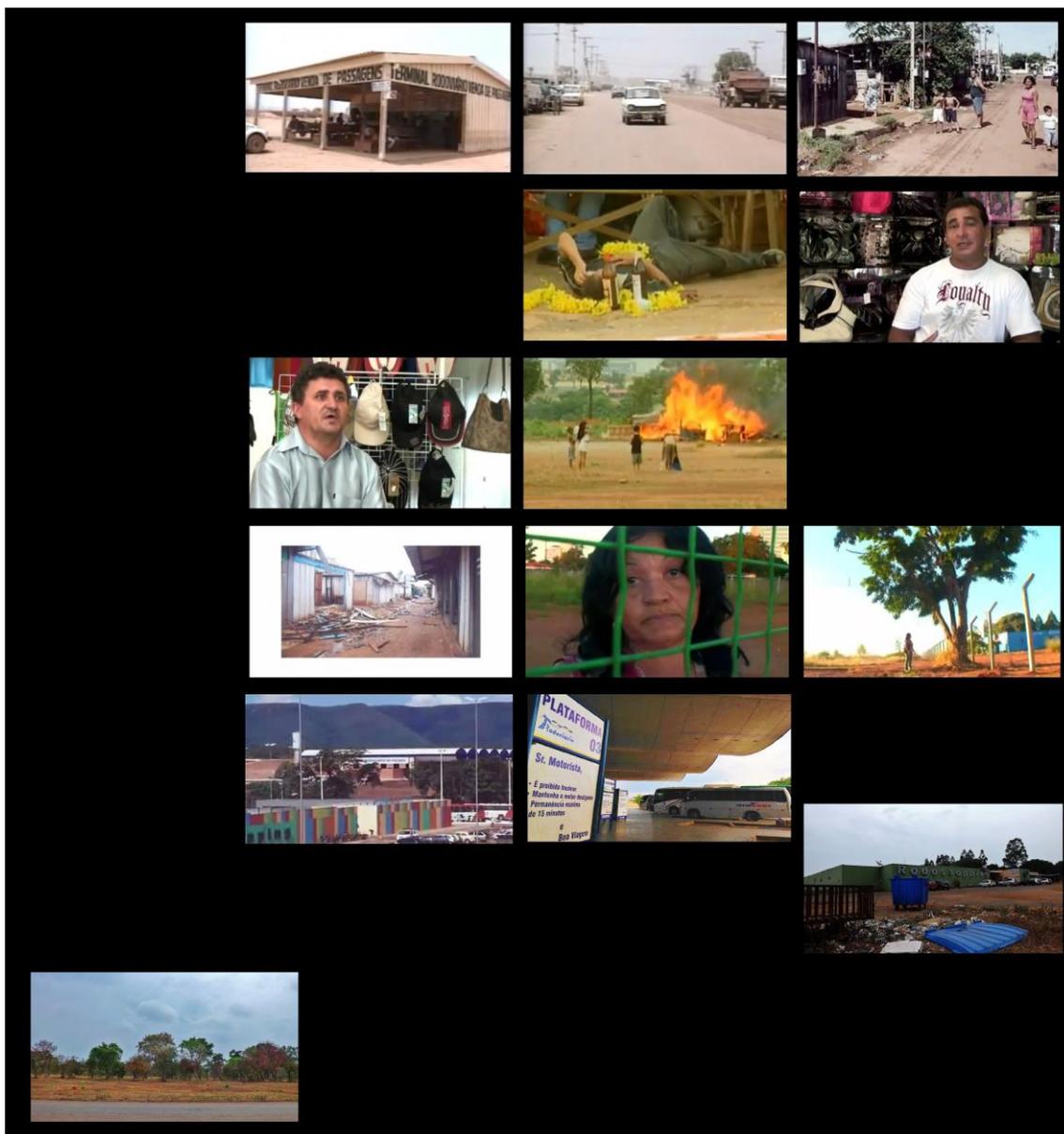


Figura 24 - Ensaio sobre *Terminal de Lembranças*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Sons distorcidos na trilha musical principiam novo subtema, relacionado ao preconceito sofrido pelos habitantes do Pé Inchado (04'12"). Um plano conjunto apresenta um terreno baldio, tralhas consumidas pelo fogo e um grupo de crianças a observar. Em outro plano conjunto, uma mesa de bar é ocupada por duas mulheres, cujos rostos estão desfocados por efeito de edição. Um plano médio nos revela um homem deitado no chão de terra, coberto por flores e ladeado por garrafas de bebidas alcoolicas. A voz narradora referenda a paisagem de marginalidade, ao informar que aquele era um lugar que “as ditas pessoas de bem” evitavam, por estar associado à prostituição e às bebedeiras. Edna Dias Leite, mostrada em

uma mesa de restaurante, dá materialidade ao discurso do preconceito, ao lembrar alguns apelidos do lugar: “sapolândia, ratolândia”, mas arremata que não se importava, pois ali criava os filhos e tirava seu sustento (04’24”). José Maria Lopes, enquadrado em um salão de beleza, expõe a vida à margem pelo relato do olhar externo, ao falar de conhecidos que o viam trabalhar no terminal e criam que ele havia se tornado mendigo (04’52”). Eurilene volta à cena com ilustração semelhante: Conta da rejeição sofrida pelos moradores quando iam às lojas de Palmas e diziam residir no Pé Inchado (05’08”). Por fim, Eva Maria da Silva, em frente a sua mercadoria de roupas, relata ocasião em que ouviu pessoas a comentar que as mulheres do local não tinham boa índole e precisou interferir: “Olha, eu sou da rodoviária, mas nunca fiz isso” (05’50”).

A cidade contemporânea quebra a coleção de imagens antigas expostas até então através de três planos gerais em perspectiva da avenida Teotônio Segurado, muito semelhantes, cada qual captado em um período distinto: dia, crepúsculo e noite, todos com intenso trânsito de automóveis (06’29”). A paisagem metropolitana remete a uma Palmas em rápida reformulação e modernização e dá mote ao subtema do desmonte do velho terminal. A dramaticidade se impõe na pergunta do narrador: “O que seria feito do comércio popular?”. Os depoimentos que se seguem dão a versão dos comerciantes sobre as decisões governamentais e versam sobre o impacto na atividade econômica daquela gente. Osmar Alberto Dutra, entrevistado em uma externa, detalha que o estado foi o responsável por determinar a saída do terminal e que os comerciantes, em assembleia, concordaram em se deslocar para outra área a ser determinada (06’47”). Damião Araújo de Sousa, em uma oficina, acrescenta a percepção de inadequação da nova área por parte dos atingidos, que, segundo ele, só se deram conta do erro tarde demais (07’10”). *Inserts* de recortes de jornais da época dos fatos acompanham ambos os depoimentos. José Marques Neto, sentado em uma cadeira espaguete, calcula em 60% a quantidade de comerciantes que com o tempo desistiram do Rodoshopping e situa que o fenômeno se deu pela falta de fluxo de clientes (07’26”).

Sobre fundo preto, letreiros comunicam a data da virada na trajetória dos entrevistados: 27 de outubro de 2001. Segue-se uma sequência de fotos de barracos destruídos, com trilha musical em tom mais fortemente melancólico (07’43”). A nova rodada de depoimentos foca agora na repercussão mais existencial das personagens. A primeira a se pronunciar, Rosângela Carvalho, em frente a uma série de computadores de mesa, se destaca por ser a única depoente razoavelmente jovem entre todos os ouvidos pelo realizador (08’45”). Não à toa, é também a única nascida em Palmas, o que compete para a pungência de sua memória sobre o dia fatídico, quando ainda era criança: “Pense você ver onde você cresceu, tudo no chão, tudo destruído, mais ninguém por perto, só aquele bando de barraco no chão”. José Marques Neto retorna aos depoimentos para se declarar revoltado “por dentro”, embora tenha saído pacificamente (10’01”). Por sua vez, João Dias Soares revela que, após a expulsão, caiu na

mendicância, catando lixo: “Nunca mais me acertei” (10’20”). Acreditava que o terminal seria um lugar onde poderia desenvolver seu trabalho e considera aquele final como “um massacre”.

Um penúltimo bloco do documentário se detém a observar mais detidamente a situação posterior dos comerciantes realocados no Rodoshopping. Acompanhada de trilha musical elegíaca, a narração retorna ao seu papel contextualizante para nos informar do paradoxo do local, assumindo o ponto de vista daqueles que antes trabalhavam no antigo terminal. Apesar de oferecer espaço novo para os comerciantes, o Rodoshopping foi construído a 500 metros da nova rodoviária, distância que impede o aproveitamento do fluxo de usuários em trânsito. Imagens dos boxes de comércio e um plano geral da moderna rodoviária compõem a sequência (10’44”). Os depoentes revelam o pessimismo que havia em relação ao sucesso da mudança antes mesmo que ela ocorresse e listam algumas outras razões do esvaziamento da nova estrutura: falta de divulgação, de transportes adequados e de eventos que atraiam público. O bloco ainda inclui uma fala do secretário de Indústria e Comércio de Palmas na época da transferência, Marcelo Torres, que, em um escritório, se diz seguro de que o governo fez tudo o que podia para viabilizar o Rodoshopping, mas admite que os planos não funcionaram a contento (12’48”).

Nos últimos minutos de sua obra, Gleydsson Nunes eleva de maneira notável o tom melancólico do roteiro ao unir a percepção de irreversibilidade do processo histórico com a consciência de memória e o conseqüente sentimento de saudade por parte das personagens. Esse direcionamento é expresso sobretudo por duas mulheres: Eva Maria da Silva, que já havia aparecido em depoimento anterior, e Maria das Graças Dias. Ambas surgem, separadamente, a caminhar no terreno vazio e cercado onde outrora ficava o velho terminal. Eva, de início, anda por uma rua de terra, acompanhada por trás em um *travelling* (14’24”). Com animação contida, rememora o terreno através das árvores conhecidas: “Lá o pé de manga ali, esse pé de manga bem aqui”. A situação de apego e desolação se alia à música dolente para compor uma fórmula melodramática que se estenderá até o final da projeção. Em *voice-over*, Eva ainda reforça a violência dos fatos passados e a inconformação, com colocações como “eu saí daqui na marra” ou “eu acho que até hoje eu tenho essa carta guardada em casa, de despejo”. Em um plano de construção lírica muito mais elaborada que as entrevistas realizadas até então, uma panorâmica vertical percorre uma grande árvore, da copa ao chão, onde está Eva, parada diante da cerca que a separa do território das lembranças. Mais adiante, enquanto caminha no mato, ela retoma o discurso da falta de resignação: “Eu hoje mora na 3 [com referência a sua quadra no modo antigo de endereçamento de Palmas], mas nunca esqueci aqui da rodoviária. (...) Eu acho que tem um negócio comigo que meu sonho é estar aqui nessa rodoviária” (15’55”). Em uma terceira aparição neste epílogo, Eva é enquadrada em primeiro plano, por trás de uma rede de proteção, seguido de um plano geral aéreo do terreno (17’14”). Com fatalidade, ela sentecia: “Mesmo que eu saia, que eu vá pra

outro lugar, sempre eu penso assim: que um pedacinho da minha vida ficou lá naquele cantinho (...) Um pedacinho da minha vida ficou lá em Palmas, lá junto da 41 [novamente referência ao endereçamento de quadras da cidade]”. Maria das Graças, por sua vez, apresenta na sua fala uma reflexão mais geral do sentimento compartilhado por Eva. Filmada em primeiro plano, tendo o mesmo terreno vazio por trás, ela comenta: “É ruim a pessoa pegar com o lugar que não é da gente. (...) Eu peguei muito com o lugar aqui. Não vou mentir” (16’26”).

Outras personagens reaparecem neste arremedo, sempre a reafirmar a relevância dos fatos narrados para a história da cidade e para a vida de cada um dos envolvidos. Três dessas falas, no entanto, se destacam por evidenciar a necessidade de preservação da memória e abrir, ainda que de forma difusa, para a vontade de uma expansão dessa memória. Damião Araújo de Sousa aconselha, em tom profético: “Guardem isso pra que a sociedade futura, talvez, quando chegar em uma outra localidade que vai ter que ser iniciada igual Palmas, não cometa os mesmos erros que cometeram por se deixar levar por fantasias” (16’46”). Osmar Alberto Dutra considera que há muito para ser contado sobre a antiga rodoviária, o que a referenda como um “marco” da capital (17’02”). Por fim, a câmera flagra alguns segundos de silêncio e reflexão dispersa de João Dias Soares, antes que ele sentencie uma espécie de justificativa do próprio documentário: “Difícil, porque a gente fala por aí, fala pra um e pra outro, mas tinha vontade de falar pra muita gente escutar, né?” (17’36”). Esta última manifestação, em especial, parece resultar da própria exposição à câmera e ao microfone, como se o entrevistado clamasse por uma midiaticização que desse repercussão à sua história (ou percebesse a oportunidade de amplitude que ganhara ao falar para o cinema).

A historicidade da memória coletiva implica que, no decorrer do tempo, as formas pelas quais as sociedades organizaram suas memórias e conhecimento sobre o passado, como tentaram ‘salvar o passado do esquecimento’, variam de uma época para outra. (...) a memória está intrinsecamente ligada a uma tecnologia mnemônica que lhe serve como suporte material; (...) o suporte tecnológico utilizado para preservar o estoque de conhecimento sobre o passado compartilhado dentro de uma dada comunidade (isto é, a memória coletiva) deixa sua marca na estrutura e na lógica interna da memória. (Rusu, 2014, p. 294, tradução nossa)<sup>52</sup>

*Terminal de Lembranças* é encerrado com uma dedicatória do realizador, em letreiros sobre fundo preto, “a todos os pioneiros que ajudaram a escrever os capítulos iniciais da história de Palmas” (17’55”). A menção aos primeiros ocupantes da cidade inclui, portanto, a utilização de um termo que carrega uma marca que se coaduna com a imagem do migrante desgarrado, desterritorializado e sujeito aos desafios do lugar em construção, desafios esses que

---

<sup>52</sup> No original: “The historicity of collective memory implies that in the course of time, the ways in which societies organized their memories and knowledge about the past, how they tried to ‘save the past from oblivion’, varies from one epoch to another. (...) memory is intrinsically linked to a mnemonic technology that serves it as its material support; (...) the technological support used for preserving the stock of knowledge about the past shared within a given community (*id est*, collective memory) leaves its mark on the structure and internal logic of memory.”

costumam ser enfrentados nas narrativas mais tradicionais com um senso de heroísmo. Esta leitura do passado é confirmada, aliás, tanto nas cenas ancestrais utilizadas na edição do documentário como no testemunho dos entrevistados, que repetidamente se referem ao desejo de se viabilizar financeiramente através do trabalho na antiga rodoviária, apesar das condições de vida sofríveis. Por este aspecto, o sentido de pioneirismo palmense teria um tratamento tão convencional em *Terminal de Lembranças* quanto a própria forma do documentário

O viés jornalístico do documentário, embora emaranhado em envolvimento muito pessoal, leva o realizador a declarar:

Por que eu tenho essa vontade de contar? É quase uma retribuição por tudo o que Palmas já me deu, como ela me acolheu, como ela foi agradável. Então como é que eu vou retribuir isso pra Palmas? É tirando uma boa história da gaveta, é preservando personagens importantíssimos, que com o tempo estão morrendo, estão perdendo a motivação de contar essas histórias. Então é o que eu posso fazer para a cidade, é o que eu acho importante para posteridade, é o que me motiva pro momento e é o meu grão de areia nessa teia cinematográfica (informação oral)<sup>53</sup>.

Porém, em seu afã do registro histórico da capital, Gleydsson Nunes permite que adentrem na narração do fim do primeiro terminal certas dimensões do cotidiano inicial de Palmas que terminam por problematizar uma narrativa mais oficialista. Ora, a situação antagônica apresentada pelos comerciantes do Pé Inchado não se limita à pobreza, à falta de espaço nos barracos, à poeira das ruas ou ao trabalho extenuante. Ela envolve também uma cidade dividida por muros sociais invisíveis, mas muito sensíveis. Mesmo que ainda tão preliminar, a sociedade em formação comentada no filme segrega os comerciantes que habitam o terminal através de várias estratégias de preconceito identificadas pelos próprios entrevistados, tais como o estigma do vício e da prostituição ou a rejeição em círculos externos ao local. Nem mesmo a diversidade de origens, tão realçada na obra e tão cara ao imaginário oficial, consegue fazer frente à exclusão exposta, que parece questionar os projetos dos urbanistas e os planos (ao menos os publicizados) dos políticos.

Não bastando a condição de cidadãos de “segunda categoria” imposta pela convivência ou, antes, pela falta de convivência com as quadras mais abastadas, a peleja dos pioneiros em foco não se conclui com alguma conquista de mais cidadania, em forma de superação pessoal e sucesso profissional. A cidade nova como terra de oportunidades se desvela na voz dos depoentes como uma promessa que desembocou em frustração. A intervenção do poder público em nome da modernização das estruturas provisórias do terminal é lida como violência pelos moradores expulsos. Uma segunda intervenção, que se dá com a transferência para o Rodoshopping, em lugar de propiciar uma readequação, colabora progressivamente

---

<sup>53</sup> Entrevista concedida por Nunes, G. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice D desta tese.

para desenhar uma paisagem de fracasso e desalento. Este ponto de vista, inclusive, é evidenciado não apenas na seleção das falas dos entrevistados, mas no texto proferido pelo narrador.

Se o futuro da cidade condicionado pela modernização desajeitada se mostra negativo, ao menos no recorte urbano inquirido, percebe-se certa coerência no teor saudosista que a obra, através de suas personagens, atribui ao terminal antigo. As privações do cotidiano no Pé Inchado sempre são tomadas como um cenário mais satisfatório quando comparado ao Rodoshopping e, ainda mais, quando confrontado com o episódio que marcou a virada na vida dos afetados: a destruição dos barracos. É assim que só ao cenário antigo são relacionadas imagens contadas ou fotografadas de trabalho digno, de esperança, de crianças que brincam pelas ruas, de diversão simplória e até melhoria gradual nas moradias, como relatado em algumas falas. A melancolia daí advinda abre espaço em *Terminal de Lembranças* para um tratamento do tempo e da paisagem muito raro no contexto cultural de Palmas: a ideia de ruína<sup>54</sup>. Essa marca degradada é identificada pelo filósofo Andreas Huyssen (2006) como uma afronta às metas sociais e econômicas da modernidade, já que mobilizam nossas mentes para um outro lugar: o passado, onde supostamente se vivia uma vida melhor.

A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado, a um só tempo, está presente em seus resíduos e, no entanto, não é mais acessível, tornando a ruína um gatilho especialmente poderoso para a nostalgia. (...) Essas ruínas e sua representação em livros ilustrados, filmes e exposições são um sinal da nostalgia por monumentos de uma arquitetura industrial de uma era passada que estava ligada a uma cultura pública de trabalho industrial e sua organização política. Nós somos nostálgicos pelas ruínas da modernidade porque elas ainda parecem manter uma promessa que desapareceu da nossa própria época: a promessa de um futuro alternativo. (...) Nosso imaginário das ruínas pode ser lido como um palimpsesto de múltiplos eventos e representações históricas. (pp. 7-8, tradução nossa)<sup>55</sup>

Não há nesta obra apenas mais uma linha do tempo que parte das carências da cidade recém-fundada em direção ao desenvolvimento urbano mais generoso e confortável. Há, bem mais forte que isto, um processo de desmonte de um lugar repleto de urbanidade própria, capaz, em suas limitações, de servir como lar e como paisagem de afetos. Desta forma, a rememoração de tempos melhores passa a depender da memória oral, das documentações, dos arquivos da imprensa, dos registros fotográficos e videográficos, além, é claro, das

---

<sup>54</sup> Ângela Prysthon (2017) traz uma abordagem de processos urbanos semelhantes - que ela denomina *paisagens em desaparecimento* - captados por diversos realizadores em contexto bastante diverso: o do cinema pernambucano.

<sup>55</sup> No original: "The architectural ruin is an example of the indissoluble combination of spatial and temporal desires that trigger nostalgia. In the body of the ruin the past is both present in its residues and yet no longer accessible, making the ruin an especially powerful trigger for nostalgia. (...) Such ruins and their representation in picture books, films, and exhibits are a sign of the nostalgia for the monuments of an industrial architecture of a past age that was tied to a public culture of industrial labor and its political organization. We are nostalgic for the ruins of modernity because they still seem to hold a promise that has vanished from our own age: the promise of an alternative future. (...) Our imaginary of ruins can be read as a palimpsest of multiple historical events and representations."

marcas materiais do lugar que deixou de existir. No caso específico do terminal antigo, estas ruínas físicas comparecem não com escombros ou edificações decadentes, mas, talvez mais terrível, como o terreno baldio, cercado, estéril, tomado pelo matagal, que é visitado pelas personagens em algumas sequências. Indiretamente, as ruínas também estão refletidas no ambiente moderno do Rodoshopping, que, disfuncional, exerce o papel do futuro perdido. *Terminal de Lembranças*, enfim, possibilita o cinema a retrucar a máxima da “capital mais nova do Brasil” em seu permanente devir. A Palmas debatida por Gleydsson Nunes também é lugar de paisagens antigas, varridas do mapa e, portanto, matéria de saudade.

### 3.5.8 - Palmas Eu Gosto de Tu

Gênero: Ficção (Drama, Comédia) / Ano: 2014 / Realização: André Araújo, Roberto Giovannetti, Hélio Brito, Marcelo Silva, Wertem Nunes, Eva Pereira / Produção: André Araújo e Rafael Franzine para SuperOito / Roteiro: André Araújo, Hélio Brito, Fernando Maia, Wertem Nunes, Marcelo Silva, Eva Pereira / Fotografia: Roberto Giovannetti, Gustavo Sá, BR153 Imagens / Edição: Roberto Giovannetti / Som: Esdras Campos, Jonatan Piesanti, Frederico Garibalde, Jessé Fonseca / Música: Paulo Vieira, Heitor Oliveira / Direção de arte: Simplérrimo, Érika Mariano / Elenco: Pietro Lamonier, Vivi Veloso, Dodi Reis, Emiliane Passarini, Gustavo Marco Alves Ramos, Thiago Omena, João Lino Cavalcante, Marina Kamei, Graça Maria Pereira Alves, Taiom Nunes, Ivan Vieira, Parraê Maria, Rosemeire Faleiro, Patrícia dos Santos, Carolina Kamei, Hitalom Bastos, Poliana Alves de Oliveira, Sabrina Fittipaldi, Paulo Vieira, Hygor Diniz, Junior Foppa, Manoel Dias Barbosa Junior, Ricardo Freitas, Léo Pinheiro, Maria Gabriela, Mayumi Mutuoca, Cristovão Feitosa, Iva de Oliveira, Kaká Nogueira / Duração: 91’49” / Financiamento: PROMIC - Programa Municipal de Incentivo à Cultura 2013 - Fundação Cultural de Palmas.

Sinopse: Seis histórias independentes envolvem pessoas que vivem em Palmas e mantêm relações diferentes com a cidade. No primeiro episódio, casal experencia várias fases do seu relacionamento romântico na ponte FHC. No segundo episódio, pescador encontra no lago de Palmas uma mala recheada com uma fortuna obscura e vê nessa sorte a chance de reunir a família, desmantelada pela falta de dinheiro. No terceiro episódio, garoto enfrenta na periferia a pobreza e a saudade da mãe ausente, enquanto recebe os cuidados do pai, empenhado em afastá-lo da consciência das tragédias da vida. No quarto episódio, estudante mobiliza amigos para ajudá-lo a preparar um inusitado jantar romântico para a namorada em plena Praça dos Girassóis. No quinto episódio, rapaz recém-chegado do interior encontra morada em uma kitnet, onde terá que conviver com confusões, fofocas e romances com tipos humanos bem diversos. No sexto episódio, uma jovem despreza Palmas profundamente, enquanto seus pais e um amigo lutam para que ela conceda um olhar mais receptivo à cidade.

São bastante evidentes e incontornáveis os fatores que requerem a inclusão de *Palmas Eu Gosto de Tu* entre os filmes a serem observadas nesta tese. Logo de partida, embora não se possa afirmar que uma almejada profissionalização do cinema feito em Palmas tenha sido alcançada em um momento específico da linha do tempo - e se é que tenha sido alcançada! -, esta obra produzida pela SuperOito serve como um marco neste processo, pois sintetiza algumas conquistas essenciais na direção contrária de um cinema mais artesanal ou mesmo de um cinema de bordas. Como buscarei demonstrar, houve na equipe envolvida um empenho no máximo acabamento possível através dos recursos obtidos através de financiamento público, inclusive com escolha de pessoal técnico capacitado e remunerado; opções estéticas aproximam o filme de modelos próprios do audiovisual adequado aos espaços comerciais; e, de fato, a ocupação desses espaços esteve entre os objetivos do projeto. Com isto, *Palmas Eu Gosto de Tu* alcançou o mérito de ser o primeiro longa-metragem - um formato por si só já raro no Tocantins - com produção inteiramente local a ser exibido em uma sala comercial convencional, ou seja, fora do circuito alternativo de espaços culturais ou festivais.

Sua pré-estreia se deu ainda na Sala Sinhozinho do Espaço Cultural de Palmas, tradicional reduto do cinema menos hegemônico na cidade e administrado pela prefeitura de Palmas, que, afinal, foi responsável pelo financiamento da obra. Porém, dois dias depois, entraria em cartaz em uma das seis salas do Cinemark Capim Dourado, *multiplex* instalado no maior centro comercial da capital. Ainda que este fato esteja longe de garantir estabilidade de produção ou viabilidade econômica para a cinematografia local, apresentava um forte valor simbólico de admissão no território normalmente reservado aos *blockbusters*, o que enfim proporcionou uma atenção inédita da imprensa palmense para o cinema autóctone (Jesus, 2014).

Inclusive os desafios de fazer uma cópia para cinema comercial que aqui não tem, é em São Paulo. É um capítulo à parte. Então em 2014 surgiu também o *Palmas Eu Gosto de Tu*, que foi um projeto bem mais elaborado, que apresentou dificuldades que transcendiam a produção do filme: como circular esse filme na cidade, como a gente conduziu uma campanha sem recursos de publicidade, mas estrategicamente usando a imprensa e a cobertura que a gente teve da mídia mirando as metas que a gente estipulou para o projeto. Que inicialmente era de estrear em uma sala comercial de cinema, o que até então nenhum filme tocantinense tinha feito isso. E conseguir cinco mil espectadores, que é um número difícil de ser atingido em cinema regional em sala comercial (informação oral)<sup>56</sup>.

Ultrapassando essa dimensão da tecnologia e da pós-produção, Wertem Nunes, um dos autores convidados para o filme, localiza, de forma muito geral, repercussões estéticas geradas por esses objetivos de inserção comercial:

Eu acho que o *Palmas Eu Gosto de Tu* teve essa coisa de se preocupar bastante com o tipo de filme que fosse finalizado para as pessoas assistirem no cinema. Teve esse cuidado de não ser um filme autoral, que eu quisesse fazer uma coisa da minha cabeça, que as

---

<sup>56</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

peças não quisessem assistir. Foi pensado para que as pessoas se identificassem (informação oral)<sup>57</sup>.

Para além desta pretensão em se colocar fora das bordas, *Palmas Eu Gosto de Tu* interessa a esta discussão pela explícita ambição em imaginar a cidade. Para tanto, ao mesmo tempo, utiliza a estratégia dos filmes em episódios que prestam homenagem a grandes cidades, tais como *Paris, Je T'Aime* (Olivier Assayas et al., 2006), *New York, I Love You* (Fatih Akin et al., 2008), *Tokyo!* (Joon-ho Bong et al., 2008) e *Rio, Eu Te Amo* (Vicente Amorim et al., 2014) e brinca com a fórmula, quase mesmo a parodiando. Nas palavras de André Araújo, o filme “estava disposto a contar não a história da cidade, mas retratar essa cidade de forma franca na escala de cinema”<sup>58</sup>. Embora o edital que premiou a proposta da SuperOito não exigisse uma temática que conferisse tributo a Palmas, definiu-se um caminho que possibilitava a mobilização de um público caseiro e ainda coletivizava a realização, ao trazer para a obra nomes notáveis do meio cinematográfico local em lugar de, mais uma vez, entregar a condução criativa apenas a André Araújo e Roberto Giovannetti, seu parceiro na produtora. Firmava-se, assim, uma outra homenagem, dessa vez aos próprios cineastas de fases anteriores.

No âmbito desta investigação, portanto, *Palmas Eu Gosto de Tu* instiga o questionamento sobre o resultado da combinação entre uma visibilidade privilegiada, maior do que a alcançada por qualquer outro filme tocantinense, e a suposta reverência à cidade. Como uma obra surgida neste contexto administrou a diversidade e o oficialismo (histórico e estético) da imagem da cidade? Neste âmbito, qualquer que seja a conclusão alcançada, torna-se relevante considerar a receptividade que o longa-metragem teve por parte de instituições legitimadoras, como no caso já citado da imprensa ou na presença do prefeito de Palmas à época, Carlos Amastha, durante o lançamento na Sala Sinhozinho.

A construção de ligações com expoentes locais se pronuncia já nos segundos iniciais de *Palmas Eu Gosto de Tu*, com os primeiros créditos sendo acompanhados por notas de violão e piano da trilha musical composta por Heitor Oliveira, professor de música com atuação na UFT, e Paulo Vieira, um dos atores mais populares da cidade e integrante do elenco do próprio filme. Percebe-se desde logo uma fusão entre a erudição de Oliveira e a visita a diversos ritmos da música popular brasileira, em especial nas canções executadas por Vieira em diversos momentos da obra. Estas variações indicam uma despreocupação em trabalhar o que seria uma suposta música tocantinense, apontando antes para a inclusão de artistas relevantes da cidade em uma produção que esboce uma síntese do cenário cultural local.

---

<sup>57</sup> Entrevista concedida por Nunes, W. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice G desta tese.

<sup>58</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

Outro aspecto marcante do filme e já revelado nas primeiras imagens é o farto uso de imagens aéreas, sobretudo através de *travellings*, para construção de planos gerais grandiosos, fotografados como cartões-postais audiovisuais da cidade. Estas paisagens são invariavelmente acompanhadas da trilha musical e pontuam passagens mais pronunciadas da ação dentro dos episódios e, principalmente, entre os episódios.

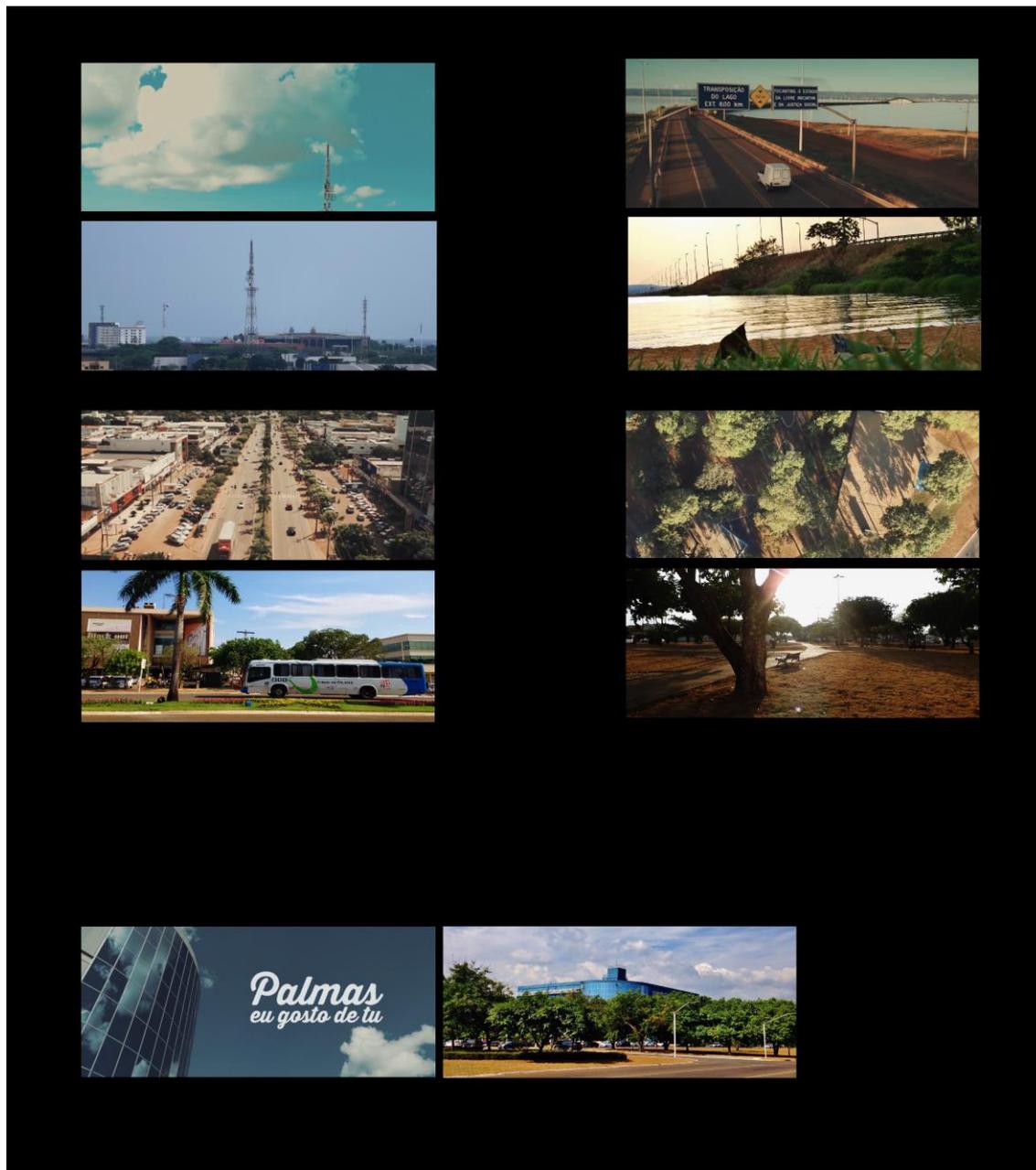


Figura 25 - Ensaio sobre os planos de interlúdio entre os episódios de *Palmas Eu Gosto de Tu*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Na abertura, por exemplo, já são quatro os “cartões-postais”: uma ampla tomada da Praça dos Girassóis, com a bandeira brasileira em primeiro plano, o Palácio Araguaia e, ao fundo, perdendo-se no infinito, a avenida Teotônio Segurado (00°25’); as vidraças da parte frontal

do prédio do Ministério Público a refletir o céu e as nuvens, imagem acompanhada do título do filme (00'31"); um voo sobre o trecho mais movimentado da avenida Juscelino Kubitschek (00'36"); e a entrada da ponte FHC, com aproveitamento da amplitude azulada do lago e a inserção do título do primeiro episódio, *Tá Longe*<sup>59</sup>, realizado por André Araújo (00'44").

O som das águas, que se funde com a música no plano geral da ponte, anuncia o cenário de início da narrativa: a praia da Graciosa, apresentada com um *plongée* de um trecho de areia tocado por pequenas ondas do lago. Esta imagem forma o microcosmo afetivo do protagonista (vivido por Pietro Lamonier, ator, mas também cantor de algumas bandas palmense de música pop), um rapaz que surge em repetidas ocasiões se arrastando até a margem para vomitar e, em *voice-over*, explica que o lugar foi palco de todas as primeiras bebedeiras de sua vida (01'02"). Os laços da personagem com a praia são reforçados com um *flashback* em que aparece criança, a desenhar na areia com um graveto (01'50"). Em sua fala, somos informados de que cresceu na Graciosa. Como aquela memória está anos distante no passado, a direção de arte se dá com a ausência da ponte, uma paisagem bem mais rústica e algumas barracas de pau e palha ao fundo, que já não existem na contemporaneidade extrafílmica. Além disto, a edição providencia riscos na imagem que mimetizam velhas gravações. Estes recursos demonstram que um "filme de época" em Palmas se faz com reconstituição de duas décadas atrás e uma textura de fitas VHS avariadas.

O episódio de André Araújo é, antes de tudo, uma história de amor trivial: encontro, namoro, separação e reencontro. A esta essência, acrescenta-se a diferença de temperamentos entre os dois amantes, bem como a leitura que fazem desse romance. Esta diferença se corporifica também nas distintas experiências com a Graciosa. Se o rapaz conheceu desde sempre o lugar e acompanhou suas mudanças, refletidas na sua própria vida - é, portanto, o *pioneiro* -, a moça (Vivi Veloso) personifica a migrante que aporta em uma Palmas já estabelecida. Em seu *flashback*, também criança, caminha em um tronco de coqueiro caído, conduzida pela mãe (02'14"), enquanto sua voz adulta sintetiza o assombro frente às peculiaridades da cidade nova: "Quando a gente chegou naquele terrão, eu perguntei pra minha mãe: Mãe, cadê a praia? Eu pensei que a praia da Graciosa era que nem a praia da novela, com aquelas ondas, com o povo de sunga jogando vôlei. E ali era um povo com a bunda sentada na água, bebendo cerveja. E um sol! Olha, não era fácil, mas era o que tinha". Há, mesmo na cidade tão jovem, uma territorialidade particular, um modo de uso da praia de rio, e essa territorialidade não se apresenta nem como familiar e nem como simpática à personagem, a quem cabe assimilar a terra estranha.

---

<sup>59</sup> Este episódio foi, em 2018, recortado do longa-metragem e exibido isoladamente, como um curta-metragem, no Festival Chico.

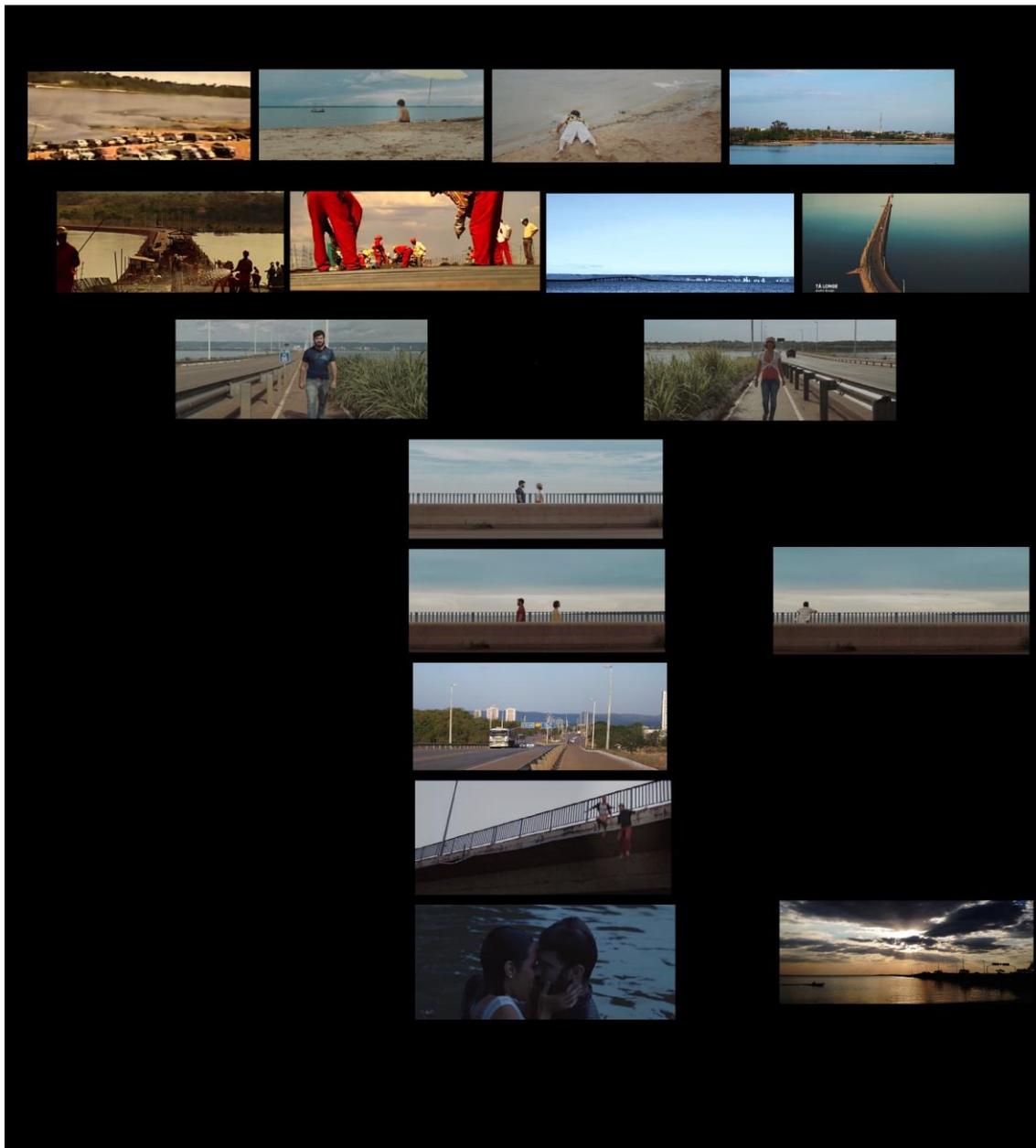


Figura 26 - Ensaio sobre o episódio *Tá Longe*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

O realizador recorre uma vez mais em sua cinematografia aos arquivos audiovisuais históricos nesta obra. Lá estão novamente os registros de Sidinei Madalena e as reportagens da TV Anhanguera, com o diferencial de agora estarem à serviço de uma obra ficcional. A paisagem reconstituída da praia é modificada pela construção da ponte FHC, finalizada em 2002, processo apresentado no filme através de um parêntese documental. Imagens do rio Tocantins antes do represamento, a praia antiga com muitos quiosques e os carros estacionados na areia se misturam aos telejornais, que exibem toneladas de pedras sendo despejadas nas águas, o soerguimento das vigas de sustentação da ponte e os operários a trabalhar, e narram os fatos com os números maiúsculos da edificação (02'35"). Esta

sequência mista de ficção e não-ficção se encerra com um plano geral da ponte e os tons dourados do poente, ainda dos arquivos, que são sucedidos por outras tomadas da estrutura feitas na contemporaneidade do filme, sem um marco de separação entre os dois registros (04'08").

A partir deste ponto, o episódio se apropria da ponte como seu único cenário. É na via de pedestres que, em plano e contraplano, vemos o primeiro encontro das duas personagens, que caminham cada qual num sentido (04'31"). É no mesmo lugar que o casal se beija e tece elucubrações sobre o amor. Lírica, a sequência é desenvolvida de forma alegórica e antinatural, sem diálogos, mas apenas monólogos interiores das personagens a desvendar sua oposição: Para ele, o relacionamento trouxe tranquilidade; para ela, bagunça. Como visualidade, o romance transcorre através do efeito de *time-lapse* sobre elementos mínimos: o parapeito da ponte, a grade de proteção, os automóveis esporádicos que passam em alta velocidade, os dois atores e o posicionamento deles dentro da geometria composta. Aproximam-se progressivamente ao se conhecer, afastam-se progressivamente quando vem à tona a separação. Referendando a alta rotatividade da população local, a moça precisa partir. Para ele, "ela inventou um curso fora de Palmas"; para ela, "mestrado. Rio de Janeiro. Claro que eu ia" (06'16"). A música é intensa e constante, o que, aliado à maneira de filmar, confere ao episódio um ritmo de videoclipe.

Na convencionalidade do final feliz, há o retorno. Ao som de uma das canções de Paulo Vieira, os namorados se reencontram da mesma forma que na primeira vez, um indo ao encontro do outro na ponte (07'23"). Beijam-se, dão-se as mãos e se viram para o parapeito. Como celebração da felicidade, repetem a contravenção (citada na análise de *Tempos Difíceis*) de saltar da ponte e mergulhar no lago. Emergem e em, primeiro plano, uma outra vez se beijam nas águas. Em panorâmica, a câmera se afasta para focalizar a ponte, que será, por vários ângulos, sempre espetaculares, objeto das cenas de passagem para a próxima narrativa (08'37").

O segundo episódio do longa-metragem, *A Mala dos Peixes Graúdos*, tem realização a cargo do tocantinense Hélio Brito, um dos mais experientes cineastas do estado, já atuante em obras que datam dos anos 1980 (Silva, 2017). Brito, porém, tem boa parte de sua cinematografia produzida em outras regiões do Tocantins, particularmente na cidade de Porto Nacional. Seu episódio aqui também tem como cenário fundamental (porém não exclusivo) o lago de Palmas, com a ponte FHC como elemento constituinte. É nela, aliás, montado em sua moto, esse veículo tão presente nas ruas da cidade, que desponta o protagonista Lindomar (Dodi Reis) (09'10"). Ele estaciona no acostamento, permitindo que vejamos ao fundo não a margem palmense do lago, mas a margem oposta, em Luzimangues. Trajado com bermuda, jaleco e um saco com varas, a personagem atravessa a grade do parapeito e desce para um banco de areia, onde prepara equipamento de pescaria, uma das atividades de lazer mais

populares dos tocantinenses e bastante praticada ali na ponte. O detalhamento das técnicas em vários planos e a música que cessa para dar espaço ao silêncio contribuem para o clima de solidão e meditação do pescador. Na espera, Lindomar observa a ponte e, em um close, cantarola o hino de Palmas (11'43"), ocorrência ufanista comparável à glamourização da paisagem nos *travellings* aéreos, porém agora menos sutil, ao recorrer a um elemento abertamente oficial.

Um corte no momento reflexivo do pescador transfere a ação para a casa de Lindomar. Em um plano conjunto do quarto com pouca luz, ele está deitado na cama (12'37"). Através de um espelho, pode-se ver sua esposa Vera (Emiliane Passarini) e é através do reflexo que as personagens dialogam. Tensa, esta conversa funciona para que o roteiro apresente o impasse existencial do casal. Sabemos que a família passa por grave crise financeira. Vera cobra uma solução de Lindomar e demonstra desejo de deixar a capital. Lindomar resiste, pede mais tempo, afirma não querer se afastar da mulher e dos filhos, mas expõe sua razão central de não partir: "Você tem que entender que eu amo essa cidade". Desesperançada, Vera acrescenta um dado dramático: Seu pai já comprou passagens para que todos se mudem. Apresenta-se, portanto, novamente o tema da rotatividade populacional. Palmas é caracterizada não apenas como a oportunidade que atrai imigrantes, mas como lugar de imperfeições que centrifuga pessoas. Desta vez, porém, há uma narrativa que inclui a afetividade (até ufanista) no ponto de vista de quem tem que partir, mas não quer.

Outras cenas mais breves com Lindomar a pescar no lago são inseridas ao longo do episódio (13'38" / 15'25"), alternado-se com as sequências do drama familiar. Como um *leitmotiv*, a rotina do pescador pontua a edição e ainda confere à personagem momentos tanto de fuga dos problemas como de ponderação sobre eles. O desenrolar do embate entre Lindomar e Vera, por outro lado, sempre tem como palco o ambiente interno da casa, invariavelmente com pouca luz e escurecido pelos móveis de madeira e couro, em estilo clássico. Em uma das sequências, Lindomar vaga pela sala, observa fotos dos filhos nos porta-retratos e conversa com a esposa, que está fora de campo (14'01"). Fica sabendo que as passagens estão marcadas para dali a poucos dias e demonstra angústia. Vera entra em cena e lança novos argumentos, que inclusive ajudam a desenhar o casal como representação do palmense malsucedido: "Tá tudo muito complicado aqui em Palmas atualmente. Tá uma crise danada. O que mais se vê são casas à venda e para alugar e isso é gente indo embora porque não aguenta mais essa crise". O marido, no entanto, permanece na hesitação e na esperança. Em outra sequência, as personagens, em primeiro plano, estão no sofá (15'41") e mais uma vez a renúncia de Vera a Palmas é usada pelo realizador para uma descrição das relações locais com a economia e a política. Diz ela ao companheiro: "Eu também amo essa cidade. Mas a situação está insuportável pra nós e pra muita gente. Você sabe, aqui quase tudo ainda depende do governo. Já Araguaína [e então abre um sorriso], Araguaína é uma cidade com comércio aquecido, uma agropecuária forte. Lá a gente pode começar um negócio novo, uma

vida nova, com meus pais por perto, sem ter que puxar saco de político”. Embora no permanente papel da contestação, a fala de Lindomar corrobora as territorialidades perpassadas por assistencialismos e tráfico de influências: “Mas Verinha, o deputado vai tentar reverter a situação da minha demissão”.

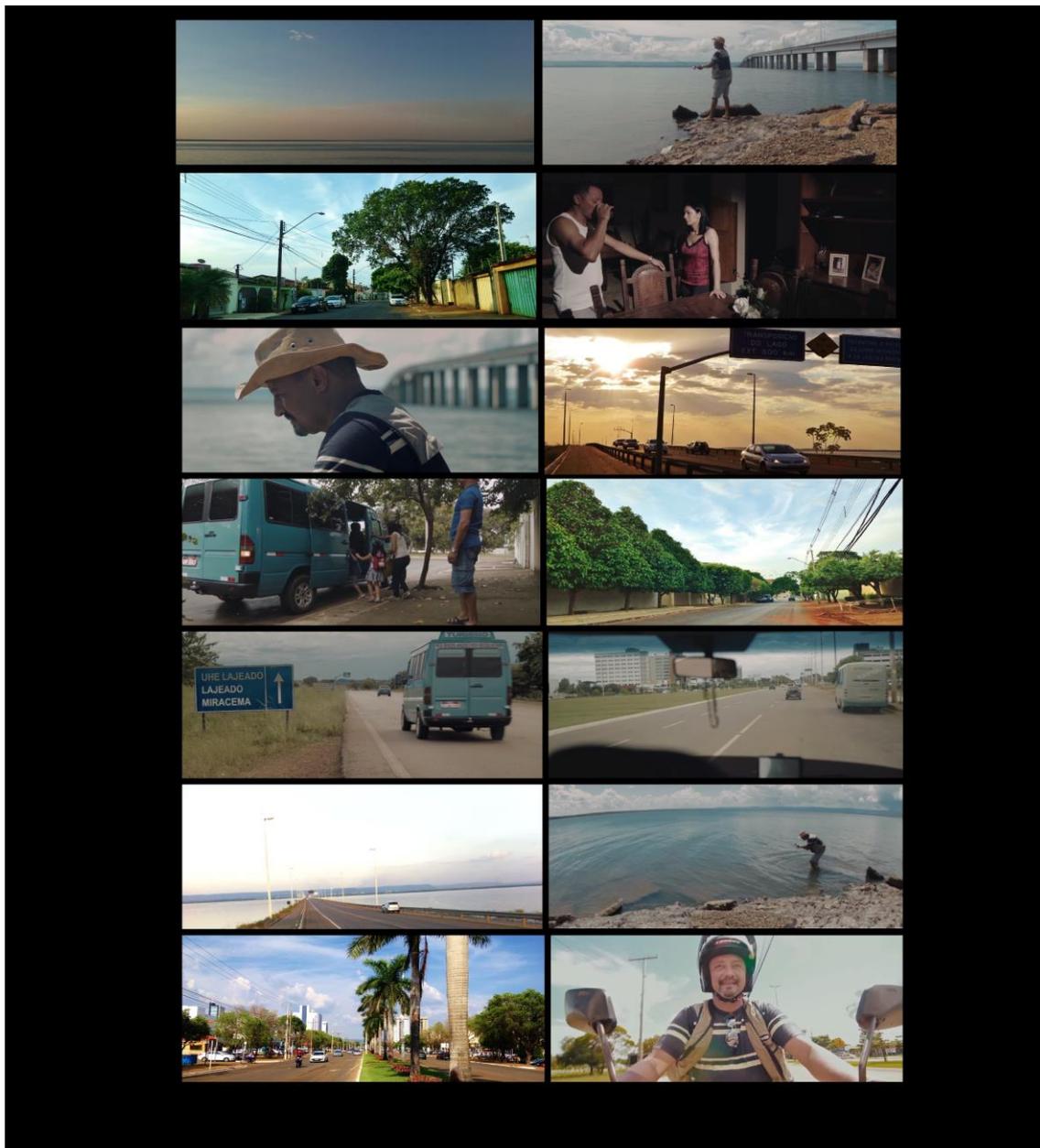


Figura 27 - Ensaio sobre o episódio *A Mala dos Peixes Graúdos*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Não havendo acordo entre as personagens, a narrativa conduz à separação. Em uma sequência externa, na calçada de uma rua residencial, Lindomar leva as malas da esposa e dos filhos para uma van (17'21”), típico veículo usado para viagens mais econômicas no Tocantins e que costuma buscar os passageiros em suas residências. Com a despedida, a ausência de música

nas sequências anteriores é quebrada por uma canção de Paulo Vieira, que, como em todo filme, aproveita como tema a situação momentânea da narrativa. *Travellings* das avenidas de Palmas realizados a partir de dentro da van e closes de Vera e dos filhos se alternam com o caminhar melancólico de Lindomar pela praça de uma quadra até terminar em um bar, onde a personagem pede uma cerveja.

Ao cessar a canção, novo plano conjunto de Lindomar a pescar no banco de areia parece insinuar uma simples repetição de ação (20'00"). Porém, ele percebe que algo foi fisgado, entra no lago, puxa a linha e descobre uma mala em lugar de um peixe. Já fora da água, abre o objeto e, por um plano-detelhe, nos são revelados vários envelopes com nomes de deputados e secretários de governo (todos fictícios). Esfuziante, o protagonista descobre ter em mãos um milhão de reais. Embora tenha consciência da origem ilícita do dinheiro - "Só gente graúda!", balbucia -, em nenhum momento esboça hesitação. Põe a mala na moto e parte da ponte. À crítica ao contexto político local, Hélio Brito acresce, portanto, um comentário sobre as faces diversificadas da corrupção e da ética.

Imediatamente, a felicidade de Lindomar é confrontada com um antagonista: uma blitz, indicada pelo primeiro plano de dois policiais militares em uma avenida com vários cones no asfalto (23'49"). Antes do encontro prenunciado com o pescador, porém, um dos policiais faz um comentário que o aproxima do mesmo contexto social da migração: "Sabia que eu tô indo embora de Palmas, Ferreira? (...) Vou pro interior". De fato, Lindomar é interceptado. Porém, durante os procedimentos de fiscalização, os policiais são surpreendidos pela aparição de um automóvel suspeito e liberam Lindomar, que não contém as gargalhadas diante da sorte.

Na última sequência do episódio, o protagonista, no quintal de sua casa, pendura as inúmeras cédulas de 100 reais molhadas em cordas de estender roupa (26'17"). Aproveitando o inusitado da situação e o ar de comemoração da personagem, a edição providencia um efeito de *time-lapse*, que aqui resulta em um tom cômico. Já sentado em uma cadeira no gramado repleto de dinheiro, com uma cerveja ao lado, o protagonista telefona para a esposa e anuncia que ela pode retornar com os filhos, pois "tá tudo mudado".

O terceiro episódio do filme, intitulado *Para Sempre João*, tem como realizador Roberto Giovannetti, cineasta de Minas Gerais e integrante, junto com André Araújo, da SuperOito. As amplas paisagens em forma de *travelling* entre o trecho anterior e este incluem marcas destacadas da parte central do Plano Diretor: o Memorial Prestes contrastado com um céu deslumbrante, a avenida NS1 em perspectiva, o Tribunal de Justiça na Praça dos Girassóis, uma atena de TV contra o horizonte (26'55"). Este conjunto monumental cria um impacto significativo quando é sucedido por uma panorâmica horizontal, também aérea, de uma área periférica e pobre, com ruas de terra e dezenas de casas iguais enfileiradas, próprias dos

programas habitacionais públicos. À suave trilha musical, unem-se falas e gritos de uma algazarra infantil. A esta paisagem sonora se soma o toque de telefone. O plano geral tão largo é interrompido pelo plano-detalhe de ervas no chão barrento, com casas pobres, desfocadas ao fundo (27'29"). Entram neste quadro pés de criança, que sobe em um tijolo para alcançar um telefone público. Um primeiro plano revela o protagonista, João (Gustavo Marco Alves Ramos), atendendo a ligação e concordando em chamar alguém. A situação, portanto, encena um hábito frequente em áreas muito carentes, sobretudo em pequenas cidades do interior e em uma época anterior à telefonia móvel, em que a comunidade depende destes aparelhos públicos para a comunicação.

Como um interlúdio precoce, à ação é adicionada uma sequência com vários planos de crianças a brincar nas ruas, empinando pipas ou jogando futebol, enquanto a voz de Paulo Vieira entoa na trilha musical um samba (27'40"). O ritmo marcadamente brasileiro, mas não tocantinense de forma específica, prenuncia um flerte, ou ao menos um diálogo, com a estética da ambientação do filme de favela.

Na verdade, a centralidade que João ganha na narrativa e o tratamento de afeto, fragilidade e melancolia dado a suas ações remetem o episódio a uma outra referência cinematográfica: os melodramas do neorealismo italiano. Todos os trechos destacados a seguir indicam isto de alguma forma. Após a sequência acima descrita, o garoto é mostrado correndo um longo caminho de muros sem reboco e carros velhos para chegar à casa de Maria (Graça Maria Pereira Alves) (28'29"), uma senhora que prepara em sua cozinha humilde feijão, arroz (muito grudado) e macarrão (sem qualquer molho). João avisa sobre a ligação e acompanha alegremente Maria no caminho de volta até o telefone, como diversão e curiosidade. Em outro momento, vemos João sentado novamente ao lado do telefone, riscando o chão com um graveto, enquanto outras crianças jogam futebol (29'54"). O aparelho toca e ele prontamente se põe a saltar para alcançar o fone, sem sucesso. Quando lembra do tijolo, o toque já cessou. Volta a se sentar, então, com tristeza.

O adensamento melodramático se dá com a entrada em cena do pai de João (Thiago Omena). Em primeiro plano, pai e filho aparecem sentados à mesa em um cômodo precário e mal-iluminado (31'14"). Sobre a mesa, estão dispostos dois copos americanos. A família come em pratos simplórios, do tipo *duralex*, apenas arroz e ovos. Na verdade, apenas o pai come. A criança só remexe a comida e mira fixamente uma terceira cadeira vazia. Não há qualquer diálogo ou trilha musical. O olhar ocasional do pai para João informa que a tristeza do filho não está sendo ignorada.



Figura 28 - Ensaio sobre o episódio *Para Sempre João*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*, com utilização de fotogramas do filme, fotografias do acervo de Suely Figueiredo e fotografias do acervo pessoal.

Outra circunstância que contribui para a elaboração dramática do protagonista envolve um carteiro (João Lino Cavalcante) que entrega correspondências na comunidade e é acompanhado pela atenção do menino (32'26"). Ao ver Maria receber um envelope, João interfere e quer saber do que se trata. Maria explica que é carta do filho "contando a vida dele na cidade grande". Apenas esta fala faz perceber que, no filme-homenagem a Palmas, o episódio de Giovannetti é o primeiro que até então não mencionara o nome da cidade e no qual a paisagem sem marcos urbanos pitorescos poderia ser tomada como uma periferia do município. A informação dada por Maria, no entanto, esclarece que, após alguns personagens em Palmas às voltas com idas e vindas, *Palmas Eu Gosto de Tu* se volta aqui para a

perspectiva dos outros lugares, de onde as pessoas saem para buscar a vida na capital. A história de João insinua ser perpassada também por esta realidade e, assim, ele, em ato de extrema ingenuidade, quer saber como também receber uma carta, ao que Maria retruca com igual simplicidade: deve-se escrever uma e esperar resposta. A exploração da pureza do garoto prossegue em cena em que ele, na penumbra de seu quarto, executa sua carta e escreve no envelope: “minha mãe, cidade grande” (35’17”). Ou ainda quando, mesmo o carteiro alertando que não é assim que funciona um endereçamento, João insiste na entrega, ao que o rapaz finge colaborar, guarda a carta e promete ver o que pode fazer (36’13”).

No mesmo plano conjunto em que o carteiro se afasta de João, o telefone público toca e o garoto atende (37’01”). Desta vez, a razão da sua espera enfim é esclarecida. Do outro lado da ligação, sua mãe (Marina Kamei) fala de outro telefone público. Trata-se de um curto diálogo, emocionado, com demonstração de saudades e o anúncio de que a mãe recebeu dinheiro do seu trabalho e estará de volta no dia seguinte. Ao fundo do lugar em que a moça conversa com o filho, um único vislumbre da tal cidade grande: um trecho desfocado de uma rua comercial e o vai e vem de pessoas. Em paralelo, João vai alegremente jogar futebol com as crianças ali perto após o diálogo, enquanto a mãe ergue um saco de frutas e verduras que estava no chão e atravessa um rua. Um carro se aproxima e, em detalhe, pode-se ler “Palmas” em sua placa. O som de um freada brusca e algumas laranjas que rolam no asfalto evidenciam o atropelamento da mulher.

Na sequência final do episódio, confirma-se o posicionamento do protagonista em uma fronteira entre um cotidiano cruel e uma parca fantasia protetora, para a qual contribuem, aliás, as demais personagens. João aguarda a mãe na calçada (38’21”). O pai se aproxima e, para distensionar o garoto, estimula-o a ir brincar com os amigos ou ir até a casa de Maria, que “fez aquele doce de pequi que você adora”, uma menção a uma fruta essencial na culinária do cerrado. João nada quer. O carteiro se aproxima e entrega um telegrama ao pai. Plano-detulhe do comunicado informa a ele e confirma ao espectador a morte da esposa. Porém, em lugar de se descontrolar, de imediato ele simula ler o telegrama para o filho, enquanto cria uma fábula. Por sua leitura, a mãe de João não mais virá, pois encontrou no céu um novo emprego: de anjo da guarda do menino. Beija e abraça o filho. Ambos se levantam e seguem caminho pela rua de terra da comunidade, enquanto a trilha musical referenda o tom melancólico.

Wertem Nunes é o cineasta responsável pelo quarto episódio de *Palmas Eu Gosto de Tu*, com título *Na Praça*. Nunes é natural do estado de Goiás e esteve radicado no Tocantins por muitos anos, onde atuou sobretudo como produtor cultural e promotor de cinema do Serviço Social do Comércio - SESC. Na instituição, além de cuidar da programação de uma das duas salas de exibição não-comerciais de Palmas, viabilizou a realização de cursos na área do audiovisual. No momento desta tese, estava de volta a Goiás. No longa-metragem em

questão, insere na coleção de narrativas a recorrência de personagens em conflitos existenciais que admite existir em sua filmografia. Em um comentário amplo sobre a totalidade de seus filmes, mas que ajuda a compreender a concepção do episódio estudado, declara:

Eu tenho uma coisa assim como *Brancaleone*, com Mario Monicelli, que é assim: Eu pessoalmente não gosto de comédia. Eu gosto demais do trágico, mas, quando eu vou fazer os filmes, gosto daquela coisa que é trágica, mas beira o ridículo, o engraçado, dessas coisas absurdas (informação oral)<sup>60</sup>.

O episódio é iniciado com um plano geral em perspectiva da avenida NS1 (41'08"), compondo um retrato que dá gradiosidade à via pelo aproveitamento da sua largura e de uma ondulação no terreno. Neste mesmo cenário, somos apresentados ao protagonista Renan (Taion Nunes, irmão do realizador), que caminha, caracterizado como um estudante, pelo canteiro central da avenida: bermuda, mochila nas costas, camiseta do curso de Ciência da Computação. Além disso, o próprio caminhar por ruas praticamente sem espaço para pedestres, tendo que atravessar rotatórias correndo, remete, na urbanidade de Palmas, a uma disposição (ou imperativo) de pessoas com menos renda e que não dispõem de um automóvel, para o qual as vias da cidade foram pensadas. Os planos gerais aéreos retornam, agora com inclusão de uma nova paisagem: uma panorâmica horizontal do campus da UFT (42'03"). A ela se seguem tomadas de Renan a entrar em um dos blocos e na sala de aula, onde uma professora escreve na lousa problemas matemáticos, enquanto o rapaz se distrai a desenhar em seu caderno um esquema obscuro, em que uma praça se acha no centro, cercada por referências a várias comidas. O projeto ainda não desvendado da personagem continua na cena seguinte, em que Renan, em seu quarto, pesquisa no computador a respeito de confeitarias e panificadoras (45'52").

O fato de Renan ser uma personagem pedestre ainda possibilita a aparição no ecrã de diversas paisagens triviais ou reconhecíveis da cidade, tratadas com a intimidade de uma câmera que acompanha um transeunte em lugar de estar a bordo de um automóvel, por exemplo. Vemo-lo, assim, em um plano conjunto de uma quadra comercial da região central (a mesma NS1, mas nas cercanias da Praça dos Girassóis), sendo abordado por um amigo (Ivan Vieira) (43'19"). O diálogo, além de reforçar a existência de um projeto sendo arquitetado, ainda vem permeado de um elemento já presente em todos os episódios anteriores, mas sem a intensidade aqui apresentada: o sotaque, acrescentado de gírias muito próprias da fala dos jovens locais. Ouvimos de Renan frases como "Deixa eu te perguntar. O carro está garantido?", em que a introdução da pergunta, pronunciada muito rápido, constitui um hábito frequente da oralidade tocantinense, ao que o amigo responde: "Tá puxado mesmo no horário. Tá de boa".

---

<sup>60</sup> Entrevista concedida por Nunes, W. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice G desta tese.

Quando marca um encontro com uma cunhada (Carolina Kamei), o faz na pitoresca praça da quadra 204 sul (44'04"), uma das áreas mais valorizadas da capital e diferenciada pela presença de muitos pinheiros, obviamente espécies exóticas na cidade. Nesta conversa, Renan faz saber o que está tramando: um jantar para comemorar o dia dos namorados com sua amada em plena Praça dos Girassóis. Ainda que a cunhada questione a razão e a viabilidade de uma ideia tão inusitada, ele insiste com o argumento de que aquele é o lugar de que a namorada mais gosta em toda a cidade e explica que a necessidade de mesa, cadeiras e talheres em lugar de um simples piquenique é para que não pareça que eles são “ou *hippies* ou que estão fazendo despacho”.

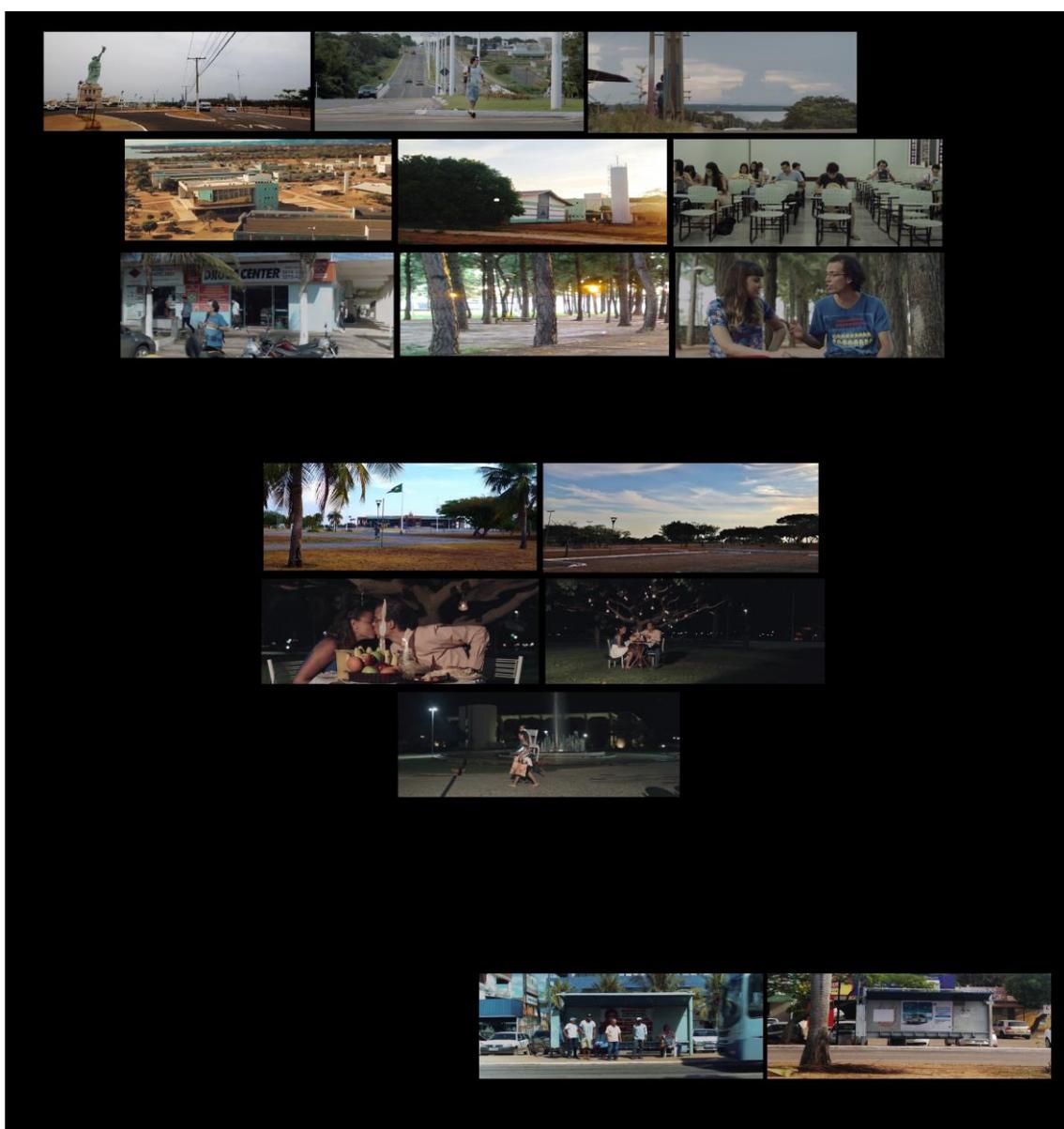


Figura 29 - Ensaio sobre o episódio *Na Praça*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Em seu mergulho na dimensão mais cotidiana e doméstica de Palmas, o filme abre espaço para um comentário sobre a qualidade do atendimento comercial na cidade. Nos preparativos para o evento, Renan e seu amigo visitam um estabelecimento para comprar frango assado (47'47") e são recebidos por um funcionário que protamente informa a falta do produto: "Nosso churrasqueiro tira folga no dia de hoje". Desenrola-se a partir daí uma discussão sobre a incompetência profissional, sem que Renan consiga ao final sua compra. Conclui o rapaz: "Só aqui em Palmas mesmo!", trazendo para a voz da personagem uma percepção advinda do senso comum local, ainda que ilustrada de forma muito ligeira.

A sequência da concretização do jantar é desenvolvida com uma coleção de planos que resumem os momentos românticos do casal, sem qualquer diálogo e com a presença da trilha musical executada sobretudo com piano e saxofone, em tons muito suaves. A música, aliás, preenche a maior parte do episódio, que, no entanto, diferente dos demais, não conta com uma canção. De início, presenciamos Renan retirando do carro do amigo todos os apetrechos para o jantar, desde os alimentos até a mesa e as cadeiras plásticas (51'22"). Posteriormente, um plano médio apresentará o rapaz ao lado da namorada Débora (Parraê Maria), já à mesa, disposta embaixo de uma árvore enfeitada com lamparinas artesanais e servida com castiçais improvisados, frutas, crepes e sushis (52'17"). Felizes, os dois trocam presentes. Mais aberto o plano, pode-se ver ao fundo a Assembleia Legislativa, o Palácio Araguaia e parte do gramado da praça. A mesma sequência, na clara ênfase da simplicidade de Renan, ainda exhibe o final pouco elegante do jantar, mas ainda assim lírico, em que o casal caminha pela praça a carregar pacotes, sacolas, mesa e cadeiras, passando em frente ao Tribunal de Justiça e à área do chafariz.

O ambiente noturno da Praça dos Girassóis é integralmente vivenciado apenas por Renan e Débora, sem que qualquer figurante seja captado pela câmera. Antes de ser uma artificialidade gerada por uma condução pouco atenta das filmagens, este aspecto advém da construção de uma paisagem de fato realista do lugar, que, por problemas gerados pela sua escala gigantesca, sofre com problemas de urbanidade. À noite, sem a atividade dos órgãos públicos, sua parte interna se transforma em um grande vazio, resumindo a ocupação às bordas da praça, utilizadas como pista para atividades esportivas ou caminhadas. Desta maneira, o jantar preparado por Renan, em sua ingenuidade, levanta o debate sobre a ocupação dos espaços estéreis, tão comuns na capital, ocupação esta que pode incluir, como no episódio, usos novos, fora da programação original, até mesmo performáticos.

*Calor Duzinferno* é o título do quinto episódio do longa-metragem. A realização ficou com Marcelo Silva, cineasta natural do estado do Paraná, com uma forte e diversificada atuação no audiovisual local através da produtora BR153 e da agência de publicidade e propaganda Public, ambas por ele comandadas. Além disto, o jornalista e publicitário tem seu nome

presente em obras locais desde a década de 1990, incluindo o prestigiado documentário para TV *Raimunda, a Quebradeira*, realizado no norte do estado.

Se a personagem Renan, com sua obstinação romântica, concedia ao *Na Praça* toques comedidos de humor, a comédia passa a gênero assumido neste episódio. Para tanto, um dos papéis centrais foi entregue ao ator Paulo Vieira, já referenciado anteriormente como um dos compositores da trilha musical. Ele se junta a uma seleção de rostos que terminaram por se tornar frequentes na cinematografia local, como é o caso de Thiago Omena, presente em diversos dos filmes aqui analisados. Porém Vieira construiu uma trajetória artística multifacetada que lhe possibilitou uma interessante projeção. Esteve desde o início da carreira muito vinculado ao humor, especialmente através de espetáculos de *stand-up* dentro e fora do Tocantins. O texto de suas apresentações regularmente trazem alusões à cultura do estado e às peculiaridades do cotidiano do tocantinense comum. Premiado em concursos nacionais de comédia, o ator passou pelo canal de esquetes *Porta dos Fundos*, no Youtube, e, no momento desta investigação, participava do elenco do *talk show Programa do Porchat*, exibido nas noites de segunda a quinta-feira na TV Record. O humorista se transforma, assim, no que haveria de mais próximo de uma estrela midiática, tanto caseira como expandida para todo o Brasil (devido ao alcance nacional da Record).

*Calor Duzinferno* é aberto com uma panorâmica vertical que desce por uma área de matas até a correnteza de um rio (54'10"). Das águas saem o protagonista (Hitalon Bastos) e seu amigo (Ricardo Freitas). O diálogo, novamente marcado por uma variação bastante regionalizada da língua, além de marcar essa identidade, ainda servirá para, em poucas palavras, caracterizar um perfil específico de tocantinenses, nomeadamente os mais jovens, que visam a mudança para Palmas como saída para um futuro promissor. Anuncia o protagonista: "Te falar uma coisa, velho. Eu vou mimbora pra capital", ao que o colega retruca "Fazer o que lá, moço?". Como argumentos para a migração, o rapaz explica que cansou do interior, encontrou um trabalho qualquer e pretende alugar uma kitnet. A contestação do amigo desvela um retrato da falta de preparação do migrante: "Tu nunca trabalhou na vida, nunca estudou, vive às custas da tua avó".

A transferência da ação para Palmas é resolvida com um plano geral muito aberto da avenida Teotônio Segurado, seguido de uma visão aérea de área residencial (55'14"). De imediato, o olhar é inserido no contexto das kitnet, em que a maior parte das cenas é ambientada. Torna-se sugestiva, inclusive, uma comparação das situações encenadas e a seguir descritas com os relatos apresentados pelos depoentes em *Kitnet - o Filme*, de André Araújo, de maneira a constatar como a ficção possibilita a reconstrução de uma série de vivências que no documentário eram apenas verbalizadas.

Na primeira sequência deste tipo, dois rapazes responsáveis pelo aluguel das unidades habitacionais (Junior Foppa e Hygor Diniz), fecham negócio com o rapaz recém-chegado (55'29"). De maneira ríspida, enumeram as regras: 500 reais mensais e, em caso de não pagamento, expulsão. "Tem uma fila de gente querendo entrar", ameaça um deles. Realizada na área comum do conjunto de kitnets, a cena permite a apresentação de outras personagens: uma jovem (Poliana Alves de Oliveira), que já troca olhares insinuantes com o novo morador, e duas personagens travestidas e caricatas, uma sarcástica e debochada (Paulo Vieira) e a outra um anão (Manoel Dias Barbosa Junior), que tem papel adjuvante e subserviente. Cobrada na ocasião por estar em dívida com o senhorio, a primeira travesti, sedutora, sugere pagar, mas não em dinheiro, e chama um dos rapazes para ir até sua kitnet para "tampar um buraco".

Na sequência seguinte, outro aspecto que forma uma possível territorialidade das kitnets ganha destaque: a fofoca. Em um plano conjunto, novamente na área comum, as duas travestis estão sentadas e se abanam com leques enquanto conversam com uma amiga (Sabrina Fittipaldi), grávida e a lavar roupas em um tanque (56'30"). De maneira muito escarnekedora e venenosa, comentam sobre o novo morador ("Quem sabe esse não é o pai do teu próximo bucho, né, mulher?") e principalmente sobre a jovem que havia flertado com o recém-chegado na sequência anterior. Discute-se que ela é estudante, que se esforça muito para passar em concursos, mas também se insinua que ela se prostitui: "Tu não sabe. Às vezes a bichinha pega no pesado de noite. Todo dia vem um carrão aí pegar ela", comenta uma das travestis, entre risos de todas.

O roteiro de Marcelo Silva procura, aliás, extrair daquela arena de convívio entre os moradores o maior número possível de hábitos atribuídos à arquitetura das kitnets e ao perfil de pessoas que ali optam por ou necessitam residir. Citemos, como ilustração, o rapaz do interior que, enquanto se arruma diante de um espelho em sua casa, é obrigado a ouvir as vizinhas que, lá de fora, cantam a toda altura o *hit Fui Fiel*, do cantor de brega Pablo, e ainda emendam em uma discussão (57'35"). Quando sai para a área comum, cruza com uma das travestis, que faz serviço de pedicure na amiga, enquanto a jovem estudante surge a escovar os dentes ali mesmo, em frente a todos (58'02").

Em outros momentos, esse mostruário de hábitos extrapola as kitnets e investe na caracterização daqueles que buscam ganhar a vida na cidade. É o que ocorre em um diálogo entre o protagonista e a estudante, em plano e contraplano, mais uma vez na parte externa do condomínio (60'28"). Ele está saindo para o trabalho. Ela estende roupas nas cordas e aproveita o encontro para puxar assunto. O tema são os concursos públicos, que, na cidade extrafílmica, são um dos grandes responsáveis por atrair pessoas para a capital, já que o setor público está entre os principais empregadores locais. Um pouco reticente por aquela interferência em sua intimidade, o rapaz informa que tentará vaga na Polícia Federal. A

moça, por sua vez, adianta que escolheu concorrer a fiscal da Receita e completa, de forma insólita: “Desde criança que eu sonho em ser fiscal da Receita”.

Porém, em meio a todo o intuito de um retrato da vida palmense, especialmente dos menos favorecidos, o cineasta elege como elemento privilegiado e definidor da narrativa o calor intenso da cidade. Este foco se anuncia desde o título do episódio, que, aliás, já vem devidamente marcado pelo sotaque, tanto na expressão escolhida como na grafia. As altas temperaturas, por exemplo, tornam dramático o emprego do protagonista, de cortador de grama. Em um apertado quartinho de serviço, que exige a câmera em *plongée*, podemos vê-lo trocar de roupa para o trabalho (59’21”). Para se proteger da ação da máquina roçadeira, precisa usar calça comprida, proteção de couro nas pernas, luvas grossas e uma camiseta enrolada na cabeça, como uma máscara. Essa indumentária, por sua vez, só faz aumentar o calor. Esta realidade - a propósito, compartilhada por diversos trabalhadores cujas funções são exercidas nas ruas de Palmas durante o dia - é apresentada com o rapaz sentado no gramado de uma rotatória, em uma área movimentada da avenida Juscelino Kubitschek (59’59”). A roçadeira está largada ao lado e ele tira a camiseta do rosto muito suado, enquanto, em *contra-plongée*, o sol resplandece, fustigante. Em sequência posterior, vários cortadores de grama manuseiam suas roçadeiras na área do Espaço Cultural de Palmas (65’14”). São planos bastante burilados esteticamente, pois aproveitam na composição da paisagem a amplitude do gramado do lugar, a arquitetura arrojada do prédio, o movimento suave e cadenciado da roçagem, como uma dança, e o sustento lírico da trilha musical, em que o piano se destaca. De novo, vencido pelo cansaço e pelo calor, o protagonista encerra a sequência fazendo seu serviço quase deitado, até não mais aguentar e cair.

No ambiente das kitnets, o calor extremo se consubstancia na imagem de agonia do protagonista durante o sono (62’14”). Por um lado, um ventilador defeituoso (fora de campo e do qual só escutamos o barulho), o impede de dormir. Quando desliga o aparelho, os pernilongos passam a atacá-lo e nem o inseticida ou uma raquete elétrica resolvem o problema. Um close revela o rosto desesperado e tomado pelo suor. Uma sequência que narra um sonho do rapaz aponta a solução para o drama do clima. Ao som de um piano mais suave e em *slow-motion*, ele surge trajado com roupas esportivas dentro de uma loja de eletrodomésticos (63’30”). Sua vizinha travesti, sempre muito debochada, também está no local, a lhe acenar. Em plano e contraplano, ambos disputam uma corrida em direção a um ar-condicionado. Em um salto mais ágil, a travesti consegue agarrar o aparelho antes e fica às gargalhadas. Mais adiante, já fora do quase-pesadelo, o rapaz finalmente concretizará o desejo do sonho e será mostrado comprando o ar-condicionado (65’51”), o que causa inveja nas demais personagens do condomínio quando lá chegar com a aquisição (66’12”).



Figura 30 - Ensaio sobre o episódio *Calor Duzinferno*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*, com utilização de fotogramas do filme, fotografias do acervo pessoal de Lauane dos Santos e fotografias do acervo pessoal.

A presença do ar-condicionado em um ambiente com pessoas com tantas carências materiais serve de mote para os desfechos da narrativa. É usada como desculpa para que o rapaz convide sedutoramente sua vizinha concurseira para estudar em seu quarto e prontamente receba um sim (66'25"). Segue-se um mesmo plano médio, repetido por três vezes, da moça saindo de forma sorrateira da kitnet do protagonista, indicando que suas visitas sexuais ao local passaram a ser frequentes. Em contrapartida, ao receber a primeira fatura da energia elétrica, o rapaz percebe o custo do luxo adquirido. Do lado de fora do condomínio, conversa com as travestis e se lastima com o valor que terá que pagar: 500 reais, além de um aluguel atrasado (67'55"). A vizinha mais articulada propõe, então, de forma sapeca e venenosa,

comprar o ar-condicionado e resolver da sua maneira a dívida com o aluguel (em alusão aos serviços sexuais ao senhorio). Acertado o negócio, o rapaz do interior assume o fracasso dos seus planos em Palmas e declara: “Não quero mais saber dessa cidade. Cansei, tá? Vou mimbora desse calor dos inferno”. O abandono da capital ainda é caracterizado como alívio e alegria em um *travelling* aéreo sobre uma área florestal e, em seguida, o plano conjunto do protagonista mergulhando no rio do seu lugar de origem, ao lado do mesmo velho amigo (68’49”).

Finalmente, o último episódio, *DR Palmas*, teve a realização da tocantinense Eva Pereira. A cineasta conta em sua filmografia com obras em curta-metragem e séries para TV, porém tem destaque na cinematografia local na função de produtora cultural. O DR do título é uma abreviatura vertida em expressão idiomática e que significa discussão de relacionamento. Fecha o filme com um discurso muito mais explícito a respeito do sentimento de pertencimento à cidade e da consequente identidade cultural. A trama, bastante simples e tênue, elaborada para debater esse tema se centra em uma longa briga entre dois amigos, Gabi (Maria Gabriela) e Caio (Léo Pinheiro, mais atuante como músico), a respeito do querer ou não querer viver em Palmas, o que dá à DR um duplo sentido: o embate do casal e o discussão sobre o lugar.

Os habituais planos gerais que abrem cada episódio agora anunciam uma paisagem inédita em relação às cinco narrativas anteriores. Há um primeiro deles de uma cachoeira e um segundo a exibir um córrego que passa em meio à mata fechada (71’15”). Essas imagem apontam para um enquadramento de Taquaruçu, ainda que o nome do distrito não seja referido em qualquer momento. Da mesma forma, como esclarecido nas entrevistas realizadas para esta investigação, parte das cenas em ambiente de mata deste episódio, embora encene Taquaruçu, foi, por questões de logística, filmada em outros sets, no Plano Diretor, como o Orquidário de Palmas. Independente deste fato, é neste cenário imaginado que os protagonistas são introduzidos, praticando uma das atividades esportivas típicas do ecoturismo local, o rapel. Gabi surge devidamente equipada para o salto na cachoeira, porém, em close e de perfil, mantém os olhos fechados e a respiração tensa (71’33”). A voz de Caio, fora de campo, chama por ela. Ao entrar no plano, o rapaz percebe o tremor da amiga e, preocupado, pede para que ela desista do salto. Gabi rejeita e se joga, porém de forma atrapalhada e perigosa, o que é revelado pela câmera na turbulência das águas e na aflição de Caio, que olha para baixo. Já fora da cachoeira, em primeiro plano, um instrutor esportivo (Kaká Nogueira, presente como coadjuvante em vários dos filmes aqui analisados) ralha vigorosamente com Gabi, acusando-a de tentar se matar e lembrando do necessário profissionalismo daquela atividade (72’34”). Este ocorrido se torna o estopim para a discussão que se estabelecerá entre Caio e Gabi.

O atrito se inicia com Caio, irritado, saindo do local e enveredando por uma trilha na floresta. Gabi corre atrás dele, implorando para não ser deixada “no meio desse mato” (73’13”). Neste cenário e na recorrência desta ação - Caio a querer ir embora e Gabi a suplicar sua compreensão -, os dois farão várias paradas e desenvolverão o diálogo ríspido. Vejamos alguns argumentos: Caio questiona como a moça pode ter ousado se suicidar e ao mesmo tempo “ter medo de uma trilha linda como essa”, fala que apresenta a permanente posição da personagem de exaltar Palmas; Gabi, por sua vez, garante não ter tentado o suicídio, mas tencionara apenas assustar seus próprios pais, afinal “se eu quisesse me matar de verdade, eu teria feito isso há três anos atrás, quando meus pais me trouxeram para morar nesse lugar que eu odeio”. Está, portanto, definida a marca anti-Palmas da moça. Em outro momento, ela sentencia de forma mais direta: “É um absurdo essa cidade na minha vida” (75’53”). Há, ao longo de toda a contenda, uma caracterização de Gabi como uma menina mimada e obstinada no seu azedume. Esta percepção se mostra clara para o interlocutor a partir da confissão das razões por trás do incidente na cachoeira e Caio não se priva em acusá-la de imaturidade. A caracterização psíquica, aliás, é reforçada por um *flashback* ambientado no apartamento de Gabi (74’07”), decorado como uma residência de uma família abastada. Nesta cena, a jovem interrompe o café da manhã dos pais (Iva de Oliveira e Cristovão Feitosa) para ler em voz alta e com muita ironia notícias de jornal sobre corrupção no poder público e sobre ataques de piranhas nas praias, a partir do que questiona se aquele seria o lugar adequado para que o pais criassem sua única filha. Com constrangimento, o pai se retira e a mãe reclama: “Nos mudamos pra Palmas e está na hora de você aceitar isso”.

O ápice da discussão entre os protagonistas se dá quando chegam a um banco de descanso colocado na trilha (76’15”). Neste local, Caio se põe a enumerar tentativas anteriores de fazer Gabi se encantar com a cultura palmense. Cita primeiro o desfile dos bonecos, um evento pré-carnavalesco em que figuras artesanais gigantes evoluem nas ruas da zona urbana de Taquaruçu. A menção é seguida de imagens das duas personagens a dançar em meio às criaturas brincantes (76’43”). Logo após, Caio lembra da visita à queima dos tambores, cerimônia em que os participantes jogam no fogo pedidos e realizam uma espécie de sarau de poesia, contos populares e canções. Da mesma forma, tomadas deste outro evento são apresentadas, inclusive com a interação efetiva de Gabi (77’09”). É preciso mencionar que tanto os bonecos gigantes como a queima dos tambores, embora guardem similitudes com tradições folclóricas imemoriais, foram criadas já nos anos 2000 e contam com um idealizador, Wertemberg Nunes (pai do cineasta Wertem Nunes, integrante deste *Palmas Eu Gosto de Tu*), responsável pelo centro cultural Aldeia Taboka Grande (Nascimento, 2007). A dimensão de simulacro de mitologia que há nessas festas se insinua na maneira solene com que Caio as considera. Sobre a queima dos tambores, ele comenta: “Você sabia que aquilo é sagrado pra mim?”, transparecendo a mágoa por Gabi não ter conseguido se sensibilizar a ponto de admirar o ritual e, por conseguinte, o lugar (76’57”).

Na verdade, a identidade, forjada ou não, de Palmas mobiliza tão pouco Gabi que, para ela, a reverência do amigo soa como provincianismo. Chamado de “limitado”, ainda no mesmo banco de descanso, Caio se ofende e a amiga busca explicar: “eu digo limitado esse lance de você não querer sair daqui, sabe? Conhecer outras pessoas, outros lugares. Não é culpa sua. Eu acho que a culpa é da cidade mesmo. Eu acho que esse calor, ele absorve, ele encolhe o cérebro das pessoas”. Como a justificativa vem carregada de outros preconceitos destilados contra o lugar, Caio rebate com um argumento bairrista: “Essa cidade é que não absorve você”. A tréplica de Gabi vem na forma de xingamentos voltados para a condição periférico-cultural do interlocutor, com uso de termos como “nativozinho sem perspectiva”, tocador de “violãozinho defasado” e “futuro engenheiro tupiniquim” (77’34”).



Figura 31 - Ensaio sobre o episódio *DR Palmas*, de *Palmas Eu Gosto de Tu*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Demonstrando desilusão, Caio desiste da companheira e sai de campo, deixando Gabi solitária e pensativa (80'44"). Depois, no final da trilha, reencontra alguns amigos, mas também se mantém afastado e ensimesmado. De volta à mata, a câmera faz um *travelling* entre as folhas caídas no chão, a sugerir um olhar subjetivo de algo que se arrasta e vai em direção às pernas de Gabi (81'56"). Vemos então a personagem se levantar ao sentir uma picada. Grita alto, então. Na estrada para fora da trilha, desconhecidos emergem com a moça nos braços e são prontamente recebidos pelo grupo de Caio. Um dos presentes faz referência a ataque de cobra (82'24").

A edição impõe um salto na ação para uma já recuperada Gabi, que, de seu quarto, fala ao celular com Caio e reclama, sempre arrogante, de não ter recebido visita (82'43"). Interrompida pela mãe, é convocada para uma reunião na sala, onde é informada pelos pais de que voltará a morar com a avó em Brasília. De volta ao quarto, arruma as malas e chora. Se todo o episódio até então estava isento de trilha musical, neste momento começa a soar uma canção (84'10"). Uma passagem para o apartamento de Caio nos permite perceber que, na verdade, era ele a cantar ao violão, no tempo diegético.

Um novo salto temporal é anunciado por letreiros sobre fundo preto: "dois anos depois". A sequência final, tanto do episódio como do longa-metragem, tem como cenário um pier junto ao lago de Palmas, durante um crepúsculo. Caio está sentado e é mostrado de costas. Gabi entra em campo e senta-se ao seu lado, com certa distância que se reflete no diálogo, forçadamente contido. Procurando estabelecer ligação emocional, a moça afirma que sabia que encontraria o amigo naquele lugar. Ao explicar que sempre tem vindo passar as férias em Palmas, é rebatida pela costumaz ironia de Caio: "Mesmo depois de dois anos ainda não arrumou lugar melhor não para passar as férias?", colocação que busca, mesmo após o hiato temporal, estabelecer mais uma vez uma postura diferente de ambos em relação à capital. Porém, quando Gabi revela que desta vez veio para ficar, quebra a dureza do rapaz com um comentário, feito com o olhar voltado para o lago: "Essa Palmas continua mais brasileira do que nunca, né, Caio?". E completa, finalmente assumindo o tom apologético: "Mas esse pôr do sol eu ainda acho o mais lindo do mundo. (...) A gente devia ficar em silêncio para admirar". A silhueta de Caio se aproxima de Gabi, enquanto ele assente: "Fiquemos em silêncio". Uma panorâmica vertical afasta o foco da dupla para o céu crepuscular. Entram os créditos e a trilha musical finais.

Foram numerosas as alusões necessárias nesta dissecação dos episódios aos planos gerais muito abertos, realizados com esmero fotográfico e, em geral, movimentos aéreos de câmera que reforçam a grandiloquência da imagem. Este padrão de filmagem encontra como aliados, na maior parte das tomadas, a topografia plana da cidade, o potencial paisagístico no contraste entre a serra e o lago, as edificações monumentais (especialmente a ponte FHC e o Palácio Araguaia) e as cores intensas do céu do cerrado, conspirando para a estética de

cartão-postal. Os tipos de enquadramento e de movimento de câmera se mostram tão poderosos na função da glamourização que o seu uso, mesmo em paisagens extrafílmicas menos propensas ao deslumbre midiático, como as áreas residenciais comuns ou as periferias carentes, adquirem impacto visual. Esse efeito, naturalmente, é otimizado na tela de grandes dimensões das salas de cinema, veículo para o qual *Palmas Eu Gosto de Tu* demonstra ter sido concebido de forma preferencial. Ao mesmo tempo, seus realizadores e, sobretudo, seus produtores transparecem uma aposta de que a inédita entrada no espaço nobre das salas comerciais precisaria ser acompanhada de escolhas estéticas coerentes com a tradição daqueles exibidores e do seu público habitual. Em outras palavras, a chance de estar em cartaz em um *multiplex* de um centro comercial requereria os modelos imagéticos das cinematografias hegemônicas e, no caso do Brasil, também da televisão hegemônica.

No entanto, na convenção interna gerada pela edição da obra, cada conjunto de planos gerais majestosos, na sua condição de introdução dos episódios ou costura entre eles, invariavelmente é sucedido por planos mais próximos que promovem uma descida da câmera e da ação para o nível do chão, do asfalto, da intimidades das casas, as alamedas residenciais, não importando se as kitnets de *Calor Duzinferno* ou o prédio de classe média alta de *DR Palmas*. Da distância que converte a cidade em uma larga e bela paisagem sem territorialidade, o espectador é convidado ao cotidiano dos habitantes mais triviais. Nenhuma personagem realiza feitos históricos. Nenhuma tem um nome importante ou grandes riquezas aparentes. Não há governantes, revolucionários, evidentes heróis ou vilões, mas apenas gente ordinária. Se o sobrevoo na imensidão da paisagem conforta um espectador que se deslumbra com a midiaticização competente do seu lugar, os planos mais fechados na calçada ou nas salas de casas em que se desenrolam dramas domésticos asseguram a esse mesmo espectador a identidade de vida e cultura.

Seja do alto ou do cotidiano, o filme é organizado como uma ode à cidade. Para tanto, efetua uma clara autoetnografia cinematográfica, afinal, do projeto inicial ao resultado final, passando pelo título, as múltiplas referências a Palmas não são apenas consequência do lugar de produção, mas o objetivo maior da realização. Sobre isto, é revelador o texto utilizado no trailer oficial da obra: “Este não é um filme de amor. Este não é um filme de comédia. Este filme não é sobre dramas ou confusões. Não é um filme sobre separação nem sobre família. Este é o filme de uma cidade”<sup>61</sup>. Ou seja, embora trafegue entre amores, comédias, dramas, confusões, separações e famílias, todos esses gêneros ou elementos dramáticos estão em função do retrato da capital.

---

<sup>61</sup> O trailer está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x4d1JxkpGi8> . Acessado em 05 out. 2018.

Todavia, a transferência deste retrato do cartão-postal para o cotidiano ao mesmo tempo movimentada a autoetnografia de um foco nas generalidades dos monumentos, das atrações turísticas, dos marcos e das narrativas oficiais para as trivialidades diárias. Aponta-se, assim, a manutenção de uma afirmação do ser-palmense, só que muito mais alimentada por um “nacionalismo” banal. Esse exercício de pertencimento - de quem vive a cidade, de quem filma a cidade, de quem se identifica ao assistir ao filme - reside nos sotaques; nos rostos familiares dos atores; nas peculiaridades de residir em kitnets; na instabilidade das migrações; nos usos reinventados dos lugares públicos; nas modalidades de lazer; nos meios de transporte; na simulação de folclores e no jeito de assumir esse folclore; no calor e na forma de lidar com esse calor. Esse afincamento em tornar cinematográficas as territorialidades mais sutis da cidade fica representado no comentário de Marcelo Silva sobre o episódio *Calor Duzinferno*, que, no entanto, mostra-se pertinente para a totalidade do projeto da longa-metragem:

Eu, por exemplo, já usei isso no meu filme em *Palmas Eu Gosto de Tu*. O comportamento das pessoas aqui, o egoísmo delas de querer ascensão social rápida, o sonho de passar num concurso, o sonho de ter um conforto. É muito maior aqui do que nos outros lugares. Em outros lugares, as pessoas têm uma certa paciência de cumprir etapas para ter uma ascensão social. Em Palmas, todo mundo se sente na obrigação de cortar o caminho, ter um atalho: ‘Eu preciso rapidamente passar num concurso, preciso rapidamente arrumar um emprego, preciso comprar um ar condicionado’ no dia seguinte que chega aqui. Então brinquei com isso aí, porque aqui há atitudes e comportamentos, estilos de vida próprios. Então como cidade ela vai inspirar muito e quem tentar usar só como cenário, um ambiente, não vai funcionar, porque a cidade vai roubar a cena (informação oral)<sup>62</sup>.

Por outro lado, esta proposta feita ao coletivo de cineastas, e que Silva demonstra ter conseguido ajustar aos seus próprios objetivos, pode não expressar coerentemente um modo de filmar preferencial de todos os artistas envolvidos. Este desafio é assumido, por exemplo, por Wertem Nunes. Quando inquirido sobre as incidências geográficas exercidas pela cidade sobre sua criação, o realizador reconhece que

No caso de *Palmas Eu Gosto de Tu*, sim. Mas interferiu porque eu deixei, porque o trabalho era esse. A demanda era essa. O trabalho se chamava Palmas eu gosto de tu. Não fui eu que escolhi esse título. Eu coloquei a minha criação em favor disso, mas eu não sou muito de fazer isso. Meus filmes não têm muito a ver com a localidade em que são produzidos. Inclusive eu enfrento dificuldades em passar em edital, porque todo edital pede isso. Seja ele daqui, do Rio de Janeiro, da caixa-prego, vai pedir o que? “Qual a relevância para o estado?”. E eu acho isso um absurdo (informação oral)<sup>63</sup>.

O mergulho no cotidiano é justamente o que permite aos cineastas trazer para o âmbito de suas narrativas a possibilidade de uma leitura crítica da urbanidade em Palmas. Não se trata aqui de exercícios de reflexão ou revisão históricas, como percebido em outras obras aqui discutidas, tais como *Terminal de Lembranças* ou *Under the Rainbow*. Igualmente, não se insinua uma totalização da representação da cidade, como se o filme pudesse resumi-la ou

---

<sup>62</sup> Entrevista concedida por Silva, M. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice E desta tese.

<sup>63</sup> Ibidem.

viesses a ser “o filme sobre Palmas”. Apesar disto, Marcelo Silva inscreve o longa-metragem em um patamar significativo nesta tarefa da interpretação do lugar, com uma fala que transparece, aliás, uma visão particular de que, em algum momento, esta totalização precisará acontecer.

[À] exceção *Palmas Eu Gosto de Tu*, que foi feito pra isso, todas as outras obras que passaram por Palmas, que jogaram a câmera em Palmas ainda não revelaram como é a grande história de Palmas. Não existe um filme relevante, significativo sobre a história de Palmas, nem no documentário, nem na ficção. Já com 27 anos, não tem nada. E essas peculiaridades da cidade, que poderiam inspirar vários filmes, como no caso do *Palmas Eu Gosto de Tu* e vários curtas, poderiam inspirar mais coisas. Talvez a partir dessa experiência gere curiosidade, que os cineastas daqui sintam a necessidade de retratar o que está em torno deles. Histórias bacanas que se relacionam numa cidade, coisas que acontecem aqui e não acontecem em outro lugar e que logo, logo poderiam estar virando filme. É uma grande fonte de inspiração, mas precisamos olhar muito atentos, porque são sutilezas (informação oral)<sup>64</sup>.

Temos antes um vasculhamento de hábitos, de formas de interação com o meio, de problemas existenciais, econômicos, sociais, culturais condicionados ou estimulados pela forma de ser da cidade: seu desenho urbanístico, sua condição de cidade nova, o modo de formação populacional, sua incompletude enfim.

Retomemos apenas alguns pontos antes descritos e que se mostram relevantes agora à luz deste potencial crítico. Em *Tá Longe*, uma das personagens estranha e, ainda que levemente, esnoba a artificialidade e as práticas de lazer da praia da Graciosa. Logo após, ela não hesitará em deixar a cidade para estudar no Rio de Janeiro. Em *A Mala dos Peixes Graúdos*, a economia desaquecida de Palmas empurra pessoas para outras terras, o que termina por separar famílias. Além disso, com tratamento quase humorístico, os temas da corrupção e do assistencialismo políticos são decisivos no episódio. Em *Para Sempre João*, há a inversão do desalento econômico. A capital passa a ser aquela que atrai pessoas do interior com a promessa de uma vida melhor. Igualmente, no entanto, separa pessoas que se amam e ainda

---

<sup>64</sup> Entrevista concedida por Silva, M. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice E desta tese. Sobre o tópico da relevância de uma representação cinematográfica da cidade, cabe comparar a posição de Marcelo Silva com a opinião muito diversa expressa por Wertem Nunes, seu companheiro de coletividade nesta obra. Nunes problematiza: “O que adianta fazer duzentos filmes sobre Palmas e nenhum ter relevância estética que possa alçar o filme e levar o nome Palmas para fora? Ou fazer um filme que fale da lua, do céu, das folhas, e não fale nada de Palmas, mas o filme ficou bom esteticamente, teve uma aceitação, está rodando em tudo que é estado?”. Logo após, aprofunda seu incômodo: “As pessoas acham que cinema local é aquele que fala do lugar. Eu não acho isso. Eu acho que cinema local é aquele que é feito no lugar. Tipo assim, você assiste um filme sobre a China, feito nos Estados Unidos e não chama o filme de chinês, é norte-americano. Você assiste a um filme francês falando sobre a Normandia ou sobre um país que nem existe mais e você fala que o filme é francês. Por que, para um filme ser local, eu tenho que falar da localidade dele? Eu não vejo sentido nisso. Eu acho que se eu fizer um filme que não tem nada a ver com Palmas, mas que foi todo produzido aqui, é um cinema local. Por que não? Ele foi feito com profissionais daqui, com o conhecimento daqui, com os equipamentos daqui. Ele tem muitas coisas para se dizer que ele é local. Pra mim, isso é o local. Porque se não a gente vai ficar cada um produzindo sobre o seu próprio lugar. E eu vejo isso não só no cinema, eu vejo isso em todas as artes e ainda tem um preconceito com a arte local. Você tem artistas que nunca falaram do seu lugar e são artistas estupendos, reconhecidos na História da Arte”. Estas falas estão em entrevista concedida por Nunes, W. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice G desta tese.

mata. Em *Na Praça*, a discreta rebeldia de Renan faz com que ele dê usos improváveis e até normalmente desestimulados para lugares da cidade, reavivando-os com sua subjetividade. O episódio ainda expõe, também de forma muito singela, percalços dos deslocamentos e dos serviços urbanos. Em *Calor Duzinferno*, a migração volta ao centro temático, porém a cidade que promete oportunidades é a mesma que dificulta o cotidiano. O calor, o trabalho desgastante, os incômodos da vida nas kitnets e o custo de vida terminam afugentando o protagonista, que retorna a um idílico interior. Enfim, em *DR Palmas*, Gabi corporifica o estado da pessoa que é obrigada a viver na cidade enquanto anseia estar em outro lugar. Desta forma, promove um constante enquadramento do que há de mais negativo em Palmas, reafirmando verbalmente suas frustrações.

Localizados esses comentários críticos sobre a cidade, um desafio que se apresenta na realização de *Palmas Eu Gosto de Tu* reside em equilibrar esta leitura mais autêntica do lugar, que precisa englobar, como demonstrado, aspectos às vezes pouco edificantes, com a função primeira de homenagem à cidade. O seguinte comentário de André Araújo aponta para um problema que não envolve apenas opções de ordem criativa, como se estas estivessem desvinculadas das condições de financiamento e do contexto político do lugar, ainda que deixe entrever uma solução satisfatória:

Porém, na reta final a gente teve um apoio muito bacana da prefeitura, através da Secretaria de Comunicação. Eles entenderam que era um momento muito oportuno. E eu falo com muita tranquilidade que esse apoio veio longe da possibilidade de o filme trazer um retrato de Palmas tipo chapa branca, ou bairrismos exacerbados. Inclusive eu acho o filme bem crítico à cidade, até mais do que muita gente gostaria de ver (informação oral)<sup>65</sup>.

Talvez pelo menor envolvimento com as articulações políticas que cercaram o projeto, Wertem Nunes transparece um olhar mais agudo sobre o perigo apontado acima por Araújo. Todavia, também considera positivamente o resultado do filme no que diz respeito à qualidade da abordagem sobre a cidade:

Eu gostei bastante, principalmente porque o filme ficou muito crítico. Se você for ver como nasce o filme, ele nasce de um edital de prefeitura: de que prefeito, com qual objetivo? Quando você analisa isso, você não precisa juntar lé com cré para achar que esse filme tinha que ser uma ode à cidade, mostrando suas coisas maravilhosas, como Palmas é um lugar bom pra se filmar, como Palmas é um lugar bom pra se viver. Ia ser uma propaganda de noventa minutos. Nesse aspecto, eu acho que os roteiristas e diretores foram legais nisso de trazer isso que é próprio do cinema e não da propaganda, e não da televisão. Esse olhar crítico. É aí que eu me sinto palmense. Quando eu estava no cinema e via a galera dando risada, é aí! Quando meu personagem chega e é mal atendido, é isso! Quando o cara vai ter dificuldade de andar a pé, longe, calor, isso é daqui! (informação oral)<sup>66</sup>.

---

<sup>65</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

<sup>66</sup> Entrevista concedida por Nunes, W. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice G desta tese.

Sua fala, como se vê, abrange um certo prognóstico, ou antes, uma projeção do olhar do espectador através do próprio olhar do cineasta, agora vertido em espectador de sua obra. Reforça, assim, a magnitude de um estudo que incluía a recepção nestas Geografias de Cinema, uma dimensão que, como já adiantado, não coube ainda à tese presente.

O objetivo de elaborar uma obra que se aproxime de um produto da indústria cultural, ainda que essa indústria cinematográfica não exista de fato no Tocantins, reforça ainda mais a delicadeza dessa fronteira entre a reprimenda, o dedo apontado para o defeito, e o afeto. Afinal, o projeto coletivo explicitamente visava encantar um público pouco ou nada acostumado em acompanhar o cinema local e em enxergar seu lugar na tela. Além do mais, este espectador estava habituado a uma abordagem midiática da cidade (sobretudo televisiva) com tom oficialista. Uma obra deste porte, que investisse demasiadamente em observações mais agudas e amargas da urbanidade, precisaria arcar com o choque das expectativas.

### 3.5.9 - 1989

Gênero: Documentário / Ano: 2015 / Realização: André Araújo / Produção: Aline Salles para SuperOito / Roteiro: não creditado / Fotografia: Roberto Giovannetti / Edição: André Araújo / Som: não creditado / Música: Sem trilha original / Duração: 15'36" / Financiamento: PROMIC - Programa Municipal de Incentivo à Cultura 2013 - Fundação Cultural de Palmas.

Sinopse: O cinegrafista Sidinei Madalena observa arquivos dos registros que ele mesmo realizou em 20 de maio de 1989, durante a inauguração das obras para a construção de Palmas. Enquanto discorre sobre as imagens históricas, comenta o contexto festivo e desafiante da ocasião.

O documentário *1989* foi mais um dos projetos da SuperOito aprovados nos editais de incentivo à cultura da Prefeitura de Palmas, inclusive na mesma edição em que *Palmas Eu Gosto de Tu* também foi agraciado. A produtora ainda teria, no mesmo ano de 2013, mais um filme financiado pela mesma fonte, *Ouçá-me*, que será discutido na próxima seção.

Nesta obra, o realizador André Araújo novamente atrela seu cinema às questões dos *outros filmes* (Sampaio, Schefer & Blank, 2016), já que retorna aos arquivos de Sidinei Madalena (creditado como Sidiney Madalena), mais especificamente aqueles referentes ao dia 20 de maio de 1989, data em que teve início a construção da capital tocantinense. Desta vez, no entanto, o patrimônio histórico audiovisual do nascimento da cidade não é mero coadjuvante a ser ressignificado na montagem de ficções ou não-ficções. O que é posto em discussão em

1989 é exatamente a origem daqueles arquivos, através da voz solitária do próprio cinegrafista. Em certo grau, portanto, estamos diante de um metadocumentário.

Acaba que a solução estética que a gente deu foi apresentar essas cenas, que todo mundo só vê recortadas, no tempo natural delas. O filme tem muito poucos cortes e boa parte são cortes que o Sidinei Madalena fez enquanto filmava, que é o trabalho jornalístico de filmar 10 segundos, parar, filmar 10 segundos, parar, que por si só já acabou fazendo essa montagem (informação oral)<sup>67</sup>.

Desde o seu primeiro instante, o filme tem incorporado na materialidade a noção de antiguidade e, em decorrência, de nostalgia, a partir da apresentação dos créditos iniciais que sofrem intencionais interferências de “falhas” semelhantes a antigas fitas de vídeo danificadas e ruídos sonoros também associados a mídias envelhecidas. A partir de um *fade in*, entra a primeira imagem ancestral: a lua a emergir das nuvens (00'28"). Na trilha musical, uma única peça: o *Concerto para Piano e Orquestra n.º 23*, de W. A. Mozart, que acompanhará quase todo o documentário, emprestando-lhe melancolia, majestade e total desvinculação com qualquer referência regional. Inicialmente em *voice-over*, Sidinei Madalena logo após aparece em um estúdio, cercado por equipamentos como monitores, computadores, câmeras e refletores. Ao longo de seu depoimento, sempre está sentado e é enquadrado ora em plano conjunto, ora em primeiro plano frontal ou ainda em close, de perfil. Comparece com comentários sobre o que se vê, cobrindo as imagens de contextualização sem a qual parte dos registros exibidos poderia passar por tomadas aleatórias da paisagem. Através de sua fala, por exemplo, ficamos informados de que aquela lua inicial indicava a noite em que a equipe de filmagens já se encontrava em ação, aguardando a meia-noite, ou seja, o instante primeiro do dia em que Palmas nasceria. Faz esse relato com uma mistura de orgulho e diversão, passando depois a um tom emocionado para se referir ao belo nascer do sol que se seguiria.

Madalena, naturalmente, protagoniza a obra na sua condição de fonte privilegiadíssima. Porém, a edição, também comandada por Araújo, abre farto espaço para que os arquivos sejam contemplados pelo espectador, tendo apenas a música como adendo. 1989 permite ao cineasta enfim utilizar a arqueologia audiovisual com maior demora e detalhamento. Na primeira sequência de imagens selecionadas (01'15"), sucedem-se o alvorecer do dia histórico no horizonte, luzes de carros ainda na penumbra, um sobrevoo sobre rios e matas (mesmo trecho, aliás, inserido no primeiro episódio de *Palmas Eu Gosto de Tu*), plano geral do cerrado já ao nível do chão, uma camionete em uma estrada de terra a vencer uma grande poça de água e, depois, uma ponte de madeira. O depoente, por sua vez, situa as dificuldades de locomoção na época, lembrando que a estrada de Miracema, então capital provisória, até a área de Palmas era um longo caminho de poeira e lama com 23 pontes a serem atravessadas. Demonstrando-se íntimo dos elementos que desfilam nos vídeos, relembra até mesmo o nome dado à camionete: Dona Vera.

---

<sup>67</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

Na sequência seguinte de comentários, Madalena se dedica a descrever as difíceis condições de trabalho dos profissionais de comunicação, a começar pelo trabalho de sua própria equipe, da Secretaria de Comunicação Social do Estado do Tocantins, envolvida em montar estandes para o evento e, como apontado antes, em aguardar por toda a noite os primeiros movimentos cerimoniais e festivos (02'37"). Cita ainda os repórteres que precisaram dormir em carros ou no chão dos estandes e o trabalho de um grupo de mulheres reunidas para o preparo do chambarí para o almoço do dia seguinte (imagens destes cenários sempre acompanham a fala). Novamente, a distância temporal ou o envolvimento afetivo com os fatos aproximam essas descrições de um discurso não só isento de negatividade como corroborador de certo heroísmo por parte dos ali presentes: "Todo mundo feliz e animado, porque tava participando de um acontecimento histórico. Nós íamos ver uma capital nascer. (...) Isso é um privilégio para nós que távamos documentando naquele momento".

Grande parte das imagens de arquivo envolvem a chegada de multidões para participar do acontecimento, bem como a movimentação de carros, ônibus e tratores no descampado em que as obras de construção seriam inauguradas. Durante um desses apanhados de planos com o vai e vem de pessoas, o cinegrafista chama a atenção para a chegada do então governador Siqueira Campos, figura central no evento, e de sua esposa de então, Aurenny, que caminham pelo local entre muitos acompanhantes (05'17"). Esta presença de autoridades conduz à inserção de um plano do descerramento da placa comemorativa do início das obras, imagem já utilizadas em alguns dos filmes anteriores de Araújo aqui analisados. Em nova interferência para contextualizar o que está em exibição, Madalena comenta que aquela placa não mais existe, o que lança luz sobre o papel essencial daqueles documentos audiovisuais para a memória cívica.

Em um momento intermediário, no qual a trilha musical cessa, finalmente o som original dos arquivos é veiculado no documentário. Uma pequena bandeira do Brasil é enquadrada, com a multidão ao fundo desfocada (06'04"). Ouve-se a voz do locutor do evento, distorcida pelo sistema de som e amplitude do espaço aberto. Em sua narração sobre o serviço que prestava, Madalena termina por oferecer um dado muito relevante da perspectiva daquelas cenas que assistimos ao explicar que tinha a obrigação de ficar todo o tempo no alto do palanque das autoridades para que assim pudesse, de cima, ter um alcance maior da paisagem (06'49"). Logicamente, essa limitação do ponto de filmagem, até certa medida privilegiado, colabora na construção de um olhar ainda mais oficialista do registro. Isto não impede que o próprio cinegrafista seja captado pelas lentes dos colegas, segurando uma bandeirinha do Tocantins no parapeito do palanque (07'02"). A permanência do som com a voz do locutor da ocasião ainda permite que se o capte a pronunciar de forma propagandística a sentença que se repetiria exaustivamente nos anos seguintes: "É um dia histórico também para o Brasil. O Brasil recebe a partir de hoje a construção da sua *mais nova capital*" (07'13").

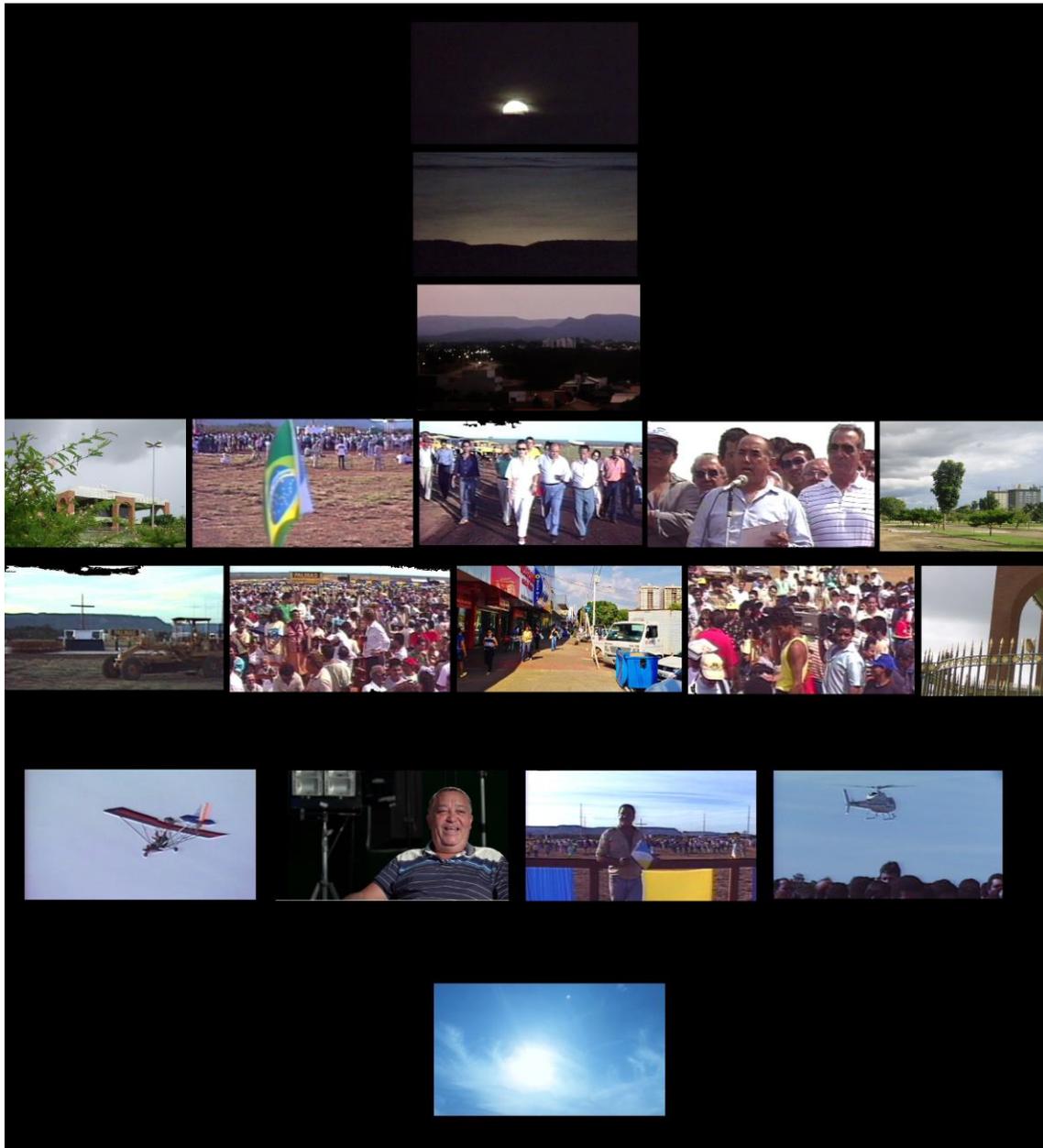


Figura 32 - Ensaio sobre 1989, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Igualmente com a presença exclusiva do som dos arquivos e a imagem de um altar a céu aberto, Madalena aponta a ocorrência da primeira missa de Palmas. Neste instante, acresce um comentário extrafílmico que outra vez busca valorizar o registro histórico, ao lembrar que o sacerdote da ocasião, dom Celso, havia falecido no dia anterior àquele da gravação do depoimento para o documentário de Araújo (07'47"). Como últimas informações a ceder, o cinegrafista explica sobre a dificuldade dos presentes em sair do local ao final do evento, já que no canteiro de obras não havia moradias (08'22"). As pessoas, então, precisavam se deslocar para cidades vizinhas (Porto Nacional, Miracema e Paraíso) por estradas muito ruins, disputando lugar em ônibus ou pedindo carona. Cita, por fim, os shows com artistas regionais na parte festiva da cerimônia.

Os relatos da personagem são encerrados com o irromper do som de uma marcha e a imagens de algumas apresentações realizadas na inauguração (10'00"). Um grupo de crianças em trajes de educação física são capitaneadas por um provável professor que carrega uma tocha olímpica. Uma banda militar toca o Hino da Independência do Brasil no descampado e é assistida pela multidão (que, inclusive, em um plano-detalle, é focalizada refletida em uma tuba, um indício das preocupações de Madalena na elaboração estética do seu trabalho). Um ultraleve cruza o céu e a câmera demoradamente o acompanha. Neste momento, ao som diegético, une-se mais uma vez o *Concerto* de Mozart. Um plano semelhante se dedica a um helicóptero que desce em meio às pessoas. Passa um desfile militar. Do palanque, Siqueira Campos anuncia algumas autoridades presentes. Rostos específicos daqueles que ganharam o direito de estar no alto do palanque são enquadrados. São rostos que misturam um ar de elitismo das classes dirigentes, mas também os sinais de certa deselegância provocada pelas condições desgastantes do ambiente, além do ar antiquado gerado pela câmera "etnográfica" que presentifica figuras do final dos anos 1980. Descerra-se uma placa comemorativa. Siqueira abre avenidas no comando de um trator (imagem também já fartamente utilizada em outros filmes do próprio realizador). A população e uma horda de outros tratores o seguem. São mais de quatro minutos de registros ofertados à contemplação até que, em um *insert* de seu perfil, Sidinei Madalena traça um último comentário, não mais sobre a obra dos que construíam Palmas, mas sobre sua própria obra naquele dia: "Nesse momento, eu pensava assim: Poxa, eu tô fazendo parte de uma história. Eu tô filmando o nascimento de uma cidade" (14'15"). Seguem-se apenas mais algumas imagens de tratores e os créditos finais.

As palavras derradeiras do cinegrafista em 1989 funcionam como uma expressão da percepção intuitiva do poder de memória daquele material que ali estava sendo tecido. Seu assombro emocionado faz eco, assim, à sugestão de Thomas Elsaesser (2009) de que o registro não-ficcional pode ser compreendido como algo mais do que a representação de eventos da realidade, mas ele próprio um evento da realidade e capaz de interferir no presente representado. O prenúncio especulativo feito por Madalena demonstra uma expectativa não apenas nos próprios fatos que se desenrolavam ali. O fazer videográfico se somava ao acontecimento como ato histórico. Se seu serviço de cinegrafista era algo discreto, cerimonial, burocrático naqueles momentos apresentados, o futuro haveria de lhe potencializar como patrimônio, encantador e fantasmagórico, capaz de interferir na leitura vindoura que a população, o poder público e a imprensa fariam do lugar. Mais além, uma forma de contar os fatos videograficamente traria subjacente (embora, por certo, isto não estivesse consciente) uma brecha para novas narrativas mais democráticas do que a pretendida pelos criadores de Palmas, como demonstra o cinema, sobretudo de André Araújo, mas não só o dele.

Nesta obra, aliás, o cineasta parte da matéria-prima propensa a exalar a mais oficialista e hegemônica das visões a respeito da criação da cidade. Competem para isso a própria

natureza performática dos atores políticos presentes na cerimônia retratada, o caráter institucional do trabalho de Sidinei Madalena, o ângulo do qual sua câmera acompanhou os fatos e, não menos significativo, o envolvimento afetivo que a personagem explicita em relação ao evento. No entanto, Araújo consegue se afastar deste campo de significações ufanistas ao redirecionar sua atenção dos acontecimentos para o olhar de quem olhava estes acontecimentos. Em lugar da tentação de remontar o dia histórico através das muitas peças contidas nos arquivos, volta-se para o autor das peças. Madalena, por sua vez, comprometido em documentar *todo* o evento - um evento por si só já tão repleto de dúvidas, lacunas, obscuridades, contradições -, mais do que produzindo cenas brutas e neutras, inventariava na ocasião signos tão carregados ideologicamente quanto difusos, portanto ideais para a remontagem.

Se a união entre a música de Mozart e as marcas videográficas *vintage* insinua uma comoção, ela, na realização de Araújo, não se dirige à promessa da nova terra que se criava. Antes, o que comove o espectador é a fidelidade de Madalena à missão de filmar, mas também a emoção da personagem diante dos fatos e da inferência de que estava a fazer algo muito importante. Nostálgica como a imagem e o som do filme é a distância no tempo daquelas muitas pessoas a caminhar no barro e a comparação silenciosa a que *1989* nos convida com a cidade que viria a existir no futuro. Perceba-se que, embora o filme se refira a Palmas o tempo todo, não há qualquer aparição da capital contemporânea. É certo que há o entrevistado na atualidade da realização, porém ele está confinado no estúdio, ambiente dissociado da urbanidade e, simbolicamente, local em que as realidades são reconstruídas ou simuladas numa ilha de edição. Na verdade, no momento manifestado no filme, a cidade sequer existe. Ela ainda é projeto, promessa do locutor, pedra inaugural, fantasma ainda a encarnar. Acima de tudo, enquanto obra metalinguística, *1989*, com sua materialidade enternecedora, funciona como discurso de amor às capacidades do aparato videográfico, dos arquivos audiovisuais, dos *outros filmes*.

### 3.5.10 - Ouça-me

Gênero: Ficção (Drama) / Ano: 2015 / Realização: André Araújo, Roberto Giovannetti Pahim / Produção: Alan Russel, André Araújo para SuperOito / Roteiro: André Araújo / Fotografia: Roberto Giovannetti Pahim / Edição: Roberto Giovannetti Pahim / Som: Esdras Campos / Música: Léo Perotto / Direção de arte: Thuanny Vieira, Paula Suzane / Elenco: Paulo Vieira, Suzany Noletto, João Lino Cavalcante, Mônica Dumoulin, Ellen Julia Carneiro da Silva, Maria Vitoria Jardim dos Santos, Thiago Omena, Álvaro Maia / Duração: 36'40" / Financiamento: PROMIC - Programa Municipal de Incentivo à Cultura 2013 - Fundação Cultural de Palmas.

Sinopse: Motorista de ônibus descobre um problema de saúde que lhe tirará gradualmente a audição. Antes que a surdez definitiva chegue, lista todos os sons que ainda quer ouvir para guardar na memória e, para tanto, conta com a solidariedade da família.

O edital de incentivo à cultura da Prefeitura de Palmas, em 2013, contemplou ainda um terceiro projeto da SuperOito, o média-metragem *Ouçá-me*, concluído dois anos após. Desta vez, a realização foi dividida entre André Araújo e Roberto Giovannetti, uma parceria que o primeiro descreve como muito harmônica.

A fotografia é departamento do Beto. Óbvio que eu opino, dou sugestões, tudo, mas é um entendimento dele, que ele domina. E me apetece muito o jeito com que ele trabalha, o cuidado. Principalmente no *Ouçá-me*, a gente vê isso bem. A resolução estética fica toda com o Beto. E eu acabo me preocupando mais com os atores e com o roteiro. A gente discute muito onde colocar a câmera, mas trabalhar com o Beto é muito tranquilo, a gente se entende muito bem. dificilmente a gente empaca a ponto de um dizer ‘eu quero aqui’ e o outro dizer ‘eu quero ali’ (informação oral)<sup>68</sup>.

Esta delimitação do campo de atuação se torna ainda mais cristalina nas palavras de Giovannetti, a respeito das suas preferências de responsabilidades no fazer cinematográfico:

Eu costumo fazer mais direção de fotografia, mas, dependendo do projeto, quando a gente contrata outro, aí eu vou para a direção. Eu não gosto tanto de direção geral, eu tenho um grande interesse pela direção de fotografia. Não escrevo roteiros. Até escrevo, mas nada que eu traga para a produtora. (...) Eu costumo fazer esta parte de operação de câmera também, porque a gente trabalha em uma equipe muita enxuta. Por exemplo, eu como responsável pela direção de fotografia e, no máximo, mais um assistente. Eu executo boa parte prática da produção, assim como o André também, em outros quesitos do filme (informação oral)<sup>69</sup>.

Ao final, é uma obra que demonstra coerência com a fase de amadurecimento da produtora, sobretudo nos aspectos técnicos do audiovisual, e já demonstrada nos seus outros dois filmes beneficiados pelo PROMIC, *Palmas Eu Gosto de Tu* e *1989*<sup>70</sup>. Neste caso em análise agora, o

---

<sup>68</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

<sup>69</sup> Entrevista concedida por Giovannetti (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice F desta tese.

<sup>70</sup> Roberto Giovannetti, especialmente, se empenha em frisar a importância da evolução técnica local, inclusive como parâmetro para uma divisão de fases do cinema de Palmas: “Em vinte anos, o pulo que essa tecnologia deu, é impressionante. A chamada DSLR, a câmera de fotografia que tem lente intercambiável, que você tira lente, troca lente, isso possibilitou que você use lentes de fotografia dentro do cinema e isso dá uma diferença muito grande, porque a lente de fotografia é um ou dois por cento do custo de uma lente pra cinema mesmo. E mesmo assim você consegue já melhorar a estética desse filme. É claro, existe a questão da linguagem também que a gente evoluiu conforme a gente começou a contar mais histórias. A gente aprendeu, fez mais cursos, se envolveu mais com outros profissionais”. Mais adiante, em sua entrevista, retoma: “A gente, como vários outros produtores daqui, está nessa pegada de conseguir levar um pouco mais de qualidade, tanto narrativa quanto estética, para a tela. Eu acho que a partir do momento em que a gente conseguir ter uma qualidade mínima nas coisas, a gente vai para o que realmente interessa, que é ter uma pegada mais bacana de como contar essa história”.Ibidem. Compare-se essa preocupação com o relato de Marcelo Silva sobre seu trabalho pioneiro: “A minha preocupação era mais mostrar mesmo. Nem tinha preocupação com a estética, nem

cuidado técnico se destaca mais intensamente no trabalho sonoro, em todas as suas dimensões. Tal empenho se fazia premente para compor uma narrativa em que a personagem central se vê às voltas com a deterioração da percepção auditiva (era, então, preciso cinegrafar essas sensações) e, portanto, passa a valorizar afetivamente todas as sonoridades restantes que poderá experimentar. Desta maneira, captação e mixagem de som, além da trilha musical, passam a primeiro plano. Esta última foi confiada a Léo Perotto, músico e pesquisador do Rio Grande do Sul, cujo trabalho mesclou elementos minimalistas com dissonâncias que se harmonizam com outros ruídos inseridos no filme, tanto os do ambiente diegético objetivo como os da subjetividade do protagonista.

O *Ouçá-me* acho que foi o primeiro filme da gente que de fato tem um desenho de som, tem uma história a ser contada também pelo som. O *Palmas* tem uma trilha sonora que eu acho uma das coisas mais lindas que eu produzi: o Heitor [Oliveira] e o Paulo [Vieira]. Mas o som ainda é o som com a função de informar. Não teve tanta preocupação. Com o *Ouçá-me*, como o tema do filme fala disso, tivemos uma preocupação muito grande e o Esdras [Campos] fez um trabalho bem difícil (informação oral)<sup>71</sup>.

O conjunto de pequenos barulhos cotidianos, como o som do trânsito e a partida de um motor, com outros chiados e a música surgem já nos créditos iniciais e prenunciam um dos ambientes fundamentais da narrativa: os ônibus urbanos. As primeiras imagens apresentam uma série de passageiros em situações cotidianas diversas (00'21"): solitários, casais, jovens a se distrair com seus celulares e até a usá-los para ouvir um funk "pesadão", com versos eróticos, em alto volume dentro dos coletivos. Esta sequência insere também o protagonista Roberto, interpretado por Paulo Vieira, uma escolha bastante impactante dos realizadores, já que o papel, com alta carga dramática e melancólica, é entregue a um ator que popularizou uma imagem vinculada ao humor, como apontado anteriormente. Na primeira aparição, ele se mostra preocupado com uma falha no sistema da porta frontal do veículo, que a impede de abrir e fechar corretamente e gera o característico barulho de escapamento de gás. Seu interlocutor, também preocupado com o problema, é o cobrador (Álvaro Maia).

Ao ser mostrado partindo de um terminal, o ônibus guiado por Roberto vai desfilando na tela uma sucessão de marcas que revelam o lugar (01'09"). Primeiro, há o detalhe da placa traseira, que já informa que se trata de um veículo de Palmas. Ao se afastar, permite ver na lataria o nome e as cores da empresa Miracema, hegemônica no setor de transportes urbanos

---

com linguagem cinematográfica, nem conhecia. Não tinha nem estudado isso, nem estrutura dramática, nem nada. Acontecia alguma dramaturgia dentro dos documentários quase que acidentalmente, mas eu não me preocupava com isso não, só me preocupava em mostrar . (...) ". O mesmo Silva, depois, generaliza esta crítica para os demais cineastas daqueles primeiros tempos: "Nossa função abrir a picada, mas não se pode atribuir a nós uma linguagem estética, ou que fomos uma escola, ou que tínhamos um estilo, nada disso. A gente dialogava muito pouco. Os poucos que produziam não estavam juntos, não estavam se reunindo. O Hélio Brito fazia os filmes dele pra lá, eu fazia os meus pra cá, o André [Araújo] fazia pra cá". Estas falas estão em entrevista concedida por Silva, M. (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice E desta tese.

<sup>71</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

na capital à época. Quando faz uma curva, revela um *outbus* com o cartaz de *Palmas Eu Gosto de Tu*, criando uma autoreferência às produções da SuperOito que funciona, a um só tempo, como um preciosismo curioso e uma autopromoção que referenda a importância da longa-metragem (estratégia de *marketing* sem precedentes no cinema local). Logo após, um *travelling* acompanhará o coletivo ao longo da TO-050, principal rodovia a cortar a cidade, e da avenida Teotônio Segurado (01'56"). Esta tomada da avenida, inclusive, se dá com um câmera aérea, exatamente o mesmo recurso e o mesmo efeito monumental usado largamente em *Palmas Eu Gosto de Tu*.

Um segundo ambiente predominante no filme é a casa de Roberto. Na primeira sequência a envolvê-la, uma televisão exibindo um episódio do seriado mexicano Chaves e posta sobre um rack é vista invertida (02'22"). Em outro plano, percebe-se a razão: Juliana (Ellen Julia Carneiro da Silva), filha de Roberto, está deitada no sofá, a assistir a TV, com a cabeça para baixo. Com a abertura do plano, entra em cena sua mãe, Alva (Suzany Noletto), sentada ao lado. Roberto logo chega do trabalho, beija a esposa, compartilha do sofá com a filha e distribui carinhos. Constrói-se, assim, o quadro de uma família tranquila. No quarto, dão-se novos elementos do cotidiano comum: Roberto relata o defeito do ônibus, imita o barulho da porta, diverte Alva e ainda reclama de uma dor de cabeça (03'09"). Está lançado, com sutileza, o gancho para o drama médico que o motorista viverá.

Em nova sequência no ônibus, Roberto aparentemente dorme sobre a direção do veículo, enquanto passageiros entram (03'55"). O som distante da voz do cobrador tenta acordá-lo. Quando volta a si, está confuso, sensação sustentada por uma camada sonora de ruídos subjetivos. Olha para a porta e comenta com o colega que o defeito cessou. Ele já não ouve o barulho da porta. O cobrador, porém, contesta, despejando em sua fala marcas fortes de regionalidade: "Que nada, doido! Tá vasando que só esse trem aí. (...) Quero ver quando for final da tarde, ó, tiver lotado aqui, tiver caboclo dependurado do lado de fora desse ônibus aqui". Índícios da doença de Roberto aparecerão em diversas ocasiões. Em casa, por exemplo, ele incomoda Juliana ao manter o volume da televisão muito alto (05'03"). Em cena posterior, deixa de trazer um copo de água que a esposa pediu por simplesmente não ter escutado (08'35").

As dores de cabeça levam o protagonista ao médico (João Lino Cavalcante) (06'22") e aos exames. A revelação do diagnóstico se dá em uma sequência noturna, em casa (11'45"). Em meio primeiro plano, Alva está à mesa, lendo. Roberto chega, triste e tenso, e senta-se a sua frente. Direto, o motorista informa que não está bem e resume seu destino: Por causa de uma inflamação não tratada na infância, perderá quase a totalidade da audição em questão de semanas e, assim, terá de se aposentar. A primeira reação de Alva, naturalmente, é de perplexidade, seguida do questionamento sobre o que se pode fazer para reverter o quadro. Negada qualquer esperança, acolhe o marido em um abraço. Mais tarde, sozinho na cozinha,

à meia-luz, entre lembranças da infância mostradas em *flashback* e a angústia do presente, Roberto escreve em pequenos pedaços de papel (14'50"). Plano-detache das mãos de Alva a segurar depois estes papéis deixará entrever o que está escrito, mas Roberto, deitado no escuro, adiantará a explicação: É uma lista de coisas que ele ainda quer ouvir antes da surdez. A esposa ri compreensivamente e pergunta: "Quer começar por onde?".

A primeira providência para cumprir o rol de desejos se dá com uma visita que a família faz à mãe de Roberto (Mônica Dumoulin), em uma área rural não especificada (16'58"). No andamento da narrativa, a sequência contribui para caracterizar uma boa relação, muito carinhosa, entre mãe e filho e informar, numa conversa sobre reminiscências, outra tragédia familiar: O pai de Roberto, já morto, sofreu de cegueira. Sem revelar seu problema de saúde, o protagonista leva da casa materna um antigo toca-discos e uma caixa de discos infantis, provavelmente resquícios do seu passado.

O tema da nostalgia e das lembranças remexidas prossegue quando, à noite, em casa, mais uma vez o casal está à mesa a conversar e Alva, saudosa, põe-se a falar sobre sua família (20'36"). A partir de uma colocação, "Minha mãe morreu dois dias depois do aniversário do meu irmão", o filme se abre para um tom alegórico inusitado frente ao realismo de até então. A trilha sonora sobrepõe o ruído do vento e um rumor de algazarra de crianças à música delicada e transfere a ação para um descampado do cerrado no alto de uma área montanhosa (21'53"), na verdade um mirante localizado na serra do Carmo, nos arredores de Palmas. Ao fundo, pode-se ver, muito distante, a cidade, o lago e a ponte FHC. Neste cenário estão Alva criança (Maria Vitoria Jardim dos Santos), seu pai (Thiago Omena, confirmando sua frequência na filmografia selecionada), um sofá e uma pequena mesa. Segundo o relato de Alva, durante o velório da mãe ainda se podia achar balões de aniversário. Com um deles, vermelho, em mãos, atentou-se de que sua mãe soprara dentro daquele objeto. Como logo o balão estouraria, seu pai passou então a encher, ao longo dos dias, outros balões vermelhos para suprir a saudade que a menina trazia. Em um desses estouros, resolveu presentear a filha com uma balão a gás. No momento em que o objeto escapou das mãos da menina, subiu e desapareceu no céu. "Meu pai nunca mais precisou me dar um balão", Alva conclui. Todos esses episódios são encenados pelos dois atores naquele descampado, apenas com a narração de Alva em *voice-over*, e utilizando os mínimos objetos de cena já mencionados. A fotografia insinua um estudo e uma execução cuidadosa dos planos na construção de um clima fabuloso, intensificado por constantes desfoques e cortes a partir de *fades* de luz branca ou colorida. A paisagem verde ou barrenta, a cidade muito distante para ter cor, o céu nublado e o figurino discreto em cores suaves das personagens colaboram para o destaque ainda mais intenso do objeto condutor da narrativa: o balão vermelho. No retorno à realidade presente, como complemento do relato agridoce, Roberto explode, com emoção, mas bom humor: "Pô, Alva, que história triste! Quer acabar com a minha noite? Como é que eu vou dormir agora?" (24'57"), provocando risos na esposa.



Figura 33 - Ensaio sobre *Ouçá-me*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Os acentos melodramáticos sugeridos pelo argumento de *Ouçá-me* se sucedem à medida que o protagonista vai realizando sua lista de coisas a escutar. No consultório do seu médico, por exemplo, pede como favor o empréstimo do estetoscópio (26'11"). Coloca a filha Juliana sobre um móvel e, sob o olhar complacente do médico, põe-se a ouvir o coração da menina. Ou ainda: Alva acorda o marido, muito empolgada, para relatar que passeava em um centro comercial, quando cruzou com um homem que lhe parecia familiar (28'03"). Logo percebeu que se tratava de Lindomar Castilho, um antigo cantor romântico de quem Roberto é fã. Esta narrativa é ilustrada com planos realizados nos corredores do Palmas Shopping, localizado na área central da cidade. Vendo uma chance imperdível, Alva pede ao artista que grave em seu celular uma mensagem para o esposo. Perplexo, Roberto ouve o recado deixado, que inclui

ainda um trecho da canção *Vou Rifar Meu Coração*, entoada por Castilho especialmente para ele. Outra paisagem de Palmas trazida para a obra é o estádio Nilton Santos (27'04"), que fica no extremo sul do Plano Diretor e onde Roberto concretiza sua vontade de ouvir pela última vez uma partida de futebol. Um plano geral do gramado e do jogo em curso é sucedido pela imagem de Roberto sozinho nas arquibancadas, a escutar a narração por um fone de ouvido. Em um truque de montagem, repentinamente ele surge cercado de diversos torcedores que se exaltam com a partida.

A sequência final tem a família em passeio de carro pelas ruas de Palmas, com Alva na direção (33'14"). Nos diálogos, as frases já precisam ser repetidas mais vezes e mais alto para que Roberto as entenda. A recorrente menção ao clima da cidade, presente em diversos filmes aqui discutidos, também se faz neste momento. É muito cedo da manhã para um passeio, reclama Alva, mas o marido argumenta ser necessário, pois com o avanço da hora fica muito quente - atitude que remete a um ato de territorialidade generalizado em Palmas. Em seguida, sentado em um banco de praça, o casal é acompanhado por intenso cantar de pássaros (33'42"). Alva se dirige ao marido para falar alguma coisa, mas ele a interrompe e anuncia: "Eu não consigo mais ouvir". Em meio à dor da constatação, a menina Juliana se aproxima com um balão vermelho. Um abraço entre os três é cortado por uma velocíssima montagem de *flashes* dos acontecimentos exibidos anteriormente, ao longo de todo o filme, acompanhada do somatório dos ruídos de cada ocasião. No último *flash*, o balão de Juliana estoura. Um *fade out* dá início ao créditos finais.

Uma observação mais acurada de *Ouçame*, como se buscou demonstrar, sinaliza uma constante inclusão de imagens de Palmas na paisagem fílmica. Em parte, na presentificação desses retalhos urbanos, transparece uma intencionalidade mais clara de marcar o lugar, como se pode exemplificar no *travelling* aéreo sobre a avenida Teotônio Segurado (menos pela passagem trivial da linha de ônibus por aquela localidade e mais pelo efeito estético grandioso do plano, a apontar para a beleza da paisagem) ou, indiretamente, na referência a *Palmas Eu Gosto de Tu*. Em outros casos, são adições discretas, tais como o centro comercial, o estádio de futebol, a rodovia, incluídos como localidades genéricas. De forma similar, certas territorialidades são mais pronunciadas, como a ênfase de algumas personagens (o cobrador, em especial) em uma variante regional da língua, enquanto outras trafegam na narrativa mais integradas à trama, como a referência ao calor.

No entanto, apesar da obra não assumir assim uma postura de autoapagamento do lugar - e até, ao contrário, apontar o lugar em alguns trechos -, destaca-se neste trabalho de Araújo e Giovannetti o desenvolvimento de uma narrativa mais claramente independente da cidade, ou, em outras palavras, despreocupada em proclamar o lugar como determinante na movimentação, no caráter, nas ações, nos afetos e na origem das personagens. Ora, ainda que, como citado, o nome da capital apareça logo no início na placa e no *outbus* do ônibus,

ele não é posteriormente verbalizado por nenhuma personagem. Além disto, se o centro comercial utilizado para a cena do encontro com Lindomar Castilho é o Palmas Shopping, pouco importa na diegese. Ele “faz o papel” tão somente de centro comercial. O mesmo se pode dizer do estádio, ou da chácara da mãe de Roberto, ou ainda da praça da sequência final. Até mesmo o panorama urbano que se vê da serra na sequência das lembranças de Alva dirige a atenção para a visão ampla de Palmas mais pela beleza paisagística e pelo reconhecimento de elementos como o lago e a ponte do que por uma implicação da cidade específica naquela quase-fábula que está sendo narrada. Sobre esta descrição, Roberto Giovannetti comenta:

Hoje, a gente tenta muito mais trabalhar o cinema de uma forma global, pra ser que ele possa ir para São Paulo e ser assistido sem você ter *gaps* ou buracos no meio dessa narrativa, tanto culturais como regionais. Que a pessoa possa entender o filme do começo ao fim. Então, a gente tem se esforçado muito para fazer filmes menos regionais, trabalhando menos Palmas em si. É uma coisa que a gente tem discutido muito. Isso é bom ou ruim? Cara, a gente tem tentado vender o nosso peixe. Quanto mais pessoas a gente atingir, melhor. Com o tempo a gente vai acabar voltando e tratando mais das coisas daqui, em algumas ocasiões. Só não é o nosso momento hoje de ter Palmas como narrativa (informação oral)<sup>72</sup>.

Percepção semelhante é demonstrada por André Araújo, ao especificar que

os documentários que eu fiz sozinho ou com o Beto, que têm Palmas inserida, nunca foi uma preocupação de didatismo assim: ‘Preciso esclarecer qual é o contexto de Palmas exatamente’, salvo o *Kitnet*, em que o tema é moradia na cidade, e o *Palmas Eu Gosto de Tu*, no qual a cidade é o personagem. Já os outros, principalmente o *Ouçá-me*, a gente não faz esforço nenhum pra identificar que Palmas é Palmas. (...) A gente acha até que isso é que dá o charme, aquela coisa do “entendedores entenderão”. Quem sabe que Palmas é a cidade, quem sabe que a praça é a dos Girassóis, que o lugar é o Espaço Cultural. O *Ouçá-me* é um filme em que a gente não teve a menor preocupação. Por exemplo, o nome da cidade nem é citado. Eu estou tentando me lembrar se em alguma cena com o rádio ligado no *Ouçá-me* é dito que a cidade é Palmas, mas poderia tranquilamente ser em Goiânia, Cubatão, São Luís do Maranhão (informação oral)<sup>73</sup>.

O fenômeno acima sublinhado se conforma com um filme cujo argumento, mais que o das demais obras anteriormente dissecadas, em especial as ficcionais, mostra-se mais universal. Da forma com que foi descrito na sinopse disposta no início desta seção, o drama médico e familiar de Roberto pode com facilidade ser transposto para diversas outras geografias. Paisagens e territorialidades identificáveis, assim, cruzam a tela predominantemente como uma consequência natural do lugar de produção, mais por não haver, como já dito, um afincamento no autoapagamento do que por um projeto de autoetnografia.

Cabe, por fim, ressaltar que a ausência de vinculação compulsória com o lugar na realização de *Ouçá-me*, poderia ser apressadamente interpretada como sinal de maior maturidade no

---

<sup>72</sup> Entrevista concedida por Giovannetti (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice F desta tese.

<sup>73</sup> Entrevista concedida por Araújo (2016). A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.

cinema local, que demonstraria a capacidade de emplacar, mesmo em editais públicos, projetos que não colocam Palmas como protagonista de um filme e expandem o exercício artístico para além da afirmação identitária. Contudo, é preciso novamente lembrar que os mesmos responsáveis por este média-metragem também produziram, inclusive na mesma época, *Palmas Eu Gosto de Tu*, com tudo o que este segundo filme apresenta no sentido contrário. Mais sensato, assim, é perceber *Ouçá-me* como um caso divergente, mais sofisticado neste tratamento do lugar, resultado do desenrolar da cinematografia da SuperOito, que, afinal, já demonstrava em outras produções condutas cosmopolitas, mesmo quando enveredavam pela história local. Ainda é arriscado tomá-lo como uma tendência de uma nova etapa do cinema da capital.

### **3.5.11 - No Aveso da Noite de Palmas**

Gênero: Documentário / Ano: 2017 / Realização: Bruna Andrade Irineu / Produção: Bruna Andrade Irineu, para Núcleo de Pesquisas, Estudos e Extensão “Sexualidades, Corporalidades e Direitos” / Roteiro: Ayrton Senna S. do Amaral, Bruna Andrade Irineu / Fotografia: Bruna Andrade Irineu, Pedro Thiago Macedo / Edição: Ayrton Senna S. do Amaral / Som: Ayrton Senna S. do Amaral / Música: Sem trilha original / Duração: 27’44” / Repercussão: menção honrosa do júri técnico no Festival Chico 2018.

Sinopse: Proprietário de uma das primeiras casas noturnas LGBT de Palmas, o Dama de Paus, e antigos frequentadores do lugar relembram os desafios, conquistas, personagens e eventos que marcaram a trajetória da boate. O painel traçado revela a luta por um espaço de visibilidade e convivência em meio ao contexto conservador da cidade.

Já se observou neste estudo a contribuição que os cursos de Comunicação Social das universidades em funcionamento em Palmas deram para o florescimento de uma produção cinematográfica no estado, tanto com a realização de filmes como na criação de janelas de exibição. No entanto, a despeito dessa aproximação natural das áreas do Jornalismo ou da Publicidade e Propaganda com o campo do audiovisual, a intensificação do acesso aos meios de produção ao longo dos anos permite que o interesse, inclusive acadêmico, pelo cinema não se restrinja aos comunicadores ou comunicólogos.

O último filme que cabe ser analisado nesta investigação ilustra esta situação acima ventilada. O documentário em questão nasceu de um exercício extensionista do Núcleo de Estudos, Pesquisas e Extensão em Sexualidades, Corporalidades e Direito da UFT. Constava da proposta a intenção de um produto final artístico, portanto, com potencial maior para circular fora do âmbito acadêmico (‘Núcleo de Estudos’, 2017). A realização, assim, ficou nas

mãos de uma professora, Bruna Andrade Irineu, à época lecionando no curso de Serviço Social, no campus de Miracema da UFT.

*No Avesso da Noite de Palmas* se apresenta como um documentário formalmente convencional, quase inteiramente centrado na costura entre vários depoimentos que, em conjunto, traçam um painel dos lugares de lazer na capital voltados para uma clientela LGBT, tanto os atuais como, sobretudo, os do passado. Este encandeamento de falas só é quebrado pela inserção de alguns registros audiovisuais ou fotográficos de estabelecimentos ou pessoas citados. A quantidade de depoentes é limitada, mas garante uma boa diversidade de personagens. Uma das figuras centrais é Jhony Araújo, criador do Dama de Paus, bar e boate que mobiliza quase toda a discussão desenvolvida pelo filme, ainda que outras casas noturnas sejam ocasionalmente lembradas. Os demais entrevistados são ex-frequenteros: Genildo Silva Sales e Alexandre Araripe (este último tendo com característica de acréscimo o fato de ser um migrante “não-pioneiro”, ou seja, mais recente), gays; Fabiana Cezário, lésbica; Thallita Costa, transexual; além de Viuller Bernardo, este de uma nova geração pós-Dama de Paus e sócio em um outro estabelecimento contemporâneo ao filme. Nenhuma destas pessoas é creditada, de início. No decorrer da costura de falas, cada uma delas vai se apresentando ao espectador.

A primeira aparição é a do estudante de Jornalismo Viuller, que se anuncia também como artista visual. A ele cabe o papel de voz da atualidade na noite LGBT da cidade. Em plano americano, sentado em frente a uma parede decorada com uma colagem (00’14”), expõe os riscos de rejeição que este público sofre em locais de diversão não específicos e explica que esta foi a motivação para a criação de um estabelecimento que os acolhesse (o estudante é um dos responsáveis pelo bar Serreal). Sua fala é seguida de alguns planos do bar, com imagens desfocadas e escuras de pessoas que dançam, o que serve de suporte para os créditos iniciais. A sequência é quebrada por uma panorâmica horizontal e diurna do lago de Palmas (01’14”), realizada a partir de Luzimangues e que, assim permite enquadrar à distância a ponte FHC, a cidade e a serra a lhe emoldurar. Ouve-se apenas o som das águas e de pássaros a cantar. Sem conexão mais clara com o que antecede e o que se sucede, o plano funciona mais como forma de situar objetivamente o lugar fílmico.

O segundo depoente em pauta é Alexandre, fonoaudiólogo, natural do Rio de Janeiro e, portanto, alguém que migrou para Palmas (segundo ele, há 10 anos, à época do documentário). Sua fala disserta justamente sobre esse aspecto: o relato de alguém que chegou de uma região profundamente diferente, acostumado a outras vivências, liberdades, vestimentas e percebeu que estava em desacordo com a cultura local, muito mais conservadora (01’29”). O entrevistado é enquadrado em meio primeiro plano em uma área aberta, bucólica. Ao longo de todo o documentário, ele sempre aparecerá neste mesmo

cenário e com este mesmo enquadramento, sem que haja um movimento de câmera. Este padrão é utilizado, aliás, para quase todos os demais depoentes.

Uma praça de interior de quadra é a paisagem casual da fala inicial de Fabiana, que aponta a falta de locais para o público LGBT onde se possa conversar e vivenciar o afeto livremente (02'49"). A personagem não apresenta muitos dados sobre sua biografia, mas depois explica que é conhecida na comunidade pelo codinome Chicão e se tornou popular com a criação de um grupo para lésbicas chamado Elas e Elas (detalhe ilustrado com fotos de várias mulheres a segurar a bandeira do movimento LGBT ou em momentos de diversão) (10'53"). Pequeno tempo é dispensado na edição para Genildo, filmado em meio primeiro plano em uma rua residencial. Suas falas frisam apenas uma participação muito intensa nos eventos do Dama de Paus e, por conseguinte, conhecimento das personagens que cercaram a história do lugar. Genildo ainda se apresenta como formado em Educação Física e morador da cidade de Porto Nacional (20'03").

Thallita, personagem transexual, é inserida na obra comentando que quando se assumiu como mulher a cidade não contava com qualquer espaço específico para outras sexualidades (03'02"). Essa memória da ancestralidade nada inclusiva faz com que ela cite o primeiro local a servir de ponto de encontro LGBT, o bar Feitiço Tocantinense, anterior ao Dama de Paus. Sua fala, aliás, é rica em recorrências ao passado. Acrescenta, por exemplo, que, no mesmo período, um condicionante da visibilidade da comunidade eram os desfiles de escolas de samba que ocorriam durante o Carnaval na avenida Teotônio Segurado e menciona a importância que tinha o financiamento governamental para o evento, o que permitia que os participantes não gastassem com fantasias, transporte ou alimentação. Relata o nascimento do Dama de Paus e atribui a Jhony e seus amigos o papel de *pioneiros* na percepção da necessidade de promover festas que substituíssem o Carnaval (que, com o tempo, caiu nos esquecimento). Além disso, ainda parece se desculpar por usar a antiga sigla GLS para se referir a LGBT (03'56"), o que denota sua sintonia com um tempo mais passado. A personagem aparece quase sempre em meio primeiro plano, durante o dia, sentada em uma mesa de bar colocada na calçada de uma avenida, e bebendo uma cerveja. Na única exceção, há um plano conjunto em que ela caminha a esmo por uma rua (08'22"), para então se apresentar como estudante de Serviço Social e musicista, além de ter sido garota de programa por mais de 15 anos. O momento desta informação é ilustrado com uma simulação, em que Thallita se debruça para dentro da janela de um automóvel, como que negociando um programa.

O quadro de personagens se completa com Jhony, que, em sua primeira fala, corrobora a ausência de lugares de lazer com diversidade sexual nos primeiros anos da capital e explica que a alternativa eram as reuniões de amigos em casa (03'33"). Repete-se o modelo de visualidade das entrevistas: meio primeiro plano do depoente, que está em pé em uma rua

inespecífica. Mas, logo após, a câmera, mais solta, passa a circundar o entrevistado, enquanto ele contempla um muro alto e envelhecido em uma calçada malcuidada e com entulhos (05'38"). Como, em *voice-over*, Jhony se apresenta como antigo dono do Dama de Paus, fica subjacente que a boate ficava instalada naquele imóvel já parcialmente arruinado, com localização no distrito industrial da capital. Esta fala também ajuda a especificar a época dos fatos discutidos: o funcionamento do local ocorreu entre 2003 e 2010. A personagem ainda atualiza sua ocupação: no momento da produção do documentário, trabalha como *maître* na Ilha do Canela, ponto turístico do lago de Palmas.

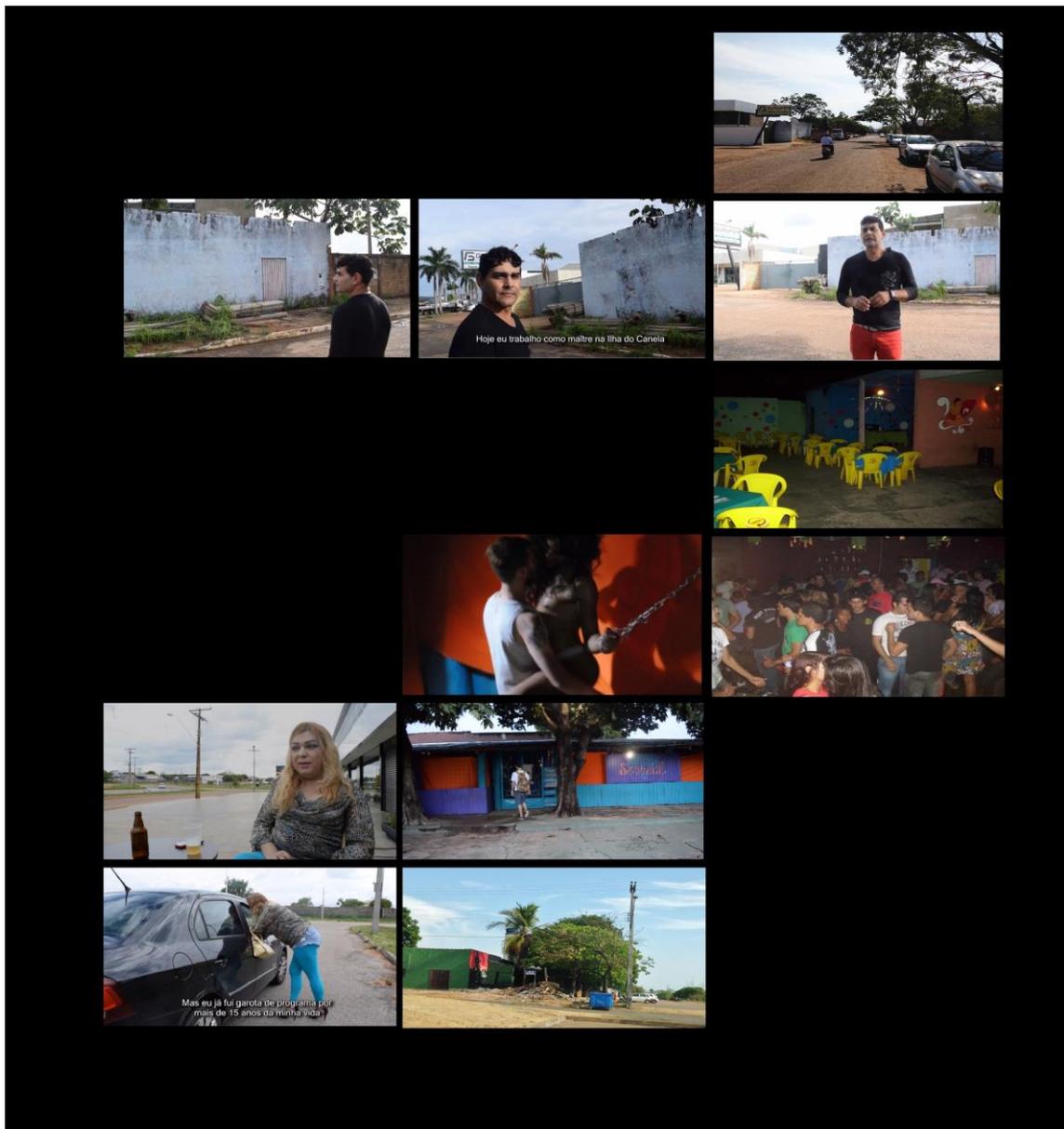


Figura 34 - Ensaio sobre *No Averso da Noite de Palmas*, com utilização de fotogramas do filme e fotografias do acervo pessoal.

Com quase todos os depoentes envolvidos diretamente na existência do Dama de Paus, gera-se no documentário certa uniformidade na visão não só positiva, mas nostálgica em relação à casa noturna. Da posição de idealizador, Jhony realça a despreensão inicial, que visava apenas um lugar para amigos e contava com mutirões dessas mesmas pessoas para a manutenção do estabelecimento (06'00"). Alexandre, com seu olhar mais exógeno, descreve a surpresa de perceber o lugar com a estrutura de uma casa comum e relembra que supunha ser o próprio canto de moradia de Jhony (06'51"). Sua narração é acompanhada de *inserts* de fotos dos ambientes internos da boate, com paredes coloridas e triviais mesas e cadeiras de plástico. Destaca ainda a grande variedade do público frequentador: "Como já fechou, eu posso falar, né? Até os adolescentes iam, porque era o único espaço legítimo ou que agregasse o grupo". Esta exclusividade, reforçada pela pequena população da cidade, levou o depoente a caracterizar a boate como um clube, já que todos ali pareciam se conhecer. Em sua perspectiva mais envolvida, Jhony define a base afetiva do lugar, recordando que, quando alguém se ausentava por algumas semanas, logo causava preocupação nos demais (08'06").

O caráter agregador da casa e de seu responsável, ainda mais em uma cidade com urbanidade desagregadora e conservadorismo hegemônico, é celebrado, então, pelas personagens inquiridas pela realizadora. Thallita identifica no Dama e no seu dono grande relevância para a afirmação especificamente de travestis (08'42"), já que havia um inédito acolhimento, dispensando-as de pagar entrada e lhes oferecendo espaço para shows. "O Jhony ia recepcionar a gente lá na porta", completa. Outro aspecto nesta inclusão a ser considerado pela personagem é o investimento do Dama de Paus em trazer para seus palcos artistas nacionais ligados de alguma forma ao universo travesti e transgênero, como Elke Maravilha, Nany People e Léo Áquilla, o que, concomitantemente, naquele microcosmo da boate, proporcionava um lugar de visibilidade para *drag queens* locais, tratadas por Thallita como as *pioneiras* (12'09"). Natasha Pepper é a mais citada, inclusive por outros entrevistados, e é a ela, falecida em 2014, que o documentário é dedicado, segundo os créditos finais. A morte de alguns antigos frequentadores é também citada por Alexandre, que aproveita o gancho para ressaltar a forte incidência de crimes homofóbicos como uma característica do Tocantins e de sua capital (12'48"). A memória afetiva em relação ao Dama de Paus se reafirma ainda em dois episódios relatados. Chicão menciona uma ocasião em que suas amigas contrataram uma mulher para fazer um *striptease* em sua homenagem em plena boate (11'10"). Apesar de confessar imensa vergonha com a cena, reconhece nesta uma das melhores lembranças que guarda. Por sua vez, Thallita traz para seu depoimento a circunstância em que teve sua casa incendiada e foi auxiliada financeiramente por um movimento organizado por Jhony no Dama (13'30").

A consciência da quebra de paradigmas culturais e morais de Palmas no que acontecia no interior do bar fica demonstrada pelo administrador do local. Jhony concorda que a iniciativa

de bancar shows de *striptease*, *go go boys* e espetáculos com sexo explícito masculino e feminino era algo não só muito novo para a realidade da cidade, mas desafiante (16'26"). Ainda assim, compreende que essas ousadias fizeram com que a casa passasse a ser frequentada pelo olhar curioso até mesmo de uma clientela não-LGBT. Novamente, um comentário de Alexandre cumpre a função de contraste entre as territorialidades palmenses e de outras terras (neste caso, de um carioca). Ao relatar o dia em que se deparou em Palmas com uma apresentação de sexo explícito entre homens, comenta: "Eu achava que nada aqui pudesse me chocar, mas chocou" (17'01").

O resgate da memória exercido por Bruna Irineu em *No Averso da Noite de Palmas* ainda inclui referências a diversos outros lugares, muitos deles desaparecidos, já que este setor das casas noturnas é tradicionalmente muito volátil. Algumas comparações merecem uma atenção. Thallita recorda o Coliseu, descrito por ela como uma "megaestrutura" elitizada, que reunia um bom público LGBT que, no entanto, não se assumia (17'52"). Considera a natureza do estabelecimento semelhante ao Lanterna (casa ainda em funcionamento no momento da produção do documentário). Já Chicão se refere ao 77 Beer, outro bar dirigido por Jhony, após o fechamento do Dama, e que, segundo ela, mobilizava a frequência de mulheres por investir em shows de cantoras locais (19'20"). Em comparação, aponta que a Cave (danceteria também em funcionamento durante a realização do filme) não agrada às lésbicas por ser um local no qual predomina a *dance music*. Ambos os fenômenos lembrados pelas personagens, no entanto, não parecem sublinhar uma peculiaridade de Palmas, visto que são características comuns de serem registradas no lazer noturno setorizado de outras cidades, inclusive grandes centros.

A sequência final do documentário é dedicada à Serreal, o bar selecionado como atualização contemporânea da noite dita alternativa, ou seja, o nicho que o Dama de Paus ocupava. A personagem Viuller surge caminhando em frente à casa bastante colorida em que o estabelecimento está instalado (22'54"). Logo está no mesmo cenário com a parede coberta por colagem. Lá se apresenta e narra a linha do tempo do bar: primeiro, um local em que se produzia roupas com estampas personalizadas; depois, uma casa de amigos que realizava festas mensais "com temáticas diferentes, com atrações diferentes do que o público aqui estava acostumado"; por fim, em 2016, um bar, sobretudo frequentado por universitários. Explica que está nos princípios do lugar permitir que as pessoas sejam o que elas realmente são e que dois ativismos principais guiam a proposta: o feminino e o movimento LGBT. Torna-se pertinente observar que, com a devida inclusão de uma outra estética, entre outras atualizações, o discurso proferido sobre a Serreal permanece parecido com aquele que outros entrevistados apresentaram sobre o Dama de Paus, mesmo com o hiato considerável entre as épocas. Nos últimos planos do documentário, assim como na sua introdução, imagens de arquivo das festas da Serreal são exibidas (25'53"), sempre com bastante penumbra e

desfoque, permitindo, porém, que se possa entrever, entre luzes e pessoas a dançar e cantar, alguns artistas a desenvolver performances.

Os créditos finais, por fim, vêm acompanhados da única trilha musical da obra, o som de *dance* eletrônico de Josh Kirsch/Media Right Production (26'35"), que, naturalmente, remete ao campo de signos da vida noturna e não de signos de Palmas. É, porém, apenas um detalhe discreto em uma obra abertamente comprometida em discutir a capital tocantinense - ainda que por um aspecto bastante específico de sua urbanidade. Sendo assim, a cidade, através de seu nome, de seus lugares de diversão, de seus hábitos e, em bem menor grau, de sua paisagem visual é permanentemente relatada e vasculhada no documentário. Mesmo pelo teor científico que motivou a realização do filme, o viés autoetnográfico domina o tratamento do tema, tanto no retrato extraído das personagens (ocupações, sexualidades, origens, vivências) como, principalmente, na recuperação oral de suas memórias. Verbalizada, portanto, uma parte da história e da geografia do lazer e da sexualidade da cidade se recompõe no ecrã.

Justamente por recorrer à memória oral dos entrevistados (e em muito menor proporção aos arquivos fotográficos e videográficos), esta cidade falada em *No Averso da Noite de Palmas* mora no passado, assim como ocorrera com *Terminal de Lembranças*, de Gleydsson Nunes. E também como neste último, o trabalho de Bruna Irineu, no empenho de compreender um lugar em construção, depara-se com ruínas. Elas estão objetivamente na imagem do muro e da casa que, silenciosamente, nos informam que foi lá, mas já não é mais, o Dama de Paus. O apelo nostálgico dessa paisagem se potencializa no olhar contemplativo de Jhony, mas também no tempo pretérito de todos os fatos e afetos contados pelas outras personagens.

A boate, que não é tão longínqua no tempo, mesmo se levarmos em conta o tempo de Palmas, se compararmos à antiga rodoviária de *Terminal de Lembranças*, funcionou, como nos informam os depoentes, como fator de modernização, ainda que sem ciência desse poder e sem essa ambição. Provocou afirmações identitárias, serviu de refúgio, gerou experiências felizes e até pequenas revoluções comportamentais, porém simplesmente não mais existe. Os outros estabelecimentos mencionados e também já fechados corroboram esse processo de nostalgia, sobretudo por estarem sempre ligados a um paralelo que estabelece o passado como lugar mais interessante, com melhor música, mais solidariedade, mais naturalidade, mais acolhimento. Até quando o presente comparece como reavivação de uma causa, como nas sequências em que a Serreal é descrita, as pautas não exalam renovação. O bar contemporâneo segue exercendo a missão de refúgio para que as pessoas possam ser “quem elas realmente são”<sup>74</sup>. Ou seja, para a comunidade LGBT (e para a condição feminina, pois,

---

<sup>74</sup> Em 2018, no momento de escrita desta tese, a Serreal igualmente já não mais existe, constituindo também uma ruína semelhante ao Dama de Paus.

como lembrou Viuller, o ativismo feminista também é abraçado pela Serreal), a cidade permanece segregadora e refratária à visibilidade da diferença.

Por estes aspectos identificados, o documentário, ainda que se limite aparentemente à história de uma boate, ensaia de forma paralela um exame da sociedade local. Justamente por dirigir a câmera para grupos minoritários, não-hegemônicos e guetificados, a realizadora consegue chegar a uma leitura divergente do ideal de capital cosmopolita, moderna e acolhedora. O quadro traçado nos depoimentos é o da persistência no conservadorismo provinciano, que empurra as diferenças para dentro dos muros de lugares como o Dama de Paus ou as dissimula em outras casas noturnas tolerantes, mas não setorizadas; que se reproduz dentro dos próprios grupos afetados, já que pessoas trans precisam lutar por aceitação mesmo nos guetos; e que se corporifica, nas situações extremas, na violência explícita que mata. O documentário engajado, em resumo, possibilita mais do que uma história crítica das pessoas comuns, como ensaiado, por exemplo, em *Palmas Eu Gosto de Tu* ou em *Kitnet - o Filme*. Sua matéria é a história oculta, tocada pelo modo de existência da cidade nova e que transcorre colateral à narrativa oficial de desenvolvimento.

\*

O vasculhamento que aqui se encerra tomou como base um esquema multifacetado, a partir das diversas, mas nem sempre completas fontes de informação sobre os filmes estudados. De um lado, procurei preservar a centralidade das onze obras discutidas, submetidas aos processos de desconstrução analítica e reflexão propostos por Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2011). Em prol da clareza argumentativa e, muitas vezes, da própria organização interna que cada filme oferecia, não houve o intuito de separar de forma dura essas duas etapas, que, na maior parte das vezes, alternaram-se. Aos filmes, juntaram-se ainda a palavra dos cineastas, como fonte primária obtida nas entrevistas; os dados extrafílmicos sobre financiamento, circulação, exibição e premiações, ainda que incompletos, devido às carências de organização historiográfica do setor; e elementos constituintes do contexto da cidade, passíveis de emitir luz sobre uma arte que frequentemente se refere a eles.

Estes últimos elementos citados, os que advêm do lugar extrafílmico a um só tempo provedor e afetado pelo cinema, não se limitaram a uma articulação verbal no texto, mas se corporificaram igualmente nos resultados dos ensaios visuais. A despeito da óbvia exclusão do componente sonoro e de muitos dos recursos de montagem específicos do cinema, esta técnica permitiu, através da crítica criativa e facilitadora, alcançar efeitos em que muitos fotogramas pouco se diferenciaram das fotografias realizadas para o estudo e como simples registro das paisagens urbanas. Ambos os tipos de imagem, com raras exceções, puderam, como planejado, amalgamar-se nas composições. Identifico nesta decorrência justamente o

índice da intimidade entre os filmes e sua cidade de origem, relação que moveu desde o início esta investigação.

O apanhado mais imediato dos resultados obtidos indica uma variação significativa em como as obras se manifestam em relação aos aspectos fundamentais da investigação, a saber, os recortes realizados nas paisagens locais; a postura tomada sobre marcar ou não a presença da cidade em imagem, som e roteiro; além do discurso resultante dessas escolhas no que diz respeito ao posicionamento sobre a história política e cultural de Palmas. A diversidade encontrada não é surpresa, mesmo porque os parâmetros para definição do *corpus* já conduziam a essa consequência. Porém, ela ganha ainda mais ênfase quando o recurso à voz dos cineastas termina por revelar também distintas leituras, objetivos, satisfações e angústias por parte dos criadores. Apenas para ilustrar esta percepção, se temos neste *corpus* filmes dedicados à história da cidade e à explicitação da sua paisagem e outros em que a cidade se dilui em uma narrativa mais “universal”, paralelamente encontramos autores empenhados em homenagens à cidade, enquanto outros desejam ou mesmo se esforçam por se desvincular deste compromisso com o lugar - e a uns ou a outros não se pode associar necessariamente um tipo específico de filme ou outro. Na etapa final desta tese, a das conclusões, resta, portanto, o confronto entre esses dados obtidos para que se possa obter um diagnóstico do cinema que a capital tocantinense sediou, propiciou e do qual imagneticamente se alimentou até o presente instante de uma linha do tempo que prossegue.

# Conclusões

Mais do que frequente, é virtualmente obrigatório, ao fim de uma investigação científica, o reconhecimento da sua incompletude e a necessidade de sua continuidade. Alcanço esta mesma percepção com o texto que agora se encerra, especialmente por olhar para um cinema ainda em construção e com perspectiva de novos capítulos que virão a ser viabilizados.

Na contemporaneidade desta conclusão, a telenovela *O Outro Lado do Paraíso* já não se encontrava mais em exibição. Dadas as críticas negativas que recebeu da imprensa nacional, provavelmente será relegada a um lugar menor na história da teledramaturgia da Globo. Escrevo com a emissora já tendo substituído as paisagens tocaninenses por imagens correlatas da cidade de Salvador, na Bahia, na novela seguinte, *Segundo Sol*, escrita por João Emanuel Carneiro e com direção geral de Maria de Médicis. Enquanto isso, Palmas permanece, como de praxe, comparecendo nos quadros de meteorologia dos telejornais com seus recordes de temperatura. Porém, há indicativos de que a midiaticização de Palmas não deve ser resumida a este aparente fracasso de aparição nacional em produtos externos.

Ora, na seção 3.3, voltada para a definição de um *corpus* de análise, já havia sido mencionada a dificuldade em recortar uma filmografia do cinema de Palmas, sobretudo porque outras obras estavam a surgir no exato momento da redação da tese, cada qual com potencialidade de abordar os assuntos de nosso interesse por ângulos até então não revelados. Corrijo essa constatação, com mais gravidade. Novas obras, de fato, estrearam no período 2017-2018, após *No Avesso da Noite de Palmas*, último filme do *corpus* em termos cronológicos. São realizações que já arriscaram carreira em festivais fora do Tocantins, inclusive com premiação no Festival de Gramado, um dos mais tradicionais do Brasil. Outros tantos projetos estão em andamento, com lançamentos ainda indefinidos, havendo entre eles, inclusive, novos longas-metragens. Mas, acima de tudo, são tempos com a experimentação de outros caminhos, que passam pela perspectiva de tipos, modos de circulação e de exibição distintos do que tradicionalmente se concebia como *cinema*. É o caso de séries televisivas ou webséries, formatos que começam a surgir com mais frequência nos editais de financiamento ao audiovisual.

Portanto, a história em andamento define o terreno desta investigação como a busca de compreensão de um momento, o primeiro momento de uma cinematografia, que gradativamente vai sendo superado em alguns de seus aspectos - como as questões acima demonstram - e abrindo espaço para novas maneiras de criar, produzir, fazer circular o audiovisual. Assim, enquanto olhar historiográfico, pode indicar tendências, razões de

transformação e parâmetros para comparações futuras entre obras mais ancestrais e outras posteriores. Ademais, pode ajudar a perceber as relações entre cineastas, espectadores, filmes e a cidade - o que é o objetivo fundamental desta tese - e ser uma referência para compreender as transmutações destas relações ao longo dos próximos tempos.

A pesquisa partiu de um questionamento sobre as interações entre as instâncias acima citadas e como isso se concretizava em materialidade fílmica, com repercussões no tratamento da memória do lugar e na reflexão sobre o seu presente. Empreendidas as análises, disponho a seguir os resultados mais relevantes identificados em um *corpus* que não se pretendeu totalizante, que igualmente corre o risco de não cobrir a diversidade mais completa da produção local, mas que é diverso o bastante para a panorâmica deste pequeno cinema. E que se compreenda diversidade no que se refere a gênero, metragem e, sobretudo, o tratamento que os realizadores deram ao seu diálogo com a cidade.

Uma primeira hipótese propunha que a história breve de Palmas, história iniciada em um dia bem específico, um momento escolhido e, inclusive, registrado pelas câmeras, conduziria a própria urbe ao posto de assunto central na vida dos seus habitantes e, por conseguinte, na vida de suas personagens cinematográficas. Esta proposição se fundamenta principalmente na evidente artificialidade das urbanidades da cidade nova, complementada pela condução política do lugar, que facilitou as transformações bruscas da paisagem, a mercê das alternâncias de grupos no poder.

De fato, a capital se configura como personagem importante ou mesmo protagonista na maioria dos filmes estudados. *Dando Norte e Palmas Eu Gosto de Tu*, pelos caminhos do documentário e da ficção respectivamente, encabeçam esta abordagem, sendo obras dispostas a explicar ou sintetizar a cidade, ou antes, um sentimento de “palmasidade”. Verbalizada ou devassada pela câmera, ela é a razão de ambas as realizações. *1989*, no que pese o foco único e agudo no nascimento de Palmas, apresenta um estatuto diferenciado e complexo, pois faz coabitar o tom apologético do depoente Sidinei Madalena com a condução de André Araújo, por vezes mais encantada com a vivência peculiar do entrevistado do que com os fatos e paisagens mostrados na tela a todo tempo.

Em vários outros filmes o olhar é mobilizado para a cidade, porém para recortes menos totalizantes. Deste modo, sempre em imagem e voz, o mosaico se forma com a cotidiana vida noturna LGBT (*No Averso da Noite de Palmas*) ou com a excepcionalidade da parada da diversidade (*Under the Rainbow*); com os ambientes populares de moradia (*Kitnet - o Filme*) e de comércio (*Da Banca pra Fora*); de áreas com problemas urbanos de exclusão social (*Terminal de Lembranças*); e com a inclusão do ângulo das periferias e das suas territorialidades de violência (*Tempos Difíceis*). Este último, aliás, apresenta um enredo mais vinculado aos aspectos desse submundo do que a Palmas como ambiente que abriga, como

quadro em que se desenha este submundo, o que aponta já para uma secundarização da cidade e para a “universalização” do tema da criminalidade. Os casos citados se coadunam com as declarações de alguns cineastas entrevistados que enxergam no cinema certa missão de cartografar o lugar da maneira mais completa possível (em particular, Marcelo Silva e Gleydsson Nunes, em oposição a Roberto Giovannetti e, principalmente, Wertem Nunes, críticos desta intenção). De certa forma, transpõe-se para o âmbito de Palmas uma prática comum do audiovisual no Tocantins, sobretudo empenhado em recolher imagens da cultura popular do estado. Por fim, apenas *Ouçá-me* e *Enfim Sós* excluem Palmas como personagem. No primeiro, ela é cenário discreto, nada decisivo na trama ficcional que ali se desenvolve. No segundo, devido ao ambiente único, interno e genérico (a quadra esportiva), sequer as marcas urbanas palmenses estão presentes. Como já exposto, as insinuações do lugar se limitam a certas menções verbais corriqueiras, sotaques ou em inscrições em peças de roupa, elementos mais casuais em um documentário, portanto.

Muito próxima às identificações acima, a questão seguinte envolve a aparente intencionalidade de evidenciação ou negação da cidade-cenário, ou seja, cabe observar a incidência de autoapagamentos, autoetnografias e autoexotismos nos filmes. Não se trata de uma categoria necessariamente coerente com aquela trabalhada no parágrafo anterior. Uma aparição mais denotada do lugar não precisa ser sinônimo de um autoexotismo. É o que ocorre em *Tempos Difíceis*, em que, ainda que se lance mão de episódios locais verídicos para compor o roteiro e de algumas paisagens hegemônicas, como a ponte FHC, o tráfego pelo universo do crime e das margens urbanas, com todo um sortimento de personagens habituais destes domínios se impõe, levando o filme a uma certa etnografia sim, mas não específica da periferia palmense. Da mesma forma, nem toda ausência de foco na identificação do lugar precisa resultar em um autêntico autoapagamento. Exemplos possíveis estão em *Ouçá-me*: Mesmo sem menção verbal a Palmas por parte das personagens e com uma trama “universal”, os realizadores não impedem ocasionais “vazamentos” da paisagem identificável para dentro do filme. Além disso, há ao menos duas ocasiões isoladas que apontam objetivamente para a cidade, a saber, o ônibus repleto de marcas locais (incluindo a propaganda de *Palmas Eu Gosto de Tu*) e um glamoroso *travelling* aéreo sobre o Plano Diretor. Essas ambiguidades referidas manifestam antes a declarada vontade de um cinema que ultrapasse o compromisso com o retrato do seu lugar de origem e conquiste espaço tão somente por sua qualidade (e, mais uma vez, é preciso recorrer à entrevista de Wertem Nunes). Por outro lado, esta vertente “universalista”, para alcançar seus objetivos, demonstra não precisar acionar o autoapagamento. As sutis aparições da cidade, assim, servirão de atração afetiva para quem as puder decodificar, sem que causem qualquer ruído cultural aos não-iniciados na paisagem palmense.

Excetuando-se os casos acima, limítrofes entre apagamentos e evidenciações, todas as demais obras estudadas se encaminham para uma autoetnografia, seja da totalidade de Palmas, seja

de um aspecto, uma região, um grupo social da capital. Afinal, em todas há uma investigação e um discurso a respeito da cultura, da vida política, da história, das urbanidades do lugar. Todas buscam recantos do lugar até então inéditos para as câmeras. Ressalte-se, nesse sentido, a fala de Yonara Aniszewski sobre o desejo de retratar a feira por ser *algo até então não considerado pelo cinema*. Há diferenças, então, apenas no grau de exotização, ou seja, em como cada paisagem é tratada como pitoresca. Assim, documentários como *Terminal de Lembranças* e *Kitnet - o Filme* conseguem aliar a memória muito especificamente palmense a relatos de uma dimensão humana mais geral. Encontram reflexo, portanto, nas ficções de *Palmas Eu Gosto de Tu*, que se equilibra entre a marcação de peculiaridade e a banalidade de personagens cotidianas e nada heroicas. Enquanto isto, *Under the Rainbow* até cobre um evento inusitado na cidade em formação, mas o faz como um libelo pela modernização, pela integração da capital em um mundo mais cosmopolita (neste sentido, um teor semelhante a *No Averso da Noite de Palmas*).

O caráter investigativo, mesmo cientificista de *Dando Norte* poderia levá-lo também a uma autoetnografia mais crítica, mas seus textos autorais no prólogo e no epílogo, que merecem mais comentários adiante, resvalam na exotização. A autoexotização, todavia, mostra-se bem mais clara em *Da Banca pra Fora*, através da ênfase em personagens surpreendentes, às vezes bizarros, eleitos em meio a um cenário povoado por rostos e hábitos tão comuns - ainda que a realizadora argumente a verve de lugar identitário da cidade. Finalmente, *1989*, a mais metalinguística das obras analisadas, dificulta uma classificação. Pelo ângulo das falas de Sidinei Madalena e seu olhar encantado pela nova cidade que se constrói e pelas invulgaridades dos episódios que o cercam, o documentário exotizaria o lugar. Porém, antes da personagem, há um realizador a remontar aquelas memórias para homenagear mais o cinegrafista do que a cidade. Sua etnografia é, na verdade, a da mediatização da fundação da cidade, embora, é claro, este ângulo traga uma realidade tão ou mais curiosa do que o simples evento.

Confirmada a ampla predominância da afirmação da paisagem da cidade nos filmes, torna-se notável que este gesto ocorra ao longo de mais de uma década que separa o mais antigo do mais recente dos itens do *corpus*. O acesso a recursos para a produção não figura também como um fator decisivo para uma maior ou menor dedicação à inclusão da paisagem, do nome e dos temas da cidade. Palmas é frisada tanto nas obras mais artesanais, como *Under the Rainbow*, como na “superprodução” *Palmas Eu Gosto de Tu*, passando inclusive por documentários surgidos no seio da academia. Sua presença tanto vem de uma escolha estética ou ideológica dos realizadores como se imiscui na produção através das práticas identitárias mais triviais das personagens e dos detalhes insuspeitos dos cenários. Nestes casos mais sutis, ao ganhar a tela, atos e cenários adquirem a amplitude que o cinema costuma oferecer. Por exemplo, a musicalidade de um sotaque, uma avenida identificada ou a pintura característica de uma empresa de ônibus se vertem em signos de pertencimento. Vertem-se em uma forma

local de nacionalismo banal. Opção ou “acidente”, esta focalização de Palmas é recorrente e parece independe de requisitos de editais de financiamento.

Se paisagens, objetos e hábitos passeiam nesses filmes como marcas do lugar, o mesmo se dá com a história política, cultural e urbanística, que vários autores que pensaram Palmas - em particular, Valéria Silva (2010) - entendem como muito evidenciada no cotidiano da cidade. Por isto, no olhar sobre o cinema, tive a urgência de avaliar que leituras do passado e do presente de Palmas os realizadores trouxeram para sua arte. Esta observação partiu da hipotética liberdade crítica que o modo de fazer cinema permitiria, em comparação com outras mídias, notadamente a imprensa. De partida, das onze obras debatidas, duas se colocam fora desta questão, não por se imaginar que possam ser apolíticas, mas por não integrarem no seu discurso uma referência direta ao lugar: *Enfim Sós* e *Ouçá-me*. Todas as demais, em diferentes graus, se pronunciam ou sobre a formação histórica da cidade ou, através da autoetnografia, sobre o estado da sociedade atual.

Dois documentários se posicionam no polo mais crítico, promovendo mesmo uma reavaliação das narrativas oficiais. Curiosamente, ambos chegam a esse resultado tematizando questões da comunidade LGBT. *No Averso da Noite de Palmas* exhibe - ou antes, verbaliza - uma cidade cujo conservadorismo segrega. Nem tão receptiva a todos, como sua propaganda faria acreditar, a urbe estimulou, de acordo com os depoentes, a geração de guetos, onde uma imaginada modernidade era cultivada. Apesar da preocupação em pontuar novos espaços noturnos LGBT, predomina no documentário o lamento pelo fim de um tempo de liberdade oculta que, ao final, não se impôs. *Under the Rainbow* vai além no seu revisionismo, ao tirar a argumentação apenas do domínio da fala e jogá-la nas capacidades da edição, que brinca com e subverte figuras e registros históricos para uma defesa do cosmopolitismo, da modernidade e dos direitos humanos, ainda que, assim como no filme de Bruna Irineu, não demonstre muita segurança nessa evolução no lugar extrafílmico. *Tempos Difíceis*, sobretudo pela inclusão de paisagens e territorialidades desinteressantes às abordagens oficialistas, até contribui com uma criticidade voltada a vários atores sociais: os criminosos, os políticos, a polícia, o sistema prisional. Porém, com sua representação menos direta da cidade, estende seu discurso para uma periferia genérica, a dos “filmes de favela”.

Outras três realizações apostam no tom questionador frente à Palmas oficialmente idealizada, mas o fazem ou por entrelinhas (normalmente entregues à responsabilidade de depoentes dentro do modelo mais convencional de documentário) ou ocasionalmente se desviam desta postura e deixam entrever a força do imaginário oficialista. *Kitnet - o Filme* envolve as duas atitudes. Homenageia de forma agridoce as moradias populares, com um olhar curioso, terno, bem-humorado, mas que não se intimida diante de leituras de uma cidade mais uma vez segregadora e difícil de ser conquistada. Porém inclui uma espécie de interlúdio, motivado por uma entrevistada, em que se presentifica o elogio da cidade nova e do pioneirismo. A

mesma ambiguidade atinge *Terminal de Lembranças*. Na obra de Gleydsson Nunes, o ocasional romantismo atribuído aos pioneiros se transfere para o próprio texto do realizador. No entanto, ao mesmo tempo, aqui se investe mais no revisionismo histórico, em uma espécie de filme-denúncia que escancara preconceitos sociais, equívocos de planejamento urbano e violência por parte do poder público. Além do mais, o documentário contém algumas das imagens cinematograficamente mais incômodas para a cidade nova: as paisagens da ruína. Já em *Dando Norte*, crítica e ufanismo alcançam o maior contraste. Os entrevistados, deixados livres em longas falas, devassam e abalam, como em nenhuma outra obra aqui analisada, os pilares da cultura de Palmas. Porém, este relatório duro fica emoldurado pela palavra dos cineastas a reproduzir o mais acostumado dos imaginários oficialistas. O que diferencia *Palmas Eu Gosto de Tu* destes três casos é que o longa-metragem, pela sua planejada visibilidade, inevitável por conta do formato ambicioso, estudadamente mescla as tintas críticas e elogiosas, arquitetando uma homenagem que literalmente desce ao chão, no nível dos cidadãos comuns a experimentar a cidade. A cada amargura ou riso ácido que as territorialidades exibidas causam, a câmera vai aos céus, torna a capital deslumbrante e desembarca em novas vidas, para, ao final, repousar na cena em que a garota que tanto odiava o lugar, reconcilia-se com ele (e com seu representante, o amigo ufanista) diante do pôr do sol que tudo amaina.

Enfim, restam dois filmes em que há a virada para a leitura menos crítica. Em *Da Banca pra Fora* reside o projeto e a execução da homenagem. A feira é assumida como palco da reafirmação de vários imaginários tradicionais, em especial a força da cultura popular e a miscigenação da população palmense, desenhada na forma da diversidade feliz. Sem dissensos, imagens, depoimentos e música se harmonizam neste propósito. Enquanto isso, *1989* mergulha sem medidas na ode à cidade nova. Os registros ancestrais da construção ganham ainda mais impressão de antiguidade no ritmo lento e fantasmagórico de material quase bruto, no lirismo da música solene e, acima de tudo, nos relatos emocionados de Sidinei Madalena. Porém, os silêncios (principalmente na parte final) e a câmera dos documentaristas a tratar de modo também emocionado a figura de Madalena revelam, como já dito, um filme mais voltado a ele do que à cidade. O deslumbre do histórico cinegrafista e a contemplação do canteiro de obras filmado se cruzam com a filmografia anterior de André Araújo e sua *SuperOito* e aparentam nos perguntar: Que lugar estaria mesmo a se erigir naqueles instantes?

O quadro comparativo do *corpus* permite, portanto, o reconhecimento de uma gradação que vai do reforço nas mitologias políticas e sociais locais até o trabalho de desconstrução deste imaginário, com uma tendência a este último polo. Apesar desta desconstrução, em geral, ocorrer em formas mais amenas, o exercício de crítica da cidade logra níveis dificilmente encontrados em espaços midiáticos hegemônicos. O exame das obras, das declarações dos cineastas e dos raros textos científicos sobre o assunto permitem levantar alguns fatores que

favorecem essa característica do cinema: 1) Um tempo de produção bem mais amplo quando comparado ao da imprensa, sobretudo televisiva ou para a *web*, o que possibilita aprofundamentos temáticos; 2) A baixa expectativa de audiência para os filmes, o que leva a uma menor massificação ou a uma repercussão em nichos muito específicos (festivais, universidades, etc.), de maneira a interessar menos ao poder instituído - argumento defendido por Cláudio Paixão em sua entrevista; 3) e, apesar da forte dependência do dinheiro público para as produções, um menor comprometimento com os financiadores, sobretudo a partir do que foi exposto no item anterior.

Por seu turno, o tom crítico demonstra ser contrabalançado por um afeto expresso, tanto pela paisagem quanto pela história de Palmas. A fala de alguns cineastas sugere um teor de quase obrigação em não só tratar da cidade, mas sublinhar suas virtudes em um projeto de cinematografia (com destaque para Gleydsson Nunes e Marcelo Silva). Ainda que outros realizadores rejeitem este compromisso, há uma compreensão de que os editais de financiamento, ao requisitarem a inclusão do tema Palmas nas obras, colaboram para a prática do lugar representado.

Percorrer uma Geografia de Cinema exige esclarecer as múltiplas porosidades entre o lugar “real” e extrafílmico, o lugar assistido e imaginado por cineastas, o lugar representado no ecrã, mas também o lugar sonhado pelo (e junto com o) espectador. Por causa deste emaranhado de trocas de imagem engatilhadas pelo audiovisual, é quase irresistível numa investigação desta natureza pensar alguma projeção de impacto sobre o espectador, parte integrante da ciranda. Que se entenda, porém, que tais referências ocasionais aqui levaram em conta nada além de uma audiência suposta, ou seja, uma inferência sobre as potencialidades das obras em prolongar uma ideia de cidade para além do filme. No horizonte de limitações que todo trabalho científico pressupõe, este é a fronteira que se interpõe aqui: a recepção das obras estudadas e de outras que compõem este pequeno cinema. É provável que um prosseguimento da pesquisa neste rumo se fará ainda mais relevante em um futuro ainda incerto, em que o cinema saia do seu posto secundário na cultura local, tanto no nível institucional como popular, ainda mais se reforçado por novas formas de circulação e exibição. Aí sim ganhará consistência se perguntar sobre os ecos entre uma cidade imaginada e uma cidade vivida pelo espectador, àquela altura já devidamente tocadas por uma arte que encha os imaginários de novos recortes e preencha os espaços com paisagens renovadas. Aí sim se poderá ainda mais fomentar uma Geografia de Cinema da cidade nova que aqui apenas se inicia.

# Referências bibliográficas

Adams, P. C. (2010). A taxonomy for communication geography. *Progress in Human Geography*, 35 (1), 37-57.

Alves, A. S. & Soares, S. R. (2012a). Representações distintas dos mesmos espaços da periferia de Palmas: o discurso das novas mídias digitais e da imprensa tradicional. In *Anais do XI Congresso de Ciências da Comunicação da Região Norte*. Palmas.

\_\_\_\_\_. (2012b). Novas mídias digitais enquanto espaço para a visibilidade da periferia de Palmas. In *Anais do XXXV Congresso Nacional de Ciências da Comunicação*. Fortaleza.

Amancio, T. (2012). O mundo como vontade de representação...no Piauí. *Significação*, 39(38), 40-53.

Andermann, J. (2012). *New argentine cinema*. London, New York: I.B.Tauris.

Anderson, B. (1991). *Imagined communities*. London, New York: Verso.

Anjos, A. C. C. (2017). *Do girassol ao capim dourado: apropriação e ressignificação de elementos naturais na narrativa identitária do Estado do Tocantins*. Porto Alegre: Fi.

Anjos, A. C. C. & Pôrto, F. G. R., Jr. (2017). Comunicación y cultura contemporânea: una narrativa televisiva de la construcción social de símbolos de identidad en Palmas - Tocantins - Brasil. *Hachetetepé*, 14, 53-72.

A tocaninidade como tendência da moda. (2011, agosto 26). *Abrajet Tocantins*. Disponível em <http://abrajet-to.com.br/site/2011/08/26/a-tocantividade-como-tendencia-de-moda>. Acessado em: 09 ago. 2018.

Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papius.

Baptista, T. (2016). *Lessons in looking: the digital audiovisual essay* (Tese de Doutorado: Philosophy - Film and Screen Media). Birkbeck, University of London.

Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso - ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Bentes, I. (2003). Vídeo e Cinema: rupturas, reações e hibridismo. In Machado, A. (Org.). *Made in Brasil - Três décadas do vídeo brasileiro* (pp. 113-132). São Paulo: Itaú Cultural.

\_\_\_\_\_. (2007). Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome. *Alceu*, 8 (15), 242-255.

Billig, M. (2010). *Banal nationalism*. London: Sage.

Buddhist leader helms first Bhutanese entry. (2000, janeiro 09). *Variety*. Disponível em <https://variety.com/2000/film/news/buddhist-leader-helms-first-bhutanese-entry-1117760678/>. Acessado em: 06 ago. 2018.

Bywater, T. & Sobchack, T. (1989). *An introduction to film criticism: major critical approaches to narrative film*. New York, London: Longman.

Canclini, N. G. (2002). Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. *Opinião Pública*, 8 (1), 40-53.

Carvalho, L. O. P. (2005). *Planos de cidade: representação da cidade no cinema nacional contemporâneo* (Dissertação de Mestrado em Comunicação). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Caso de xenofobia é denunciado nas eleições de Palmas, capital do Tocantins. (2012, setembro 13). *Conexão Tocantins*. Disponível em <http://conexaoto.com.br/2012/09/13/caso-de-xenofobia-e-denunciado-nas-eleicoes-de-palmas-capital-do-tocantins>. Acessado em: 28 jan. 2018.

Claval, P. (2007). *A geografia cultural*. Florianópolis, Editora da UFSC.

Cocozza, G. P. (2007). *Paisagem e urbanidade: os limites do projeto urbano na conformação de lugares em Palmas* (Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Costa, J. C. P. (2015). Notas sobre ficção e documentário no cinema contemporâneo. In *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro.

Costa, M. H. da (2006). A cidade como cinema existencial. *Revista de Arquitetura e Urbanismo*, 7 (2), 34-43.

\_\_\_\_\_. (2009). Espaços de subjetividade e transgressão nas paisagens fílmicas. *Pró-Posições*, 20 (3), 109-119.

Costella, A. F. (2002). *Para apreciar a arte - roteiro didático*. São Paulo: SENAC.

Cruvinel, T. (2015, outubro 05). Há 27 anos Tocantins acolhe pessoas de várias regiões do país. *Governo do estado do Tocantins*. Disponível em <https://secom.to.gov.br/noticia/239350/>. Acessado em: 05 ago. 2018.

Dennison, S. (2013). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papyrus.

Dias, A. L. C. (2017). Tocantinense ou goiano? Uma questão de identidade. *Espaço e Tempo Midiáticos*, 2(1), 96-110.

Elsaesser, T. (2009). Archives and archaeologies: the place of non-fiction in contemporary media. In Hediger, V. & Vonderau, P. (eds.). *Films that work: industrial film and the productivity of media* (pp. 19-34). Amsterdam: Amsterdam University Press.

Enquete: Qual o símbolo de Palmas? Entre e deixe a sua opinião. (2016, agosto 08). *G1 Tocantins*. Disponível em <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2016/08/enquete-qual-o-simbolo-de-palmas-entre-e-deixe-sua-opinioao.html>. Acessado em: 28 jan. 2018.

Esparza, P. (2018, junho 09). Como será a grandiosa e polêmica capital que o Egito está construindo no meio do deserto. *BBC*. Disponível em [https://www.bbc.com/portuguese/internacional-44320974?ocid=socialflow\\_twitter](https://www.bbc.com/portuguese/internacional-44320974?ocid=socialflow_twitter). Acessado em: 05 ago. 2018.

Ferrara, L. D´A. (1988). *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo, Nobel.

\_\_\_\_\_. (2001). *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática.

Filme que recebeu patrocínio de R\$ 1 milhão da Prefeitura de Palmas será pré-lançado nessa quinta-feira na Capital. (2015, setembro 23). *Conexão Tocantins*. Disponível em <https://conexaoto.com.br/2015/09/23/filme-que-recebeu-patrocinio-de-r-1-milhao-da-prefeitura-de-palmas-sera-pre-lancado-nessa-quinta-feira-na-capital>. Acessado em: 26 jul. 2018.

Final da Copa 2022 no Catar está marcada para uma cidade que ainda nem existe. (2018, agosto 04). IG. Disponível em <https://esporte.ig.com.br/futebol/internacional/2018-08-04/copa-2022-final-cidade-lusail.html>. Acessado em: 05 ago. 2018.

Firmino, E. P. M. (2003). *Ensino de História, identidade e ideologia: a experiência do Tocantins* (Dissertação de Mestrado em Educação). Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

França, A. (2006). Cinema de terras e fronteiras. In Mascarello, F. (Org.). *História do cinema mundial* (pp. 395-412). Campinas: Papirus.

Goldman, H. (2016, maio 29). Cineasta se depara com um pedaço dos EUA na capital mais jovem do Brasil. *Folha de S. Paulo*. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/serafina/2016/06/1775251-cineasta-se-depara-com-um-pedaco-dos-eua-na-capital-mais-jovem-do-brasil.shtml>. Acessado em: 26 jul. 2018.

Grant, C. (2016, dezembro 04). The audiovisual essay as performative research. *Necsus*. Disponível em <https://necsus-ejms.org/the-audiovisual-essay-as-performative-research/>. Acessado em: 30 jan. 2018.

Hall, S. (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

Haesbaert, R. (2004). *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

\_\_\_\_\_. (2007). Território e multiterritorialidade: um debate. *GEOgraphia*, 9(17), 19-45.

Hay, M. (2016, novembro 03). How does Kazakhstan feel about ‘Borat’ ten years later?. *Vice*. Disponível em [https://www.vice.com/en\\_us/article/9bk74a/kazakhstan-borat](https://www.vice.com/en_us/article/9bk74a/kazakhstan-borat). Acessado em: 30 ago. 2018.

Hjort, M. (2011). Small cinemas: how they thrive and why they matter. *Mediascape - UCLA’s Journal of Cinema and Media Studies*. Disponível em [http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011\\_SmallCinemas.html](http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011_SmallCinemas.html). Acesso em: 15 out. 2017.

Huyssen, A. (2006). Nostalgia for ruins. *Grey Room*, 23, 6-21.

Jesus, J. (2014, novembro 25). Filme totalmente produzido no Tocantins estreia nos cinemas. *G1 Tocantins*. Disponível em <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2014/11/pela-primeira-vez-filme-produzido-no-tocantins-estrea-nos-cinemas.html>. Acesso em: 22 ago. 2018.

Koch, N. (2012). Urban ‘utopias’: the Disney stigma and discourses of ‘false modernity’. *Environment and planning A*, 44 (10), 2445-2462.

\_\_\_\_\_. (2014). Bordering on the modern: power, practice and exclusion in Astana. *Transactions of the Institute of British Geographers*, 39 (3), 432-443.

Laszczkowski, M. (2015) ‘Demo version of a city’: buildings, affects, and the state in Astana. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 22 (1), 148-165.

Lauris, P. (2017, março 05). Quase 17 anos e nada de indenização. *Jornal do Tocantins*. Disponível em <https://www.jornaldotocantins.com.br/editorias/estado/quase-17-anos-e-nada-de-indeniza%C3%A7%C3%A3o-1.1235286>. Acesso em: 28 mai. 2018.

Leão, M. (2013). *Iconografia do Tocantins*. Palmas: SEBRAE.

Lista mostra 25 símbolos característicos do Tocantins. (2013, outubro 03). *G1 Tocantins*. Disponível em <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2013/10/lista-mostra-25-simbolos-caracteristicos-do-tocantins.html>. Acesso em: 14 abr. 2018.

Lopes, D. (2010). Tempo de cinema: o mundo. In Fabris, M.; Souza, G.; Ferraraz, R.; Mendonça, R. & Santana, G. (orgs.), *Estudos de cinema e audiovisual SOCINE v. 10* (pp. 220-233). São Paulo: SOCINE.

Lourenço, E. (1992). *O labirinto da saudade*. Lisboa: Dom Quixote.

Lyra, B. (2009). Cinema periférico de bordas. *Comunicação, mídia e consumo - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo ESPM*, 6(15), 31-47.

Machado, A. (1993). O diálogo entre cinema e vídeo. *Revista USP*, 19, 123-135.

Marcuschi, L. A. (2001). *Da fala para a escrita: atividades de retextualização*. São Paulo: Cortez.

Martín-Barbero, J. (2009). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Martin-Jones, D. & Montañez, M. S. (2013). Uruguay disappears: small cinemas, Control Z films and the aesthetics and politics of auto-erasure. *Cinema Journal*, 53 (1), 26-51.

Mello, J. B. F. de (2011). A humanística perspectiva do espaço e do lugar. *ACTA Geográfica*, 5 (9), 7-14.

Melz, T. (2015, novembro 29). Tocantins é 8,9% maranhense, 6,5% goiano e 2,8% piauiense. *Jornal do Tocantins*. Disponível em <https://www.jornaldotocantins.com.br/editorias/noticias/economia/tocantins-%C3%A9-8-9-maranhense-6-5-goiano-e-2-8-piauiense-1.997302>. Acesso em 16 jul. 2018.

Melz, T. & Silva, E. M. (2014). Conceitos e questões éticas do documentário: análise das asserções da produção tocantinense 'Kitnet o filme'. In *3º Encontro Regional Norte de História da Mídia: 50 anos do golpe militar no Brasil* (pp. 395-408). Boa Vista: UFRR, Alcar.

Middents, J.(2013). The first rule of Latin American cinema is you do not talk about Latin American cinema: notes on discussing a sense of place in contemporary cinema. *Transnational cinemas*, 4 (2), p. 147-162.

Mogadouro, C. (2015, setembro 17). O recente cinema gaúcho. *Instituto NET Claro Embratel*. Disponível em <https://www.institutonetclaroembratel.org.br/educacao/nossas-novidades/opiniao/o-recente-cinema-gaucho/>. Acessado em: 06 ago. 2018.

Monteiro, L. R. (2016). Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução: a questão da identidade nacional em filmes contemporâneos "periféricos". In *Anais do XXV Encontro Anual da Compós*. Goiânia.

Moraes, L. M. (2006). *A segregação planejada: Goiânia, Brasília e Palmas*. Goiânia: EdUCG.

Moreira, T. A. (2011, novembro 14). Geografia e cinema no Brasil - revisão bibliográfica. *Bahia na Rede*. Disponível em <https://blogbahianarede.wordpress.com/2011/11/14/geografia-e-cinema-no-brasil-revisao-bibliografica/>. Acessado em: 20 abr. 2017.

Mota, A. T. (2006). *O cinema brasileiro em uma perspectiva antropológica* (Tese de Doutorado em Antropologia Social). Instituto de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília.

Motter, A. E. (2010). *Representações da identidade do Tocantins na literatura e na imprensa (1989-2002)* (Tese de Doutorado em História). Unidade Acadêmica de Pesquisa e Pós-Graduação, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo.

Moura, H. (2010). O cinema intercultural na era da globalização. In França, A. & Lopes, D. (orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade* (pp. 43-66). Chapecó: Argos.

Murta, A. (2009, fevereiro 14). 'Survivor' no Tocantins empilha clichês do Brasil. *Folha de S. Paulo*. Disponível em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1402200915.htm>. Acessado em: 26 jul. 2018.

Naficy, H. (2010). Situando o cinema com sotaque. In França, A. & Lopes, D. (orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade* (pp. 137-161). Chapecó: Argos.

\_\_\_\_\_. (2012). *A social history of iranian cinema volume 4: the globalizing era, 1984-2010*. Durham, London: Duke University Press.

Nascimento, F. M. (2009). *Cineturismo*. São Paulo: Aleph.

Nascimento, G. (2007, fevereiro 17). Lendas e folclore no carnaval de Taquaruçu. *Overmundo*. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/overblog/lendas-e-folclore-no-carnaval-de-taquarucu>. Acessado em 13 ago. 2018.

Neves, A. A. (2010). Geografias de cinema: do espaço geográfico ao espaço fílmico. *Entre-Lugar*, 1 (1), 133-156.

Nogueira, A. M. C. (2014). *A brodagem no cinema pernambucano* (Tese de Doutorado em Comunicação). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife.

Nogueira, L. (2008). Cinema 2.0: o cinema doméstico na era da internet. *Doc On-Line*, 05, 4-23.

Núcleo de Estudos, Pesquisa e Extensão em Sexualidade lançará documentário e livro. (2017, março 23). *Universidade Federal do Tocantins*. Disponível em <http://ww2.uft.edu.br/ultimas-noticias/18125-nucleo-de-sexualidade-da-uft-lanca-documentario-e-livro>. Acessado em 23 ago. 2018.

Oliveira, W. M., Jr. (1999). *Chuva de cinema - natureza e cultura urbanas* (Tese de Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

\_\_\_\_\_. (2005). O que seriam as geografias de cinema?. *Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, 1 (2), 27-33.

\_\_\_\_\_. (2009). Grafar o espaço, educar os olhos: rumo a geografias menores. *Pro-Posições*, 20 (3), 17-28.

Paiva, S. (2008). Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco. In Hamburger, E.; Souza, G.; Mendonça, L. & Amancio, T. (orgs.). *Estudos de cinema* (pp. 99-108). São Paulo: Annablume, Fapesp, Socine.

Pelá, M. C. H. (2014). *Uma nova (des)ordem nas cidades: o movimento dos sujeitos não desejados na ocupação dos espaços urbanos das capitais do cerrado - Goiânia, Brasília e Palmas* (Tese de Doutorado em Geografia). Instituto de Estudos Socioambientais, Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

Penafria, M.; Santos, A. & Piccinini, T. (2015). Teoria do cinema vs teoria dos cineastas. In Ribas, D.; Penafria, M. (eds.). *Atas do IV Encontro Anual da AIM* (pp. 329-338). Covilhã: AIM.

Pinto, I. (2016). As cinematografias periféricas e o *international style*. *Orson*, 10, 66-73.

- Pinto, M. J. (2002). *Comunicação e discurso: introdução à análise do discurso*. São Paulo: Hacker.
- Pop, D. (2014). *Romanian new wave cinema: an introduction*. Jefferson: McFarland & Company.
- Pozzo, R. R. (2015). *Uma geografia do cinema brasileiro: bloqueios internacionais, contradições internas* (Tese de Doutorado em Geografia). Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- Praça dos Girassóis é escolhida como símbolo de Palmas. (2016, setembro 01). *G1 Tocantins*. Disponível em <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2016/09/praca-dos-girassois-e-escolhida-como-simbolo-de-palmas.html>. Acessado em: 11 jul. 2018.
- Primeiro palmense quer ser advogado e não planeja deixar a capital. (2014, maio 13). *G1 Tocantins*. Disponível em <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2014/05/primeiro-palmense-quer-ser-advogado-e-nao-planeja-deixar-capital.html>. Acessado em 17 jul. 2018.
- Prysthon, A. (2002). Rearticulando a tradição: rápido panorama do audiovisual brasileiro nos anos 90. *Contracampo*, 7, 65-78.
- \_\_\_\_\_. (2006). Imagens periféricas: os Estudos Culturais e o Terceiro Cinema. *E-Compós*, 6, 1-14.
- \_\_\_\_\_. (2017). Paisagens em desaparecimento - cinema em Pernambuco e a relação com o espaço. *E-Compós*, 20 (1), 1-17.
- Queiroz, A. C., Filho (2009). *Vila-floresta-cidade: território e territorialidades no espaço fílmico* (Tese de Doutorado em Ciências - Geografia). Instituto de Geociências, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Reis, P. O. B. dos (2018). *Modernidades tardias no cerrado: Arquitetura e Urbanismo na formação de Palmas*. Florianópolis: Insular.
- Reis, R. (2017). Proposta para um programa de estudos sobre comunicação e territorialidades. In Zanetti, D. & Reis, R. (orgs.). *Comunicação e territorialidades: poder e cultura, redes e mídias* (pp. 22-34). Vitória: EDUFES.
- Robertson, R. (2012). Globalisation ou glocalisation?. *The Journal of International Communication*, 18(2), 191-208.
- Rocha, L. V.; Soares, S. R. & Araújo, V. T. (2014). Abrangências locais no jornalismo online do Tocantins. *Comunicação & Inovação*, 15(29), 171-185.
- Rollberg, P. (2015). Small screen nation building: *Astana - My Love*. *Demokratizatsiya - The Journal of Post-Soviet Democratization*, 23 (3), 341-358.
- Rosenstone, R. A. (2010). *A história nos filmes, os filmes na história*. São Paulo: Paz e Terra.
- Rossini, M. (2003). Favelas e favelados: a representação da marginalidade urbana no cinema brasileiro. *Sessões do Imaginário*, 1 (10), 29-34.
- \_\_\_\_\_. (2005). O cinema da busca: discursos sobre identidades culturais no cinema brasileiro dos anos 90. *Revista Famecos*, 1(27), 96-104.
- \_\_\_\_\_. (2007). O corpo da nação: imagens e imaginários no cinema brasileiro. *Revista Famecos*, 1(34), 22-28.
- Roudometof, V. (2016). *Glocalization: a critical introduction*. London, New York: Routledge.

Rusu, M. (2014). The media-history of memory: mapping the technological regimes of memory. *Philobiblon*, 19 (2), 291-326.

Sabadin, C. (2000). *Vocês ainda não ouviram nada: a barulhenta história do cinema mudo*. São Paulo: Lemos.

Salvo, F. R. (2012). Marginalidade urbana em cena: o advento do gênero favela no cinema brasileiro. *Animus*, 11 (22), 340-358.

Sampaio, S.; Schefer, R. & Blank, T. (2016). Filmes utilitários, amadores, órfãos e efêmeros: repensando o cinema a partir dos “outros filmes”. *Aniki*, 3 (2), 200-213.

Santaella, L. (2001). *Comunicação e pesquisa*. São Paulo: Hacker.

Santos, Y. B. D. dos. (2015). *Filmes periféricos e as margens do cinema brasileiro: um estudo de caso a partir do longa-metragem Cartão Postal* (Dissertação de Mestrado em Imagem e Som). Centro de Educação e Ciências Humanas, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos.

Santos, L. S. & Silva, E. M. (2015). Telas em tema: cenários da produção audiovisual no Tocantins. In *Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro.

Santos, M. (2006). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp.

Schama, S. (1996). *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras.

Shohat, E. & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac & Naify.

Silva, T. F. (2011). *Audiovisual, memória e política: os filmes Cinco vezes favela (1962) e 5x favela, agora por nós mesmos (2010)* (Dissertação de Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

Silva, T. V. (2017). *Palmas, eu longe/gosto de tu!: produção e circulação de cinema no Tocantins* (Dissertação de Mestrado em Cinema). Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã.

Silva, V. C. P. (2010). *Palmas, a última capital projetada do século XX: uma cidade em busca do tempo*. São Paulo: Cultura Acadêmica.

Silva, A. L. & Fonseca, A. A. (2014). Brasília e o Mito da Terra prometida: a ênfase do discurso mitológico através do cinejornal. In *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Foz do Iguaçu.

Soares, S. R. (2011). Esboços da imagem de Palmas no jornalismo de turismo. In *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife.

\_\_\_\_\_. (2012) O kitsch cívico na visita à Praça dos Girassóis de Palmas. In *Anais do XXXV Congresso Nacional de Ciências da Comunicação*. Fortaleza.

\_\_\_\_\_. (2016). A cidade mais íntima e mundial em Palmas, eu gosto de tu. In Sidocha, U., Moura, C. (orgs.). *Culturas em movimento: livro de atas do I Congresso Internacional sobre Cultura* (pp. 777-787). Covilhã: LabCom.IFP.

Soares, S. R.; Coelho, A. A. & Souza, A. de. (2012). Representações do lugar periférico no cinema contemporâneo brasileiro. In Martins, M. L.; Cabecinhas, R. & Macedo, L. (eds.). *Anuário internacional de comunicação lusófona 2011: lusofonia e cultura-mundo* (pp. 193-210). Coimbra: CECS, Grácio Editor.

Souza, J. (2012, outubro 10). Elementos da identidade tocantinense é tema de seminário promovido pela Secult e Sebrae. *Governo do Estado do Tocantins*. Disponível em <http://seden.to.gov.br/noticia/2012/10/10/elementos-da-identidade-tocantinense-e-tema-de-seminario-promovido-pela-secult-e-sebrae/> Acessado em: 30 ago. 2018.

Trevisan, R. (2009). *Cidades novas* (Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de Brasília, Brasília.

Turner, G. (1997). *O cinema como prática social*. São Paulo: Summus.

Último capítulo de 'O Outro Lado do Paraíso' será exibido em telões em Palmas; veja locais. (2018, maio 10). *G1 Tocantins*. Disponível em <https://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/ultimo-capitulo-de-o-outro-lado-do-paraíso-sera-exibido-em-teloes-em-palmas-veja-locais.ghtml>. Acessado em: 02 ago. 2018.

Vanoye, F. & Goliot-Lété, A. (2011). *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papirus.

Vidal, L. (2008). Do bom uso (político) da cidade em imagens. *Cidades*, 5 (7), 141-155.

Vieira, P. (2016, junho 01). Onde vivem os monstros (carta aberta ao diretor Henrique Goldman). *Jornal do Tocantins*. Disponível em <https://www.jornaldotocantins.com.br/editorias/opiniaio/tend%C3%Aancias-e-ideias-1.456290/onde-vivem-os-monstros-carta-aberta-ao-diretor-henrique-goldman-1.1094937>. Acessado em: 26 jul. 2018.

Warken, J. (2017, outubro 27). Jalapão: conheça o cenário surreal de 'O Outro Lado do Paraíso'. *M de Mulher*. Disponível em <https://mdemulher.abril.com.br/famosos-e-tv/jalapao-conheca-o-cenario-surreal-de-o-outro-lado-do-paraíso/>. Acessado em: 26 jul. 2018.

Zanetti, D. (2015). *O cinema da periferia: narrativas do cotidiano, visibilidade e reconhecimento social*. Salvador: EdUFBA.

\_\_\_\_\_. (2017). Territorialidades no campo do audiovisual. In Zanetti, D. & Reis, R. (orgs.). *Comunicação e territorialidades: poder e cultura, redes e mídias* (pp. 35-47). Vitória: EDUFES.

## Filmografia referenciada

Akin, F.; Ratner, B.; Jiang, W.; Marston, J.; Nair, M.; Portman, N.; Balsmeyer, R.; Kapur, S.; Iwai, S.; Attal, Y. & Hughes, A. (2008). *New York, I love you* [longa-metragem, Estados Unidos].

Amorim, V.; Saldanha, C.; Meirelles, F.; Arriaga, G.; Im, S-s.; Turturro, J.; Padilha, J.; Labaki, N.; Sorrentino, P.; Elliott, S. & Waddington, A. (2014). *Rio, eu te amo* [longa-metragem, Brasil, Estados Unidos, França].

Araújo, A. & Giovannetti R. (2015). *Labirinto de papel* [média-metragem, Brasil].

Assayas, O.; Auburtin, F.; Payne, A.; Cuarón, A.; Podalydès, B.; Doyle, C.; Thomas, D.; Benbihiy, E.; Coen, E.; Depardieu, G.; Chadha, G.; Sant, G. V.; Coixet, I.; Coen, J.; Suwa, N.; Schmitz, O.; LaGravenese, R.; Chomet, S.; Tykwer, T.; Natali, V.; Salles, W. & Craven, W. (2006). *Paris, je t'aime* [longa-metragem, França, Liechtenstein, Suíça, Alemanha, Estados Unidos].

Augusto, P. (1982). *Os ventos de Lizarda* [média-metragem, Brasil].

Biniez, A. (2009). *Gigante* [longa-metragem, Uruguai, Argentina, Alemanha, Espanha, Holanda].

Bodrov, S. (2007). *Mongol* [longa-metragem, Rússia, Cazaquistão, Alemanha].

Bong, J-h.; Carax, L. & Gondry, M. (2008). *Tokyo!* [longa-metragem, França, Japão, Coreia do Sul, Alemanha].

Brettas, C. (2009). *Desnuda* [média-metragem, Brasil].

Brook, P. (1990). *The Mahabharata* [minissérie, Bélgica, Austrália, Estados Unidos, Portugal, Noruega, Holanda, Japão, Irlanda, Islândia, Finlândia, Dinamarca, Reino Unido, França, Luxemburgo].

Carneiro, J. E. (autor, 2018). *Segundo sol* [telenovela, Brasil].

Carrasco, W. (autor, 2017). *O outro lado do paraíso* [telenovela, Brasil].

Charles, L. (2006). *Borat: cultural learnings of America for make benefit glorious nation of Kazakhstan* [longa-metragem, Estados Unidos, Reino Unido].

Cruz, P. R. (2014). *Praça dos Girassóis* [curta-metragem, Brasil].

Diegues, C. (2003). *Deus é brasileiro* [longa-metragem, Brasil].

Dvortsevoy, S. (2008). *Tulpan* [longa-metragem, Cazaquistão, Rússia, Alemanha, Polônia, Suíça, Itália].

Filho, C. (2008). *Ai que vida!* [longa-metragem, Brasil].

Filho, M. (2000). *Django Kid, o solitário* [média-metragem, Brasil].

Flaherty, R. (1922). *Nanook of the north* [longa-metragem, Estados Unidos, França].

Goldman, H. (2018). *O nome da morte* [longa-metragem, Brasil].

Hamburger, C. (2011). *Xingu* [longa-metragem, Brasil].

Henrique, E. (2012). *Garoto coisa - a digestão* [curta-metragem, Brasil].

Iñárritu, A. G. (2006). *Babel* [longa-metragem, México, França, Estados Unidos].

Klapish, C. (2002). *L'auberge espagnole* [longa-metragem, França, Espanha].

Llosa, C. (2009). *La teta assustada* [longa-metragem, Peru, Espanha].

Lucas, G. (1977). *Star wars* [longa-metragem, Estados Unidos].

Meirelles, F. & Lund, K. (2002). *Cidade de Deus* [longa-metragem, Brasil, França].

Méliès, G. (1902). *Le voyage dans la lune* [curta-metragem, França].

- Mitchell, J. C. (2001). *Hedwig and the angry inch* [longa-metragem, Estados Unidos].
- Norbu, K. (1999). *Phörpa* [longa-metragem, Butão, Austrália].
- Padilha, J. (2007). *Tropa de elite* [longa-metragem, Brasil, Estados Unidos, Argentina].
- Portella, T. (2015). *Operações especiais* [longa-metragem, Brasil].
- Salles, W. (1998). *Central do Brasil* [longa-metragem, Brasil, França].
- Salles, W. (2004). *Diários de motocicleta* [longa-metragem, Argentina, França, Estados Unidos, Chile, Peru, Brasil, Alemanha, Reino Unido].
- Sanz, S.; Brito, H. & Silva, M. (1997). *Caminho das onças* [média-metragem, Brasil].
- Scott, R. (2000). *Gladiator* [longa-metragem, Estados Unidos, Reino Unido].
- Shinarbayev, Y. (2010). *Astana - Lyubov moya* [minissérie para TV, Cazaquistão, Turquia].
- Silva, M. (2007). *Raimunda, a quebradeira* [média-metragem, Brasil].
- Thomas, D. & Salles, W. (2008). *Linha de passe* [longa-metragem, Brasil].

## Referências das entrevistas

- Aniszewski, Y. (2016). *Entrevista 8*. Entrevistador: Davino Lima. Palmas. 1 arquivo .mp3. A entrevista integral encontra-se no Apêndice H desta tese.
- Araújo, A. (2016). *Entrevista 1*. Entrevistador: Davino Lima. Palmas. 1 arquivo .mp3. A entrevista integral encontra-se no Apêndice A desta tese.
- Brettas, C. (2017). *Entrevista 2*. Entrevistador: Davino Lima. Palmas. 1 arquivo .mp3. A entrevista integral encontra-se no Apêndice B desta tese.
- Giovannetti, R. (2016). *Entrevista 6*. Entrevistador: Davino Lima. Palmas. 1 arquivo .mp3. A entrevista integral encontra-se no Apêndice F desta tese.
- Nunes, G. (2016). *Entrevista 4*. Entrevistador: Davino Lima. Palmas. 1 arquivo .mp3. A entrevista integral encontra-se no Apêndice D desta tese.
- Nunes, W. (2016). *Entrevista 7*. Entrevistador: Thuanny Vieira Silva. Palmas. 1 arquivo .mp3. A entrevista integral encontra-se no Apêndice G desta tese.
- Paixão, C. (2018). *Entrevista 3*. Entrevistador: Sérgio Ricardo Soares. Palmas. Messenger do Facebook. A entrevista integral encontra-se no Apêndice C desta tese.
- Silva, M. (2016). *Entrevista 5*. Entrevistador: Davino Lima. Palmas. 1 arquivo .mp3. A entrevista integral encontra-se no Apêndice E desta tese.

# Apêndices

## Apêndice A - Entrevista 1 - André Araújo

Entrevistador: Davino Lima (NEPJOR/UFT) / Data: 11 de novembro de 2016

D.L.

A gente pode começar falando da origem das ideias e da realização dos seus filmes. Motivações, influências. Pode falar, de maneira geral, como você começou no cinema. E depois focamos um pouco em cada obra.

A.A.

Eu sempre me interessei muito por cinema. Desde criança, assistia muitos filmes, vivia em locadora - na época, existia locadora. Eu também sempre tive uma memória muito boa para filmes. Contudo, no meio disso, eu tive uma carreira de atleta, joguei vôlei profissionalmente por um tempo e acabei deixando essa vontade, esse interesse pelo audiovisual um pouco de lado. Comecei um curso de Comunicação em São Paulo, minha cidade natal, mas tranquei na metade, pois o vôlei não permitia. Me faltava tempo. Eu vim passar férias aqui em Palmas, na casa de parentes e fiquei. Aí decidi parar de jogar, uma decisão precoce até, porque com vinte anos eu ainda tinha muito tempo pra jogar. Mas eu não estava feliz jogando. E aqui, em 2000, de cara, eu acabei dentro de uma campanha eleitoral de um candidato meio *outsider* que se chamava Salomão Venceslau. Ele não era político, era jornalista, dono de um jornal, mas resolveu se candidatar e, devido a isso, comprou equipamento de filmagem que na época não existia em Palmas. Macintosh, uma câmera um pouco melhor, as primeiras câmeras mais acessíveis, miniDV e eu vi a possibilidade de retomar o gosto que eu tinha pelo audiovisual no acesso aos equipamentos. Não que eu tenha feito produções pra cinema na ocasião. O que eu fiz foi publicidade pra campanha e tal. Depois da eleição, eu continuei usando esse equipamento para produção de publicidade institucional e coisas assim. Retomei o curso de Comunicação bem quando montaram um estúdio lá na ULBRA. Eu passei a trabalhar nesse estúdio e acabou que alguém pouco cuidadoso botou na lista de equipamentos um Mac. Na época, só havia uns dois ou três diretores que usavam Mac e eu acabei indo trabalhar na ULBRA também. Nesse estúdio eu tive acesso aos equipamentos. E como eu tinha tempo e vontade, comecei a produzir pequenas coisas junto a outros alunos. Foi quando fiz o meu primeiro curta, que é o *Under the Rainbow*, o qual já possuía uma ideia menos amadora de como se faz e para onde se vai na produção de um filme. Esse filme foi inspirado pelo imediatismo do evento. Era a primeira parada LGBT da cidade, uma capital com menos de 20 anos de idade. Eu pensei: aqui tem uma história a ser contada e a primeira preocupação foi

registrar o evento, depois eu vejo como é que eu vou contar essa história. E foi assim mesmo: câmera na mão, ideia na cabeça - um clichê, mas começa assim mesmo. Fui pra rua, filmei, comecei a costurar alguns pontos, algumas pautas caíram no meio. Eu queria, por exemplo, uma opinião de religiosos, mas ninguém quis dar entrevista. De toda forma, eu consegui uns vieses bem interessantes, que a imprensa noticiou, inclusive, e, enfim, consegui fechar esse curta de 15 minutos. O resultado foi muito bom, por ter sido o primeiro, e porque me abriu muitas portas. De cara, eu consegui entrar Mix-Brasil, que é um festival internacional, e no Cine Sesc, que era um grande festival da época, que aconteceu em São Carlos. Então, toda essa repercussão foi agradecer muito a quem já gosta da coisa. Ser tratado como diretor nesses festivais me empolgou muito a continuar produzindo e esse período de universidade foi de muita produção.

**D.L.**

Isso ainda era na universidade.

**A.A.**

É, isso ainda era na universidade, dentro da ULBRA, no curso de Comunicação. Produzimos muita coisa de outros colegas e pra mim foi muito interessante poder passar por várias funções. Eu fiz fotografia, fiz som, fiz roteiro, participei de montagem. Na época, a gente não tinha definição de função, todo mundo tinha que ser versátil, porque a gente estava descobrindo como fazer filme de uma forma quase empírica. Não existiam cursos formais, e na época não tinha nada técnico, a gente só foi fazendo. Tivemos apenas algumas oficinas, lembro de um curso de roteiro com o Geraldo Moraes, o cara que fez o *Coração dos Deuses*. Foi esse o caminho do primeiro filme.

**D.L.**

E dos outros, você se lembra o que motivou? Na sua filmografia há o *Ouçá-me*, o *Kitnet*, o *1989...*

**A.A.**

É que teve aí um intervalinho. Primeiro eu participei de um “curtíssima” de um colega, o André George Medeiros, que não mora mais aqui já há um bom tempo. Ele ganhou o primeiro edital do município com um filme chamado *Escolhas*, que tinha um orçamento bem limitado, cerca de dois mil e 500 reais. Esse filme marcou, pois foi o primeiro curta para o qual a gente pensou em alguma coisa como direção de arte e, principalmente, por ter sido ficção. O que por um bom tempo não foi carro chefe das produções no estado. A produção local, eu acredito, talvez pela formação em jornalismo de grande parte dos profissionais nos meios de comunicação, acabou sendo puxada mais para o documentário. É minha opinião. Não tenho os dados pra comprovar isso. No *Escolhas* contamos com a participação da Sabrina Fittipaldi, do Osmar Casagrande e outros. No edital de 2006, eu fui premiado e fiz o documentário *Kitnet*,

já com uma produtora de verdade, que foi a Public na época, com conhecimentos técnicos, não foi só eu com a câmera da universidade. O resultado final ficou mais bem-acabado. O filme tem uma influência beirando o constrangedor do Coutinho, copiado do *Edifício Master*, apesar de não ter o mesmo dispositivo narrativo. E esse foi o primeiro em que a gente realmente planejou o orçamento. Fizemos o lançamento no CUICA, na UFT, dentro de um evento de Arquitetura, um projeto parecido com o do Sérgio (Imagens da Cidade), só que discutia a representatividade da cidade pelo viés de Arquitetura no audiovisual. Palmas é esteticamente mostrada e retratada. E foi isso, a gente lançou nesse evento, o professor Glauco Coccoza havia nos chamado e foi muito legal. O *Kitnet* foi um filme que não teve muita circulação, tendo sido exibido apenas algumas vezes na TV, na Record. Talvez pela duração de quase 30 minutos, ele foi limitando um pouco o campo dele. Mas antropologicamente eu acho um filme importante. A questão das kitnets me chamava atenção por essa característica habitacional de Palmas. Tinha até uma piada que dizia que, em Palmas, quem não mora em kitnet, já morou ou vai morar, o que tem muito a ver com a cidade, que estava em construção naquele momento, ainda se consolidando e muita gente se aventurando a vir morar sozinho, acabando que a kitnet se fazia uma forma de habitação bem atraente. Existia um dado não oficial na época e um dos personagens até fala isso no filme, que mais de 50% da população morava em kitnet naquele momento. Então eu achei aquilo muito relevante como um traço identificador de uma cidade em construção, e a partir daí é que o projeto foi sendo estruturado. Não foi na base do vamos lá filmar. Isso foi em 2006. Em 2008, a gente fez o *Enfim Sós*, um curtinha com o qual eu tenho muito apego sentimental. Ele foi feito entre amigos, quando acompanhamos um casamento comunitário, uma ação que a prefeitura fazia, mas não foi um filme encomendado nem financiado pela prefeitura. Foi feito com recursos próprios e ficou muito pungente. Foi a primeira vez que eu trabalhei de fato com trilha sonora original. O *Kitnet* tem algumas coisas que eu mesmo gravei e, como não sou músico, nem dá pra chamar de trilha, enquanto que o *Enfim Sós* tem canções de Aluísio Cavalcante. Foi um filme bem prazeroso de fazer e de ver também. Eu assisto ele até hoje. Confesso que tem falhas terríveis de som, mas é um filme até romântico para um documentário. Veio aí mais um intervalo de dois anos e eu fui fazer o *João Solidão*, mas esse não é de Palmas, acho que não entra na discussão.

#### **D.L.**

Faz parte da biografia do autor.

#### **A.A.**

Acho que dessa fase antes de montar a SuperOito, o *João Solidão* foi o documentário mais bem resolvido em termos de linguagem e abordagem, também com recursos próprios. Ele também ganhou um edital da prefeitura, que deu um problema, passou um ano até que a prefeitura encontrou como solução me pagar em forma de indenização. O filme ganhou o Chico e o Miragem. No entanto, eu esperava que fosse mais longe. Tecnicamente ok,

dramaticamente bem resolvido, boa duração, até hoje bem acabado. Eu gosto. Eu o inscrevi em alguns festivais, mas não se classificou. Dos outros filmes que eu citei tenho muitas críticas, mas o *João Solidão*, quando eu assisto, vejo que tem um universo próprio, um mundo à parte. É um sertão que não tem mulheres e os homens vivem sozinhos naquele descampado. É assim meio poético, só que não circulou tanto quanto eu imaginava. Em 2011, começa a mudar tudo. Resolvo assumir o cinema como profissão mesmo. Eu já conhecia o Roberto Giovannetti desde 2009, ainda na faculdade, e ele tinha um conhecimento técnico de produção e fotografia muito acima da média, além de uma capacidade profissional gigantesca. A gente se entendeu muito bem em um curta que fizemos juntos e acho que este não está na sua lista. É o *Cântico dos Degraus*, um bem bacana do Beto, Daniel, não lembro bem os nomes, um grupo de quatro diretores em um trabalho de faculdade. Eles acompanhavam o trabalho de uma senhora que fundou uma ONG de apoio às famílias de presidiários e também acompanha uma personagem que é casada com um cara que era presidiário. O filme é bem resolvido esteticamente também, tecnicamente muito bonito. Em 2011, eu já trabalhava na Unitins como diretor de imagens e dava aulas. E em paralelo montamos a produtora. A gente montou a produtora em janeiro e em março recebi o convite pra ir pra CBN. Eu já gostava de rádio, compreendia a dimensão de ecoar um programa diário de notícias em uma rádio nova só de notícias. Falei com o Marcelinho, meu colega no audiovisual, conversei com Beto e perguntei: “Dá pra conciliar as duas coisas?”. “Dá”, então vamos embora. A nossa ideia com a produtora foi fazer disso uma cadeia produtiva de longo prazo. Para trabalhar com cinema você tem que planejar. Eu, por exemplo, estou escrevendo um filme que vou gravar em 2018 ou 2019, então é difícil pra gente. Em 2011, 2012, 2013, tinha alguns projetos, mas não ganhamos nenhum edital e então começamos a produzir materiais institucionais, fazendo publicidade até 2013, quando saiu o edital do município para um longa. Acho que só nós e o Caio Brettas que encaramos o edital do longa. 2014 foi um ano de muitas mudanças na produtora, uma nova escala. E não era só um filme de longa duração. Era fazer um longa com qualidade técnica suficiente pra ser exibido numa sala de cinema comercial. Inclusive os desafios de fazer uma cópia para cinema comercial que aqui não tem, é em São Paulo. É um capítulo à parte. Então em 2014 surgiu também o *Palmas Eu Gosto de Tu*, que foi um projeto bem mais elaborado, que apresentou dificuldades que transcendiam a produção do filme: como circular esse filme na cidade, como a gente conduziu uma campanha sem recursos de publicidade, mas estrategicamente usando a imprensa e a cobertura que a gente teve da mídia mirando as metas que a gente estipulou para o projeto. Que inicialmente era de estrear em uma sala comercial de cinema, o que até então nenhum filme tocantinense tinha feito isso. E conseguir cinco mil espectadores, que é um número difícil de ser atingido em cinema regional em sala comercial. Porém, na reta final a gente teve um apoio muito bacana da prefeitura, através da Secretaria de Comunicação. Eles entenderam que era um momento muito oportuno. E eu falo com muita tranquilidade que esse apoio veio longe da possibilidade de o filme trazer um retrato de Palmas tipo chapa branca, ou bairrismos exacerbados. Inclusive eu acho o filme bem crítico à cidade, até mais do que muita gente

gostaria de ver. Mas deu certo, com essa influência de ações e de apoios. O filme estreou no Cinemark e foi uma iniciação de muito aprendizado pra nós da produtora, de quais são os mecanismos que colocam um filme em uma sala comercial de cinema, e também um momento muito feliz. Antes disso, a gente lançou o *Labirinto de Papel*, um projeto que nos chegou via Centro de Direitos Humanos de Palmas, que ganhou um edital do Ministério da Justiça, o Marcos da Memória, e é um dos filmes nossos que mais circula até hoje. Ele está no box do Marcos da Memória junto com Maria de Medeiros e um monte de gente bacana. Ele circula bastante, tenho notícias dele em mostras no Brasil inteiro. Ainda em 2014, fizemos o *Espetáculo das Américas*, uma dessas iniciativas da produtora. Tinha um circo na cidade. O Roberto pensou esse modelo de fazer uma chamada na internet assim: vamos fazer um filme com o tema circo em tal dia, quem está a fim? Aí apareceram as pessoas, a Lari, o Wertem, que depois trabalhou com a gente no *Palmas Eu Gosto de Tu*, a Mariana, a Samya Caires na fotografia, eu e o Beto. A gente foi pra lá às sete da manhã. Esse dispositivo não narrativo de produção. Vamos concentrar tudo num só dia e fazer tudo sem depois ficar voltando e tal. Entrevistamos, filmamos tudo, inclusive o espetáculo, e encerramos jantando um caldo com o pessoal do circo à uma da manhã. O cara era muito bacana e depois eu o encontrei em Brasília para entregar uma cópia do filme, que depois veio a ganhar o Miragem. Um filme pouco circulado, mas muito prazeroso, como todos os que a gente faz por iniciativa própria e sem recursos. Acabamos nos afeiçoando mais a esses filmes, até por serem temas que a gente mesmo escolhe. Isso foi em 2014, mas a demanda foi tão grande com o longa que nos testou mesmo, e acabamos deixando o *Ouçame* para 2015.

**D.L.**

Ele era projeto para 2014 também?

**A.A.**

Ele era pra ser em 2014, mas só a equipe que a gente demandou pro *Palmas Eu Gosto de Tu*, já faltou profissional pra fazer o *Ouçame*. E a gente queria também utilizar o *Palmas Eu Gosto de Tu* como uma capacitação mesmo, e boa parte dos profissionais que trabalharam no *Ouçame* trabalharam no *Palmas*. Alguns, inclusive, bem pontuais, como o Beto na fotografia, que montou junto comigo, o Esdras Campos que fez o som do *Palmas*, também fez o do *Ouçame*, já com uma outra escala de exigência. O *Ouçame* acho que foi o primeiro filme da gente que de fato tem um desenho de som, tem uma história a ser contada também pelo som. O *Palmas* tem uma trilha sonora que eu acho uma das coisas mais lindas que eu produzi: o Heitor e o Paulo. Mas o som ainda é o som com a função de informar. Não teve tanta preocupação. Com o *Ouçame*, como o tema do filme fala disso, tivemos uma preocupação muito grande e o Esdras fez um trabalho bem difícil. Lançamos o *Ouçame* em 2015 no aniversário da cidade. Também foi muito legal. A gente percebeu que existia outro interesse com relação ao cinema daqui depois do *Palmas*, pelo menos em relação ao cinema e às coisa que a gente produziu. Assim como a estreia do *Palmas* foi de casa cheia, o *Ouçame* também

foi muito produtivo, deu bastante gente e sentimos que estamos avançando alguns passos em direção ao cinema. A questão era qual seria o próximo passo. E o próximo passo será um filme que rompa a fronteira do regionalismo.

**D.L.**

Você enxerga as referências cinematográficas que estão nos filmes, ou coisas que você gosta e quis incorporar nesses filmes que você citou?

**A.A.**

As minhas referências pelo menos são tão entranhadas que eu não me lembro em nenhum momento, pelo menos conscientemente, de tê-las aplicado, de dizer assim: “esse plano aqui, vamos fazer igual àquele filme”. O que eu tenho são nortes referenciais que eu gosto de seguir, mas não são regras. Acaba também que na hora da execução é tanto fator que influencia, pelo modo de produção nosso, que, por exemplo, não constrói um cenário do zero, com todos os detalhes, a gente acha uma locação, fecha uma casa para filmar, faz a direção de arte. mas as condições nos vão impondo limites.

**D.L.**

Isso em relação às características técnicas e artística da obra?

**A.A.**

O equipamento diz muito. No *Ouçá-me*, a gente trabalhou com um equipamento diferente do do *Palmas* e isso deu muita liberdade para a câmera. O que o *Palmas* tem de rigidez nos movimentos, os movimentos são bem econômicos, no *Ouçá-me* a câmera se movimenta a todo instante, mas não vejo nisso nenhuma referência clara. Eu tenho meus prediletos, o Beto tem os dele, a gente discute, às vezes a gente adapta alguma ideia, mas na hora de conceber, de executar o produto, não dá pra dizer: “Vamos seguir por essa linha, essa identidade, esse diretor”. Não dá, é difícil.

**D.L.**

Eu gostaria que você falasse um pouco sobre a estética de cada filme.

**A.A.**

Esteticamente, muito vem disso que eu já falei. As condições técnicas, principalmente no documentário, acabam determinando o resultado estético. Até na SuperOito eu trabalhei basicamente com DV e MiniDV, que são equipamentos que têm uma percepção muito mais próxima da televisão do que do cinema, pelo tipo de lentes, muitas vezes fixas, pela resolução que não era em HD. Então acaba que os esforços da fotografia se diluíam nessa característica. Contudo, nesses casos há uma preocupação em tentar transformar problema em estilo. Por exemplo, no *Under the Rainbow* eu sabia que teria uma imagem bem pouco

rígida. Na parada eu estaria correndo com a câmera na mão. Então eu fiz disso uma não-preocupação. não me preocupei nem em levar tripé. O filme então não tem nenhuma cena fixa, todas foram feitas com a câmera na mão, sempre se movimentando, sempre com certo nervosismo pela urgência, por ser um evento curto, que acabou no escuro, o Cesamar foi fechado na hora, então ele tenta focar nesse “estar junto do momento”. Já as entrevistas, uma foi feita em um escritório e as demais foram feitas em estúdio. Aí sim você tem esse equilíbrio e tranquilidade com o controle que o estúdio proporciona. Com iluminação, com microfone lapela. Já o evento em si tem cara de guerrilha, de estar de frente. O *Kitnet* tem muito do Eduardo Coutinho na utilização de lentes para tentar abarcar um local pequeno, uma grande-angular. O som já tem um cuidado um pouquinho melhor pela qualidade do equipamento, pois havia uma produtora nos apoiando. E de fotografia eu gosto muito da cena da feira. Ainda era a feira antiga e eu acho que ficou bem fotografada. Mas eu não tenho nenhum arroubo não. A gente procurou criar uma imagem bem limpa, com um pé quase na reportagem. Foi uma abordagem quase jornalística.

**D.L.**

Quando o diretor é também autor do filme, ele muitas vezes dita os caminhos a seguir. Quais profissionais são mais relevantes quanto à estética do filme? Quanto os outros membros da equipe influenciam nessa estética?

**A.A.**

Quanto mais se produz, quanto mais a gente avança, vai aprendendo, e vai entendendo a função do diretor nessa brincadeira. Em filmes como o *Under* e *João Solidão* eu filmei, eu mesmo operei a câmera e montei, então eu tive controle de execução quase que total. No *Kitnet* eu já trabalhei junto com uma produtora e só me preocupei com a montagem. Era uma produtora de publicidade, eles já tinham os traquejos de filmagem, então eu deixei o cinegrafista bem à vontade, só falava: “olha, eu quero ilustrar isso e isso” e ele fazia. *João Solidão* eu tive uma preocupação maior com o enquadramento, pois ele influenciava mais na contação da história. Agora com a produtora a gente tem uma dinâmica diferente já. A fotografia é departamento do Beto. Óbvio que eu opino, dou sugestões, tudo, mas é um entendimento dele, que ele domina. E me apetece muito o jeito com que ele trabalha, o cuidado. Principalmente no *Ouça-me*, a gente vê isso bem. A resolução estética fica toda com o Beto. E eu acabo me preocupando mais com os atores e com o roteiro. A gente discute muito onde colocar a câmera, mas trabalhar com o Beto é muito tranquilo, a gente se entende muito bem. dificilmente a gente empaca a ponto de um dizer “eu quero aqui” e o outro dizer “eu quero ali”. Em relação aos atores, é a mesma coisa, você se cerca de pessoas que você gosta do trabalho e que confia. Eu acredito muito nessa premissa de que o cinema é um trabalho coletivo, colaborativo e principalmente um trabalho que depende de muitos talentos para que fique bom. Eu óbvio que eu gosto de discutir cada aspecto do filme, mas quero que os colaboradores tragam suas ideias e seus talentos, principalmente o que diz

respeito a ator, a elenco. Eu não sei interpretar, sou um péssimo ator e gosto de trabalhar com atores em quem eu acredito. Boto muita fé no trabalho que eles fazem

**D.L.**

O que me veio agora foi à questão da cidade. Palmas por ser uma cidade considerada pequena para uma capital, você acha que esses profissionais acabam se repetindo muito?

**A.A.**

Em questão de elenco?

**D.L.**

Sim, em questão de elenco e também de produção. Em outra cidade isso seria diferente ou as pessoas continuariam se encontrando da mesma forma?

**A.A.**

É difícil comparar Palmas com outra cidade. Aqui tudo é muito singular pelo contexto, pela idade e pela forma como se ocupou, mas a cidade está crescendo e se consolidando. Eu dei entrevista pro Markum do Arquiteturas e que foi um pouco parecido. e ele perguntou o que é que falta pra Palmas. Falta tempo. Para a poeira ir se assentando, se consolidando. Mas como cenário e como personagens, os documentários que eu fiz sozinho ou com o Beto, que têm Palmas inserida, nunca foi uma preocupação de didatismo assim: “Preciso esclarecer qual é o contexto de Palmas exatamente”, salvo o *Kitnet*, em que o tema é moradia na cidade, e o *Palmas Eu Gosto de Tu*, no qual a cidade é o personagem. Já os outros, principalmente o *Ouçá-me*, a gente não faz esforço nenhum pra identificar que Palmas é Palmas.

**D.L.**

E para descaracterizar, há um esforço?

**A.A.**

Não. A gente acha até que isso é que dá o charme, aquela coisa do “entendedores entenderão”. Quem sabe que Palmas é a cidade, quem sabe que a praça é a dos Girassóis, que o lugar é o Espaço Cultural. O *Ouçá-me* é um filme em que a gente não teve a menor preocupação. Por exemplo, o nome da cidade nem é citado. Eu estou tentando me lembrar se em alguma cena com o rádio ligado no *Ouçá-me* é dito que a cidade é Palmas, mas poderia tranquilamente ser em Goiânia, Cubatão, São Luís do Maranhão.

**D.L.**

Aí entra a questão. Palmas é uma cidade cinematográfica?

A.A.

Muito!

D.L.

Esteticamente?

A.A.

Eu gosto muito, acho que ela tem margem para diversos recortes sociais ou puramente estéticos, e tem a serra, o lago, e a gente gosta muito de explorar essas possibilidades. Tem uma cena do *Ouçá-me* em cima da serra, uma cena que ficou ...

D.L.

A serra deu essa dimensão estética?

A.A.

É, Palmas facilitou isso, de ter esse lugar que dá pra ver a cidade toda. Funcionou esteticamente também, o lago, a ponte...No *Palmas Eu Gosto de Tu*, a única coisa que eu conversei com os outros diretores é que eu queria uma história de amor e que Palmas fosse o cenário e inspiração, ponto. O que vai acontecer e onde, não importa. Confesso que depois que eu falei isso me deu um medo. Pensei: Vai todo mundo usar o mesmo cenário. Mas não, o único cenário que se repetiu foi a ponte, que de início pensamos em filmar a ponte da ULBRA, mas na hora achamos que a ponte do lago ia ficar melhor e até perguntaram: “Não vai se chocar com a outra filmagem?”. Não, foi só dar um link para passar de um segmento para outro. E foi legal ver que a gente tinha essa gama de cenários e possibilidades. Na cena do seguimento da Eva [Pereira] que se passa na cachoeira, boa parte dela foi filmada nessa matinha aqui que vai do Espaço Cultural até o orquidário, por questões econômicas. Ainda não vi o Em nome da morte, que tem cenas feitas aqui, mas a gente já apareceu no Deus é brasileiro. E é diferente pra quem filma aqui e é daqui para quem vem de fora. A gente está sacando que Palmas é um cenário bom por si só. Fora das características que eu citei de paisagem e arquitetura que tem um traçado diferente, vai muito do planejamento da cidade. E uma coisa que todo mundo que filmou aqui deve ter sentido, e a gente também sentiu, foi o acolhimento. Em todo lugar que a gente chegou pra filmar foi muito tranquilo e não digo da curiosidade em dizer que chegou um set de cinema na cidade. A gente chegava nas casas das pessoas, não tinha camarim e elas abriam as portas pra gente fazer um lanche e isso é uma relação da cidade com o cinema que está se consolidado. Tratar bem a cidade no cinema não é só deixar ela bem na tela, é se relacionar com ela nas produções também, e isso tem sido feito ao longo dos anos de forma muito positiva. Isso também se reflete depois na atenção do público com essa produção. Eu tenho certeza que o *Palmas Eu Gosto de Tu* teve uma repercussão boa porque ao longo da produção o burburinho veio daí. O filme estava disposto a

contar não a história da cidade, mas retratar essa cidade de forma franca na escala de cinema.

**D.L.**

Em suas obras, Palmas é retratada de maneira peculiar como um lugar no norte do país com seu povo e suas características, ou como um lugar qualquer?

**A.A.**

No *1989*, por exemplo, que é um documentário temático da prefeitura, o tema era criação da cidade e a gente optou por falar do primeiro dia, 21 de maio de 1989. Acaba que a solução estética que a gente deu foi apresentar essas cenas, que todo mundo só vê recortadas, no tempo natural delas. O filme tem muito poucos cortes e boa parte são cortes que o Sidinei Madalena fez enquanto filmava, que é o trabalho jornalístico de filmar 10 segundos, parar, filmar 10 segundos, parar, que por si só já acabou fazendo essa montagem. Mas, salvo novamente o *Palmas*, em que a cidade é o tema, eu não enxergo nos outros filmes, nem mesmo de outras pessoas. *Desnuda*, do Caio Brettas, que se passa aqui, também poderia ser qualquer outra cidade. Tem as características que identificam, um sotaque, uma expressão, uma paisagem, mas não é o que determina o filme.

**D.L.**

São coisas que não precisam e não tem como ser negadas?

**A.A.**

É, não precisa explicar que é Palmas, mas quem conhece sabe que é, e ser em Palmas não é fundamental para a trama, e é isso. “Ah, se esse filme se passasse em Porto Nacional não funcionaria. Tem que ser em Palmas”. Outras cidades são retratadas no cinema com maior abrangência, porque são retratadas há mais tempo também. Você vai falar da imagem que São Paulo tem, o Rio tem, são cidades que têm produção há décadas, constantes e volumosas. Aqui, cada filme dá uma pincelada nesse quadro novo e vai aos poucos alterando o quadro. Eu acho que a gente tem um cinema que retrata a cidade sem fazer disso uma obsessão ou uma necessidade. A cidade está sendo tratada como a gente vive aqui, as histórias são feitas com quem vive aqui, com referências que a gente tem aqui, com os locais que a gente conhece também daqui, e é óbvio que a cidade transparece no produto final. Transparece, porque são as nossas referências e não porque no filme tem que aparecer obrigatoriamente no mapinha que lá é Palmas.

**D.L.**

Podemos dizer que seus filmes são palmenses? Pra você, o que significa para um filme ser palmense?

**A.A.**

Olha, não sei. Existe filme carioca, filme paulista? A cidade em que o diretor nasceu? Se for, eu sou de Goiânia, o Beto eu acho que é de Goiânia. Aqui tem essa característica por ser uma cidade nova e a gente ainda é uma cidade de imigrantes. Todo mundo veio de fora, contaminado em alguma instância pelas suas origens, mas não sei se alguém vai ver os filmes e vai falar “isso aí é cinema palmense”. Eu sinceramente espero que não. Espero que quando vejam o filme, falem “nossa, que legal, o filme se passa em Palmas”. Não é uma meta minha e acho que nem dos outros diretores, se bem que não posso falar por eles. Mas de fazer da obra um compêndio da cidade... A cidade é a que a gente vive, gosta e quer retratar. Acho que aqui existe temas que são relevantes, mas ainda prevalece a vontade de contar uma história.

## **Apêndice B - Entrevista 2 - Caio Brettas**

Entrevistador: Davino Lima (NEPJOR/UFT) por Skype / Data: 4 de abril de 2017

**D.L.**

Eu queria que você começasse falando sobre sua vida, de onde você é, como chegou em Palmas, sua trajetória, enfim, incluindo aí como você começou a trabalhar com o cinema e com o cinema em Palmas.

**C.B.**

Eu sou de Minas Gerais. Eu precisava romper com lá, porque era um lugar onde as pessoas cuidavam muito da vida alheia e isso me incomodava muito. Então esse é um dos fatores que me levam para a arte. O segundo fator é que eu não me encontrava na sociedade, na escola. E o pessoal ainda continua muito tradicionalista e eu me incomodo um pouco com isso. Me incomodava desde a infância. Eu precisava encontrar gente que pensasse diferente e esse povo, aparentemente, eram os caras que tocavam violão, tinha arte envolvida. Eu fui caindo pra arte assim. Treze anos e eu já tinha uma banda. Tocava contrabaixo. Aí eu fui pra o conservatório estudar em Varginha, uma cidade perto de mim. Cheguei lá e não tinha vaga para contrabaixo, então comecei a estudar bateria. Fiquei encantado com isso de ser músico. Logo entrei num grupo de teatro. No palco, eu ficava avaliando os passos das pessoas, ficava ali meio que na função de saber da peça, de entender junto com o diretor como é que era o processo. Então uma diretora diz: “Desce do palco, você é produtor, você vai me ajudar”. Nesse momento, eu entendo que não seria ator, mas eu poderia ajudá-la e acumulando o instrumento bateria com o teatro que eu já tinha, falei: “Eu não quero só isso. Como é que eu vou suprir minha vontade de arte?”. Aí aparece o cinema, que é tudo: é o teatro, é a música. E eu vi no cinema essa possibilidade de trabalhar tudo. Inclusive eu tenho muita vontade e

fissura por arquitetura também. Aí, na faculdade de Comunicação, eu sempre cuidei dessa coisa de objeto de cena. Sempre que tinha algum trabalho de filmagem, eu cuidava muito disso. Então eu fui juntando o estudo de artes com vontades pessoais de romper com lugares e tudo isso me fez sair de Minas. Isso eu tinha uns vinte e poucos anos. Para chegar em Palmas, meu pai tinha um ônibus-casa. A gente viajava pelo Brasil e eu não entendia muito bem no que ia dar aquilo. Mas quando a gente conheceu Palmas, fiquei surpreso, porque era como Brasília. Eu pesquisei muito sobre Brasília, queria morar lá, porque era nova, e, por ser uma cidade nova, como eu tinha TOC, tudo aninhou às minhas vontades: “Nossa, uma cidade desenhada! Não é como a minha, que nasceu de trilha, aqueles becos que foram virando rua”. Era uma rua que nasceu rua mesmo, que foi desenhada. Essa foi a primeira paixão por Palmas. E também a questão de ser central, que eu queria ter o foco não do Sudeste, já que minha terra era perto de São Paulo. Eu trabalhava lá. Só que em São Paulo, tantos milhões de pessoas, eu não tinha campo para trabalhar e crescer, eu achava. E eu acho que fiz meio certo, porque Palmas tinha uma área aberta para você trabalhar. São Paulo é tumultuado, ninguém nem se vê, nem se cumprimenta. Eu queria romper com o Sudeste todo. Eu me direcionei para Palmas para poder trabalhar para o Brasil inteiro. Foi a primeira sacada. Pensei que de lá eu podia ir pro Nordeste, pra Manaus, uma estratégia de não estagnar em Palmas, como não estou, como não fiquei estagnado em lugar nenhum mesmo, mas foi uma estratégia de passagem. Quando eu cheguei, eu não sentia dificuldade nenhuma de fazer amizade, as pessoas eram bem acessíveis.

**D.L.**

E como foi o início do trabalho com cinema na cidade? Já havia trabalhado antes ou começou em Palmas?

**C.B.**

Foi um processo da minha vida. Eu já tinha conteúdo de várias artes e estava afunilando para o cinema. Então não foi Palmas que desvendou, que abriu portas para o cinema. Inclusive, nem tinha. A gente é que, nesse início da história de Palmas, é que fez cinema existir, e não Palmas que fez a gente. Ao contrário, se não fosse nós produzindo na raça, nem filme teria. Então esses meus filmes, eu fiz no puro 0800. Tirei dinheiro do meu bolso e os amigos que iam comigo eles mesmos pagavam sua gasolina e muitas das vezes pagavam seu próprio rango. Palmas não tinha suporte para quase nada. Eu produzia muito teatro lá e sofro de dizer isso, gostaria de dizer coisas mais positivas, mas a arte feita aí foi na pura raça mesmo. Porque ama, porque já vivia daquilo. Então eu acho que Palmas ganhou um bando de gente interessante que foi fazendo coisas com a cidade. Por exemplo, eu tenho um sócio aí que, com ele, a gente levou Caetano Veloso, Bibi Ferreira, então, se não fosse nosso amor pela arte, Palmas nunca teria visto Caetano Veloso. A gente ainda teve prejuízo de uns 28 mil reais. Que apoio Palmas deu? Nada. No último momento em que eu estive produzindo teatro lá, eu cheguei no secretário e disse: “Eu quero produzir, mas não quero tirar dinheiro do meu

bolso. Cansei disso. O amor acabou”. Então ele disse: “Eu não posso fazer nada e tal”. E eu ainda tive que pagar 10% a ele, do suposto lucro. Então eu tenho que suar a camisa duas vezes para levar cultura para um lugar onde a pessoa ainda me cobra! É meio patético de falar sobre apoio governamental num lugar do Brasil. Aqui nos Estados Unidos é bem diferente. Na Inglaterra também.

#### **D.L.**

Eu queria que você pudesse fazer um rápido panorama das obras que você construiu. Quais foram em Palmas e quais em outros lugares? Você falou que a maioria foi com verba própria. Alguma chegou a vir de edital?

#### **C.B.**

Dos trabalhos pessoais, o primeiro foi o filme que eu comecei em Minas, de terror. Uma sinopse rápida dele: Um cara que era artista plástico desenhou uma família num quadro e era um pacto com o demônio. Esse quadro tinha vida. Ele vendeu o quadro e a família que comprou começou a ver uma criança dentro desse desenho que chorava de noite. Eles se encontravam com a criança subindo as escadas, coisas assim. Era curta-metragem. Fiz na pura raça. Eu não tinha nem conhecimento de edição. Eu gravava um *take* na fita e na sequência a cena seguinte. Depois eu entrei na faculdade e comecei a entender que existia edição. Mas é massa, porque eu tinha 16 anos. Mas foi muito positivo, catar uma câmera, fazer um filme da primeira cena até a última, gravando *take a take*, um atrás do outro. Se desse errado, voltava na metragem da fitinha certinho pra entrar a outra cena e acabei fazendo um filminho. Na mesma onda, chamando os amigos, o pessoal do teatro. Como eu lidava com muita gente de arte, meus amigos sempre foram músicos, gente de arquitetura, então era fácil pra mim que um chamasse o outro ou me arrumasse alguém. Ficava fácil de produzir. O outro foi *Desnuda*, feito em Palmas, sobre os funcionários públicos que estavam vindo para a cidade à procura de salário só. Aliás, era uma crítica às pessoas que usam do emprego para ter um salário. Meu emprego nunca foi pra ter um salário. Sempre foi para fazer uma atividade que tivesse um resultado, não o dinheiro que eu recebi no fim do mês. E eu vi isso. Eu chegava numa secretaria, quando cheguei em Palmas, e o cara ficava no Facebook, masturbações mentais lá. E ele nem te olhava, cara! Você olha pra ele e diz: “O que você está fazendo, velho? Você está ganhando quanto para estar aí?”. Então eu fui precisar fazer o filme chamado *Desnuda*, sobre uma menina de quem a gente foi tirar a roupa, lavar a alma. Era uma menina que trabalha, ganha seu dinheiro pra viver de aparências. Tem seu carro, mas não tem dinheiro pra se alimentar, porque vivia pedindo esmola na casa da tia, almoçando e jantando lá. Então, as pessoas mal se cuidam, mas adoram cuidar da aparência externa. *Desnuda* é essa crítica social. Na minha cabeça, o roteiro, no papel, é uma coisa bem mais interessante. Mas quando você põe em prática, cinema é uma coisa meio difícil. Não é só você pegar uma câmera na mão, uma ideia na cabeça. Isso é Glauber Rocha, que conseguia fazer umas putas obras assim. Não é tão fácil

assim hoje em dia. Você precisa de uma preparação de elenco, essa coisa toda, e a gente não tinha nada, fazia na raça também. Mas na época de Glauber eles tinham mais tempo para pensar na obra, sei lá, ou a equipe tinha mais tempo para estar junto. Hoje o mundo é muito globalizado. Então a pessoa fala assim: “Só posso segunda”. Ela só te dá meio dia: “Só posso sexta-feira, de tarde”. Não fica contigo trabalhando o processo. Então a gente tinha câmera, boas ideias, mas não tinha tanto potencial. Eu até assumo: me faltava ter sido um aluno mais disciplinado. Eu sempre fui de matar aula, porque isso é coisa de gente rebelde. Mas eu precisava disso também, pra formar essa rebeldia futura. Fez bem por um lado, mas fez falta em algum momento, na hora de produzir uma coisa bem feita mesmo, ser dedicado, ter disciplina para escrever um roteiro mais bem feito. Eu nunca tive um emprego normal. Eu já era todo pichado, todo tatuado, então eu estava fora! Palmas me acolheu muito nesse aspecto. Eu me reconheci em vários lugares, ambientes. Eu fiquei logo amigo do André Porkão, minha galera, minha família. Esse era um ponto que me ligava à música. Eu já era baterista, ficava sempre no rock, fazendo videoclipe. Depois eu fiz *Tempos Difíceis*, que era a fuga de 29 presos em 2002. Eu fiquei muito impactado com a história. Um colega começou a me contar. Em 2001, veio um cara pra cá e ele era do Maranhão. A mãe dele traficava índios. Ela comprava crianças aqui por 100, no máximo 200 reais e vendia em Ibiza por mil dólares. E ele já fazia tráfico de drogas em Palmas. Ele tinha um amigo, também traficante, que morre num acidente de confronto com a polícia, só que no meu filme eu coloco como o acidente do elevador que caiu no primeiro shopping que teve em Palmas. Então fui linkando fatos. São, portanto, vários tempos difíceis, para Palmas, para a família dele, daí o título. E esse cara que foi pra Palmas, Paulista, ele começou a traficar, mas era um cara muito vivo, sagaz. Ele chega e logo vai preso, pois a polícia sabe que ele está traficando, e na cadeia ele movimentava o lugar todo. Revolucionou a cadeia. Ele fez todo mundo ter vontade de fuga. Foi uma das maiores fugas e ele foi diretor de todo o processo. E aí ele nunca mais voltou. Estou te falando uma coisa aqui real. Ele está em outro país. Eu sei da vida dele, mas não vou sair falando isso. Uns caras que eu conheço têm Facebook dele. Mas é um assunto delicado, pois é um assunto policial, mas eu não estou subestimando o trabalho da polícia. Eu só tenho direito de expressão. Se esse fato aconteceu, eu tenho que ficar calado por quê?

**D.L.**

Depois de *Tempos Difíceis*, você produziu mais alguma coisa de cinema ou só os videoclipes?

**C.B.**

Na linha de cinema, foi o *Somos Underground*, que é um documentário dos sete anos de estrada do bar Tendencias. Foi muito prazeroso pra mim, porque eu gosto muito de rock. Comecei a estudar bateria novo, então eu tive várias bandas de rock. Aí eu ia pro rock toda vez com a câmera na mão. Aí fiquei muito amigo do Porkão. A gente sempre teve muita amizade mesmo, de deixar ir em camarim, de fazer questão que eu fosse pros eventos dele. Então eu tive contato com o C J Ramone, que eu nunca esperava na vida! Eu escutei Ramones

a minha vida inteira e um belo dia eu estava conversando com C J Ramone, o cara que tocou na banda. No meu imaginário, ele estava lá muito distante na minha vida, no futuro, eu jamais veria o cara, e de repente eu estava entrevistando o cara. Tudo isso foi muito positivo. Fazer documentário de rock pra mim é a maior satisfação. Pra mim, eu estava em casa, estava bem, estava com a minha tribo. Me sentia bem ali, cara. Entrevistei muita gente massa. Fiquei sabendo muito fortemente dentro de mim o que é ser *underground*. Você vê os caras com 30 anos de banda te dar um depoimento, nossa! Aí você baixa a cabeça. Caramba! 30 anos na persistência?! Por isso que meu trabalho com cinema, com arte foi direcionado para isso aí. No cinema, eu falava assim: “O governo não apoia? Foda-se!”. Ele não vai apoiar mesmo gente que fala coisa forte. Ele vai apoiar quem fala merda, quem puxa o saco. Puxa o saco pra você ver. Ah as pontes do Tocantins são lindas! Pronto, aí o cara te dá 10 mil reais pra você fazer uma filmagem. Agora se eu falar pra ele, igual ao último filme que eu tenho, que se chama *O Som de Lá*, que é contra o racismo, você acha que ele quer apoiar alguém que quer falar sobre o racismo? Está nem aí pra isso. “Eu vou lucrar o que?”. “Nada. Os caras vão começar a pensar sobre o assunto”. “Estou a fim não”. Após *Somos Underground*, eu produzi um filme chamado *Amjikim*. Quem me apoiou foi a O2, produtora de cinema do Fernando Meirelles, lá de São Paulo. Nessa época, eu era muito amigo da Bel Berlinck, e ainda sou, e ela curtiu muito a *vibe* de um trabalho que a gente tinha feito com os índios kraho. A primeira coisa que eu aprendi na aldeia é que a gente não é civilizado porcaria nenhuma. Tudo lá é dividido. Eu aprendi na aldeia a ser civilizado dessa maneira. A minha forma de dividir é assim: Os videocliques dos parceiros, dos amigos, você pode ir num portfólio da minha vida no Youtube e tem um bando, eu acredito e gosto das músicas deles, eu ouço e faço os cliques deles pra somar na carreira deles. Eu preciso que eles façam sucesso, que mais pessoas vejam eles. Logicamente que se tiver dinheiro na jogada não é problema nenhum. Quem não quer dinheiro? Mas apoio não é uma coisa que tem um valor financeiro, tem um valor agregado, tem valor futuro. Isso é o que eu aprendi com o *Amjikim*, que, na verdade, é o nome dado pra festas indígenas. A gente falou sobre a tradição da festa do milho.

## Apêndice C - Entrevista 3 - Cláudio Paixão

Entrevistador: Sérgio Soares (NEPJOR/UFT) por Messenger/Facebook / Data: 4 de julho de 2018

S.S.

Pra começar, eu queria saber de ti a respeito do surgimento do documentário *Dando Norte*. Ele foi projeto experimental? Algo ligado a alguma disciplina? Projeto de extensão? Como vocês chegaram à ideia de fazê-lo?

**C.P.**

O documentário nasceu dentro de uma disciplina do curso de Jornalismo, da Universidade Federal do Tocantins, em 2011. A proposta da disciplina à época era que no final tivéssemos um produto. Aí conversando com a Inaê Lara, que junto comigo pensou na proposta do documentário, pensamos em produzir algo sobre a identidade cultural de Palmas, mas no desenvolvimento da produção fomos percebendo que existia um grande mosaico de identidades, assim nasceu o Dando norte.

**S.S.**

Qual foi a disciplina?

**C.P.**

Era uma disciplina optativa da professora Adriana Tigre. Na verdade, a disciplina foi em 2011 e se chamava Redação para Audiovisual.

**S.S.**

Então a proposta foi tentar fazer algo que fosse além do simples produto de avaliação da disciplina, não é? Ou seja, vocês perceberam que podiam ir além já no planejamento e não só após o documentário pronto?

**C.P.**

À medida em que começamos discutir o que fazer, percebemos que podíamos ir além da proposta da sala de aula, que podíamos fazer algo que pudesse extrapolar a disciplina e essa ideia de falar da identidade cultural palmense nos pareceu algo completamente novo e diferente. Pensamos nas possibilidades de exibição do material e começamos a definir a ideia central do que seria produzido. Daí partimos de um questionamento: qual a identidade cultural do palmense? Entendíamos a importância da avaliação, mas o nosso olhar já foi completamente direcionado para um produto que pudesse ter alguma representatividade no contexto da produção de audiovisual.

**S.S.**

Sim, de fato, logo no início não se intui que o assunto vai ser esse, mas que é apenas mais um filme sobre Palmas. Só que vocês acabaram colocando para falar pessoas que mexem em algo que parece pouco discutido: que esse modelo de achar que a cidade é uma mistura harmônica de culturas é algo que não acontece bem assim.

**C.P.**

Na verdade, queríamos responder à pergunta “Qual a identidade cultural de Palmas?”. Talvez por uma imaturidade nossa na época, no desenvolvimento do trabalho, logo no começo, já

percebemos que não existe uma identidade cristalizada e não era nossa ideia produzir algo institucionalizado, então os personagens acabaram dando a tônica da nossa narrativa.

**S.S.**

Você acabou falando aí um pouco do que eu ia perguntar em seguida: se já havia essa consciência sobre esse “problema” antes de começar o trabalho. Parece que não...

**C.P.**

Não tínhamos essa consciência, porque na pré-produção elencamos algumas coisas que considerávamos como parte da identidade cultural de Palmas, coisas que até aparecem nas falas de alguns dos personagens, mas que depois fomos vendo que não são elementos suficientes para definir a identidade cultural de uma cidade que está em movimento, em construção.

**S.S.**

Uma questão ainda relacionada ao documentário vir de uma disciplina acadêmica: houve participação da professora nessa “descoberta”? Ou ela se manteve afastada desse acompanhamento?

**C.P.**

A participação da professora foi mais na aprovação do nosso tema e na definição do nome, já que o nome nasceu de uma conversa com ela. Todo o restante do trabalho foi com a gente.

**S.S.**

Em termos de recursos, tudo ficou na dependência da universidade ou vocês tinham meios por fora?

**C.P.**

Todo o trabalho foi realizado por nossa conta, sem nenhuma participação financeira ou técnica da universidade. Todo o equipamento, locomoção foi com a gente.

**S.S.**

Mas nesse caso quem tinha os equipamentos?

**C.P.**

A Inaê tinha a câmera e depois instalamos no computador um programa, desses que tem tempo de uso gratuito, para edição. Todo o equipamento era da Inaê.

**S.S.**

Lembro que pelo menos uma personagem no documentário diz que a cidade não é falada, que não aparece nas obras de arte, etc. Você assume essa posição também?

**C.P.**

Naquela época, talvez assumíssemos categoricamente esse posicionamento. Hoje sinto que essa realidade começa a mudar, mas de forma muito lenta. Essa fala do personagem se refere um pouco à falta de ligação de quem chega aqui com a cidade. Entendo que o cenário começa a mudar, mas entendo que os palmenses não estão completamente enraizados aqui, é uma cidade transitória. Parece que não se tem muito esse interesse em reafirmar aquilo que a cidade é, seja no dia-a-dia da cidade, na sala de aula. Vejo que estamos em um movimento constante e o que foi feito lá atrás não é muito lembrado, principalmente porque não se tem ligação com esse momento. A cidade começa a existir para muitos no momento em que se chega aqui, não tem uma ligação afetiva do pai que estava aqui há muitos anos. Dessa falta de relação, de história, não existe muito a preocupação de se falar de Palmas, seja no teatro, no cinema, nos livros. Claro que a temática vem à tona em algumas situações.

**S.S.**

Eu queria aprofundar isso aí com outra pergunta, mas antes preciso saber: qual foi a repercussão do trabalho? Chegou a festivais? Onde foi exibido? Enfim, que alcance teve?

**C.P.**

O documentário teve uma repercussão bem positiva. Em agosto de 2011, vencemos o 10º Festival de Cinema e Vídeo do Tocantins - Chico, nas categorias escolhidas pelo Júri Popular, Melhor Curta Amazônia. Ele também teve algumas exibições públicas.

**S.S.**

Essas exibições, que vocês saibam, foram todas no Tocantins?

**C.P.**

Sim. Todas as exibições que tenho notícia ocorreram no Tocantins, em projetos de cineclubes, universidades e festivais de cinema do Estado.

**S.S.**

Aí eu chego num ponto que se liga com o assunto anterior. Penso que a abordagem que o documentário deu para a realidade cultural - e não só cultural - de Palmas é bem diferente e até antagônica em relação àquela mais confortável, propagada pelo poder público, pela TV, etc. Em algum momento você chegou a sentir alguma reação, alguma mágoa, algum incômodo por causa desse viés? Falo em relação ao público, na hora da exibição, ou na imprensa ou mesmo em alguma conversa posterior.

**C.P.**

Engraçado que não. Porque quando o documentário começou a nascer, como disse, sentimos a necessidade de não fazermos algo com a cara de institucional. A sensação que tive é de que o público se identificava com essa identidade conflituosa, indefinida e em alguns pontos saudosista. A fala da Meire Maria, uma das nossas entrevistadas, é bem saudosista. Acho que ela representou o grupo dos que já têm uma relação com Palmas e os demais, e até mesmo ela, traduzem uma Palmas que está em movimento. Em síntese, o público se identificou com essa identidade em movimento. Quem chega em Palmas não tem uma relação com a cidade dos vídeos institucionais. Até podem achar bonitos, mas acho que não se enxergam neles.

**S.S.**

Talvez uma exibição para o governador ou na Assembleia Legislativa ou algo para autoridades da área do Turismo não tivesse uma recepção tranquila.

**C.P.**

Para falar a verdade, acho que o documentário pelo documentário não impactaria muito nesse sentido, porém ele possui elementos que apresentados nesses contextos que foram apresentados e mediado por uma discussão nesse sentido geraria sem esse impacto de rejeição. Não sinto que o poder público tenha esse interesse de construir a imagem de uma identidade cristalizada de Palmas, mas usa de alguns elementos da identidade da cidade. Como esses elementos também aparecem no documentário, ele não causa tanto impacto nesse sentido, embora a narrativa como um todo mostre uma cidade que não é poética como nos comerciais. Talvez uma proposta de discussão do documentário resultaria em um impacto no meio público, mas apenas a exibição acho que não.

**S.S.**

O cinema então talvez sozinho não tenha esse poder de repercussão, ao menos aqui?

**C.P.**

Acredito que o cinema tenha esse poder, dependendo de como a produção é construída. Como no nosso caso a mensagem fica no que é dito pelos personagens, não fica claro que compramos a ideia, fica como se não tivéssemos a intenção de trazer esse assunto à tona. A mensagem que fica é a de que o poder público precisa fazer mais pela cultura. Mas essa temática, ela é tão discutida no meio, é de conhecimento total do próprio poder público, que não aparece como uma novidade, não causa grande impacto. O *Dando Norte* apenas endossa mais a discussão. Mas o cinema tem sim poder de colocar a sociedade em movimento envolta à temática abordada.

S.S.

Queria saber o que foi feito do cinema para vocês. Fizeram esse documentário pela oportunidade sugerida pela universidade. Mas e depois? Não houve ímpeto para outros filmes?

C.P.

Parece clichê, mas fazer arte, fazer cinema na América Latina, no Brasil, é muito difícil. Para mim a experiência foi super válida. Já existiu ideias de trabalhar em novos projetos, mas que não seguiram por causa das limitações técnicas, dificuldades financeiras para se fazer algo bem feito. Não foi uma experiência perdida, embora eu tenha feito pouca coisa com relação ao cinema. Retomando a pergunta anterior, o cinema não ter voz no Tocantins, não existe um grande circuito, ao menos visível, logo não existe porque considerar o cinema em um contexto público. Quando esse cenário mudar, acredito que um dia mudará, aí sim, o cinema pode ser uma ameaça ou um aliado.

## Apêndice D - Entrevista 4 - Gleydsson Nunes

Entrevistador: Davino Lima (NEPJOR/UFT) / Data: 30 de novembro de 2016

D.L.

Vamos falar um pouco de você e como você começou.

G.N.

Quando eu cheguei em Palmas em 1998 e entrei no curso de Comunicação, eu já tinha um certa vivência com esta área, porque eu trabalhei em rádio pirata ou rádio não-autorizada, durante quatro anos antes de vir para cá. Mas vivência com o cinema não tinha. A minha experiência com o audiovisual era de novela. Quem mora no interior assiste novela indubitavelmente e a minha primeira aproximação com o audiovisual foi durante o festival Chico. Na primeira edição do festival, eu vi alguns vídeos e pensei: Como eu gostaria de ver meu nome ali, naquela tela. E para a segunda edição, eu produzi meu primeiro trabalho, que se chamava *Resto de Esperança*, que foi a documentação do dia a dia, na verdade o noite a noite, dos garis que trabalhavam nos caminhões de lixo aqui em Palmas. Comprei uma câmera, juntei alguns colegas e fizemos um *crowdfunding* e fizemos esse vídeo que participou dessa edição. Nas edições seguintes, eu continuei produzindo. Como eu já tinha a câmera, consegui um rapaz para editar, pagava barato e assim eu consegui produzir alguns, como o *Eu te amo*, *Praia da Graciosa*, e outro que eu não me lembro o nome agora, mas eu tenho catalogado, e é sobre a rotina do domingo aqui de Palmas. Me impressionava como é que a cidade se transformava aos domingos. Hoje nem tanto, mas naquela época era uma coisa impressionante. Aí eu fiz um vídeo chamado *O Sétimo*, que mostrava justamente como a

cidade se transformava comparativamente dos dias de semana para o domingo. Nesse filme fizemos camisetas, um pouco de trabalho de marketing e achei que merecia ter ganhado o Chico, achei a decisão injusta naquele ano, mas enfim, eu respeito. Continuei produzindo. O meu TCC foi um documentário que se chamou *Barra da Aroeira, Terra dos Rodrigues*, com uma pesquisa bem mais aprofundada sobre uma comunidade quilombola aqui próxima de Palmas. Fomos para lá diversas vezes, passamos diversos dias com as famílias que nos acolheram e cederam depoimentos, fomos a outras cidades realizar pesquisas históricas, e foi um trabalho que eu gostei bastante. Foi reconhecido na banca com nota máxima. Teve uma montagem bem bacana em VHSC. Naquele tempo era VHS. Saí da faculdade. continuei produzindo um e outro vídeo, participando do Chico. Depois, o trabalho no jornalismo me tirou o tempo de produzir. Eu trabalhava na TV e a TV te suga. Você trabalhar meio período é como se você trabalhasse dois. Não resta tempo, você chega em casa esgotado e isso me retirou um pouco da produção durante uns cinco ou seis anos. Depois eu consegui um outro emprego que me deu mais um certo tempo e aí é que eu voltei à produção e foi quando eu abri essa nova fase de documentários, Apresentei o *Resto de esperança* e o *Bicho Homem*, o que eu considero um amadurecimento da produção. Você sai daquela coisa estudantil e vai para uma mais consubstanciada, com um olhar mais amplo, um olhar histórico. Quando você está na faculdade você não tem a perspectiva histórica da produção. Quando sai é que você fala: Nossa! Isso aqui pode fazer parte de um acervo, de um estudo, de algo que fica para a posteridade. Eu acho que na faculdade você tem o ímpeto, mas não tem a perspectiva histórica.

**D.L.**

Isso me dá margem para outra questão, que é a respeito do financiamento das suas primeiras obras. Esse financiamento se dava por recursos próprios, esforço coletivo, através de editais, ou alguma outra situação?

**G.N.**

Vamos lá, primeira fase: Nos vídeos do Chico, eu comprei o equipamento, juntei os amigos e pedi ajuda com carro, etc., e a edição eu pagava. Teve um vídeo, eu lembro bem, que eu fiz um projeto de captação de recursos e fomos em algumas empresas. Eu me lembro bem da Livraria Autêntica, que funcionava no Shopping, que deu lá uns 200 reais, o que me ajudou bastante, mas basicamente foi esforço pessoal. A partir de 2008, com o *Terminal de Lembranças*, foi edital. Consegui ganhar esse edital e ele financiou toda produção. O *Bicho Homem* também o edital. Financiou toda produção. Ganhei outro edital agora, só que esse está em débito com toda a classe artística, não pagou.

**D.L.**

Antes que eu perguntasse, você já começou a falar de um outro ponto, que é a respeito das suas perspectivas, e disse que quando estava na faculdade era diferente. Você poderia falar um pouco sobre isso, e explicar o que foi que mudou?

**G.N.**

Na faculdade eu acho que a produção é muito mais por vaidade. Eu sou uma pessoa muito competitiva e gostava de participar, de competir, de ganhar e estar no meio daquela movimentação toda que o festival proporcionava. E os vídeos eram para serem admirados e para falarem: “Nossa! Ele produziu, ele teve uma boa ideia, teve uma boa captação”. E a perspectiva, quando eu digo que ela muda, é quando você passa a abrir mão às vezes de um recurso estético, de recurso narrativo pelo objeto em si, pela história, pela veracidade, pela profundidade dos fatos, e isso requer do produtor um desprendimento grande e um sentimento de mais amor ao objeto final, ao que vai ser visto, do que o que as pessoas vão pensar, o que outro produtor vai achar. O produtor às vezes produz muito para outro produtor dizer: “Olha, o cara produziu com essa câmera, utilizou esse recurso, utilizou esse programa de edição”. Enfim, a perspectiva muda quando você às vezes abre mão de certos recursos, de certas vaidades, pensando mais no produto final, no que é que aquilo vai representar e é basicamente esse tipo de decisão a que eu estou me referindo.

**D.L.**

Partindo do ponto quando você disse que no início, ainda nos tempos de faculdade, muita coisa foi financiada com recursos próprios e talvez muita coisa que você gostaria de fazer não pôde por essa limitação, explique, só para contextualizar, como se deram as opções técnicas e artísticas dessas obras.

**G.N.**

Eu vou pontuar obra por obra. No *Resto de Esperança*, o que a gente tinha era a ideia de acompanhar o noite a noite dos garis e fazer uma imersão na vida de um ou dois personagens que a gente achasse interessante, e não foi possível. A gente só podia filmar à noite, porque todo mundo trabalhava durante o dia e à noite a gente saía e acompanhava os caras pendurados nos carros do lixo e isso foi uma limitação. A opção artística dessa obra foi usar muito mais a parte do áudio, que era muito rica, do que a parte de imagem em si, porque quando você filma à noite tem uma limitação com as câmeras. Se eu tivesse condição de filmar durante o dia, o trabalho seria muito mais rico. N’*O Sétimo* já foi um trabalho que nós pudemos burilar mais, porque era o final da faculdade. A gente já pôde juntar um dinheirinho ali entre os amigos e contratamos uma atriz. Teve também um ator e, com recurso de trilha, já foi um trabalho mais burilado, mas por que? Sempre aliado à questão de recurso. Na parte de edição a gente pecava, porque só tinha uma pessoa e ele era uma pessoa que filmava

casamento, eventos, então era bem limitado e só foi mudar a partir de 2008, quando entra a segunda fase que você também perguntou. Com a chegada dos editais e com dinheiro envolvido para pagar editor e tudo, eu mesmo me forcei a pesquisar recursos de edição, até porque quando você vai contratar um profissional, se você não souber o mínimo ali de cada área, você acaba sendo passado para trás literalmente. O cara vai fazer um trabalho meia-boca e vai receber. Então você tem que estudar um pouquinho para saber e isso me permitiu dar um esmero técnico um pouco maior com relação à abertura, a tratamento de som, a correção de imagem, até mesmo a caracteres, essa coisa toda que é fundamental na obra. Que é a vestimenta da obra.

#### **D.L.**

Levando em conta tudo o que você falou, como você avalia suas obras? Pode ser de uma forma geral, pois são muitas, em uma autoavaliação no sentido de: Foi do jeito que você esperava? Poderia ter sido diferente? As primeiras obras hoje você faria diferente? Ou teria recursos para fazer melhor ou de forma diferente?

#### **G.N.**

Olha Davino, eu acho que as primeiras foram feitas da forma que teriam que ser feitas, porque eu vivi a dificuldade de fazer e isso me preparou, isso me tirou qualquer orgulho e vaidade. Sabe aquele diretor que fala “eu não pego em um tripé”? Isso me preparou para ser um operário. Quando se fala cineasta, eu não me sinto cineasta, eu me sinto operário do audiovisual. Eu acho que elas foram feitas a contento. Inclusive eu preciso até recuperar esses materiais que estão em VHS. Eu tenho um canal no Youtube, quero postá-las lá. Se a gente for fazer uma avaliação com toda dificuldade da época e dos recursos, eu me orgulho dessas obras. Não me envergonho dessas obras e acho que ficaram a contento. As da segunda fase gosto também bastante. Documentário bom ou ficção boa são aqueles que vão para tela, sabe? Se você ficar com o projeto na gaveta - “Ah eu vou entrevistar esse cara. O filme só sai quando eu entrevistar essa pessoa, quando eu fizer uma locação com um drone” - seu filme não vai sair. Então eu acho que a obra boa é a obra que fica pronta. E aí ela fica suscetível a julgamentos técnicos, estéticos, ideológicos e narrativos. Eu sou muito feliz e muito agradecido com minhas obras. O *Terminal de Lembranças* foi uma obra que teve uma repercussão imensa e me pegou de surpresa, eu não esperava. *Bicho Homem* foi uma obra deliciosa que eu fiz. Estou com mais dois projetos aí que ainda não saíram, mas eu só faço um trabalho que realmente me motiva e então eu sou muito feliz na feitura e na conclusão, fico extasiado quando termino, porque, como eu não faço um trabalho sob encomenda, eu só faço projetos de gaveta, isso deixa você muito feliz com o resultado, até com as limitações que você encontra pelo meio do caminho. A autocrítica que eu faço é essa: a de um realizador realizado.

**D.L.**

Em relação a suas referências, você as tira de alguma fonte específica, por exemplo, cinematográfica, produtores, cineastas ou outra coisa do meio cultural de uma forma geral?

**G.N.**

Olha, por ter feito jornalismo, é inevitável que essa questão das premissas do jornalismo tenha me influenciado, talvez até mais em uma ou outra obra. Mas referências teóricas, eu nunca estudei a fundo o cinema. Artigos já li bastante. Principalmente sobre documentário, que é o que me motiva nesse momento. Para ficção eu acho que não estou preparado e não tenho paixão pela ficção no momento. Eu acho um processo muito dificultoso. As minhas referências são os filmes que eu assisto na TV aberta. Os documentaristas aqui do Tocantins, eu procuro ver todo filme que tem, até pra distanciar, pra não seguir na mesma linha. Por exemplo, tem um documentário chamado *Romaria dos Excluídos*, do Marcelo Silva, que eu acho um documentário muito importante, mas não preciso seguir em uma linha tão próxima. Eu acho que a diversidade tem que estar presente, e que é importante. Um documentarista que me influenciou, o Hélio Brito, eu gosto dos trabalhos do Hélio, principalmente pelos temas. É questionável uma ou outra estratégia dele, mas eu acho interessante os temas que ele escolhe. São temas que estão muito próximos dele e isso sempre me influenciou. Eu vou atrás de temas que estão próximos a mim. Tem uma coisa que o Marcelo Silva disse: comece pelos temas que estão próximos a você, porque os filmes serão mais verdadeiros. E isso me influenciou. Com relação a documentários, eu não tenho TV fechada, então meu acesso a documentário é Youtube. É muito restrito. Então eu não poderia dizer que me influenciei pelo documentário francês ou americano, pela teoria da história oral. Eu vou pelo eu acho que praquela determinado trabalho se encaixa melhor. Por exemplo, no *Terminal de Lembranças* eu utilizei a narração, eu precisava da narração. No Bicho homem eu vi que era desnecessária a narração. Em outro eu já posso achar interessante, pensando principalmente no produto final, porque pra mim não tem isso de dizer que hoje já não se usa mais narração ou não se usa mais isso ou aquilo. Eu não sou preso a padrões. Eu não tenho qualquer apego a padrão ou julgamento se isso é antiquado, se é um recurso que não poderia ser usado. Se eu achar que aquele recurso é necessário para que o filme se complete em si mesmo, eu vou utilizar, independente de interferência ou tendência.

**D.L.**

Você citou muito o Chico. E o que a gente vê hoje é que não tem mais um canal de divulgação, vamos dizer assim. A própria exposição das obras está meio difusa. Em se tratando da fase do Chico, se você pudesse contextualizar um pouco mais, como era esse cenário. Você participou da organização?

**G.N.**

Não, nunca participei da organização. Eram pessoas próximas a mim, a Tatiana, o André, o Áureo, uma galera. Eu nunca participei, porque eu queria mesmo era competir, queria estar do outro lado, exibindo. Queria estar na plateia. A adrenalina é inexplicável, você estar ali assistindo o seu produto e ver as pessoas assistindo. O Chico era anual, então a gente ficava sempre pensando o que ia produzir, o que ia fazer pro Chico. Tinha uma coisa que eu sempre fui um produtor independente e tinha muitas pessoas que trabalhavam em produtoras. Essas pessoas pagavam, não sei, enfim, utilizavam as estruturas das produtoras e a gente notava uma certa diferença nas produções que eram julgadas por um júri técnico e também o voto popular que elegia. Então era muito bacana. A única edição na qual eu realmente fiquei assim meio chateado foi essa do Sétimo, porque eu acho que pelos trabalhos que foram exibidos na época ele tinha totais condições de levar, mas não levou. Era essa movimentação do Chico que estimulava. Muita gente sempre pensava: “Ah o que eu vou produzir para o Chico no ano que vem”, e eu era um desses, né? Era esse estímulo. Hoje você tem o Sesc, que tem exposições, você tem mostras, tem o Cine Cultura, que é um espaço riquíssimo, valiosíssimo. Eu expus lá duas ou três vezes o *Terminal*. O *Bicho Homem* foi lançado no SESC, depois teve exposição lá, mostras do aniversário de Palmas, Palmas na Tela, e só na UFT, por proposta pelo curso de Arquitetura, o *Terminal* foi exposto três vezes. Então é assim, tem o circuito. Ele é difuso, mas tem janelas. Tem o Youtube. A gente tem também o Miragem, só que o Miragem é em Miracema, não é em Palmas, na capital do estado, então você tem que ir a Miracema e expor. Então é diferente você não ter em Palmas algo desse tipo, um circuito, um festival. E o Chico também é vítima desse edital. O Chico, se eu não me engano, foi aprovado nesse edital de 2013 da Secretaria da Cultura junto com dezenas de projetos e que não se pagou. O Chico é vítima também desse calote que o governo deu na classe artística, assim como eu e tantos outros.

**D.L.**

Voltando para a produção em si, em uma pergunta bem aberta, como você vê o trabalho do cinegrafista, do figurinista e demais membros da equipe? Qual é o papel de cada um e como você enxerga a importância de cada profissional nesse trabalho coletivo?

**G.N.**

Eu procuro trabalhar sempre que possível com as mesmas pessoas, porque você tem aí uma vivência maior e uma série de fatores. Na UNITINS, a gente tem praticamente uma produtora lá dentro e eu procuro pinçar profissionais de lá para trabalhar comigo, mas já ocorreu disso não ser possível. Eu escuto, eu analiso, mas eu sempre conduzo o processo, pois quando eu começo o filme eu sei onde quero chegar. E às vezes é muito difícil, por exemplo, o cara da fotografia. Ele não sabe o que está na cabeça do diretor e às vezes o diretor não sabe passar isso. Então quando eu preciso bater o pé, eu bato. Eu escuto muitas vezes: “O diretor não consegue passar com clareza o que ele quer e não precisa bater o pé”. Mas sou um pouco

centralizador, e a influência que eu recebo é mais operacional do que de direção mesmo. “Ah não podemos filmar hoje...essa luz não está legal”. Ok, isso é uma orientação técnica. “Ah, mas esse áudio não ficou legal, então vamos utilizar outro áudio”, não, mas o áudio é importante e eu vou privilegiar mais a informação do que uma questão técnica. Eu estou falando na montagem já, né? Então eu dou muito mais espaço para participação operacional do que na direção. Na direção eu conduzo o processo mais de forma centralizada. Agora, por exemplo, você não estaria aqui falando com o cinegrafista, com o produtor executivo, com o finalizador. Você sempre vai falar com o diretor. O filme é um produto que sempre acaba sendo do diretor e, consciente disso, eu faço questão de ter todos os ônus e todos os bônus e principalmente os erros eu puxo todos pra mim. Eu sou responsável pelo filme e gosto de conduzir isso.

**D.L.**

Só abrindo uma aspa ainda dentro desta pergunta, você já trabalhou ajudando algum amigo, alguém sendo diretor e você em outra função, na produção, por exemplo?

**G.N.**

Não, sempre, em todos os trabalhos que eu já fiz, até os institucionais, eu sempre acabo assinando.

**D.L.**

Agora o ponto em que converge tudo isso: o cinema no Tocantins, e especificamente em Palmas. Você considera Palmas uma cidade cinematográfica, no amplo sentido da palavra? Na arquitetura e na aparência ela proporciona isso? O que é ser cinematográfica? Você pode definir isso usando Palmas como exemplo?

**G.N.**

Uma cidade cinematográfica, eu acho, tem que ter um público, uma plateia que gosta de cinema. Eu acho que ela tem que ter atores que façam cinema. Eu acho que ela tem que ter histórias, na parte documental, que podem se transformar em bons filmes e os atores têm que ter uma vivência de ficção para fechar esse ciclo. Eu acho que Palmas caminha para isso. Eu acho que as histórias são muitas. Sua história dá um filme. A história de quase todo mundo aqui em Palmas dá um filme. Tem público pra assistir? Eu acho que tem. A gente passou por um período horrível aí, com cinemas fechados, salas comerciais fechadas, sala Sinhozinho fechada. Agora você tem diversos espaços para se assistir filmes, diversidade, isso tem uma formação de plateia e isso é importante. Atores que produzem. A gente tem produtoras aí, a produtora do André, que é a principal, tem algumas iniciativas de coletivos. Se procurar na internet vai achar coletivos que produzem. Tem projetos de *pocket cinema* em algumas escolas, que é importante também. A arquitetura de Palmas, principalmente a paisagem humana, ela é o mais cinematográfica possível, porque basta você passar o pé no chão que

you find a good story. If I talk to you about how many stories I have that I want to make a film... there are many. But I will go slowly, because otherwise you get frustrated. But in the drawer I have many. I think that Palmas is a cinematic city, because she can have an audience, she can have an audience, she can have theaters, she can have producers, but if you don't have dense works, regular works, mainly regular works, for example, every year you have three or four works, that is what makes a circuit. It is not you making a big work one year to appear, another big work two years later. If you don't have this regularity... I think that is the main difficulty. It is not the difficulty of production, it is not the difficulty of the script, it is not the difficulty of the technical crew. I think that is the regularity. But, for this regularity to exist, you need to have the instruments, and the instruments are the editals, and the editals here in Tocantins and in Palmas are very irregular. The editals in Palmas take a long time to pay and this slows down the process and the next one already delays and the state does not pay. As you do not have an efficient network of resource capture in the state, you can make a cool project, but if you are in companies, even if you have a counterparty of advertising, of interaction, of engagement in social networks and in social media, you do not have an employer aware of this. Advertising agencies will not be able to sell this. It is a difficulty for you to find a company in Tocantins with conditions to invest in the Rouanet law. And until you get there it is a very hard, very difficult process, very difficult, very frustrating. I did this once to not do more. So if there are not instruments of public funding for audiovisual, you fall on personal initiative, on collective initiative, which I think is very little to transform a city into a cinematic city. I think that this circuit, this mechanism for that: "Look, this year will have many productions of documentary. I don't know who will do it, but let's choose if it will be Gleydsson, if it will be a producer, if it will be a physical person, if it will be a legal person". "Look, let's do a *pitching*. Present your projects. Have the projects, these, these and these". Know? What does EBC do, for example, TV Cultura. It would be missing here.

**D.L.**

You said that the lives are what you consider to be more cinematic within the city. Pulling to the aesthetic side, just to highlight the geography, architecture and the whole physical and cultural, you think that it influences the production of each director or that it helps to tell stories here that happen in any other place?

**G.N.**

Influences yes. In *Terminal de Lembranças* this was determinant. How was *Terminal de Lembranças* born? It was born from a question that I asked myself: how could people live... You arrived in Palmas when?

**D.L.**

In 2011.

**G.N.**

Então você não conheceu. Próximo à Havan, era a primeira rodoviária e tinha ali uma grande favela de madeirite ali, próximo do que a gente vê em Manaus, aquelas casas ribeirinhas, e as pessoas tinham comércios e moravam lá. Isso me impressionava muito, como uma cidade tão moderna, tão progressista, com propaganda pra fora, como é que ela comportava uma realidade daquela bem no coração da cidade, ao lado da Teotônio Segurado? Ou seja, foi a geografia, foi a arquitetura que deu origem a esse filme. E aí eu fui investigar o que acontecia ali, que a cidade queria varrer aquilo ali. Ninguém falava, eles achavam que ali era uma favela, um antro de prostituição e havia sim prostituição. Então se não fosse aquela geografia, aquelas casas de madeirite, aquela arquitetura, possivelmente teria sido um filme que não teria existido. Existiu explicitamente por aquela questão. Outro filme, do André, chamado *Kitnet*. O nome em si já diz o que é. São pessoas que viviam enfiadas em kitnets, que é outra coisa empestada aqui. Aqui há repúblicas com 20 kitnets e essas pessoas vivem uma de frente pra outra, escutando o que a outra escuta, e é uma coisa de louco. Isso influenciou o filme do André. A questão gastronômica eu acho que influencia. A própria formação populacional de Palmas, os maranhenses, os goianos, os baianos, os paulistas, os gaúchos, eu acho que é um caldo que o produtor vai absorvendo até mesmo sem perceber. No *Terminal* isso foi muito forte, porque foi determinante, aliás, deu origem ao filme. Agora, o Bicho homem é um filme que não foi feito em Palmas. Eu tive que buscar os rincões no interior do estado. Eu até queria fugir de Palmas. Aqui em Palmas eu senti que estava olhando muito para Palmas e eu sou uma pessoa do interior. Conheço muito o estado e sentia a necessidade de escapar. E aí é uma história que se passa no interior, nas comunidades quilombolas.

**D.L.**

Você falou do que influencia e sobre retratar a cidade. Você acha o cenário de Palmas muito forte, e o ambiente, a cultura e sua estética sempre será retratado nos filmes ou existe a possibilidade de fazer aqui obras de ficção atemporais, como se acontecesse em qualquer outra cidade do mundo?

**G.N.**

Eu considero que é possível, mas pouco provável. Por que? Como geralmente são editais, - e pode até ter edital da Secretaria do Audiovisual, do MINC, mas com parceria ou do estado ou do município - os projetos, para pontuação, têm que trazer elementos locais. Eu, como projetista, dificilmente faria um projeto sem elementos da capital ou do estado, até por questão de pontuação no julgamento do projeto. Mas acho que é possível sim, principalmente por iniciativa dos produtores. Como temos aqui gente de todos os locais, de todas as influências, com audiências variadas de históricos e conhecimentos sobre filmes, é muito possível fazer um filme aqui como se ele tivesse sido rodado até em outro país, porque a gente aqui tem paisagens diversas. Eu acho pouco provável, primeiro pelo estágio da

produção local. As pessoas ainda querem mostrar coisas daqui, porque muito pouco foi mostrado. *Palmas Eu Gosto de Tu* que foi inspirado em iniciativas ocorridas em Paris e Nova Iorque. Juntaram vários produtores e fizeram microfilmes sobre a cidade. A ideia do André foi aplicar isso aqui em Palmas também. Então a cidade está na tela. No *Terminal de Lembranças* a cidade tá na tela. Então se pegar um histórico dos filmes feitos em Palmas, todos vão mostrar muito, muito forte a cidade, porque as pessoas têm uma ligação muito forte com a cidade. São muito gratas a tudo que Palmas deu a elas. Por exemplo, eu tenho muitas histórias pra contar de Palmas. Por que eu tenho essa vontade de contar? É quase uma retribuição por tudo o que Palmas já me deu, como ela me acolheu, como ela foi agradável. Então como é que eu vou retribuir isso pra Palmas? É tirando uma boa história da gaveta, é preservando personagens importantíssimos, que com o tempo estão morrendo, estão perdendo a motivação de contar essas histórias. Então é o que eu posso fazer para a cidade, é o que eu acho importante para posteridade, é o que me motiva pro momento e é o meu grão de areia nessa teia cinematográfica. Outros vão trazer outros elementos. Vão trazer ficção, vão trazer *pocket* filmes, vão trazer microcontos, vão trazer séries, que estão chegando aí. O meu momento é documentário, eu sinto essa necessidade, estou nessa veia, estou nesse viés e pretendo no ano que vem concluir o *Homem do monte*, que é um projeto que está na gaveta e, com edital ou não, espero que eu possa estar lançando no ano que vem porque já tá me sufocando, já não aguento mais.

## Apêndice E - Entrevista 5 - Marcelo Silva

Entrevistador: Davino Lima (NEPJOR/UFT) / Data: 4 de dezembro de 2016

**D.L.**

A princípio, vamos falar da sua biografia, sobre como você veio para Palmas, como começou a fazer cinema e como isso se deu na cidade.

**M.S.**

Eu sou jornalista, daqueles das antigas, que começou em jornal diário, entregando jornal. Depois passei para digitação de jornal, passei para revisão e depois fui para reportagem. Quando eu vim para Palmas, eu já tinha uma boa vivência no jornalismo, desde os quinze anos de idade. Então aqui eu comecei a trabalhar como jornalista em todos os veículos, todas as assessorias e comecei a ter contato com produção cinematográfica fazendo vídeo institucional. Em 1994, 1995, eles queriam fazer um documentário sobre Palmas e só quem fazia eram empresas de fora, de Goiânia. Mas a TV pública queria fazer e eu já trabalhava lá como jornalista, gostava dessa parte histórica. Pediram que eu ajudasse e acabei fazendo um documentário institucional sobre Palmas.

**D.L.**

Qual era o título?

**M.S.**

*Palmas 2000*, que era em 1995, projetando como seria Palmas no ano 2000. É um material valiosíssimo, porque tem cenas históricas. É um material governamental. Então não tinha muita isenção não, mas hoje é um material valiosíssimo pela idade das imagens. Depois eu fui convidado a participar da pesquisa do filme sobre a rodovia Belém-Brasília, sobre a Bernardo Sayão, e aí foi projeto cinematográfico mesmo, bancado pela ANCINE, filmado com câmera 16 milímetros, diretor da Escola de cinema de Cuba. Era uma equipe bem profissional e eu fui convidado a fazer a pesquisa de Palmas a Belém. Concluída a pesquisa, fui chamado para colaborar no roteiro e depois como assistente de direção, então foi bem legal passar por todas essas posições. O nome do filme é *Caminho das Onças*, com direção do Sérgio Sanz. Eu considero essa como a minha primeira experiência cinematográfica. A outra foi jornalística, mas era documental. Continuei trabalhando como jornalista, em campanhas publicitárias, campanhas eleitorais. Ainda não tinha minha empresa e continuei querendo fazer mais filmes. Quis documentar a romaria do Bonfim e fiquei uns quatro ou cinco anos filmando lá e colecionando as imagens pra montar o filme, e montei o *Romaria dos Excluídos*, que eu gosto muito. Isso foi entre 1999 e 2000, um filme de 64 minutos. Foi muito legal passar o filme aqui, passar lá no Bonfim, 80 mil pessoas assistindo no telão. Foi uma loucura, achei muito legal. Ganhei uns prêmios com ele também. Depois quis documentar a festa dos Caretas lá em Lizarda e fiquei também quatro anos colecionando imagens. Lá é um negócio muito difícil de filmar. Tudo só acontece à noite, uma noite por ano, em época de chuva, com estrada de chão. Mas juntei umas imagens. Era pra ter juntado mais, ter ficado mais alguns anos filmando. Teve o ano do Brasil na França e abriram um edital para exibir filmes lá, então eu corri, apressei e montei o filme e ele ganhou o edital. Fui para a França exibir. Mas eu não devia ter montado, devia ter esperado mais tempo para juntar mais imagens. Apesar disso, foi legal, ganhei alguns prêmios com ele também. Depois, quando eu já tinha a agência de publicidade e a produtora, ganhei o edital do Doc TV pra fazer o filme da dona Raimunda, que já era minha amiga desde os anos 90. Muita gente queria contar a história dela, mas ela deu preferência pra mim. Eu filmei a história da dona Raimunda. E eu sempre meio insatisfeito com a qualidade, querendo fazer uma coisa melhor, porque ainda eram experiências muito pessoais, não tinha técnica. Eu queria estudar mais e fui fazer um curso de documentário em Cuba, na escola lá de San Antonio de los Baños. Comecei ler mais, estudar mais, e depois que estudei parece que perdi a graça e não filmei mais. Fui fazer agora com o Palmas eu gosto de tu. Fiz uma ficção. A empresa cresceu, me absorveu muito também, passei a ajudar muitas produções, passei a patrocinar, produzir, apoiar, passei a ajudar muita gente. Hoje tenho até uns projetos parados que gostaria de tocar, mas não tenho mais tempo. Fui fazer um curso de direito, hoje sou advogado também, toco as duas empresas e parei. Chegaram aí uns meninos novos na empresa e a gente sempre produz. Nunca paramos de produzir não, mas agora são

esses meninos que fazem e a gente ajuda. Gostaria muito de voltar, mas acho difícil. Acho que só quando me aposentar. Depois de aposentado, eu vou me dedicar mais ao cinema. O cinema nesse período não deslanchou aqui, não é? Eu pensei que ia deslanchar, que, como a gente estava no começo, ia chegar uma moçada, sabe? Mas não. Vejo muito pouca produção, vejo umas coisas muito mal feitas ainda, parece que está piorando. Uma ou outra iniciativa que se preocupa com a qualidade, em fazer certinho, mas no geral evoluiu muito pouco nesses 20 anos desde que eu tive a minha primeira experiência com o cinema local. Um fracasso. Antigamente a gente não tinha onde exibir, mas hoje tem a internet, tem as salas de cinema implorando por alguma coisa para passar. Então tem recursos para distribuição. As câmeras ficaram baratas. Antigamente pra conseguir uma câmera emprestada era uma loucura! Hoje todo mundo tem câmera no celular.

**D.L.**

De forma geral, como eram os meios de produção? Por meio de editais ou recursos próprios?

**M.S.**

As primeiras experiências foram tudo do bolso, pegando emprestado, juntando um coletivo de profissionais para ajudar. Não tinha profissionais com experiência nem câmeras de cinema. Era tudo da publicidade ou do jornalismo. E foi assim nos três primeiros filmes, um ajudando o outro. Era câmera, carro, tudo emprestado. Os editais foram surgir de uns cinco, seis anos pra cá. Nos primeiros 15, 20 anos do estado, quem produziu, produziu na raça. Exceto no *Caminho das Onças*, que teve financiamento federal, mas foi de um pessoal que era craque em conseguir financiamento que conseguiu, não daqui. Os primeiros editais não pagavam, parece que até hoje.

**D.L.**

E a respeito das obras, você mencionou que algumas foram premiadas e tiveram repercussão. Você esperava por isso?

**M.S.**

Não, porque eu nunca fiz nada pra fora. Eu fiz como imagem local. Não tinha nem como um cara lá da França interpretar os caretas de Lizarda. No dia que passava lá tinha gente que se levantava e saía, porque achava aquilo muito grotesco e primitivo. Então eu nunca fiz pra fora. Poxa, o tocantinense precisava saber como é que é a festa do Bonfim, como é que são os caretas de Lizarda, que nunca nem a imprensa foi lá.

**D.L.**

Então foi uma documentação histórica?

**M.S.**

É. Mas, como eu era jornalista, a minha preocupação era mais: “Vocês precisam saber como é a festa do Bonfim. Vocês não têm que ir lá só na hora da missa. Vocês têm que entrar dentro do cipó para ver como é. Vocês têm que ir na beira do rio para ver como é. Como é a madrugada, e o pau quebra”. Eu via de fora e achava interessante e pensava: Mas como que ninguém mostra isso? Naquela época, a nossa imprensa não tinha recurso para ir atrás dessas coisas. E até hoje não tem. Até hoje eles cobrem superficialmente. E isso era uma coisa que precisava de quatro anos. Ficar dois dias dentro do caminhão de romeiro para entender como era a vida no caminhão de romeiro. Então o jornalista não tinha condições de fazer isso. A minha preocupação era mais mostrar mesmo. Nem tinha preocupação com a estética, nem com linguagem cinematográfica, nem conhecia. Não tinha nem estudado isso, nem estrutura dramática, nem nada. Acontecia alguma dramaturgia dentro dos documentários quase que acidentalmente, mas eu não me preocupava com isso não, só me preocupava em mostrar. Mas as cenas eram muito fortes e a força delas faziam a diferença por serem interessantes e curiosas.

**D.L.**

E quanto a referências. Você já tinha ou tem alguma referência estética?

**M.S.**

Eu já tinha assistido aos filmes do Eduardo Coutinho, quase todos. Era uma base, mas a mais forte mesmo era a do jornalismo. Mas de linguagem era o Coutinho.

**D.L.**

Exceto o *Palmas Eu Gosto de Tu*, seus filmes foram todos documentários?

**M.S.**

*Palmas Eu Gosto de Tu* foi minha primeira experiência com ficção e eu gostei, achei legal e se eu for fazer mais alguma coisa, vou fazer ficção. Não vou fazer mais documentário não. Já deu.

**D.L.**

Você falou da evolução das câmeras e tudo mais. Na sua trajetória quais eram as opções técnicas. Como você considera os recursos para produzir?

**M.S.**

O cinema no Tocantins já nasceu em vídeo. Nós não tivemos nenhuma experiência no tempo do cinema, do filme de 35 milímetros. Não chegou nenhuma câmera aqui, já que o estado é novo. Já nascemos em vídeo e rapidamente nos tornamos digital. Os festivais já aceitavam filme digital, então não era defasado. O cinema daqui já nasceu atualizado com o que tinha

de mais moderno, exceto pelo filme tradicional, o celuloide. Nunca tivemos câmeras profissionais, de alta tecnologia, e não temos até hoje no estado. Nós temos técnica que nos permite competir em qualquer festival e exibir em qualquer sala de cinema. Podemos fazer um som legal aqui, mas não é uma tecnologia de ponta. É compatível. Não nos faz passar vergonha.

**D.L.**

Pra você, quais são os profissionais que participam e mais influenciam no resultado do filme?

**M.S.**

Aqui, os editores, como montadores. A sensibilidade deles é que mais modificava o resultado final do filme. Os cinegrafistas, como era documentário, eles só registravam aquilo que a gente olhava. Interferiam muito pouco. Agora, na hora da montagem, eles davam soluções, criavam situações que enriqueciam bastante o filme.

**D.L.**

Na questão de alguma falha que possa ter, não é?

**M.S.**

Como no caso do *Raimunda Quebradeira*, eu tive montagens legais com soluções que os montadores me deram.

**D.L.**

Puxando um pouco para o cinema local e fazendo uma análise da situação da cidade, você fez filmes em vários lugares do estado. E na capital, há algum documentário aqui?

**M.S.**

Não, só esses vídeos institucionais e o filme *Palmas Eu Gosto de Tu*, porque o Tocantins ainda não foi filmado. Palmas é muito bem documentada, muito bem filmada desde seu primeiro dia, mas o estado tem muitas coisas interessantes que ainda não foram nem sequer filmadas e analisadas. Me incomodava mesmo eram essas coisas do estado. Só para o povo de Palmas, que eu considerava que meu público era o povo de Palmas, essas pessoas que tinham vindo de fora, que tinham uma curiosidade maior, uma compreensão maior sobre as coisas e precisavam ver e entender o estado em que elas estavam vivendo e no qual estavam chegando. Palmas é uma ilha. O povo vive aqui com a cabeça no lugar de onde vieram.

**D.L.**

Apesar de ter 20 anos.

**M.S.**

A cultura do estado não está presente aqui, o sotaque não está presente aqui, a música do interior não está presente aqui. Eu gostava de trazer essas coisas pra cá e fazia um sucesso danado, o povo gosta das coisas do interior e foi naquele momento em que o regionalismo estava começando a se descobrir, as pessoas começando a gostar das coisas daqui, não sentir vergonha do pequi nem do chambari. Agora tudo é *cult*, mas naquele tempo tinham vergonha. O Jalapão era uma vergonha para nós! Quando você queria ofender alguém, falava: “Vou te mandar para o Jalapão”, porque lá era um ermo, um isolamento. Agora mandar para o Jalapão é dizer: “Então me dá sete mil dólares pra comprar um pacote”.

**D.L.**

Focando em Palmas como capital, e até pelo tempo de existência ser muito restrito, você vê Palmas como uma cidade cinematográfica no ponto de vista estético, de possibilidades e na abrangência maior da palavra “cinematográfica”?

**M.S.**

Não. Tentaram forçar essa barra em Brasília e Brasília nunca foi uma cidade cinematográfica, como algumas cidades dos Estados Unidos são, da Europa e da Nova Zelândia, que tem toda uma cultura da população de abraçar o cinema e diz: “Quer fazer um filme aqui, então venha”. Tem toda uma legislação, uma compreensão. Aqui, se a gente fechar uma rua para fazer uma cena, o povo bate na gente, vai para delegacia. Não tem compreensão nem cultura para ser um polo de cinema. O desenho é diferente, mas que se esgota. Basta fazer dois filmes no mesmo desenho que já enjoa. Não acho que Palmas seja uma cidade cinematográfica e nunca será um polo, porque o foco aqui não é esse. Agora talvez cidade do interior possam ter isso aí. Natividade pode ser como algumas cidades do Nordeste são, que abrigam vários filmes, mas lá se sabe que tem que tirar os postes da rua para fazer filme de época. A população e a prefeitura entendem. Mas Palmas não. O perfil da população, o egoísmo do palmense não permite que seja uma cidade cinematográfica.

**D.L.**

Apesar disso, tem gente tentando fazer.

**M.S.**

Sim, são os novos heróis. Meninos que fazem sem a menor preocupação de lucros, de ganhar dinheiro ou até mesmo de fazer sucesso. Eles fazem por realização. O que eu tenho visto nas ultimas experiências é muito por realização pessoal mesmo. É só colocar na internet e os amigos verem e gostarem, já se sentem realizados. Eu estou vendo esse movimento agora. Eu apostava muito no cinema de periferia, achava que essa coisa de filme de celular, que começou forte aqui em Palmas - começou aqui e depois no Brasil inteiro -, pessoal da Casa da Árvore, o Aluísio, a Leila, eles que começaram, exportaram e hoje estão lá fora, mas não vingou também. Abriam vários festivais pequenos em escolas aqui de Palmas e eu achava que

isso ia explodir. Não aconteceu. A educação não abraçou essa coisa do cinema de periferia em escolas. Isso aí talvez tenha matado uma geração, porque vários garotos que eu conheci e eram apaixonados, viraram soldados, foram por outros caminhos, porque não tinham nenhuma perspectiva no audiovisual.

**D.L.**

Como eu já coloquei, apesar disso, tem gente fazendo e é provável que sempre vão surgir pessoas com esse interesse. E aí entra a questão: Você acha que Palmas tem influenciado, vai continuar influenciando as obras que são feitas aqui ou não? A pergunta é: Palmas é forte o bastante para se impor e determinar o que é feito?

**M.S.**

Não. As poucas experiências que há em Gurupi, em Araguaína, no interior do estado não foram inspiradas em Palmas nem têm intercâmbio. Há pouca troca de informações de profissionais de Palmas com o interior. Não tem diálogo nenhum.

**D.L.**

Mas eu falo em questão do filme feito aqui. Quem assiste vai captar elementos da cidade? A cidade vai se impor dentro da obra? Ou é vista como um lugar qualquer?

**M.S.**

Nesse aspecto sim, porque a cidade é muito forte esteticamente. Ela é muito violenta, ela se envolve. Em qualquer filme ou projeto em que você joga uma cena de Palmas, a cidade acaba atraindo muita atenção. Ela não é aquela cidade que passa despercebida. Além do modo de vida aqui também, por isso ela vai ser uma cidade inspiradora para muitos roteiros e filmes.

**D.L.**

Você acha que isso já é perceptível no cinema?

**M.S.**

Já. Eu, por exemplo, já usei isso no meu filme em *Palmas Eu Gosto de Tu*. O comportamento das pessoas aqui, o egoísmo delas de querer ascensão social rápida, o sonho de passar num concurso, o sonho de ter um conforto. É muito maior aqui do que nos outros lugares. Em outros lugares, as pessoas têm uma certa paciência de cumprir etapas para ter uma ascensão social. Em Palmas, todo mundo se sente na obrigação de cortar o caminho, ter um atalho: “Eu preciso rapidamente passar num concurso, preciso rapidamente arrumar um emprego, preciso comprar um ar condicionado” no dia seguinte que chega aqui. Então brinquei com isso aí, porque aqui há atitudes e comportamentos, estilos de vida próprios. Então como cidade ela vai inspirar muito e quem tentar usar só como cenário, um ambiente, não vai funcionar, porque a cidade vai roubar a cena.

**D.L.**

Você vê Palmas retratada nos filmes que foram feitos aqui?

**M.S.**

Não, à exceção Palmas eu gosto de tu, que foi feito pra isso, todas as outras obras que passaram por Palmas, que jogaram a câmera em Palmas ainda não revelaram como é a grande história de Palmas. Não existe um filme relevante, significativo sobre a história de Palmas, nem no documentário, nem na ficção. Já com 27 anos, não tem nada. E essas peculiaridades da cidade, que poderiam inspirar vários filmes, como no caso do Palmas eu gosto de tu e vários curtas, poderiam inspirar mais coisas. Talvez a partir dessa experiência gere curiosidade, que os cineastas daqui sintam a necessidade de retratar o que está em torno deles. Histórias bacanas que se relacionam numa cidade, coisas que acontecem aqui e não acontecem em outro lugar e que logo, logo poderiam estar virando filme. É uma grande fonte de inspiração, mas precisamos olhar muito atentos, porque são sutilezas. Somos iguais a Brasília? Aparentemente sim, mas você vai ver que o jeito com que as pessoas se relacionam aqui é diferente.

**D.L.**

A grande maioria do que é feito aqui é documentário. Até pela facilidade, pois ficção requer muito mais recursos. Mesmo assim. você acha que Palmas ainda não foi retratada, ou não foi retratada como devia?

**M.S.**

Não. Palmas está longe, tanto documental quanto ficcionalmente, de ser retratada no cinema. O que existe são fragmentos da cidade. Eu fiz um filme sobre o calor daqui. O outro fez da rodoviária que foi demolida. Mas são fragmentos. Teria que juntar tudo isso em um grande filme para mostrar como é a vida em Palmas. Então está longe de ser contada. E porque essa deficiência toda? Porque nunca teve nada de ensino de cinema? Nada. Eventualmente uma oficina de dois dias. Não tem um curso no sistema S, Senac, Sesc, não tem cursos técnicos na parte de som, iluminação. Na faculdade não tem curso de cinema. O curso de Comunicação não tem ênfase em audiovisual, como tem na UEG, lá em Goiás. Aqui não, é Jornalismo. Então tem que criar alguma coisa nesse sentido. Nós não formamos técnicos de cinema aqui, nem tem cursinhos como tem em outros lugares. E aí a gente tem que improvisar o tempo inteiro. Talvez agora vá surgir uma geração de profissionais que seja menos dependente da sobrevivência, então podem se aventurar mais em cinema. As outras gerações tinham que se preocupar com comer, comprar uma casa, um terreno. Essa outra geração que está se formando agora...o Ernesto, por exemplo, formado na UEG em Audiovisual, não tem nem um pinto pra dar água. Ele passa o fim de semana filmando o que dá na cabeça dele. Tem um filme agora que está no Festival de Brasília. É funcionário aqui, então a última preocupação dele é com sobrevivência. Ele está preocupado em fazer os

filmes dele, trabalhar a ótica dele. É muito diferente da gente. Então essa geração dele talvez vá dar origem a um cinema com identidade. A minha não, a minha documentou alguma coisa, fez algumas aventuras. A dele vai ser mais sistematizada. Eles vão filmar o ano inteiro, vão formar grupos coletivos, outra realidade. Eu permiti que o Ernesto tivesse acesso a equipamentos para ele filmar no final de semana, para que ele e outros possam pegar uma câmera, filmar no fim de semana sem preocupação nenhuma, com carro para eles filmarem, testar o som, testar a imagem. Eu não tinha nada. Nossa função era abrir a picada, mas não se pode atribuir a nós uma linguagem estética, ou que fomos uma escola, ou que tínhamos um estilo, nada disso. A gente dialogava muito pouco. Os poucos que produziam não estavam juntos, não estavam se reunindo. O Hélio Brito fazia os filmes dele pra lá, eu fazia os meus pra cá, o André fazia pra cá.

**D.L.**

Para finalizar, você considera seu filme uma obra palmense?

**M.S.**

Dentro da coletânea lá do *Palmas Eu Gosto de Tu*, ele é o mais palmense de todos.

**D.L.**

E para você o que significa ser palmense?

**M.S.**

Tem coisas que só existem aqui e situações que só acontecem aqui e só poderiam ser retratadas aqui. Eu tive essa preocupação de que todos os elementos, linguagem, sotaque, a bebida, tudo que aparecia fossem coisas que fizessem parte do nosso cotidiano aqui. Os conflitos, aquelas coisas da vida e da rotina num conjunto de kitnet. Isso tem em todo lugar, mas kitnet daquele jeitinho, um de frente pro outro, só tem em Palmas. Nos outros lugares não tem isso.

## **Apêndice F - Entrevista 6 - Roberto Giovannetti**

Entrevistador: Davino Lima (NEPJOR/UFT) / Data: 16 de novembro de 2016

**D.L.**

A respeito da estética dos seus filmes, você tem referências cinematográficas? São referências locais ou não?

**R.G.**

A maioria não é local. Eu acho que a produção de ficção aqui ainda é bem limitada. Eu gosto mais de ficção do que documental, então a maioria é estrangeira mesmo. A gente sempre tenta colocar referências, até homenagem dentro do possível. Enfim, nada se cria tanto hoje em dia. Você tem que estar sempre amparado de referências para conseguir produzir uma coisa minimamente relevante. Não sei se pode soar como pretensão, mas dentro das nossas limitações, que são muitas, quando você vê uma cena no cinema, uma cena de Kubrick, por exemplo, o cara tinha dinheiro para bancar uma arte bacana e bancar vários aspectos do cinema que talvez aqui a gente não tenha tanta verba para fazer. Então, a gente tenta colocar pitadas de referências, de enquadramento, de tudo. É claro que sempre fica muito pendente de arte, de uma produção mais acentuada, de uma verba maior para essa referência ficar um pouco mais legível. Eu sou grande fã de Kubrick. Chama-se *one point perspective*, que é aquele plano centralizado, com bastante perspectiva. Sempre que possível, eu tento colocar isso nos filmes.

**D.L.**

Fale um pouco de como você começou. Essas referências também entram neste aspecto. O que te trouxe interesse pelo cinema? Você veio de onde e como começou a produzir em Palmas?

**R.G.**

Eu sou de Patos de Minas, mas eu morei no Tocantins a minha vida inteira praticamente. Eu tinha uma banda e tinha uma camerazinha com a qual a gente precisava filmar coisas para mostrar aos patrocinadores depois, mostrar o que a gente tinha comentado sobre eles no palco. A gente tinha que fazer um minidocumentário sobre cada viagem. Foi aí que comecei a produzir. A gente chegou a fazer videoclipe e algumas coisas assim. Aí o pessoal da hoje BR153, antiga Public, pois na época não havia distinção entre agência e produtora, me chamou para trabalhar lá e foi o meu primeiro contato profissional com produção de vídeo. Iniciei numa banda, fazendo documentários, até ser chamado pela Public.

**D.L.**

Quando você começou a produzir cinema de fato?

**R.G.**

Em 2012. É claro que, cheio de limitações, a gente fez um primeiro curta-metragem, o *Cântico dos Degraus*, que foi para um festival de cinema daqui. Este foi o meu primeiro inscrito em festival. Os demais, até começávamos a fazer curtas, mas de forma muita amadora, então não tinha continuidade, digo, na produção e não no filme em si. Então a gente parava no meio, não concluía. Então a gente tem várias cenas de outros projetos iniciados e não concluídos. Esse foi o primeiro concluído.

**D.L.**

Quando eu falei com o André, ele me disse que, na maior parte, você assina o filme junto com ele pela produção. Mas ele tem filmes mais antigos. Você participa dos filmes de 2012 para cá então. Antes não era algo que pudesse ser cinema, era apenas publicidade mesmo?

**R.G.**

O André trabalhava na ULBRA, no setor de audiovisual, nas ilhas. E eu era estudante, na época, mais interessado por fotografia do que necessariamente por cinema ou produção audiovisual como um todo.

**D.L.**

Nós optamos por pegar alguns títulos pela época, para ter uma catalogação histórica e verificar a trajetória. Para estes filmes que você produziu, qual a origem dos recursos, parcial ou principalmente?

**R.G.**

Foi por isso que resolvemos abrir a produtora independente, pra gente conseguir bancar os nossos filmes, os filmes que gostaríamos de fazer. Então, a gente recebe pra fazer o documentário institucional, propaganda, enfim, para o mercado empreendedor. Aí, desses recursos, a gente costuma bancar os filmes que a gente quer, alguns documentários e curtas independente. Mas a grande maioria deles foi feita de forma independente mesmo, sem financiamento algum. Como a gente já tem uma estrutura, pelo menos com o equipamento básico para a filmagem, som e iluminação, é tranquilo. O que demanda pra gente é tempo. A gente precisa sair daqui, largar o que de fato dá uma renda pra gente, por um, dois, três dias, pra conseguir fazer essas produções. Geralmente, o que não é institucional de empresa, é a gente está bancando, de alguma forma.

**D.L.**

Voltando para a questão da estética, você já pegou essa fase com uma pegada mais profissional, já que o André começou a fazer cinema mais amador, que tinha uma estética mais “o que der pra fazer, a gente faz”. Como se dá a técnica, a questão artística dos filmes?

**R.G.**

Eu acho que isso tem muito a ver com a tecnologia. Em vinte anos, o pulo que essa tecnologia deu, é impressionante. A chamada DSLR, a câmera de fotografia que tem lente intercambiável, que você tira lente, troca lente, isso possibilitou que você use lentes de fotografia dentro do cinema e isso dá uma diferença muito grande, porque a lente de fotografia é um ou dois por cento do custo de uma lente pra cinema mesmo. E mesmo assim você consegue já melhorar a estética desse filme. É claro, existe a questão da linguagem também que a gente evoluiu conforme a gente começou a contar mais histórias. A gente

aprendeu, fez mais cursos, se envolveu mais com outros profissionais. Mas a questão mais aparente mesmo, que você olha na tela e vê de cara, sem prestar atenção na história - claro, se você acompanhar o filme inteiro, vai ver diferenças de narrativa -, mas só de olhar, no primeiro segundo de filme, tem muito da tecnologia, como isso mudou.

**D.L.**

Dentro da produção, qual sua principal atividade? Como você se identifica como realizador?

**R.G.**

Eu costumo fazer mais direção de fotografia, mas, dependendo do projeto, quando a gente contrata outro, aí eu vou para a direção. Eu não gosto tanto de direção geral, eu tenho um grande interesse pela direção de fotografia. Não escrevo roteiros. Até escrevo, mas nada que eu traga para a produtora.

**D.L.**

Hoje, quando você olha para os filmes com os quais você esteve envolvido, como você os avalia?

**R.G.**

Eu não costumo ficar revendo. Eu costumo dizer que, pra mim: O filme morre quando é lançado. Porque quando você está na produção de cinema, você sabe todos os defeitos que o filme vai ter antes talvez de montar. Você sabe que aquela cena não deu muito certo, que a cena anterior estava um pouco desfocada, que o áudio de tal momento foi muito prejudicado. Em questão de narrativa, você sabe que não conseguiu mostrar bem a característica do personagem um ou personagem dois. E, evidentemente, isso vai ficar claro depois da montagem. Então, por conhecer o caminho até o filme ficar pronto, eu não costumo ficar revendo, porque eu fico pontuando mais os problemas do que os acertos de cada filme.

**D.L.**

Já que você, principalmente, trabalha na direção de fotografia, como enxerga os outros elementos? Qual a importância das outras funções? O seu trabalho depende diretamente deles? Como conviver com isso?

**R.G.**

O cinema é uma coisa que você só faz em equipe. Em várias outras profissões, as pessoas conseguem trabalhar sozinhas. No cinema, não adianta, você depende de outras pessoas. Então, se você é diretor de fotografia, vai enquadrar uma cena e a cena parece terrível, com a luz extremamente afinada, pode ser que a direção de arte esteja pecando em alguma coisa, ou vice-versa. A direção de arte, principalmente, trabalha muito ligada à fotografia. Por exemplo, de forma muito superficial, ela vai escolher a tinta que vai pintar a parede. Isso

influencia imensamente em como eu vou fazer a luz. Tudo isso requer uma pré-produção muito forte, uma química muito forte entre a equipe. Infelizmente no Tocantins a gente ainda não tem tantos profissionais em todas as áreas. A gente tem técnicos bons, mas tem pessoas que ainda precisam melhorar a questão da sensibilidade. O cara entende, sabe daquilo, mas peca em formar o personagem. O quarto de fulano, o que ele sente, o que ele vai ter de objetos, o que ele vai ter de livro espalhado, como vai ser a cama dele, ele tem TV, não tem, essa imersão dentro do personagem. Ou funciona junto ou você vê, claramente, a falta de química entre os setores no resultado final.

**D.L.**

Apenas para pontuar, por exemplo, o próprio cinegrafista. Qual a influência dele dentro da direção de fotografia, que é o seu foco?

**R.G.**

Eu costumo fazer esta parte de operação de câmera também, porque a gente trabalha em uma equipe muito enxuta. Por exemplo, eu como responsável pela direção de fotografia e, no máximo, mais um assistente. Eu executo boa parte prática da produção, assim como o André também, em outros quesitos do filme. Sobre a câmera, no *Microcontos*, por exemplo, que é da SuperOito independente, a gente está com essa preocupação de formar equipe que saiba trabalhar em conjunto e que tenha as coisas mais delimitadas. Então, queremos formar profissionais dentro da produção audiovisual. Então a gente está colocando diretor de arte, está colocando estudantes, está buscando nas universidades gente interessada em produzir. Pode até não ter tanto *know-how*, não ser da área de cinema. Por exemplo, as duas pessoas que estão fazendo direção de arte pra gente são de Arquitetura. O cinema tem essas coisas interessantes. Especificamente sobre a câmera, como sou eu que costumo operar, acaba ficando mais ou menos do meu gosto, o jeito de configurar a câmera. Mas isso também faz parte da fotografia. Eu escolho o ISO, mesmo quando não sou eu quem está operando, mas quando eu sou diretor de fotografia, eu escolho a lente. Às vezes, eu não escolho o ângulo, que quem vai escolher já é o diretor. É uma característica muito narrativa.

**D.L.**

Palmas é uma cidade cinematográfica dentro do que você entende, de forma pessoal? Você consegue ver Palmas como uma cidade cinematográfica, seja em suas obras ou em outras?

**R.G.**

É difícil dizer isso. É uma cidade que tem um sol forte o dia todo. Eu, particularmente, não gosto da fotografia de Palmas. A luz é muito complicada, muito dura, é muito em cima da gente. Em parte do nosso trabalho, eu consegui enxergar a beleza no dia a dia, no que a gente vê diariamente. É muito fácil eu ir pro Canadá e filmar naquelas florestas bonitas, porque lá, por si só, já é um ambiente que nós estamos acostumados a ver nos filmes, e se a

gente está mais acostumada, a gente entende como mais cinematográfico. Às vezes é até um pecado nosso de aprender a ver essa beleza. É um dever nosso aprender a ver essa beleza e aprender a filmar de um jeito que deixe Palmas mais interessante. Particularmente eu não gosto, então pode ser um defeito meu. Eu é que tenho que aprender a olhar de uma outra forma.

**D.L.**

E, em relação à arquitetura, construção, o visual da cidade?

**R.G.**

Existe alguns pontos que são interessantes, mas de forma geral, por exemplo, a avenida Palmas Brasil não é um ambiente que vai desencadear uma produção visualmente tão agradável. Talvez isso faça parte da narrativa, talvez isso caiba em um filme, talvez fique mais interessante do que cidades arquitetonicamente mais atraentes. Tudo depende muito da história. Não é porque o lugar é bonito que ele é o ideal, talvez seja justamente o contrário. Eu ainda preciso aprender a ver Palmas de maneira diferente.

**D.L.**

Como o seu foco é justamente a fotografia, ainda fica a pergunta se Palmas é cinematográfica dentro de um sentido narrativo, se traz ideias para a produção. O que você acha disso?

**R.G.**

Aí entramos numa questão cultural de que Palmas não tem essa identidade tão forte. Se você vai no Sul, você vê aquela galera que já tem seus próprios costumes. No Nordeste também. De norte a sul do Brasil, a gente encontra vários lugares que têm uma cultura muito forte. E Palmas, por ser cada um de um canto, um negócio meio misturado, não tem isso muito evidente. Talvez por isso eu não ache Palmas tão cinematográfica também na questão narrativa. Problema meu!

**D.L.**

Você enxerga Palmas como um lugar que influencia ou determina o cinema de cada diretor?

**R.G.**

Não sei. A gente teve *Palmas Eu Gosto de Tu*. A característica principal do filme era que precisava ter Palmas como um personagem, quase como um personagem, não apenas como plano de fundo, mas que se tratasse de Palmas na narrativa do filme, que Palmas fosse citada de alguma forma. Hoje, a gente tenta muito mais trabalhar o cinema de uma forma global, pra ser que ele possa ir para São Paulo e ser assistido sem você ter *gaps* ou buracos no meio dessa narrativa, tanto culturais como regionais. Que a pessoa possa entender o filme do começo ao fim. Então, a gente tem se esforçado muito para fazer filmes menos regionais,

trabalhando menos Palmas em si. É uma coisa que a gente tem discutido muito. Isso é bom ou ruim? Cara, a gente tem tentado vender o nosso peixe. Quanto mais pessoas a gente atingir, melhor. Com o tempo a gente vai acabar voltando e tratando mais das coisas daqui, em algumas ocasiões. Só não é o nosso momento hoje de ter Palmas como narrativa.

**D.L.**

Mesmo produzindo algo que seja global, como foi o caso de *Palmas Eu Gosto de Tu*? Produzido justamente com esse interesse, ele retrata Palmas e identifica Palmas. A pessoa que assiste em São Paulo, vai entender? Não vai ter aquele arranjo tão regional que só quem é daqui vai entender certas referências? Ao mesmo tempo, você acha que retrata e que dá uma ideia do que é Palmas?

**R.G.**

Eu acho que o filme só teve uma recepção bacana pelo fato da galera se reconhecer na tela, no caso de *Palmas Eu Gosto de Tu*. Mas, de forma geral, eu acho que não, eu acho que a gente acaba pecando um pouco nesse sentido. Eu acho muito difícil essa questão de ver o filme e dizer: “Ok. Retratou Palmas bem”, porque às vezes o cara se preocupa mais em descrever o personagem, o drama dele, as ligações que ele tem do que necessariamente a cidade como a cidade. Eu acho que seria um filme muito específico para se tratar da cidade.

**D.L.**

Isso me lembra o *Ouçá-me*. Vocês, que, apesar de trazerem algumas coisas da cidade, pra quem não conhece...

**R.G.**

A pessoa acaba identificando lugares, vê alguma coisa solta, mas para quem não conhece, acha que poderia ser qualquer lugar do Brasil.

**DA.L.**

O seu filme é palmense? O que significa ser um filme palmense?

**R.G.**

Pelo fato de eu viver aqui, ele não deixa de ser palmense. Não porque foi produzido aqui, mas sim porque tudo o que eu absorvi durante a minha vida foi Palmas que proveu pra mim. Desde a minha educação básica até a minha faculdade, tudo isso faz o filme ter uma pegada daqui, de gente daqui. Por mais que isso não fique totalmente na cara de quem assiste, existe características que tornam o filme palmense, tão palmense quanto eu. É claro que eu não sei analisar isso como vocês analisam no projeto, fazem um levantamento e analisam uma série de filmes, mas eu consigo ver Palmas ali, de alguma forma. Talvez não como personagem,

talvez não como carro-chefe das coisas, mas é um produto que essa terra criou de alguma forma, desde o linguajar até os dramas.

**D.L.**

Como o seu filme se localiza na história do cinema local?

**R.G.**

Talvez eu não colocaria o meu filme, mas talvez a época do filme, que é essa época de acessibilidade, que estamos migrando de uma coisa que era extremamente difícil de produzir para uma coisa mais fácil. Você tendo mais acesso, você tem uma coisa de maior qualidade, uma coisa esteticamente melhor. Talvez entre aí, numa mudança de uma estética que era muito de televisão e que hoje passa a ser um pouco mais de cinema. Claro que dentro de todas as limitações tecnológicas que, apesar de evoluir, ainda é muito diferente você ter um equipamento para cinema e um equipamento para fotografia. A gente, como vários outros produtores daqui, está nessa pegada de conseguir levar um pouco mais de qualidade, tanto narrativa quanto estética, para a tela. Eu acho que a partir do momento em que a gente conseguir ter uma qualidade mínima nas coisas, a gente vai para o que realmente interessa, que é ter uma pegada mais bacana de como contar essa história. Por que eu cito muito a questão técnica? Porque ela vira um ruído de comunicação entre o produtor e quem está assistindo ao filme, se aquilo não for minimamente bem executado. Se não tiver um som minimamente ok, o cara vê dois segundos do teu filme e fica: “Não vou assistir isso”. Uma porcentagem muito alta vai deixar de ver o filme nos seus primeiros cinco minutos. A gente está ainda nessa transição técnica. A gente coloca não os nossos filmes, mas a época em que a gente está produzindo, de ter uma melhoria técnica razoável. Pra você ouvir a história bem, ver a história bem e absorver o que a história tem a dizer. Nosso primeiro passo é melhorar a narrativa, realmente fazer cinema pela ideia, conseguir construir bem os personagens, e é aí que a coisa começa a ficar mais interessante.

## **Apêndice G - Entrevista 7 - Wertem Nunes**

Entrevistadora: Thuanny Silva / Data: 16 de dezembro de 2016

**T.S.**

Primeiramente, me atualize dos trabalhos que você realizou com o cinema: você foi promotor cultural de cinema no SESC, trabalhou no segmento de *Palmas Eu Gosto de Tu* e fez um curta em Goiânia?

**W.N**

Eu fiz três curtas em Goiânia. Um chamado *O Homem Que Compreendeu*, que era um curta de adaptação da obra *Cadeiras Proibidas*, de Ignácio Loyola de Brandão. Rodamos o curta em Goiânia, em circuito fechado, com dificuldade e tal. A gente gostou do experimento e aí resolvemos fazer um curta chamado *Póstumo*. Aí já era roteiro meu e do André Luís. Eu dirigi. Nós nos inscrevemos no Festcine, na categoria universitária, porque a gente ainda fazia faculdade. Ganhamos o prêmio da categoria. Era um prêmio estímulo e aí com esse dinheiro a gente tinha que fazer outro. Isso não é prêmio. É encrenca! E foi bastante encrenca, pois meus parceiros saíram do grupo e eu fiquei sozinho na responsabilidade de fazer. Eu não podia nem ficar com o dinheiro e nem devolver. E aí foi legal, porque eu obtive apoio de outras pessoas em Goiânia, Marcela Borela. Eu já trabalhava aqui na Fecomércio como designer gráfico. Na época, essa minha amiga, com a minha namorada, que hoje é minha esposa, resolveram fazer a produção lá. Eu montei a equipe, ia e voltava. E fiz o *Palhaços* em 2007. Aí então fiz esses três que, na época, para mim, tinha uma viagem de que eram uma trilogia. Não era ego. É só que eu achava que os três tinham uma ligação no momento, com as inquietações que eu sentia na época. Eu nunca fui de fazer filme de oportunismo ou de “ah, faz filme disso”, saca? Eu sempre fiz filme sobre minhas inquietações. O personagem, se você for ver, é o mesmo personagem, que são *alter egos* meus. São personagens solitários, enclausurados, com dificuldade em se colocar existencialmente e socialmente, essas coisas. Tanto que eu mantive a teimosia, que eu tive que arcar caro, que até hoje eu escuto o pessoal me criticar, que é, no *Palhaços*, o ator que fez o protagonista. Era o ator dos outros dois primeiros. E eu queria. Então não adiantava.

**T.S.**

Então vou começar pela parte mais estética de você enquanto cineasta e depois vou para a parte mais burocrática, mercado de cinema, que é mais o foco da minha pesquisa. A pesquisa do Sérgio está muito ligada na referência e na própria teoria dos cineastas: quais são as referências e tentar encontrar dentro da filmografia ou na não filmografia, nos aspirantes, encontrar a teoria de cada cineasta. Como você falou, no caso da trilogia, tem uma ligação entre seus três filmes que talvez as pessoas não possam identificar, mas você, enquanto cineasta, tem uma referência, você se autorreferenciou em algum momento nesses três filmes.

**W.N.**

Naquele momento sim, pois já faz tempo. De lá pra cá, teve um *gap* de uns seis ou sete anos entre esse momento e o que eu vivi com o *Palmas Eu Gosto de Tu*.

**T.S.:**

No caso dessa trilogia, qual é a sua referência?

W.N.

Eu sempre gostei muito de estudar a teoria de cinema, ir atrás dos clássicos, mas na época eu tinha muita dificuldade, não era igual a hoje. Eu digo que pareço um velho de 50 anos, mas é muito discrepante a faculdade que eu fiz para uma faculdade que o jovem pode fazer hoje. Por exemplo, eu estudava livros de filmes e a gente imaginava como que era. Via as fotos que tinha ali no livro e, pelo que o cara estava descrevendo, você imaginava. Você não tinha acesso ao filme. Você tinha em Goiânia, que já era mais avançada que aqui, a Cara Vídeo Locadora, que tinha uma ou duas prateleiras com os clássicos. Se tivesse ali, você assistia, se não tivesse, não tinha. Não tinha Youtube. No meio da minha faculdade foi ter Youtube, mas assim, colocavam vídeo de coca-cola explodindo. Ninguém na época tinha sacado de colocar filmes no Youtube. Isso veio depois de eu já ter saído da faculdade. Eu gostava mais de ver os clássicos. E foi nessa época em que eu estava na faculdade que eu fiz *O Homem Que Compreendeu*. Eu estava muito influenciado pelo Antonioni. Essa amiga, Marcela Borela, que depois veio a ser parceira no *Palhaços*, ela já estava estudando a obra do Antonioni, e eu conhecia seus filmes, então eu vi um filme dele que me impressionou demais, que foi o *Passageiro: Profissão Repórter*. Fiquei muito impressionado pelo tempo do Antonioni, pelos planos-sequência, pelo silêncio, pelo tempo parado, pela suspensão da ação e *O Homem Que Compreendeu* é muito isso. E também, nessa época, era um momento meu de descoberta, porque eu era um adolescente de segundo grau que tinha sido formado pelo cinema que a gente vê, que todo mundo vê, o norte-americano. Claro, eu tinha algumas referências anteriores que meu pai sempre me mostrava. Já tinha visto de Carlos Saura alguma coisa. Mas na adolescência o grosso é o que você vê mesmo no cinemão. Então, quando eu vi esses filmes e comecei a estudar cinema e meu professor falava: “Existe tempo parado, existe ação grande, existe silêncio”, isso me chocou bastante. Então *O Homem Que Compreendeu* é muito marcado por esses tempos, esses silêncios, essa ação grande, por planos grandes, planos-sequência, tanto é que é um curta-metragem de quase vinte minutos, é grande. A abertura de *O Homem Que Compreendeu*, como nós estávamos experimentando, é uma influência da Ana Muiyaert no filme *Durval Discos*, totalmente inspirada. Quem assistiu vai sacar. Quando eu fui para o *Póstumo*, eu já tinha assistido *Blow up*, do Antonioni. Aí já tinha a questão das cores, aí eu já estava louco com as cores, com os objetos. Fiz o *Póstumo* ainda muito inspirado em Antonioni. No meio disso tudo, tinha muito cinema brasileiro. Foi a época em que eu descobri Glauber Rocha, Leon Hirszman, e aquela coisa de você ser capaz de fazer, etc. O final do *Póstumo* é uma referência clara a um plano-sequência do *E la Nave Va...*, do Fellini. Eu já estava nos planos-sequência do Antonioni n’*O Homem Que Compreendeu*, aí descubro o Fellini. Quando eu chego no *Póstumo*, eu já tinha visto *E la Nave Va...*, em que o Fellini faz um plano-sequência em que ele mostra todo o cenário. Você vê o cenário, que até então você não sabia que era um cenário. De repente, ele começa a mostrar toda a equipe. Só que eu não queria fazer só uma referência. Se você assistir ao *Póstumo*, você vai ver que o plano-sequência está inserido na história que está contando. Quando eu chego no *Palhaços*, aí a referência clara é no *Clowns*, do Fellini.

**T.S.**

*E no Palmas Eu Gosto de Tu?*

**W.N.**

Aí, minha filha, foram seis anos diretos de filme depois do SESC! Já não sei mais. Quando eu saí de Goiânia - talvez seja um mecanismo de defesa meu, talvez seja uma desculpa - , eu não me sentia preparado para fazer um mestrado em cinema, porque eu achava que não sabia de nada, que eu não conhecia os filmes. Eu tinha uma inquietação de conhecer as obras. Quando eu entrei no SESC, foi tudo o que eu podia sonhar na vida, ver aquele tanto de filmes, determinados filmes que era o que eu queria ver, entrar em contato. Eu assistia a tudo o que tinha lá e mais as referências, tipo, eu assistia um filme do Kusturica e ia procurar fora, porque já tinha internet, No Sesc, eu consegui ver o que eu estudava e consegui ver uma pá de outras coisas que eu nem imaginava que podia ver, com as quais no cinema você não vai topar nunca. No Palmas eu gosto de tu foi uma fusão, mas ainda tem algumas características. Eu tenho uma coisa assim como Brancaleone, com Mario Monicelli, que é assim: Eu pessoalmente não gosto de comédia. Eu gosto demais do trágico, mas, quando eu vou fazer os filmes, gosto daquela coisa que é trágica, mas beira o ridículo, o engraçado, dessas coisas absurdas. Aquela coisa que você fala: “Mas é verdade?!? Mas parece que é, não é...” e você dá risada. Os outros filmes têm questões mais profundas. Eu estou falando de existencialismo, de procura do que a pessoa quer fazer na vida, do cara se encontrar, mas, ao mesmo tempo, trato isso com um pouco de brincadeira, gosto de pôr o absurdo, o fantástico. Mas eu nunca vou para a comédia. Eu nunca vou falar que um filme meu é engraçado, porque não é esse o objetivo.

**T.S.**

E na hora das escolhas técnicas? O plano-sequência, por mais artístico que ele deixe o filme, é uma escolha técnica. Como se dá esse processo das escolhas técnicas? Está totalmente influenciado com as escolhas artísticas ou vice-versa? Na hora de realizar, o que interfere, como você opta? Por exemplo, no enquadramento, fotografia, os planos, os movimentos de câmera? Ou você já pensa no processo criativo, na parte artística, para depois definir como se dá a técnica?

**W.N.**

Isso aí é igual perguntaram uma vez ao Djavan se ele faz a letra primeiro ou se ele faz a música. E ali ele disse que cada um tem um jeito. Ele, por exemplo, faz a música junto com a letra. Eu, particularmente, como eu até hoje só dirigi os meus próprios roteiros, quando eu estou fazendo um roteiro, estou pensando como roteirista, eu gosto de pensar como roteirista. Claro, quando você é roteirista, você também visualiza o filme. Mas eu estou pensando nas coisas do roteiro. Eu não estou pensando se aqui eu vou colocar um plano-sequência. Eu estou pensando na cena, na dramaticidade e na dramaturgia da cena, no peso,

no ritmo que isso vai ter. Quando eu termino o roteiro, tenho meio que abandonar esse roteiro, esse roteirista. O certo, segundo o cinema industrial, é ter um roteirista e um diretor. Porque um diretor, quando pega um roteiro, ele vai olhar: “Beleza essa cena. Isso aqui corta”. Ele não vai olhar como um roteirista. Ele não vai ter o amor que o roteirista tem. Ele vai ter o amor que o diretor tem pela obra. Agora é um trabalho de direção, não de roteiro. Então quando eu passo de roteirista para diretor, tenho que me policiar, pois se não deixo no filme coisas que o roteirista pensou. Então é aqui que eu faço as escolhas. Primeiro vem a escolha artística, como vai ser esse filme, tonalidade, quem vai ser o ator, como é que é esse personagem, como é que vai começar esse filme. Uma das tarefas do diretor é passar esse filme para a decupagem. Não é todo mundo que faz esse processo. Eu gosto de fazer desse jeito, processo clássico industrial. Nesse processo de decupagem, é a hora que entram as escolhas técnicas, porque é essa decupagem que vai virar o roteiro técnico, a decupagem técnica, que eu vou passar para a equipe. Tem gente que decide isso com a equipe, no set. Eu gosto de decidir antes e sozinho. Gosto de ter opiniões, mostrar pras pessoas, mas gosto de decidir sozinho.

#### **T.S.**

Primeiro você faz a sua proposta para depois perguntar para terceiros. Nesse momento não é um processo colaborativo.

#### **W.N**

Quando nós fizemos o primeiro curta, *O Homem Que Compreendeu*, era um espírito de coletividade. Cada um tinha a sua função, porque a gente queria experimentar isso, para aprender como era isso no set. A gente não queria fazer um filme de aluno, em que cada um faz e depois ninguém sabe o que fez. Então, mesmo sendo uma coletividade, cada um pegou uma parte. Ninguém delegou nada. Aí o pessoal: “Wertem, você pega a direção, porque você gosta de escrever, você já fez o roteiro”. Eu já trabalhava com teatro aqui. Já tinha experiência na Aldeia Taboka Grande, com meu pai. Quando chegou no set, aí era coletivo. Eu já tinha colocado um plano, mas os meninos opinavam diferente e discutíamos. No segundo, que foi o *Póstumo*, era também essa coletividade, com a mesma equipe. De novo eu dirigindo. Quando eu passei para o *Palhaços*, foi a primeira vez que eu produzi, mesmo que sem grana. Já foi uma coisa profissional. Cada um era cada um. Eu era diretor e tinha assistente de direção, platô, quase todas as funções que tem num set. Produtor 1, produtor 2, produtor 3. Então não era todo mundo que falava com o diretor, eu não falava com todo mundo, eu falava com os chefes de equipe, porque queríamos aprender isso também. Então na época funcionou assim. No *Palmas Eu Gosto de Tu* já eu tive que aceitar muita coisa, porque tínhamos muita dificuldade de produção, pouco dinheiro pra fazer uma coisa destas.

**T.S.**

Teve, no *Palmas Eu Gosto de Tu*, em algum momento a proposta de que os filmes dialogassem entre si ou cada um tinha liberdade para fazer o que queria?

**W.N.**

Não, tinha a proposta de fazer só em Palmas. Mas ninguém entrou em contato com o outro pra falar “ah fulano, você está fazendo como?”. Pelo menos, eu não sei. Talvez eu fui o único excluído. Eu tinha um contato mais próximo com a Eva e a gente conversava. Mas não assim: “Ah eu estou pensando em fazer isso. O que você acha da gente fundir um com outro?”. Não, nunca teve isso.

**T.S.**

Como você se autoavalia como realizador? Como você veria um filme seu hoje, sua forma de trabalhar, as suas referências? Porque, querendo ou não, são outros tempos de novo. Já serão três anos e meio do *Palmas Eu Gosto de Tu* e foi um trabalho totalmente diferente, um segmento dentro de um longa.

**W.N.**

Eu me vejo mais maduro. Eu agora sei mais onde estou pisando. Porque quando você sai da faculdade, quando você começa na minha idade, eu ainda tinha aquele sonho... Era tão difícil produzir na época, até o cinema nacional comercial mesmo era muito difícil. Quando saía um longa-metragem, a gente corria pro cinema pra ver, porque...saiu um longa-metragem! Agora o Brasil produz oitenta longas-metragens por ano. Nem que você queira, consegue acompanhar todos. Eu estava no SESC acompanhando e não acompanhava todos. Então mudou muito. Naquela época, eu acreditava que se eu estudasse os clássicos, como eles fizeram, se eu conhecesse a obra deles, junto ao que eu achava ser o meu talento e uma vocação pra isso, que eu já trabalhava com arte desde que era menino, eu achava que se eu casasse o estudo com uma ideia legal e botasse no papel e filmasse, eu ia estourar, a galera ia gostar e daí pra frente minha vida ia ser uma maravilha. Saí da faculdade pensando um pouco isso. Não é que eu vou tomar o mundo ou que eu era egocêntrico. Quando você sai da faculdade, você fica pensando que só depende de você, porque é isso que botaram na sua cabeça, desde que você entrou na escola. Menos de 2% da população tinha curso superior na minha época. Você fazer uma universidade federal era estar feito para o resto da vida. E aí, no meio do processo, eu descobri o que eu não sabia naquela época, quando entrei no SESC. Por isso que eu falo que o SESC, por mais que tenham sido seis anos da minha vida em que eu parei de produzir, eu agradeço imensamente. É uma experiência fenomenal na minha vida. Eu aprendi o que eu não tinha. Teve uma pergunta que me foi feita na prova para entrar no SESC: Qual o tripé em que o cinema está fundamentado? Cinema mundial, a história do cinema inteira! Produção, distribuição e exibição. Isso nunca saiu da minha cabeça, porque até ali, eu só tinha produção. Eu imaginava que se eu produzisse um longa-metragem, ia estourar e eu

estava feito. Eu não fazia a menor ideia do que era exibição e distribuição. Quando entrei no Sesc, tomei conhecimento de como funcionavam realmente a distribuição e a exibição. Tem todo um métier, regras de mercado, tem muita coisa que os cineastas não sabem. Eu posso te dizer de carteirinha que muito cineasta no Brasil grosso modo não sabe. Por que? Porque estão sempre pensando na produção. Quando eu descobri essas coisas no Sesc, aí mudou demais minha cabeça. Não basta você fazer um filme. Você pode fazer um filme que seja maravilhoso, a pérola dos últimos tempos. Se não tiver uma determinada exibição e distribuição, acabou. E foi aí que eu entendi que os meus curtas-metragens ninguém conhece, porque não tiveram distribuição e, conseqüentemente, não têm exibição. E é o problema do cinema nacional, por exemplo, nos editais. “Ah mas a política do Lula foi uma maravilha”. A ANCINE já existia, o Lula vem e injeta recursos, não só no cinema, mas na cultura inteira, mas no cinema especialmente. Só que não tem dinheiro para distribuição e exibição. Já no final é que se começou a discutir isso. “Ah Wertem, e os seus filmes?”. Seus colegas não conhecem. Vão conhecer como? Eu não tenho cópias. Você ganha dinheiro pra fazer o filme, mas não pra fazer cópias e nem pra exibir depois. Por exemplo, na época em que eu fiz o *Palhaços*, que foi o primeiro em que eu queria mesmo ser profissional, nenhum festival no Brasil aceitava cópias digitais, somente cópia matriz. Inclusive fui eu que implantei isso do Chico receber pelo Youtube. Porque eu é quem recebia no SESC aquele monte de cópias. Falei na época com a Juliane. Então, na minha época, era muito difícil a distribuição. Como que um estudante, recém-saído da faculdade, juntando o dinheiro do prêmio, que era mísero - eu juntei na época 5 mil reais. Eu consegui um dinheiro meu, que eu já trabalhava no SESC, juntei com a minha própria poupança e ajuda do meu sogro. E aí aquela coisa: Você consegue a pizza de um, consegue a água do outro e junta todo mundo e faz. Agora, quem vai dar o dinheiro pra você fazer duzentas cópias e sair mandando pra tudo o que é festival? E aí o sedex e não sei o que... Parece que eu estou chorando miséria, mas se você for fazer isso um dia, você vai perceber. Na época, não tinha nem as redes. Não estava estabelecido, por exemplo, o Kinoforum. Hoje em dia é fácil. Na política pós-Lula, brotou festival no Brasil pra tudo o que é lado. Na época não, eu mandava pra os que eu conseguia e achava mais importantes: Mato Grosso, Rio de Janeiro e Brasília. *Palmas Eu Gosto de Tu* sofre a mesma coisa. A prefeitura dá dinheiro para produzir. E aí, vai distribuir como? Na época eu falei, mas...isso é um processo de cada um. Então, hoje, quando eu vou fazer um filme, eu não tenho mais aquela ilusão que eu tinha quando era garoto. Já faço mais leve. Quem puder assistir, vai. Uma galera vai meter o pau, outra galera vai gostar. Graças a Deus, sempre é maior o número de pessoas que gostam, apesar dos argumentos das pessoas que não gostam serem mais veementes. Então, hoje tenho mais madureza nisso e mais maturidade de aceitar a discrepância do filme quando eu inicio o processo dele como ideia, como roteirista, como diretor, para o filme que sai na tela, que é totalmente diferente do filme que a gente pensa. Eu não sei numa produção com dinheiro, com tudo ideal - eu não posso falar, porque é uma realidade que eu nunca tive -, se nessas condições a pessoa pode falar: “Esse é o filme que eu pensei lá no início”. Já vi cineastas falando que o filme saiu até melhor. Agora eu nunca

consegui, então hoje aceito isso com mais tranquilidade, os problemas de produção que chegam no set, os problemas de não ter equipamento.

**T.S.**

Sobre a equipe, como você considera o papel das outras pessoas que trabalham contigo? Você também os considera cineastas ou, para você, cineasta é somente o diretor?

**W.N.**

Essa pergunta vai lá no começo do cinema, quando não existiam diretores e sim realizadores. Depois ela passa quando nasceram os diretores, sem saber que eram diretores, até quando os franceses identificam os diretores. E depois a autoria caiu, de novo. Então hoje, para mim, todos que estão no set são cineastas, no sentido de serem realizadores audiovisuais, inclusive aquela camareira, o senhor que é o segurança, o camarada que está no transporte, o electricista. Eles são realizadores audiovisuais, porque aquela camareira, se ela não souber que está fazendo aquele trabalho pra um filme, pro cinema - não é o mesmo trabalho que ela desenvolve fora. Aquele electricista, não é eletricidade que ele faz pra fora. É eletricidade pra cinema. É um transporte pra cinema. Não sei se é porque eu sou apaixonado, mas cinema é outro mundo. Quando você está fazendo um filme é como se você estivesse recriando outro mundo, um outro organismo. Então tudo tem que ser feito com aquele objetivo. Aí entra para mim o diretor, que é o responsável pelo objetivo. Quando eu fiz o *Palhaços*, em Goiânia, fui muito elogiado pela equipe, pois eles acharam que eu deixava o barco correr, que eu aceitava sugestões e que os outros diretores eram muito hierárquicos e eu era muito tranquilo. Pra mim, o diretor é somente o cara que está colocando o trem pra correr ali. Não é ele quem está empurrando o trem, segurando os vagões, movendo, colocando lenha na fornalha. Ele só está colocando ali no trilho. Então ele só é responsável por todo mundo ir junto. Então, pra mim, quando estou no processo de cinema, todos são cineastas, recebo opiniões de todos. Mas, por exemplo, se eu recebo uma opinião do diretor de fotografia de que ele gostou daquelas minhas sugestões como diretor, como roteirista, e que ele achava que o filme devia ter uma fotografia saturada. Aí me chega o diretor de arte e me fala assim: “Vamos colocar o filme todo em paleta de cores pastel, pro lado do cinza, do cinza média, do azul petróleo”. Eu só posso aceitar uma das duas. Diretor, aliás, roteirista é o primeiro cara que vê o filme. Isso Ismail Xavier já fala no livro dele. Então você chega com uma sugestão, que eu, até então, não tinha visto ali, já que eu sou diretor, não sou fotógrafo. Aí eu penso: “Casa com isso aqui que eu estou montando?”. Então eu não posso estar levando o barco e aceitar toda opinião por causa de uma coletividade. Então quando chega ao final do filme, eu me sinto responsável? Me sinto. O filme é só meu? Não. Eu me sinto responsável porque fui eu que fiz todas aquelas pessoas chegarem até ali.

T.S.

Então, na trajetória do filme, você vê funções mais relevantes, hierarquicamente maiores que as outras? No processo, você presta mais atenção no seu diretor de fotografia, de arte, de som ou você tenta equilibrar.

W.N.

É uma pergunta difícil, pois parece que já pressupõe uma resposta. É da natureza de cada função. Eu acho que não tem uma função mais importante que a outra, porque se a camareira não levar a roupa, não tem filme. Se a luz não ligar, não tem o filme. Se o ator não estiver no set, não tem o filme. Pra mim, aqui já mata. No filme, todos têm a mesma importância. Porque no filme tempo é dinheiro e ele tem que acontecer naquele momento. Então a importância, às vezes, de um clipe que o camarada não trouxe, nesse momento ele foi mais importante do que o diretor. Se o diretor não está encontrando uma solução para um determinado problema técnico do áudio, não está conseguindo colocar o microfone para captar da maneira que precisa e o assistente de direção de arte, que está ali somente pelo figurino, chega com a solução, neste momento ele foi mais importante que todos que estão no set. Começa daí. Agora, não podemos confundir. Não é porque o camarada do figurino tem essa importância que ele vai dar o último pitaco. Vai dizer como é que vai ser a roupa. Não é porque o camarada que está responsável pelo transporte tem a mesma importância que ele vai falar que aquela cena não ficou a contento. Aí neste ponto eu sou clássico, a última palavra é do diretor. Eu escuto todo mundo, mas eu não tenho o mínimo cuidado de dizer que algo não está bom pra mim. Pra mim, isso não é hierarquia, isso é da função do diretor, não que seja o mais importante. Cada função tem seu grau de determinação. Agora eu, como diretor, não vou escutar mais o meu diretor de fotografia do que o meu diretor de áudio. Eu fiz recentemente parte de um trabalho em que todas as atenções estavam voltadas para o vídeo. E foi interessante, porque foi a primeira vez em que eu estava trabalhando com o áudio. E eu aceitei o desafio justamente para isso. Eu aprendi isso com meu pai: Quanto mais você aprende as funções técnicas, mais depois você tem como pedir o que você quer. E foi bom, porque eu senti que esse diretor não pensava no áudio, só pensava no vídeo. E aí eu fui lembrar das minhas experiências de como eu respeitava o áudio. Esse lá não. Quando eu falava, como áudio, “esse *take* não prestou”, ele respondia: “Ah não, mas depois na ilha a gente faz uma pós, um *off*”. Esse cara, para ele, depois dele só vem o diretor de fotografia. Pra mim não. Eu vou escutar todos os cabeças de equipe. Como que eu gosto de trabalhar no set? Eu gosto de trabalhar na maneira clássica. Converso com os cabeças de equipe, porque se eu passo que a fotografia vai ser assim, assim, assim para o diretor de fotografia, ele vai passar pros outros três assistentes dele. Eu não vou precisar conversar com os quatro. Mas nem sempre a gente consegue isso aqui no Brasil.

T.S.

E Palmas, você a vê como uma cidade cinematográfica?

**W.N.**

Ainda não. Está longe. Primeiro porque Palmas começou a sua tradição cinematográfica muito recente. Eu acho que não dá para querer tudo de uma cidade em 20 e poucos anos. Às vezes eu acho muita ansiedade nisso. A gente vê em discurso publicitário, em discurso político, principalmente da prefeitura: “Palmas já é a capital do não-sei-que-lá! Palmas é a melhor cidade da região não-sei-qual pra se fazer tal coisa!”. Eu acho isso uma infantilidade. Eu acho que cada um tem seu processo.

**T.S.**

Palmas, enquanto espaço urbano, influencia e determina o seu cinema e o ponto de vista dos outros diretores?

**W.N.**

No caso de *Palmas Eu Gosto de Tu*, sim. Mas interferiu porque eu deixei, porque o trabalho era esse. A demanda era essa. O trabalho se chamava “Palmas Eu Gosto de Tu”. Não fui eu que escolhi esse título. Eu coloquei a minha criação em favor disso, mas eu não sou muito de fazer isso. Meus filmes não têm muito a ver com a localidade em que são produzidos. Inclusive eu enfrento dificuldades em passar em edital, porque todo edital pede isso. Seja ele daqui, do Rio de Janeiro, da caixa-prego, vai pedir o que? “Qual a relevância para o estado?”. E eu acho isso um absurdo. Eu fiz parte da banca de seleção do primeiro Funcult de Goiás e eu acho que isso é uma tremenda babaquice. O que adianta fazer duzentos filmes sobre Palmas e nenhum ter relevância estética que possa alçar o filme e levar o nome Palmas para fora? Ou fazer um filme que fale da lua, do céu, das folhas, e não fale nada de Palmas, mas o filme ficou bom esteticamente, teve uma aceitação, está rodando em tudo que é estado? E de onde o filme é? De Palmas. Do meu ponto de vista, eu acho isso irrelevante. Não é uma crítica ao que aconteceu aqui, é uma crítica a todos os editais que fazem isso e eu enfrento isso. Os meus curtas-metragens estão falando sobre o ser humano, que podia estar aqui ou em qualquer lugar. Agora existe cineasta que trabalha com bastante propriedade estética o lugar em que se insere. Brasileiros e internacionais, mas eu não sou esse caso. Por que eu tenho que escrever um filme sobre onde eu estou morando? Engraçado que agora eu tive essa vontade. Eu estou com dois documentários que eu quero fazer tanto em Palmas como em Goiânia, só que os dois são fórmulas para falar sobre a cidade. Mas eu coloquei o meu ser criador para isso, mas só quando eu deixo.

**T.S.**

Mas Palmas, enquanto espaço urbano, como uma cidade pra fazer cinema, uma locação...

**W.N.**

Aí a pergunta é diferente. Se eu acho Palmas uma locação interessante pra fazer filme, depende, porque Palmas é uma cidade muito peculiar. Então se eu quero fazer um filme

peculiar, Palmas é perfeita. Se eu quero fazer um filme que não tenha a cara de outras cidades, aí entram todas as características positivas que nós palmenses - e eu me coloco como palmense - reconhecemos nesta cidade. Aí entra esse céu maravilhoso que tem no Centro-Oeste, mas que Palmas também se aproveita dele, a montanha, o lago e o espaço urbano amplo, com ruas largas, poucas construções, pé-direito das construções, prédios baixos, isso é maravilhoso. Agora, se eu quero fazer um filme que seja em qualquer cidade, como é que eu vou fazer em Palmas? Só se fizer plano fechado, pois todo mundo vai ver uma diferença, como em Brasília. Palmas tem uma especificidade, uma característica que pode e deve ser aproveitada, mas não vejo como mais especial. Ela larga em vantagem, porque ela tem uma especificidade, na maneira com que ela foi habitada, construída, como Brasília. Mas isso não vai me fazer filmar em Brasília.

**T.S.**

No longa *Palmas Eu Gosto de Tu*, o que você viu no filme? Não estou falando sobre o que você fez. Você viu Palmas realmente?

**W.N.**

Eu gostei bastante, principalmente porque o filme ficou muito crítico. Se você for ver como nasce o filme, ele nasce de um edital de prefeitura: de que prefeito, com qual objetivo? Quando você analisa isso, você não precisa juntar lé com cré para achar que esse filme tinha que ser uma ode à cidade, mostrando suas coisas maravilhosas, como Palmas é um lugar bom pra se filmar, como Palmas é um lugar bom pra se viver. Ia ser uma propaganda de noventa minutos. Nesse aspecto, eu acho que os roteiristas e diretores foram legais nisso de trazer isso que é próprio do cinema e não da propaganda, e não da televisão. Esse olhar crítico. É aí que eu me sinto palmense. Quando eu estava no cinema e via a galera dando risada, é aí! Quando meu personagem chega e é mal atendido, é isso! Quando o cara vai ter dificuldade de andar a pé, longe, calor, isso é daqui!

**T.S.**

Então você o considera um filme palmense. E o que isso significa para você, um filme ter uma identidade, ser de um lugar?

**W.N.**

Eu acho uma experiência válida de fazer um filme falando das pessoas do lugar, como é o sotaque. Mas, ao mesmo tempo, quando você faz um filme assim, como é que ele roda fora?

**T.S.**

Onde você acha que o *Palmas Eu Gosto de Tu* se localiza na produção cinematográfica do Tocantins?

**W.N.**

Não sei, tinha que ser um historiador para fazer uma pesquisa.

**T.S.**

Você assiste ou assistiu filmes tocantinenses?

**W.N.**

Eu assisti todos, até eu deixar de ser promotor cultural do SESC. Depois só os que eu consegui acompanhar. Eu acho *Palmas Eu Gosto de Tu* uma experiência válida primeiramente por ter juntado mais de um diretor. Foi uma coisa que celebrou, por mais que a gente não tenha trabalhado junto. Não considero o primeiro longa, porque o Hélio Brito já havia feito o *Corpos Perdidos na Estrada*, que é ficção. Eu acho que o *Palmas Eu Gosto de Tu* teve essa coisa de se preocupar bastante com o tipo de filme que fosse finalizado para as pessoas assistirem no cinema. Teve esse cuidado de não ser um filme autoral, que eu quisesse fazer uma coisa da minha cabeça, que as pessoas não quisessem assistir. Foi pensado para que as pessoas se identificassem. Foi um filme feito para a prefeitura, que depois ajudou e foi parar no Cinemark.

**T.S.**

Então você considera isso como cinema local?

**W.N.**

As pessoas acham que cinema local é aquele que fala do lugar. Eu não acho isso. Eu acho que cinema local é aquele que é feito no lugar. Tipo assim, você assiste um filme sobre a China, feito nos Estados Unidos e não chama o filme de chinês, é norte-americano. Você assiste a um filme francês falando sobre a Normandia ou sobre um país que nem existe mais e você fala que o filme é francês. Por que, para um filme ser local, eu tenho que falar da localidade dele? Eu não vejo sentido nisso. Eu acho que se eu fizer um filme que não tem nada a ver com Palmas, mas que foi todo produzido aqui, é um cinema local. Por que não? Ele foi feito com profissionais daqui, com o conhecimento daqui, com os equipamentos daqui. Ele tem muitas coisas para se dizer que ele é local. Pra mim, isso é o local. Porque se não a gente vai ficar cada um produzindo sobre o seu próprio lugar. E eu vejo isso não só no cinema, eu vejo isso em todas as artes e ainda tem um preconceito com a arte local. Você tem artistas que nunca falaram do seu lugar e são artistas estupendos, reconhecidos na História da Arte.

## Apêndice H - Entrevista 8 - Yonara Aniszewski

Entrevistador: Davino Lima (NEPJOR/UFT) / Data: 17 de novembro de 2016

**D.L.**

Eu gostaria que você falasse um pouco sobre como você veio para Palmas, como começou seu envolvimento com o audiovisual e com o cinema. Quais as suas referências e o que te influenciou pessoalmente?

**Y.A.**

Eu sou formada em Arte e Educação pela UnB, Universidade de Brasília, e lá eu tive contato com o cinema através de uma das disciplinas que a gente tinha. E ainda lá em Brasília eu comecei. Nesse período que eu fiquei em Brasília, de 1991 a 2002, eu fiz alguns filmes. O meu primeiro filme foi como atriz e coprodutora, que foi o *Ateus*, que ganhou alguns prêmios no Festival de Gramado, como o de melhor fotografia, e foi exibido em vários lugares, inclusive em festivais no exterior. Depois eu fiz mais dois filmes ainda em Brasília, mas foram produções acadêmicas bem caseiras mesmo, internas. Aí quando eu vim pra Tocantins, que foi em 2002, quando eu vim para Palmas, eu iniciei esse projeto de realizar esse documentário, que já estava no coração, já tinha um tempo que eu queria fazer. Eu já tinha esse histórico de cinema lá em Brasília, e aí eu realizei esse documentário, o *Da Banca pra Fora*, que veio a partir de um edital de cultura da prefeitura. Antes disso, a gente realizou mais uns filmes acadêmicos, até mesmo com o Sérgio, em umas disciplinas de Comunicação, mas também se tratava de produção interna. E esse, o *Da Banca pra Fora*, foi o filme que a gente realizou com mais qualidade técnica, que foi mais bem formatado para levar pra festival e para apresentar para o público.

**D.L.**

Além do *Da Banca pra Fora*, você produziu mais algum documentário, ou só os filmes acadêmicos que você mencionou?

**Y.A.**

LÁ em Brasília sim. Produzi também mais dois, com os quais a gente participou de festivais lá em Brasília mesmo. E esse foi o que eu produzi aqui e com o qual eu participei de vários festivais no Brasil. Ele é ganhador seis prêmios em festivais nacionais.

**D.L.**

Sobre as expectativas da obra na época, vocês esperavam ter essa repercussão e ganhar todos esses prêmios?

**Y.A.**

Olha, o tema é muito apaixonante, mas eu não esperava encaminhar o filme para festivais. Isso surgiu depois que o produto já estava pronto e a gente percebeu que dava pra concorrer, que dava para enviar. O tema é muito encantador e o nosso maior desafio na época era a técnica, era ter um bom equipamento principalmente na área de som. Foi onde a gente mais teve desafios. Eu percebo que todos os filmes, as produções locais feitas nesse período têm o desafio com o som e a gente teve também esses desafios. Mas eu acho que o filme ficou a contento para aquele momento. Mesmo enfrentando os desafios de não ter um som perfeito, umas imagens perfeitas como a gente queria.

**D.L.**

Vocês tinham profissionais tecnicamente preparados na produção do filme?

**Y.A.**

Sim. Na época eu tinha uma produtora. Contratei alguns profissionais em que eu confiava: cinegrafista, técnico de som, auxiliares, que compuseram essa equipe. E a gente conseguiu montar uma equipe legal, que, na época, era a melhor equipe de Palmas.

**D.L.**

Quais as principais referências cinematográficas que você tem em suas obras, e em especial no *Da banca pra fora*?

**Y.A.**

No *Da Banca pra Fora* as referências foram culturais. A gente tem uma cidade extremamente rica em termos de cultura, mas que ninguém conhece. Palmas é uma cidade sem identidade ainda! Ainda está construindo essa identidade. Na verdade, com a produção cinematográfica, com o que é feito culturalmente, a gente consegue expressar essa identidade que Palmas tem. Uma das identidades são as feiras. As feiras são o que temos aqui e que não aparece no resto do Brasil, mas que é muito forte. Então a referência foi cultural. Não veio uma referência cinematográfica, porque a gente está falando de um documentário cultural. Então eu não posso dizer pra você: ah, eu tive a referência dos grandes cineastas alemães da década de 50. Não, porque não é um filme de ficção.

**D.L.**

Por exemplo, a montagem e a fotografia vocês fizeram intuitivamente, pode-se dizer assim? Não houve nenhuma referência especial dentro do assunto?

**Y.A.**

É, intuitivamente. Não. Apesar de conhecer muita coisa na área de cinema, já ter estudado muito, ter assistido muitos filmes desde o início da minha produção cinematográfica, não houve influência de um diretor especificamente.

**D.L.**

Você mencionou que tinha uma equipe bem preparada dentro do cenário palmense. O quanto isso influenciou na qualidade do produto final?

**Y.A.**

Eu imaginei que isso iria influenciar mais. Mas, na verdade, não dá pra contar só com uma super equipe, tem que contar também com bons equipamentos e ainda a gente teve uma precariedade nessa área, apesar de estarmos usando boas câmeras. Mas não era o suficiente. A gente teve uns melindres nessa situação do equipamento. Então foi uma boa equipe, mas precisaria de um equipamento um pouco melhor, por isso o filme perde um pouco na qualidade visual e auditiva. Mas eu acho que ele cumpre o dever, pois o foco dele não é ganhar o prêmio de melhor fotografia, o foco dele é mostrar uma parte cultural. Mas poderia sim, ser muito mais bonito nessa área visual e de áudio.

**D.L.**

Os profissionais influenciam no produto final, levado em consideração, por exemplo, que num produto acadêmico são os próprios alunos, que não têm experiência nenhuma ali filmando, tendo um resultado diferente. Nesse sentido, quais os profissionais que atuaram com vocês que desempenham mais protagonismo?

**Y.A.**

Eu mesma, porque eu dirigi e produzi o filme inteiro, o próprio cinegrafista, que fez uma coparceria muito interessante e o produtor, que é o Luciano, que também deu uns bons pitacos, fez com que a coisa acontecesse, fez com que a gente decidisse fazer uma panorâmica ou um posicionamento de câmara diferente, uma imagem mais dramática, menos dramática. Então tudo isso contou com a parceria de uma equipe. Mas basicamente eu estava na direção e nessas decisões principais, de posicionamento de câmera e tudo, e creio que esse foi o rumo.

**D.L.**

Vamos agora para o contexto de Palmas. Você já falou um pouco das qualidades culturais e estéticas da cidade. Eu queria saber se você considera Palmas uma cidade cinematográfica, se ela tem esse potencial.

**Y.A.**

Sim, potencial enorme! Palmas é uma cidade linda, com serra, com lago. Você tem logo ali o Jalapão, com dunas, você tem natureza exuberante, e um povo bastante misto. Então a gente consegue criar, por exemplo, diversas situações dentro da cidade. A cidade cabe tanto dentro de documentários como o *Da Banca pra Fora* e tantos outros que já foram feitos - tem matéria humana e matéria física pra isso -, mas também caberia filmes de ficção. É uma cidade que tem condições de fazer, que tem lugares, tem sets muito legais pra se fazer. Tem um contexto legal, dá pra se fazer muitas produções. O problema não é ter o local, o set, o material humano. Hoje eu vejo. O maior problema, talvez, seja o enfrentamento da questão financeira que os produtores enfrentam, de não ter esse aporte financeiro para a realização. Ou então ganham um edital, mas o aporte financeiro é muito menor do que o produto que se quer fazer. O meu filme não caberia no orçamento que ele ganhou. Aí você tem que pegar um filme e fazer ele caber no orçamento mínimo. Isso faz com que você perca muito em qualidade, em possibilidades. Mas em Palmas você tem um contexto muito interessante e a cada dia ela traz uma identidade mais forte. Muita coisa pode ser retratada aqui, e são coisas fortes. Se se conseguir retratar essas realidades, usar os cenários que Palmas oferece, os sets que Palmas oferece, com um bom roteiro, bons equipamentos e um orçamento decente para se fazer um bom filme: bingo! Você tem um resultado capaz de entrar em qualquer festival.

**D.L.**

Além disso, teria a questão de Palmas se impor. Você acha que a cidade influencia o roteiro? É possível fazer aqui filmes sem uma identidade de lugar, ou a identidade do lugar é forte? Os cenários de Palmas determinam muito?

**Y.A.**

Eu acho que dá pra fazer um monte de filmes atemporais. Mesmo quando eu fiz produções acadêmicas, a gente fez atemporal, umas coisas bem malucas que não tinham nem lugar, nem hora, nem determinação de cenário específico ou que identificasse o lugar. Palmas tem muitas possibilidades. Numa praça de Palmas, no lago, na ponte você tem possibilidades que são atemporais. Não necessariamente a cidade determina que qualquer coisa que você fizer em Palmas todo mundo vai saber que é Palmas. Não, pelo contrário, acho que Palmas é extremamente atemporal por si só e, mesmo que você a conheça, você tem condições de criar cenários dentro da cidade.

**D.L.**

Só confirmando, seu filme é um filme palmense. O que você considera um filme palmense?

**Y.A.**

Sim. O meu filme *Da Banca pra Fora* é um filme palmense. Ele foi feito para retratar um aspecto de Palmas, que são as feiras, pela visão dos feirantes. Agora, poderia se fazer filmes

em Palmas e não palmenses. Eu acho que em Palmas cabe tudo, como eu acabei de falar. Em Palmas cabem filmes palmenses e cabem os filmes em Palmas sem terem necessariamente a cara de Palmas, e aí vai da criatividade de cada produtor.

**D.L.**

Hoje, olhando assim, você enxerga que existe um cinema local, ou são somente coisas pontuais, como aconteceu com você? Dá pra olhar para trás e ver que Palmas tem uma trajetória? E o que é esse cinema local?

**Y.A.**

Tem alguma trajetória sim, mas dizer que Palmas tem produção cinematográfica constante, permanente ou aqui a produção acontece de forma ininterrupta, como acontece nos grandes centros como São Paulo, Rio, etc., não, nunca. Aqui acontece por temporadas. Você tem a possibilidade que vem com um edital, ou alguma outra coisa, e aí você tem produtores interessados em fazer. Aí você tem uma safra. Aqui o cinema profissional acontece por safra. Teve uma nesse momento que o meu filme saiu. Saiu um monte de filme. Depois teve um parágrafo total, depois veio outra safra de algum edital e saiu mais uns filmes. Mas aí vai assim, porque na verdade aqui a produção depende hoje quase que exclusivamente do governo e da prefeitura e esse atrelamento político desfavorece demais para uma produção contínua. A gente tem história, mas dizer que temos frequência ou lastro forte no sentido de uma produção cinematográfica dentro do estado, não. Temos períodos, temos safras boas e intervalos gigantescos às vezes.