

GEOGRAFIAS DO CINEMA DE PALMAS

SÉRGIO
RICARDO
SOARES

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP

S484g

Soares, Sérgio Ricardo. (Org.)
Geografias do cinema de Palmas. / Organizador: Sérgio Ricardo
Soares . – Brasília: EDUFT, 2020.
129 p. fots. ; 21x29,7 cm.

ISBN 978-65-89119-20-3
Inclui filmografia referenciada.

1. Cinema, Palmas. 2. Análise fílmica, Palmas. 3. Periferia,
cinema. 4. Palmas, Tocantins I. Sérgio Ricardo Soares. II. Título.

CDD – 791

**Sérgio Ricardo Soares
(Organizador)**

GEOGRAFIAS DO CINEMA DE PALMAS



**PALMAS - TO
2020**

Universidade Federal do Tocantins

Reitor

Luis Eduardo Bovolato

Vice-reitora

Ana Lúcia de Medeiros

Pró-Reitor de Administração e Finanças (PROAD)

Jaasiel Nascimento Lima

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis (PROEST)

Kherley Caxias Batista Barbosa

Pró-Reitora de Extensão, Cultura e Assuntos

Comunitários (PROEX)

Maria Santana Ferreira Milhomem

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas

(PROGEDEP)

Vânia Maria de Araújo Passos

Pró-Reitor de Graduação (PROGRAD)

Eduardo José Cezari

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESQ)

Raphael Sanzio Pimenta

Conselho Editorial

EDUFT

Presidente

Francisco Gilson Rebouças Porto Junior

Membros por área:

Liliam Deisy Ghizoni

Eder Ahmad Charaf Eddine
(Ciências Biológicas e da Saúde)

João Nunes da Silva

Ana Roseli Paes dos Santos

Lidianne Salvatierra

Wilson Rogério dos Santos
(Interdisciplinar)

Alexandre Tadeu Rossini da Silva

Maxwell Diógenes Bandeira de Melo
(Engenharias, Ciências Exatas e da Terra)

Francisco Gilson Rebouças Porto Junior

Thays Assunção Reis

Vinicius Pinheiro Marques
(Ciências Sociais Aplicadas)

Marcos Alexandre de Melo Santiago

Tiago Groh de Mello Cesar

William Douglas Guilherme

Gustavo Cunha Araújo
(Ciências Humanas, Letras e Artes)

Diagramação e capa: Gráfica Movimento

Arte de capa: Sérgio Ricardo Soares

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



<http://www.abecbrasil.org.br>

SUMÁRIO

Agradecimentos	6
Introdução	7
1. Palmas como cidade nova	13
1.1. Instantâneos da cidade	13
1.2. As urbanidades da cidade nova	16
1.3. Outro lugar a cada narração	23
1.4. Todas as identidades, exceto não haver uma.	31
2. Palmas como lugar de cinema	40
2.1. Um cinema em busca de <i>fade in</i>	40
2.2. Breves histórias, pouca memória	43
2.3. O cinema na periferia da periferia	47
3. Palmas como lugar nos filmes	53
3.1. Filmes feitos de lugares, percursos feitos de filmes	53
3.2. Procedimentos para uma Geografia de Cinema de Palmas	57
3.3. Uma filmografia para a Palmas cinemática	64
3.4. Decupagem para uma filmografia	67
3.5. Análises fílmicas: cidade, cinema, intercâmbios	69
3.5.1. Under the Rainbow	69
3.5.2. Kitnet – o Filme	74
3.5.3. Da Banca pra Fora	79
3.5.4. Tempos Difíceis	83
3.5.5. Terminal de Lembranças	87
3.5.6. Palmas Eu Gosto de Tu	93
3.5.7. 1989	108
3.5.8. Ouça-me	111
Algumas conclusões: como um capítulo inicial	116
Referências bibliográficas	120
Filmografia referenciada	128

Agradecimentos

O texto que trago neste livro é fruto da tese de doutorado desenvolvida na Universidade da Beira Interior, na cidade da Covilhã, Portugal. Não se trata de apenas um dado contextual aleatório. Muito, muito longe da terra e do cinema que serão discutidos nessas páginas, estar, pesquisar, trabalhar, imergir e me impregnar nesse outro lugar tão diverso da minha casa conduziu à mais importante experiência de vida a que eu poderia me permitir. Porém, também requisitou desafios de toda ordem: culturais, afetivos, financeiros, existenciais, todos plenamente válidos. Para que eles não fossem empecilho e sim força acrescentada, muita gente colaborou.

Houve a 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, até cobrando) liberdade e ousadia da minha parte.

Houve todo o corpo docente da Faculdade de Artes e Letras da UBI, muito especialmente a professora Ana Catarina Pereira e o professor Paulo Cunha, pelos diálogos e a atenção.

Houve o estímulo das colegas Liana Vidigal e Edna Mello, do curso de Jornalismo da UFT, que em mim resgataram a capacidade e a vontade de pesquisar.

Houve o Anderson, que um dia trouxe sua vida para perto, e junto embarcou para cada instante deste trajeto, das aventuras aos repousos. Mais: do cotidiano entre uma coisa e outra.

Houve também um mundo de amigos e familiares que ampararam nas urgências antes, durante e após este percurso: 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; Davino, tanto pela participação efetiva nesta pesquisa, quanto pelas conversas sem limites; e Thuanny, que compartilhou boa parte desse período e sentiu na pele todas as dores e delícias que eu cito aqui – além de também saber que, na balança, as dores perderam feio e ainda valeram terem sido sentidas.

Enfim, é preciso agradecer também aos cineastas do Tocantins que aceitaram colaborar com esta investigação, oferecendo um extenso relato de suas experiências pessoais e artísticas, às vezes confessionais e, por isso, surpreendentes. É também para eles e para seus semelhantes de outras terras difíceis que esse texto existe.

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 02 mai. 2020.

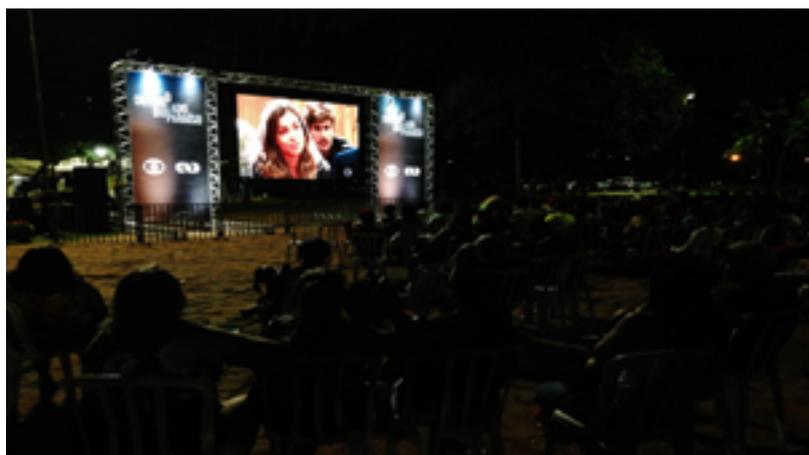


Figura 2 - Cine Anhanguera no Parque dos Povos Indígenas em 11/05/2018. Acervo pessoal.

As figuras que abrem este texto têm Palmas, capital do estado do Tocantins, como um de seus assuntos. Escolhi-as como representação da restrição de espaços midiáticos de que esta cidade goza, optando por momentos extremos, ambos televisivos, ambos veiculados pela mesma Rede Globo de televisão. A Figura 1 é o habitual: Palmas no lugar cativo de recanto secundário da previsão do tempo dos telejornais, notabilizada como uma das capitais mais quentes e secas do país. 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. Exibida no horário nobre da emissora, a trama foi quase inteiramente ambientada no Tocantins, tendo Palmas como um dos seus principais cenários. Paralelamente a polêmicas locais, 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 que muitas vezes flerta com um certo realismo e, portanto, propiciava a chance

de um retrato mais “comum” do lugar. Aproveitando-se da repercussão, 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 nessa exibição retratada estivesse de fato a se sentir em um “cinema”. Afinal, falamos de uma época em que a linha divisória entre as imagens cinematográficas, televisivas e outras afins se torna 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 tão bem elaborados da cidade. Uma cidade que apresenta forte desconhecimento de outras imagens cinematográficas suas: aquelas realizadas pelos seus próprios cineastas. Filmes com parques 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 de um lugar é uma possibilidade convidativa e muito constante. Palmas, no entanto, parece não colocar esta abordagem como mera possibilidade, mas antes como obrigação. As condições que levaram a sua construção, o projeto, a fundação e seu desenvolvimento não são apenas fases contínuas e progressivas. Complexas e contraditórias, estas etapas geraram e seguem gerando diversas 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 oficiais dos 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 cerrado; tudo isto testemunha a brevidade histórica, a intervenção política, a desejada racionalidade urbanística. Os poucos anos de trajetória, o desenho tão distante 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 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 frios 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. As marcas se presentificam também 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 sua complexidade, sempre haja narrativas dissonantes e questionadoras sobre uma cidade: narrativas que, na seleção e organização de uma linha do tempo, tragam para os relatos personagens, ocorrências e interpretações excluídas das sagas oficiais que interessam aos grupos políticos hegemônicos. Hipoteticamente, talvez faça sentido uma expectativa de que o passar dos anos, a formação de gerações que não tenham sido testemunhas oculares do momento inaugural do lugar, o crescimento populacional e o desaparecimento dos vultos políticos fundadores permitam a multiplicação de narrativas, ainda que as mitologias, como em qualquer outro lugar, permaneçam com sua função. Em Palmas, já adentramos nessa nova época? Responder a esta pergunta não é certamente o objetivo visado aqui, mas alguma discussão sobre este processo pode ser estimulada pela análise de como certos campos criativos conversam com a realidade da capital tocantinense, seus passados, presentes e perspectivas de futuro, todos potencialmente polêmicos.

Nesta investigação, proponho o cinema realizado em Palmas como campo em questão. 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 estaduais, depende de inconstantes festivais 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 audiovisual 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. 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.

De um lado, a cidade nova na ânsia por uma identidade cultural que legitime sua origem e destino. De outro lado, um cinema a fazer a crônica deste andamento, não como um olhar externo, mas como participante dos modos de criar, contar, mitificar, gerar afetos e também sentir os afetos que a cidade proporciona. 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 um dos aspectos a serem debatidos. Porém, a interface entre contexto local e cinema 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 ou uma paisagem, externas ao filme.

Ao buscar uma taxonomia do que foi produzido dentro da 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 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 conceitualização de *espaco* e *lugar* será recorrente ao longo dos capítulos seguintes, sobretudo a partir das

propostas da Geografia Humanística. 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 espaço é experimentado como potencialidade, expansividade e movimento (...). Espaços dão posição e orientação aos lugares; lugares dão caráter e estrutura aos espaços. O espaço 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)

Através da classificação exposta, percebo neste trabalho a urgência 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, não há como ignorar outras 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?

Também o campo mais específico denominado Geografia(s) de Cinema 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, o que, naturalmente, requer uma expectativa 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 percorrer a cidade através dos caminhos (re)construídos no filme é uma caminhada menos real ou menos predisposta a gerar conhecimento e sensibilidade 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. 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)

Com esses desdobramentos, 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 o imaginário dos espectadores. Não é o recorte para este momento. 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. 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. Intento aqui observar uma cidade que, como urbe artificialmente criada (contexto), urge em ter representações de si mesma e em reverberar as parcialidades 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.

O problema de investigação determinado impele a algumas proposições, a título de hipóteses. A primeira delas é de que fatores como a idade muito recente da capital, a sua construção em curso 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 autocentramento 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, fenômenos que funcionam como instrumento de distinção identitária para os filmes. 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.

Organizo minha argumentação em três capítulos. O primeiro deles é dedicado a um retrato de Palmas, uma caracterização tão multifacetada e polifônica quanto a 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 são as principais referências do olhar proposto, até mesmo por estarem bem explícitas no cotidiano 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. 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. Ao final das contas, este apanhado visa detectar a luta simbólica que sustente um senso de amor ao lugar e lide com as consequências da artificialidade urbana.

O segundo capítulo prossegue na caracterização do contexto palmense, porém agora com um empenho na historiografia do cinema local. Entre as evidências buscadas está o fato de que esta produção artística 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. Se são escassas as referências bibliográficas a esse respeito, a pesquisa 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.

Finalmente, está reservada ao terceiro capítulo a análise fílmica de uma série de obras cujos realizadores estavam radicados em Palmas na época de cada produção. Todos os filmes observados tiveram seus sets de filmagem parcial ou totalmente localizados na capital tocantinense. Estas diretrizes garantem que suficientemente falemos de um cinema *de Palmas*, ainda que este vínculo com o lugar seja objeto de problematização. Os apontamentos historiográficos realizados no segundo capítulo darão subsídios para explicar algumas aparentes distorções, ou antes, desproporções na filmografia que será vasculhada, tais como a concentração em filmes a partir dos anos 2000.

A 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 desta pesquisa, pois a discussão acadêmica sobre um objeto tão periférico pode e deve funcionar como um fator de visibilidade. Afinal, esta obscuridade tem algo de injusto, na medida em que esses filmes, contra as expectativas, insistem em surgir em quantidade razoável. De toda forma, 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 contar o que é esta cidade nova.

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 de Palmas. Afinal, trata-se de uma sentença quase obrigatória nas menções midiáticas à cidade, dentro e fora do Tocantins. 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. É verdade que a mesma referência 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 de 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 dos elementos de que já dispunha. Já a capital 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, as razões históricas e políticas deste surgimento e o retrato geográfico da região se tornam parte inescapável dos textos acadêmicos dedicados a entender a cidade. Não há como ser diferente neste trabalho. Cabe, no entanto, um compromisso com uma leitura crítica destes perfis de Palmas, que precisam ser interrogados a todo tempo, a fim de evitar naturalizações ideológicas. O retrato mais contemporâneo da cidade, à época deste texto, 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 Km² 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 e é composto pelo chamado Plano Diretor, 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 (Figura 3). Entre eles, destacam-se Taquaralto, a 21 Km do centro de Palmas e área de forte comércio popular, com uma dinâmica urbana razoavelmente independente; e Taquaruçu, pequena vila na região serrana, vocacionada para o turismo pela presença de matas e dezenas de cascatas. Taquaruçu também é cultuado como uma área com temperaturas mais baixas do que Palmas. Este tema tem importância crucial neste contexto, já que a capital é célebre pelo calor extremo e a baixa amplitude térmica, com temperaturas que tendem a ultrapassar os 30 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.

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, Siqueira encabeçou as articulações para a criação do Tocantins. Elegeu-se o primeiro governador (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. O político se transformava assim em uma personagem multifacetada, 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 instalado no palácio do governo e nas ruas da sua criação.

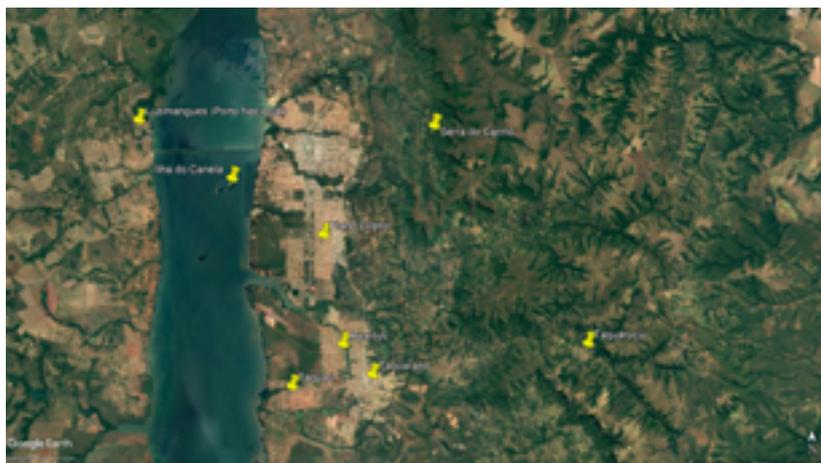


Figura 3 – Imagem de satélite do município de Palmas, com destaque para alguns de seus distritos.
Fonte: <https://www.google.com/earth/>. Acessado em: 10 mai. 2020.



1. Praia das Arnos
2. Vila União
3. Ponte FHC
4. UFT
5. Praia da Graciosa
6. Lago de Palmas
7. Píer do lago
8. Capim Dourado Shopping
9. Serreal
10. Estação Apinajé
11. Ministério Público do Tocantins
12. Grupo Jaime Câmara
13. Praça dos Girassóis
14. Avenida JK
15. Antiga Dama de Paus
16. Palmas Shopping
17. Avenida Teotônio Segurado
18. Avenida NS1
19. Feira da 304 Sul
20. Espaço Cultural
21. Parque Cesamar
22. Bosque dos Pioneiros
23. Antigo terminal rodoviário
24. Avenida Palmas Brasil
25. TO-050
26. Rodoshopping
27. Terminal Rodoviário de Palmas
28. ULBRA
29. Estádio Nilton Santos
30. Orquidário de Palmas

Figura 4 – Imagem de satélite do Plano Diretor de Palmas, acrescida dos lugares mencionados na historiografia do cinema local e nas análises filmicas.

Fonte: <https://www.google.com/earth/>. Acessado em: 12 mai. 2020.

Mesmo atos tão decisivos de um agente tão fundamental constituem episódios narrativos que não só precisam de uma contextualização ampla como a identificação de elos com outros episódios e motivações anteriores e posteriores. A luta pela hegemonia das maneiras de selecionar, contar e explicar os dados históricos tem tanta importância quanto estes próprios dados. Dedico as próximas seções a esta tarefa. Primeiramente, é preciso relacionar muitas dessas contradições com a condição de cidade planejada, ou *cidade nova*. Em seguida, vasculho a materialização da história em narrativas de suportes diversos. Interessa identificar como o domínio dos meios tem sido decisivo para uma específica concatenação de fatos históricos e para um possível imaginário cultural. Porém urge igualmente olhar para algumas possibilidades de diversificação das narrativas por parte das mídias menos comprometidas com o *establishment* político e econômico. 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, investigo as estratégias e dilemas de Palmas na busca deste objetivo.

1.2. AS URBANIDADES DA CIDADE NOVA

A façanha grandiloquente, dispendiosa e fortemente simbólica, sobretudo no campo político, de criar uma cidade aparece nas mais variadas eras e lugares. Ainda que essa prática urbanística envolva farras polêmicas, parece longe de se esgotar enquanto modo de ocupação territorial e redefinição de imaginários políticos. Em 2018, por exemplo, 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 poderia vir a ser uma nova capital para o Egito (Esparza, 2018). Diante da invisibilidade midiática, Palmas pode contar com ao menos um dado razoavelmente difundido: este caráter de cidade planejada e artificial. Como um esforço urbanístico desta proporção não floresce todo dia 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 este enquadramento dado pela imprensa gerasse uma ligação com outra narrativa semelhante e intensamente familiar entre os brasileiros: a fundação de Brasília. Para o cidadão-espectador médio, os pontos em comum sobrepunham as diferenças conceituais 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 causticante e remoto. Eram duas obras gigantescas, promessas de futuro próspero, mas um presente de barro, poeira, operários, tratores e barracões improvisados. Como demonstra Patrícia Reis (2018), 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 atualizando o quadro *A Primeira Missa no Brasil* (1860), em que Victor Meireles retrata 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.

Tanto para Brasília como para Palmas, é corrente a utilização 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 e em todos os continentes, prefere nomeá-las como *cidades novas*. 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 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. Para o trabalho de identificação e análise das cidades novas, Trevisan utiliza a metáfora do DNA e aponta seis “estruturas genótípicas” 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; 3) o *lugar* específico de instalação; 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. Apresenta-se primeiro uma *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, passível de uma identificação objetiva.

Para discutir Palmas, um dos casos selecionados no seu estudo, Trevisan resgata questões sobre o plano inicial elaborado pelo escritório GrupoQuatro, de Goiás. A cidade era pensada

para 1,2 milhão de habitantes. Trinta anos após (à época deste texto), 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 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.

Na investigação sobre esses contrapontos entre a ideia do projeto e a cidade que o cotidiano possibilitou, o arquiteto menciona: 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 Arns; 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) a Vila União, área cujas ruas, menos formalizadas e mais aparentadas a uma “cidade do interior”, fogem à nomenclatura fria e funcional de siglas e números do restante de Palmas. 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. (Cocozza, 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 contraditoriamente aliando-se e atualizando o tradicionalismo. Esta encruzilhada de concepção é apontada 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 através da construção de cidades novas como centros administrativos e modernos que se contrapunham a uma realidade rural e atrasada. Essa sequência 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 repetiriam o 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 é identificado também pela geógrafa Márcia Cristina Pelá (2014), para quem houve a execução de um escanteamento das populações mais carentes, uma espécie de sujeito não desejado, para áreas periféricas, um movimento que não constaria do planejamento inicial de ocupação.

Valéria Silva (2010) localiza 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). O projeto de Palmas, a um primeiro olhar, daria esta sensação modernista, porém sua realidade é, segundo a autora, 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*. O conceito se refere a um passado muito recente, 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, por fim, a um presente que recebe pouca atenção, espremido entre as outras duas virtualidades temporais: “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). Na sua comparação com o transcorrer do tempo nas cidades espontâneas, Valéria Silva introduz alguns aspectos fundamentais sobre 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 raptó 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 abre uma página em branco (ainda em branco!) para que os políticos escrevam em forma de marcos urbanos a história que lhes convém. Essas iniciativas simbólicas, concretizadas em construções grandiloquentes e em eventos programados para se transformar em “história”, figuram 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 sîgnica está disposta na Praça dos Girassóis, uma imensa área de 571000 m², 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. 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 naquele 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, 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.

A partir destas leituras críticas realizadas sobre a ideia, planejamento, fundação e desenvolvimento de Palmas, 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 Aureny). Há ainda exemplos de obras nomeadas 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 via 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 toma como parâmetro o Modernismo sem de fato cumpri-lo na totalidade, compete para minimizar essas experiências comunitárias e é o terceiro indicativo das consequências que quero apontar aqui.

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. (Reis, 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 realçado e que diz respeito à radicalidade de transformações da cidade. Seja por causa alterações pontuais promovidas por gestões que entram e que saem do poder, seja pelas obras 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. A própria cidade moderna toma lugar do que era cerrado; o represamento do rio Tocantins, gera um lago com 174 Km de extensão e até 8 Km de largura, submergindo comunidades ribeirinhas, mas, em contrapartida, fazendo surgir praias artificiais; constrói-se a ponte FHC sobre o lago, que, dada a sua grandiosidade (8 km de concreto) e posição cênica, é vertida em cartão-postal; impõe-se a verticalização desenfreada e a especulação imobiliária, com a construção de muitos arranha-céus que convivem com quadras vizinhas vazias; chegam os 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 dramaticidade 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 subjetiva das geografias leva o autor a já insinuar as diferentes possibilidades de comunicar os lugares, gerando, mais do que significados diversos, modos diversos de existir. Esta propriedade do lugar de ser contado e assim se transformar já compunha o pensamento de Stuart Hall (2001) a respeito dos estados-nação modernos, fundamentados em certa artificialidade histórica e geográfica. Muitas vezes, nos lembra Hall, eles não chegam a ser constituídos por comunidades que espontaneamente ocupam aquele espaço desde tempos longínquos, nem compartilham laços culturais estreitos. São antes resultado de colonizações, dominações bélicas, arranjos políticos que determinam fronteiras. Substituem, assim, o amor e a lealdade das tribos e do povo, entidades mais vagas, porém com vínculos afetivos mais naturais. Para que os estados-nação possam se estabelecer, ter aceitação, gerar vínculos e sentimento de pertencimento, precisarão forjar uma imagem e, por conseguinte, uma identidade. Faz-se crucial, então, elaborar e massificar uma narrativa da nação, ou seja, editar e comunicar uma história que lhes dê sentido e reverbere no comprometimento dos habitantes. 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 dispositivos discursivos.

Não parece exagerado pensar 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 para aqueles que nela viverão. Ainda que haja uma diferença de peso entre o apelo de uma identidade nacional e o de uma identidade local, já que se espera uma maior interferência dos signos nacionais na nossa vida, dispõe-se a contra-argumentação 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.

De acordo com Hall, para o sujeito moderno, descentrado e em permanente negociação nas suas relações simbólicas, a cultura nacional recebe a função de 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’” (p. 13). Para efetivar o funcionamento desta comunidade imaginada, 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; 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). 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, chamadas pelo autor de jurídico-políticas, que delimitam pela lei onde começam e terminam os espaços controlados. Concomitantemente, agem os limites mais simbólicos e subjetivos da vivência, ou seja, as forças da cultura. Não é surpresa que percebamos que fronteiras de um tipo não costumam coincidir com as do outro, 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)

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

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 mesmos ideais, embora não haja ligação biográfica contínua de qualquer ordem entre essas personagens. A autora comenta ainda 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 lembra 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, há uma 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, e no qual Motter 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. A outra área é a literatura e, para tanto, é feita uma 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. Evidencia-se 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. Há ainda um outro campo que Motter não chega a discutir, mas que é o objeto da dissertação de Eugênio Firmino (2003), bastante citada pela autora: os 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.

Mesmo que não haja aqui intenção ou possibilidade de tratar com rigor e abrangência de um painel tão variado de enunciados, parece válida a menção a uma série de outros terrenos discursivos que aderem com frequência a essas versões hegemônicas do surgimento do Tocantins e de Palmas e que as amplificam. Um item óbvio deste rol são os símbolos cívicos (bandeiras, hinos, etc., bem como suas decodificações oficiais), nicho reservado às expressões de ufanismo. Um segundo elemento 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)

Este aspecto pode se comportar de forma mais diluída nas cidades espontâneas, dada a antiguidade do tecido urbano, já “naturalizado” pelo uso. Em Palmas, 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 e a 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, Astana, no Cazaquistão, ou Skopje, na Macedônia do Norte, lugares em que regimes autocráticos ou com forte necessidade de justificar a identidade local recorrem aos excessos de autorreferências.



Figura 5 – Monumento à Bíblia. Acervo pessoal.



Figura 6 – Memorial Coluna Prestes. Acervo pessoal.



Figura 7 – Monumento aos 18 do Forte. Acervo pessoal.



Figura 8 – Monumento da Súplica dos Pioneiros. Acervo pessoal.

A monumentalização de Palmas é constante objeto de reflexão acadêmica, com destaque para leituras críticas do cenário. Valéria Silva (2010) e Patrícia Reis (2018), por exemplo, oferecem vasta contextualização e análise de objetos disponibilizados principalmente na Praça dos Girassóis. A lista de marcos ali implantados inclui 1) o Centro Geodésico do Brasil, configurado como um monumento à Bíblia (Figura 5); 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 6); 3) o monumento aos 18 do Forte, levante militar ocorrido em 1922 no Rio de Janeiro (Figura 7); 4) o Monumento de Súplica dos Pioneiros, com o qual se homenageia os imigrantes que primeiro chegaram a Palmas (Figura 8); 5) o cruzeiro e o altar onde foi rezada a primeira missa (Figura 9); 6) os grafismos das diversas etnias indígenas tocantinenses no calçamento da praça (Figura 10); 7) e as frisas em alto relevo que recobrem os quatro lados do mesmo palácio, a narrar, à maneira de uma história em quadrinhos, uma linha do tempo que vai dos dinossauros ao desbravamento pelos bandeirantes, as lutas emancipatórias e a criação da cidade (Figura 11). O elenco de marcos pode gerar uma sensação de confusão acerca da mensagem integral da Praça dos Girassóis. Esta percepção não é acidental e acomete o olhar sobre o próprio ambiente ao estar o visitante presentificado ali. Além dos ecletismos 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.



Figura 9 – Cruzeiro e altar da primeira missa em Palmas. Acervo pessoal.



Figura 10 – Grafismos indígenas no piso da Praça. Acervo pessoal.



Figura 11 – Frisas do Palácio Araguaia. Acervo pessoal.

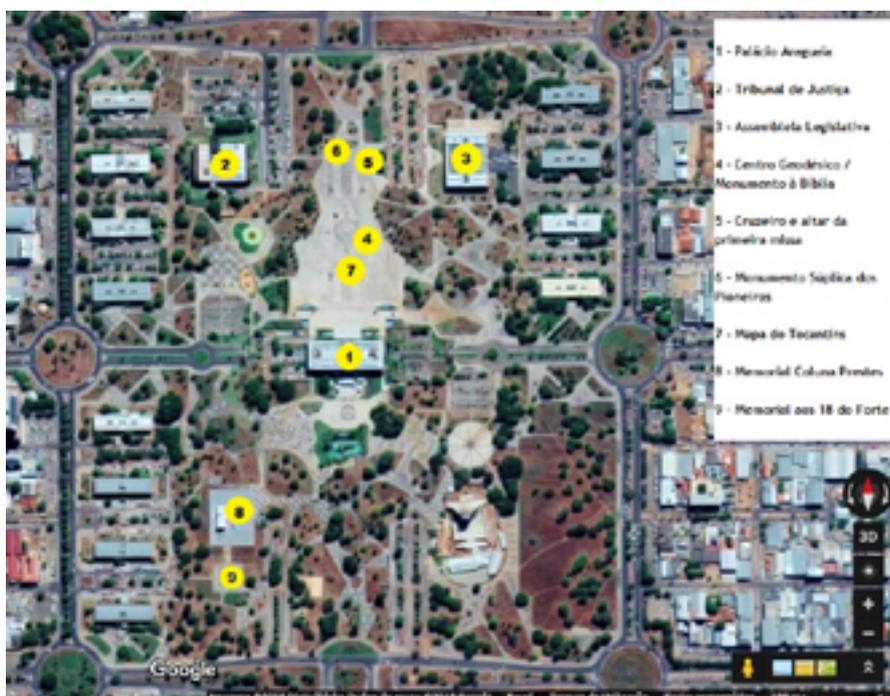


Figura 12 - Imagem de satélite da Praça dos Girassóis, com destaque para os monumentos e prédios relevantes. Fonte: <https://www.google.pt/maps/>. Acessado em 15 set. 2018.

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. (...); 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)

Cito, por fim, o discurso turístico das agências privadas e dos órgãos governamentais do setor. Naturalmente, não se pode esperar desses textos uma posição questionadora a respeito da história local, sobretudo uma crítica que desmantele os pilares sógnicos que sustentam o imaginário a ser “vendido. 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. 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 espaço minoritário para as contranarrativas, ou antes, leituras críticas da cidade, faz-se justo mencioná-las enquanto campos que conferem uma aproximação à contestação. O primeiro desses campos é o 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 outras bibliografias aqui utilizadas (Firmino, 2003; Moraes, 2006; Silva, 2010; Anjos, 2017; Reis, 2018) são demonstrações de um número crescente de trabalhos científicos nas Humanidades que se preocupam com esta desmistificação.

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, etc. - ou têm alcance muito singelo ou apresentam forte comprometimento com as forças políticas no poder, em especial pelas dependências financeiras e relacionais. Esse fenômeno, de toda sorte, os iguala ao que acontece com os grandes veículos da imprensa local (Rocha, Soares & Araújo, 2014). 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 (Alves & Soares, 2012a; 2012b).

Por fim, citar as artes como o terceiro campo é uma generalização bastante vaga. Precisáramos, para alcançar alguma conclusão consistente, mergulhar em 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, relembrar a análise que Ana Elisete Motter faz da obra conservadora de Liberato Póvoa. 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

influência, mesmo que não de forma cabal, os autores em categorias como a liberdade criativa, o caráter autoral, a experimentação. A investigação presente sobre as relações dos cineastas com esta cidade e sua história indaga justamente sobre a pertinência de que o campo artístico/cinematográfico se permite a uma contranarrativa do passado e do presente de Palmas.

Persistentes e decisivas para o sentido de pertencer a um lugar, portanto, as imagens e mitos se concretizam 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 midiáticos e abundantes no senso comum e no cotidiano da cidade. Este levantamento bibliográfico de uma revisão histórica e cultural, no entanto, jamais pode desconsiderar a intuição de que, 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

Mesmo que no Tocantins o processo de fomento de imaginário tenha parecido relativamente simples, afinal, como já mencionado, o estado 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 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 tocaninidade:

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 com um sentimento de ser tocantinense estabelecido.

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, cabe 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). A investigação da autora se debruça sobretudo na volubilidade das representações tocantinenses, acionadas por fatores como o curto tempo de existência emancipada e pela 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. 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 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 semiótico, 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 pesquisadora, 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 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.

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)

Centro de todas essas articulações sobre os rumos do poder estadual e da imagem deste poder, Palmas foi e prossegue sendo perpassada por questões semelhantes, porém 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 do 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. 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. 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 e informalidade na ocupação e no uso da cidade 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.

A definição de um *povo*, fundamental como alicerce identitário de tantos lugares, também é acionado em Palmas. Contudo, em vez de justificar alguma população predominante, original, legítimo fruto daquele território, a formação populacional na capital funciona no sentido contrário: é a diversidade de origens dos imigrantes e a virtual miscigenação daí decorrente o aspecto selecionado no discurso oficialista. Ou seja, a característica central do palmense, de acordo com a tradição inventada, é a mistura de pessoas. Esta feição já cabia ao Tocantins enquanto ponto de atração de migrantes em busca de oportunidades de trabalho em uma região em pleno processo de estruturação. Porém, números do IBGE (Melz, 2015) possibilitam concluir que, por mais forte que seja o fluxo migratório para o estado, 70% da população ainda teria origem no próprio Tocantins. A multiplicidade de origens tende a pesar 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).

Já sabemos como a imagem da diversidade forneceu base para um imaginário sobre a capital como lugar de miscigenação, conagração 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)

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 Cocozza (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, “o senso de pertencimento e de identidade [em Palmas] se conformaram junto ao seu processo de construção” (p. 124). 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 no novo lugar, é também apontado por Ana Carolina dos Anjos (2017). Para ela, o sentido de canteiro de obras generalizado possibilitou

esse sentimento tanto no nível simbólico, por parte dos idealizadores da capital, como no nível mais concreto: o dos trabalhadores da construção civil, das mãos das quais surgiam as edificações. Em decorrência, a autora destaca a necessidade de considerar a categoria dos *pioneiros*, como passaram a ser chamados (e a se chamar) esses primeiros habitantes: “Dessa forma, como tudo estava por ser construído, o vocábulo [pioneiro] foi utilizado em demasia e entrou para o campo semântico da população com significado político e cultural” (p. 228). Ana Carolina dos Anjos compreende que a colaboração dos meios de comunicação de massa foi fundamental, revalidando a percepção de que, mais do que suportes de conteúdos propagandísticos, as mídias funcionam como dispositivos de discursos sociais.

Mas a idealizada fusão de várias culturas, para além de mote do marketing político, e justamente por causa deste marketing, merece questionamentos. Haveria uma efetiva participação de todas essas culturas, quiçá de forma igualitária, na vida cultural e na urbanidade da cidade? Embora uma resposta necessitasse de uma vasta investigação antropológica, o que não cabe neste texto, tais indagações se impõem diante de episódios de contradição extrema. Nas eleições municipais de 2012, por exemplo, 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 convencional, 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 deu sinais de retração durante a campanha, com casos de antipropaganda xenófoba (‘Caso de xenofobia’, 2012) e 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 atemporal, desde tempos míticos).

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 na ideia de que as pessoas que ocuparam e ajudaram a construir Palmas, a despeito das variadas memórias culturais que traziam, poderiam ser unificadas pela luta e pelo amor (aqui confundidos) pela nova terra. 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 insinuem, 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 se referir especificamente ao cinema, aplica o termo às obras realizadas por migrantes, exilados ou desterritorializados que resultam de convivências em vários níveis conflituosas.

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)

A abordagem midiática ainda exhibe uma outra face que precisa ser mencionada, mesmo que sucintamente: o 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 da população representada.

Três produtos de gêneros bastante diversos servem de ilustração para os problemas acima desnudados, sendo todos geradores de polêmicas. 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, mas 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 comentada 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 (Warren, 2017).

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. 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.

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 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 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; 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. Nestes casos, os outros são os lugares (as nações) 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 os países mais estabelecidos a uma mistura de rejeição e temor. 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)

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 bandeirolas de enfeite não é sinônimo de algo inocente, 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. 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).

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 Cocozza,

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. (...) 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 recorrer a mais uma obra audiovisual que utilizou o Tocantins como set de filmagem. Trata-se do longa-metragem *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. 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 sites de 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 *Jornal do Tocantins*. Utilizando um humor agrídoce, até mesmo lírico, Vieira dirige-se ao interlocutor Goldman, enumerando 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, a população *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*, de Maurice Sendak, quando estas se despedem e perguntam à criança protagonista: “Você vai falar bem de nós?”. Esta mesma indagação envolve os caminhos que este texto 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. UM 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. 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 alternativos e que compartilham com seus consumidores a curiosidade e o prazer por revelar novos territórios cinemáticos. Recordo, por exemplo, o destaque de excentricidade recebido por *Phörpa* (Khyentse Norbu, 1999), primeiro longa-metragem realizado no Butão, um país “estranho” às 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 *cult* 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 (sic) 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 são 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, contam com 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 uma imagem até então obscurecida. Por diferentes contextos de política cultural, 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. 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 regional.

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 entrecho 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. Primeiramente, 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 oportunidades de produção. Em segundo lugar, os desdobramentos da condição periférica não redundam em mapas tão claramente delineados. Condições privilegiadas para fazer cinema podem conviver em espaços semelhantes àqueles em que a expressão audiovisual só se dá às margens. Por exemplo, a cidade do 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. Há, portanto, muita “periferia” convivendo no centro e gerando as contradições intra-urbanas (Silva, 2011; Zanetti, 2015).

Sobre o cinema feito no Tocantins e, particularmente, na sua capital, é preciso partir de uma espécie de axioma: estamos diante de um cinema periférico frente ao cenário brasileiro. Isso não nos isenta de problematizar a ideia de periferia, como se fez acima e ainda mais se fará. Em suma, a despeito da invisibilidade externa – e mesmo interna -, Palmas é lugar onde se produz filmes. Um primeiro grande desafio de estudar este setor local está em desbravar uma área de maneira quase inédita. Há quase nenhuma bibliografia sobre o cinema de Palmas, 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 da 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 alguns projetos de pesquisa e extensão, todos eles promovidos a partir da Universidade Federal do Tocantins, o que resultou em alguma historiografia crítica inicial, ora acerca de filmografias mais ou menos amplas (Soares, Coelho & Souza, 2012; Santos & Silva, 2015), ora focada na análise 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 um período de tempo que vai desde antes da emancipação do estado até o período contemporâneo da investigação. 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 esta estapa descritiva do ambiente cinematográfico de Palmas.

Penso que 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)

Os diálogos possíveis, então, a partir do interesse sobre estes cinemas se dão, segundo a Hjort, 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 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 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).

Mesmo que tímido e que não constitua o objetivo principal aqui, um esboço historiográfico do cinema feito em Palmas se justifica para dar uma contextualização para que, mais adiante, se possa compreender a relevância de cada obra analisada. Além disso, levantar esta história é se defrontar com uma memória precariamente arquivada, inúmeras lacunas em termos de documentação 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 outras áreas da vida da cidade a serem historiografadas, em particular os setores culturais. Abordar esses aspectos torna possível chegar à caracterização atual do cinema local e, a partir daí, delinear as relações entre o estágio contemporâneo desta arte e a perspectiva de pequeno cinema.

2.2. BREVES HISTÓRIAS, POUCA MEMÓRIA

Um problema inicial para se esclarecer em relação a esse esboço historiográfico 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 1) a naturalidade ou nacionalidade do realizador; 2) da maioria dos profissionais envolvidos na obra; 3) 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) e a língua na qual a obra é falada. Como se pode notar, muitos desses fatores correm o risco de se incompatibilizar com os demais. 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. (pp. 16-17, grifos do autor)

O caso da cinematografia 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 (recursos públicos por meio de editais). Ou seja, financeiramente, não há maiores dúvidas em chamar esses filmes de tocantinenses ou palmenses. 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 a Palmas ou com locações em Palmas. 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 deste escrito, chega a apenas três décadas de existência, de forma que a maioria dos cineastas e produtores são pessoas nascidas em outras cidades e estados. Muitas destas pessoas se radicaram na cidade por um breve período. Com isto, torna-se improdutivo determinar a naturalidade dos filmes baseada na naturalidade dos seus cineastas. Opta-se, assim, por considerar aqui 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.

A despeito das limitações que colocam este cinema numa posição periférica em relação à indústria cultural brasileira, o ponto inicial da história do audiovisual da capital se dá muito cedo. Para ser mais preciso, 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 uma era de 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 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)

Esse ambiente tecnológico 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; 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 governo na época, o registro dos primeiros anos do lugar prosseguiu por iniciativa daqueles que ocuparam a cidade, profissionais e amadores que acompanharam a 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 urbana. Como se verá mais adiante, o cinema local não se furtou em utilizar muitas vezes este patrimônio. Além do mais, como são imagens que remetem a fatos ao mesmo tempo ancestrais, mas não tão distantes no tempo, permitem um intercâmbio do registro tecnológico com a memória direta daquelas pessoas que vivenciaram os primeiros dias da capital.

Apesar da relevância histórica, os materiais audiovisuais ancestrais do nascimento de Palmas, 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 de exibidores, críticos e teóricos (Sampaio,

Schefer & Blank, 2016). 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, na discussão presente, 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). É o mesmo procedimento utilizado por Thuanny Silva (2017), quando 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).

A partir deste recorte, Thuanny Silva identifica 125 obras atribuídas a 50 diferentes cineastas. 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 ou 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 redundará 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, sendo apenas duas das obras de longa-metragem. Os motivos apontados para explicar esses números residem no fato de que, na precariedade dos meios de produção, os formatos curtos e os documentários costumam requerer menores somas de recursos.

Embora traga um levantamento geral do cinema do Tocantins, a pesquisa citada oferece alguns dados que ajudam a reconhecer a centralidade da capital nesta cinematografia. 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 apontar que 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, até a época. 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 tocantinenses), 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 de salas *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.

Este retrato de desigualdades intra-urbanas é identificada por Renata Pozzo (2015) em outras regiões do Brasil, ao entender que a capacidade de cidades maiores em fornecer a uma população um número razoável ou grande de salas de exibição não garante uma distribuição mais democrática destes espaços. Para Pozzo, há grande concentração de salas em poucos bairros das cidades, 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 pouca visibilidade da produção tocantinense perante seu próprio público, Thuanny Silva (2017) aponta outros espaços de exibição mais condizentes com o tipo de realização que encontramos no estado, todos com fragilidades ou uso problemático, de acordo com a autora. O primeiro deles são os festivais, especialmente longevos e relativamente bem sucedidos. 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. Apenas em 2011 foi conquistado o primeiro patrocínio, advindo do Governo do Estado, o que possibilitou uma estrutura mínima da qual ainda não gozava. A partir de então, entrou numa fase intermitente, com última edição em 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.

A carência da janela oferecida pelo Chico passou a ser parcialmente suprida, a partir de 2016, pelo Festival Você na Tela. Organizado pela Fundação Cultural de Palmas, o evento é especializado no cinema estudantil, desde obras criadas no ambiente escolar até produções universitárias. Além de novo espaço a se formar para os artistas locais, o Você na Tela tem um caráter nacional. 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 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 Cineclube 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 cineclube, e o Cineclube da UFT.

Por fim, deparamo-nos com um canal aparentemente útil, 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 sites, embora constituam janelas democráticas e, na maior parte das vezes, gratuitas para fazer circular os filmes, terminam como meros repositórios das obras, sem que seja explorada toda a sua potencialidade de compartilhamento e promoção. Apesar dessas defasagens, é no ambiente digital que, em 2020, surge um catálogo extenso da cinematografia local, organizado pela Fundação Cultural de Palmas e disposto no *site* Curta Palmas¹.

A constatação mais paroxal desta historiografia é, portanto, descobrir que 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, ocasionalmente sanados por iniciativas como o Curta Palmas, 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. Se a linha do tempo do cinema de Palmas 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 localmente.

2.3. O CINEMA NA PERIFERIA DA PERIFERIA

Na procura por parâmetros objetivos que possam determinar o que é uma pequena nação, no que diz respeito 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, por ela considerado um dos mais decisivos: uma história de colonialismo e, portanto, de luta por libertação e emancipação, o que pode remeter a um processo de afirmação identitária. Para a autora, 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.

Deparo-me novamente com o desafio de utilizar um quadro de análise pensado para o nível das nações, como esse exposto, em um cenário de estado ou cidade. Reconheço as profundas diferenças na aplicabilidade desses conceitos para uma escala de cidade. Ainda que a plena utilização teórica não se possa consumir, os parâmetros descritos incitam uma reflexão sobre a situação periférica do cinema aqui estudado. Entre as 27 unidades da federação brasileira, o Tocantins ocupa o vigésimo-quarto lugar em população e também em PIB (segundo dados do IBGE para 2015). Se seu território é consideravelmente vasto (décimo lugar entre os estados), também é verdade que se encontra bem no centro do país, distante das grandes regiões me-

1 O endereço do acervo é www.curtaspalmas.com.br. Acessado em 08 mai. 2020.

tropolitanas e com terras às vezes pouco ocupadas e de difícil acesso. Acrescente-se já todo o processo histórico de emancipação tratado em seções anteriores. 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 o 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 oferecidos por Mette Hjort.

Em quaisquer aspectos que nos centremos, as marcas da carência no cinema local lá estão, em estreita interrelação: 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. O quadro, desta forma, convida a considerar esta produção tocantinense como periférica dentro da própria periferia: uma cinematografia *ultraperiférica*. As questões em debate aqui, no entanto, fazem necessária a discussão sobre a noção de periferia no campo cinematográfico. Por um lado, há estudiosos dedicados à 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).

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 a ideia 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 deste momento, muito mais através dos temas recorrentes da pobreza, do subjugado 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, tanto pela derrocada do bloco socialista como pela revolução digital e tecnológica daquele instante. Majoritariamente, o cinema das periferias mundiais 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 temática e esteticamente de 20, 30 anos anteriores, agora havia uma vontade de ingressar nos mercados hegemônicos e, para isso, um dos instrumentos era a sofisticação técnica e a estetização do marginal, tornado 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 gera 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* -; outras vezes designa a obra que narra o entrecruzamento de muitas culturas em um mesmo lugar – por exemplo, *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 um pretense filme “sem nação”. Para este último caso, lembro de *The Mahabharata* (Peter Brook, 1990), com financiamento de 15 países e um elenco multiétnico e multinacional para interpretar uma saga hindu e, ao mesmo tempo, universal, em um espetáculo naturalizado 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 configura uma tendência que 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 desaparecimento 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 nos filmes brasileiros: a favela. Aliada ao acabamento de produção capaz de viabilizar a distribuição nos principais mercados mundiais, esta renovação das 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.

O caminho trilhado por este cinema brasileiro recente o torna capaz de uma aparente união de tradições temáticas, imagéticas e paisagísticas e da superação de uma “má qualidade” insistentemente propagada pelo senso comum. É, portanto, uma espécie de modelos de sucesso com aval dos centros hegemônicos mundiais. Outro fator contemporâneo que 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 alto padrão – o padrão Globo. 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 da recém-criada capital visassem com suas obras imediatas um sucesso fora das fronteiras do estado. 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, ao cinema caberia dupla tarefa contraditória que só a Pós-Modernidade consegue tecer. Como ocorrera em outras partes da América Latina (Martín-Barbero, 2009), ele contribuiria na instituição do que é ser palmense, através da exibição dos rostos e dramas locais daquele pequeno mundo de histórias comuns, mas também precisaria ser signo, com sua linguagem e tecnologia, de futuro próspero.

Em outras palavras, ainda que Palmas, ao longo dessas primeiras décadas, não tenha oferecido perspectivas otimistas para o audiovisual, pontualmente os cineastas foram transparecendo um desejo 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). Além da atitude empreendedora em relação aos meios de produção,

estes cineastas empenhados na profissionalização também transpiram 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 filmicas desenvolvidas no próximo capítulo. Para este momento, apenas registro que os esmeros técnicos residem, por exemplo, em formas mais sofisticadas de fotografia, som e edição (relacionadas, é óbvio, à disponibilidade de 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 sugerem um esforço para evitar ou superar formas de cinema periférico expressas em dois conceitos: o *cinema de brodagem* e o *cinema de bordas*. 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 mão de obra, 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 indicam uma solução artesanal e cooperativa para manter viva uma arte alimentada de amor e força de vontade, como podem gerar, se superutilizadas, a manutenção de um ciclo de interdependências caseiras e conformistas. Com razão, Thuanny Silva (2017) identifica sinais desta prática no cinema tocantinense, até pelo restrito número de pessoas ligadas ao setor e o também pequeno número de produtoras envolvidas. 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 das obras.

As questões sobre o cinema de bordas se concretizam com mais clareza nos resultados, ou seja, nos filmes. 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-home-nagem, 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, Lyra reposiciona a ideia de *borda*: menos um limite, quase fora da periferia, quase dentro do centro, mas muito mais uma fronteira para além de todos os 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 por esses produtos. O filme de bordas “é até um objeto estigmatizado, quando não rechaçado, 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 providencia uma aceitação cinéfila. Se obras ingênuas sobre extraterrestres vampiros no interior do Brasil, filmadas com câmeras elementares e editadas em programas amadores 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.

Como é de se esperar, a cinematografia tocantinense, imersa no contexto apresentado neste capítulo, enveredou algumas vezes pelas bordas, sendo um dos exemplos mais célebres 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 quer ultrapassar.

3. PALMAS COMO LUGAR NOS FILMES

3.1. FILMES FEITOS DE LUGARES, PERCURSOS FEITOS DE FILMES

Ao se referir de forma genérica não apenas ao audiovisual, mas às diversas mídias contemporâneas, Ruth Reis (2017) aponta o papel delas 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 sobre um território. Já por território, a autora entende não como “qualquer espacialidade, mas algo que foi transformado e assim permanece numa duração” (p. 24), uma definição que se aproxima, portanto, do conceito de lugar que vem sendo usado neste texto. 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.

Daniela Zanetti (2017) traz a discussão especificamente para a área do audiovisual e propõe três abordagens possíveis do problema. 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. No universo tratado na presente investigação, esta abordagem ainda tem pouca aplicabilidade, dada a incipiente utilização da *web* como meio de circulação e exibição por parte dos cineastas de Palmas.

A segunda abordagem, também 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 neste texto interessa, entre outros aspectos, refletir sobre alguma especificidade do cinema realizado na capital tocantinense e sobre como as manifestações artísticas e midiáticas chancelam sua existência, inclusive como lugar de cinema, fica evidenciado o peso fundamental desta abordagem nas análises adiante.

Resta considerar a materialidade, ou, para utilizar a concepção de Ruth Reis apresentada há pouco, o 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 são os próprios filmes, esses enunciados nascidos do diálogo entre cinema e cidade, mas que também propõem novas relações entre o espectador e o seu lugar. Eis 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 se descolar do contexto passado e presente da cidade, mas que não toma como ponto de partida as circunstâncias extrafilmicas como se se quisesse flagrar o 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 acima de tudo 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 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, de início 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)

A fim 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 (ações, objetos, personagens, emoções) serem apresentados em determinados cenários e não em outros. Paralelamente, a autora vê uma ameaça inerente ao reconhecimento desta geografia, ainda mais dentro da perspectiva da recriação de experiências: uma concepção demasiadamente mimética atribuída ao 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, como já indicado, nas 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 esprai 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 e as consequentes 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. Cercamos-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 – “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 impede 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)

Também preocupado em estabelecer imagem e som filmicos 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 a 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 recriação de territorialidades, com novos sentidos que passam a habitar tanto o espaço filmico como o não-filmico. Sugiro, portanto, uma geografia de cinema de Palmas. Para isso, o ponto de partida está nas obras a serem analisadas, tendo a contextualização histórica, política, urbanística e cultural da cidade presente a cada instante dessas observações na condição de referencial das territorialidades representadas, imaginadas, revistas, quem sabe até negadas pelos realizadores. Em outras palavras, convém um mapa da geografia extrafilmica a ser confrontado com o espaço filmico 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 sempre precisarão de consideração.

3.2. PROCEDIMENTOS PARA UMA GEOGRAFIA DE CINEMA DE PALMAS

Na dimensão espacial do cinema reside aqui o foco central das observações. Uma primeira tarefa que se apresenta é, assim, a identificação e reflexão sobre as paisagens dos e nos filmes. Por paisagem, entende-se neste texto não uma certa parcela de lugar em si mesma, mas a incidência do olhar humano sobre este lugar selecionado. Tal olhar 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). Assim compreendida, a paisagem é menos uma determinação biológica ou geológica do espaço e sim uma construção cultural. Sem necessariamente contestar Schama, cabem aqui metodologicamente duas extrapolações de seus conceitos. 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: as microgeografias das paisagens internas, as salas e quartos e todos os demais cantos habitados. A segunda, necessária a uma análise do audiovisual, diz respeito a tirar da visão a exclusividade de mediação entre lugar e observador, passando a especular também sobre paisagens sonoras. Considerar estas paisagens pede ainda atenção à cidade narrada e comentada também pelas verbalizações realizadas por personagens ou diferentes tipos de narradores. As paisagens de cada obra abarcam tanto

a noção de representação, ou seja, são recortes paisagísticos da cidade que existe fora da tela e que foi submetida a seleções, montagens e adições visuais e sonoras, como a de resignificação de lugares, de atribuição de funções, denominações, localizações que necessariamente não se verificam de forma mimética na cidade extrafílmica.

Além do mais, não se pode esquecer que 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 possibilita e impele, então, a reformulação das paisagens. Assim sendo, podemos reformular que as paisagens fílmicas da capital tocantinense 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 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 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 fiéis à geografia consensual, seriam a variação extrema. Para instrumentalizar uma investigação destes aspectos, serão utilizados aqui conceitos como *autoetnografia* (ou *autoexotização*, como uma versão mais intensa do fenômeno) e *autoapagamento*. Eles são trazidos à tona por David Martin-Jones e María Soledad Montañez (2013) na sua discussão a respeito do cinema uruguaio contemporâneo, de 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 os 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 lugares 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)

Martin-Jones e Montañez atribuem ao termo autoetnografia 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. Visa alcançar uma marca distintiva para o espectador estrangeiro. Explicam: muitas pequenas nações cinematográficas não costumam contar com público doméstico em número suficiente para se viabilizar economicamente. A carreira internacional, sobretudo no circuito de festivais, seria o caminho mais evidente e, para tanto, o reforço nas tintas nacionais funcionaria como 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 realiza-

ções que alcançaram destaque internacional dentro de uma cinematografia tão periférica como a do Peru, em especial *La Teta Assustada* (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), com aproveitamento de paisagens pitorescas, de hábitos culturais singulares e ampla estetização da pobreza. O autor também atribui estes aspectos à lógica dos festivais. No mais, especificamente no caso 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), consequência de uma grande concentração dos meios de produção e de uma forçosa migração de cineastas para esses centros.

Martin-Jones e Montañez diagnosticam no caso uruguaio, portanto, um fenômeno inverso, um autoapagamento. Agora 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). Através da reflexão sobre filmes da principal companhia produtora nacional, a Control Z, os autores identificam, entre os recursos que condicionam o autoapagamento,

estrito enquadramento de personagens em panos de fundo mundanos, de modo que os interiores são tornados anônimos (por exemplo, casas, lojas, ônibus, quartos de hotel, cafês, 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)

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. Grande parte daquilo que garantiria ao Uruguai sua representação nacional (paisagens naturais, música, gastronomia, etc.) seriam elementos compartilhados com vizinhos imagetivamente mais poderosos, como Argentina e Brasil. Um sintoma desta condição, conforme os mesmos autores, 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, 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 (...) quando a política da autoetnografia não funciona por causa da invisibilidade da nação internacionalmente” (Martin-Jones & Montañez, 2013, pp. 45-46, tradução nossa).

Nesta discussão sobre seletividade de paisagens audiovisuais em prol de objetivos comerciais ou ideológicos, Trago um caso que convida a um inusitado paralelo com Palmas: as representações cinematográficas e televisivas recentes do Cazaquistão, ex-república soviética da Ásia Central, tornada independente em 1991. Por décadas, o país foi governado pelo mesmo presidente, Nursultan Nazarbayev, que comandou, por caminhos pouco democráticos, uma empreitada de modernização e promoção internacional da nação. A culminância foi a transferência, em 1997, da capital para Astana, uma cidade nova, planejada no século XIX, mas que se transformou num celeiro de obras grandiosas e futuristas. A modernidade apontaria para um novo tempo de um país isolado, com tradição de povos nômades. Além da paisagem urbanística, o regime lançou mão do audiovisual como forma de integrar a população no imaginário programado. A partir do século XXI, poucos títulos ajudaram a colocar o país em um tímido canto do mapa do cinema. São os casos de *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 prêmio em Cannes. Ambas as obras apresentam a conduta de autoetnografia, com exploração de raízes históricas, paisagens peculiares e costumes surpreendentes que as aproximam do autoexotismo. Porém foi na TV que o governo Nazarbayev se imiscuiu para construir um outro olhar sobre a jovem nação. Como nos apresenta um estudo de Peter Rollberg (2015) sobre a minissérie televisiva, *Astana – Lyubov Moya* (Yermek Shinarbayev, 2010), esta coprodução com a Turquia, exibida com grande sucesso na TV nacional, mescla romances, conspirações empresariais e crimes, compondo um melodrama bastante digerível que funciona como metáfora da modernidade cazaque condicionada pela construção da nova capital. Entre os muitos recursos para executar esta tarefa, Rollberg identifica 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)

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, desconstroem 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.

Os casos reportados subsidiam a reflexão sobre os contrastes entre o lugar em busca de uma imagem midiática e a presença de territorialidades nos filmes. No caso de Palmas, e para que se possa perceber como, até agora, os cineastas locais têm reagido a esta equação entre a invisibilidade e a ânsia por uma existência audiovisual, compreendo que a aplicação dos conceitos de autoetnografia e autoapagamento se mostra útil para elucidar a predominância de um ou outro desses gestos e as gradações entre eles. A proposta de uma tipologia dos filmes assim se esquematiza:

- a. Filmes em que Palmas é clara e explicitamente evidenciada. No polo extremo, 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, marcas arquitetônicas, etc., bem como a nomeação destes elementos com suas identidades extrafilmicas. Estamos diante do tipo que tende à autoetnografia e, nos casos mais 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 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, ao menos, em que essas marcações, se inevitáveis, tocam o extremo da discrição, de maneira que somente um olhar profundamente atento e conhecedor dos signos locais estaria apto à percepção. Compreendamos que a incapacidade para a decodificação desses signos é hipotética 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 estar diante de 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 deste tipo, que, como se pode perceber, liga-se ao autoapagamento.

Possíveis situações mistas mostram que este quadro precisa prever certa flexibilidade. Por exemplo, um dado 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 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 no soerguimento de uma cultura própria da capital tocantinense. Em outras palavras, é uma análise que subsidia a localização de afetividades identitárias. Interessa, em decorrência, observar se a abordagem crítica tem espaço na elaboração deste afeto. Indago até que ponto certas desconstruções; determinadas denúncias e reposicionamentos de fatos históricos, figuras públicas e valores culturais; e, enfim, o ato de despir as fragilidades do senso comum se coadunam com o trabalho de gerar identidade, especialmente em obras que não optam pelo autoapagamento do lugar.

Presenças e ausências, elogios e desmantelamentos, 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: o nacionalismo banal e o cinema com sotaque.

Sobre as ideias de Michael Billig (2010) acerca do nacionalismo banal, já expostas anteriormente, cabe aproveitá-las para uma reflexão sobre as tradições inventadas em Palmas e o modo midiático com que elas se instalaram. Afinal, no explícito enaltecimento do lugar, há 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 lido 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 ufanista-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). O autor toma a ideia de *sotaque* para comentar práticas bastante específicas, a saber, as dos cinemas de exílio, de diáspora e étnicos. 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, 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. 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 por algum grupo social ou regional, 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. Mesmo remetendo a outro contexto bastante distante, a discussão apresentada por Naficy em torno do *sotaque* beneficia a análise presente. Em primeiro lugar, demonstrar que o conflito identitário acarreta, de diferentes modos, na repercussão dessas territorialidades malresolvidas, indefinidas, mestiças nos filmes. 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.

3.3. UMA FILMOGRAFIA PARA A PALMAS CINEMÁTICA

Convém agora estabelecer uma amostragem significativa da cinematografia de Palmas que permita exercitar essas geografias de cinema, através do vasculhamentos dos diversos aspectos elencados. Não se pode esperar facilidades na determinação de quais obras representariam melhor essa trajetória. Em um dos primeiros textos resultantes das nossas investigações iniciais sobre os filmes tocantinense (Soares, Coelho & Souza, 2012), 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 que a cidade oferecia, o parâmetro de seleção recaía sobre a participação das obras no Festival Chico. É natural que a chancela do mais bem-sucedido evento no setor permaneça ainda agora como significativa, não exatamente por assumir que o Chico teria a vocação de localizar os filmes mais relevantes, mas 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 dos primeiros anos do cinema tocantinense, nenhuma instituição se equipara ao destaque que o Chico conferiu para a produção local, sendo essencial para o reconhecimento de filmes e cineastas. Porém, dada a interrupção ocasional do festival, faz-se necessário considerar algumas obras surgidas em períodos em que o festival não era opção de janela de visibilidade.

Se 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 a popularização das tecnologias midiáticas abriu as portas para outras telas, outras práticas audiovisuais, outros usos e formas de consumo, a ponto tal de 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 pressentiam a destruição do cinema com a chegada de novas formas eletrônicas de produção e consumo. Em contestação, o autor recupera experimentos datados desde os anos 1960 em que cineastas de vanguarda 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, que 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 filmes* pede um tipo diverso de metodologias de seleção e análise e esforços específicos que, embora tenham muito a contribuir para os problemas levantados, são de natureza bem diversas daqueles relativos aos estudos dos filmes “convencionais”. Assim sendo, a amostragem é aqui composta por filmes que 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 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.

Outra questão conceitual 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. O panorama historiográfico do cinema de Palmas revela dedicação a ambos os grandes regimes de relação com o real. Com isto, filmes ficcionais e documentários precisam figurar na seleção. 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 *verdadeiro*. 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 com o argumento de que a distinção não impele, neste texto, a uma separação tão decisiva, embora jamais possa ser desconsiderada.

Uma posição similar à colocada acima envolve a metragem das obras. Também não há como negar as condições que levam um realizador a se decidir 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 de entendimento acerca dos espaços, audiências e modalidades de recepção diferentes para cada metragem. Ainda assim, 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 também neste *corpus*.

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 a cidade. Percebamos que este parâmetro poderia ser facilmente derrubado, bastando que nos lembrássemos de quantos lugares são apresentados no cinema através de simulações 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. Essas estratégias poderiam alimentar 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. 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, fora do foco deste texto. No segundo caso, das animações, o levantamento historiográfico de Thuanny Silva (2017) localiza, entre elas, o curta-metragem *Praça dos Girassóis* (Paulo Roberto Cruz, 2014), que utiliza a inserção de personagens por animação no cenário “real” da praça. Não se encaixa também no impasse exposto.

Um dos pontos mais delicados na procura por uma amostragem resvala na linha do tempo. A precariedade na conservação da história cultural da cidade gera lacunas no acesso não só às obras, mas às informações relacionadas a elas. Se recorreremos mais uma vez à pesquisa de Thuanny Silva (2017), perceberemos 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. 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, a seleção 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. No decorrer dessa escritura, a notícia de produções inéditas em curso ou recém-finalizadas nunca cessou, o que exigiu um recorte mais ou menos arbitrário que limitasse essa temporalidade, mesmo com o

risco deste texto se transformar 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 2015.

Nesta amostragem, alguns filmes são trazidos ao debate 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. 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.

3.4. DECUPAGEM PARA UMA FILMOGRAFIA

Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (2011), ao discorrerem sobre a tarefa do analista de cinema, apontam que ele precisa se precaver de certas armadilhas propiciadas por um objeto que mobiliza tantos aspectos sensoriais e emocionais, apesar dos objetivos, da responsabilidade e dos procedimentos bem distintos em relação ao espectador comum: “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). A atividade analítica, prosseguem os autores, engloba então duas ações. A primeira, subentendida no princípio 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, a especificidade da investigação, através de seus objetivos, determinará neste universo o que interessará selecionar. A esse respeito, pelo problema posto por esse texto, 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, etc.), transformada em paisagem fílmica;
- b. a dimensão sonora, tanto musical como sonoplástica, com 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 contar sobre a cidade.

Devidamente atendida, esta lista nos oferece base 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 e que sentido esse local dá à imagem), 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*.

No campo do contexto de produção, deve-se atentar para 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 haja dados a esse respeito. Assim, 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 com a história oficial da cidade e seus principais agente difusores: o poder instituído e os aparelhos midiáticos.

O cinema que é objeto deste texto assinala uma oportunidade especial e incontornável: a possibilidade do acesso 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. 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 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* sugerida 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”. Quanto às bases fornecedoras deste pensamento dos criadores, a indicação é de que elas devem se ater às fontes diretas, ou seja, às exclusivas enunciações dos cineastas, sem intermediação de terceiros. Aumont considera que mesmo a própria obra é uma fonte pela qual o artista expõe suas ideias sobre a criação.

Como sistematização da busca pela teoria de um certo cineasta, Penafria, Santos e Piccinini (2015) partem das ideias acima descritas para a sugestão de um manual, com uma série de questionamentos a serem feitos pelo investigador interessado. Uma recomendação está em incluir entre os diversos procedimentos para esta abordagem 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 idea-

lizado pelo cineasta durante sua criação; e a localização dos conceitos e termos mais frequentes nos materiais estudados. 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)

Mesmo com a expectativa inicial de um acesso fácil aos cineastas locais, não foi possível, no tempo do trabalho presente, 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, tenho um resultado suficientemente amplo de manifestação verbal 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). Os resultados integrais das entrevistas se encontram na tese que originou este texto (Silva, 2019). 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.

3.5. ANÁLISES FÍLMICAS: CIDADE, CINEMA, INTERCÂMBIOS

3.5.1. UNDER THE RAINBOW



Figura 13 – Montagem a partir de fotogramas de *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 migrantes cada vez mais sintonizados 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, *Under the Rainbow* reúne características que revelam muito dos primeiros processos do fazer cinematográfico em Palmas. É uma era que se estende até o estabelecimento mais confiável de editais públicos voltados ao audiovisual, o que não quer dizer que em tempos contemporâneos não tenha permanecido. Como revela o realizador André Araújo em entrevista (Silva, 2019), o documentário contou com diversas circunstâncias favoráveis, desde o acesso a equipamentos de filmagem e edição da ULBRA (Centro Universitário Luterano de Palmas), onde o cineasta trabalhava, até o ímpeto de profissional da Comunicação Social e o senso de oportunidade que a parada LGBT propiciava enquanto ocorrência incomum na Palmas da época. Apenas com recursos financeiros próprios, alguma preparação acadêmica para o audiovisual, tecnologia suficiente e improvisado, 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)².

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).

Também no que se refere ao uso de recursos cinematográficos para desenvolver narrativas, *Under the Rainbow* traz 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 midiática, com constância são incluídos não só em filmes, mas em museus, exposições, peças publicitárias e no jornalismo,

2 Esta e outras falas deste e dos demais cineastas aqui citadas são trechos de entrevistas concedidas para este projeto historiográfico e estão presentes na íntegra na tese (Silva, 2019) que deu origem ao presente livro.

com um tom de nostalgia e homenagem, reforçando o tributo aos pioneiros. Neste filme, no entanto, o realizador recorre a estes significados já sedimentados para, através da montagem, obter contrastes inesperados. Como base, utiliza o acervo do repórter cinematográfico Sidinei Madalena, imagens que, por certo, são 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.

Araújo organiza um prólogo no qual se cruzam três tipos de registro. Logo como abertura, resgata as muito popularizadas imagens (de origem não creditada) da promulgação da Constituição de 1988, em Brasília, pelo então presidente da Assembleia Constituinte Ulysses Guimarães. Letreiros explicitam a dupla razão da inserção desta cena histórica: o documento ali celebrado “garantia os direitos e a cidadania de todos os brasileiros” – 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. Os letreiros anunciam Palmas em 1989. De início, temos um plano geral de uma estrada muito empoeirada e um carro que se distancia. A qualidade envelhecida da imagem impõe o caráter nostálgico, *vintage*, daquela cena. 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. O criador de Palmas reaparecerá guiando ele próprio um trator nas obras ou hasteando uma bandeira. Estes *inserts* são aplicados em meio a tomadas 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 ainda 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.

O terceiro tipo de registro, as imagens captadas pela câmera de André Araújo na parada LGBT de 2004, é incluído na sequência com uma passagem de um dos *travellings* em uma avenida de outrora para um plano de uma gigantesca bandeira dos movimentos pela diversidade sexual sendo carregada por manifestantes. 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 recortes 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. Lado a lado, pela montagem, vemos trabalhadores da construção civil na poeira e manifestantes em festa nas ruas.

Os paralelos ganham, no entanto, uma significação sarcástica 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 plano fechado de Siqueira, com expressão entre perplexidade e desconforto, com uma criança nos braços (na Palmas antiga). Após um beijo *gay* (na Palmas de 2004), dispõe-se outro plano de Siqueira 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 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 toma a parada LGBT como um sinal de modernização 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 é acompanhada pela canção *I Will Survive*, um *hit* da *disco music* dos anos 1970 e identificada como um hino LGBT. No entanto, é descartada a versão original, na voz de Gloria Gaynor, e se opta pela gravação *rocker* do Cake, de 1996. Uma parada da diversidade na cidade nova em meio ao cerrado tem uma aura pós-moderna o bastante para que talvez caiba melhor o *cover* inusitado da banda californiana, que quebra o clichê do que se espera de uma canção *gay*.

Uma segunda parte do curta-metragem apresenta os depoentes: um ativista do Grupo Ipê Amarelo, um gerente do bar Dama de Paus, notável espaço LGBT dos primeiros anos de Palmas, uma psicanalista e, ainda, Aline Salles, professora de História do Direito, curiosamente roteirista do próprio filme. 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. É sintomático que, na conclusão da primeira rodada de falas, um dos entrevistados conclua: “Amo Palmas”. As demais depoentes assumem outra função, 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, mas conservadora.

Também nesta segunda fase do documentário, há uma aproximação de um formato de reportagem, que alterna os depoimentos com mais imagens da passagem da parada, acompanhadas de texto em *voice-over*. Há também a preocupação de captar a reação do público que assistia à parada, como na demonstração, tanto por *voice-over* como com 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. 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. Como contraponto, surge uma criança em uma bicicleta, sorridente, com o rosto protegido na edição por uma tarja, que faz um gesto obsceno para a câmera (ou para os manifestantes?) e grita: “Viado velho!”.

A captação da parada pela câmera pausa momentaneamente com o registro de uma repórter a entrevistar uma *drag queen* como cobertura para uma TV local. A narração trata de sugerir, ainda que veladamente, a importância daquela cena: “A imprensa faz a sua parte e dá bastante espaço para o evento”. O que se segue é uma reflexão sobre os 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 no jornalismo. Para tanto, abre-se espaço para um quinto depoente, Rogério Silva, na época diretor de jornalismo da TV Anhangueira, principal emissora do estado. Silva revela que a matéria foi programada, na ocasião, para ser exibida na manhã do dia seguinte. 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 posterior, o produto final muito anódino, Silva vem a descobrir que a polêmica havia girado em torno da exposição de um beijo entre dois homens. A imagem terminou por ser reincluída na matéria, sem, por fim, causar maiores escândalos entre os telespectadores

O documentário se encaminha para seu epílogo ao acompanhar 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, deixando os manifestantes no escuro e sem conclusão do evento. O narrador 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”. Estas palavras sobrepõem um novo e longo *travelling* sobre uma das avenidas retilíneas da cidade. Encerrados os créditos, irrompe o arremate: o enquadramento de um telejornal da Anhanguera, com a chamada para o bloco seguinte. Diz o apresentador: “A seguir, crianças e adolescentes de Palmas fazem curso para conhecer seus direitos”. Assim como a rotina da cidade prossegue, portanto, trabalha 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 estas análises, *Under the Rainbow* já comparece como cinema em que a cidade não é mero cenário, mas personagem. De forma imediata, Palmas se faz presente a todo instante, como locação de filmagens antigas e atuais (na atualidade da obra). É também um lugar discutido, avaliado, palco de territorialidades estabelecidas pelas forças políticas fundadoras, vivenciadas pela mescla de migrantes, mas também arena de culturas 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 primeira parada LGBT, de maneira equitativa, também é uma obra sobre a reação da cidade a esse evento. Diante da novidade, a cidade (modernidade *versus* tradição *versus* imprensa) é uma antagonista de si mesma.

O cinema lança mão aqui de variados recursos para desenvolver um discurso sobre a cidade em muitos pontos divergente das vozes hegemônicas. A ironia investe, 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 mediatizar (e de como mediatizar) 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



Figura 14 – Montagem a partir de fotogramas de *Kitnet – o Filme*.

Gênero: Documentário / Ano: 2007 / Realização: André Araújo / Produção: André Araújo, Aline Salles, Flávia Rodrigues, Maria Amélia Castro Alves para Euzéoscara e 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, unidades conjugadas com um quarto e sala, para escutar seus moradores. Antigos habitantes, jovens casais, artistas e proprietários narram e opinam sobre a experiência de viver nesses lugares e o significado das kitnets na urbanidade local.

A distância de três anos entre a realização de *Under the Rainbow* e este documentário 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 prestigiada agência de publicidade do Tocantins. Por outro, Araújo teve como porta para o financiamento a vitória em um edital da Prefeitura de Palmas. Desenhava-se, assim, a perspectiva de uma equipe mais numerosa, mais profissionalizada, e um filme com acabamento mais rigoroso e ambicioso. Conta o cineasta que

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).

Enquanto *Under the Rainbow* analisava as transformações no viver em Palmas, mas usava para tanto um evento comum em grandes cidades, *Kitnet – o Filme*, ao contrário, vai mergulhar num aspecto que, se não é exclusivo, ao menos é típico de Palmas. Dispõe-se o tema da moradia popular, dos minúsculos apartamentos cuja maior peculiaridade está na convivência quase obrigatória com a intimidade do vizinho de porta. Esse traço distintivo gera um modo de habitar específico, determinado pela arquitetura precária, associado às limitações financeiras dos moradores. Desterritorializadas e imersas nas incertezas da cidade nova, essas pessoas se tornam fontes potenciais para mais uma historiografia cinematográfica da capital, a partir da

memória do povo. 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, constituída por uma montagem frenética baseada em analogias, tão divertidas quanto sufocantes, entre o desenho do Plano Diretor e outras figuras formadas por quadrículas. Lá estão os classificados de jornais e seus anúncios em pequenas caixas de diagramação, em que alguns endereços podem ser lidos e os anúncios de aluguel de kitnets se evidenciam. 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 enérgicos da ópera *La Gazza Ladra*, de Gioacchino Rossini. Na desaceleração da música, a tela, tomada pelas quadrículas de jornal, apresenta uma fusão com uma imagem de satélite de Palmas, com suas múltiplas quadras enfileiradas, como se os classificados houvessem simplesmente verdejado e se transformado em urbe.

Um apanhado introdutório dos depoimentos oferece a percepção das personagens a respeito do convívio nas kitnets: a grande rotatividade de moradores, os incômodos dos barulhos, a possibilidade de amizades e ajuda mútua. Essa introdução ainda inclui uma câmera subjetiva em *fast forward* na ponte FHC, simulando um carro que chega a Palmas. Há ainda *travellings* sobre mapas coloridos do Plano Diretor, com seus endereços alfanuméricos, e nas rotatórias onipresentes; e planos-detelhe de relógios de registro de luz e água, caixas de correio, depósitos de lixo, interfonos. Imagem de satélite de uma rotatória gira na tela, que logo se divide em duas, quatro, nove, doze, quarenta e duas partes com rotatórias, como uma cidade-caleidoscópio. Em imagem e som, a edição faz dançar a expressão de uma cidade determinada pela geometria.

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 se humaniza quando entra em cena a primeira depoente, Neires. De início, a câmera subjetiva vasculha com extrema indiscrição o cenário interior da kitnet: estante plástica barata abarrotada de produtos de cozinha e todo tipo de quinquilharia acumulada no quarto. No filme, toda verbalização é entregue às personagens. Assim se dá com esta primeira, que explica suas estratégias para caminhar em Palmas, que ainda lhe é estranha, sem se perder. Depois, sentada à mesa, tece uma narrativa representativa do migrante que chega à capital por circunstâncias inesperadas da vida e sem o afeto pelo lugar. Conta que veio para acompanhar o marido, aprovado em um concurso. Como ele se estabeleceu antes, Neires recebia de longe informações sobre Palmas. Seu imaginário começava a se compor pelos relatos de calor extremo e de pernilongos. 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. Sobre as kitnets, 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 na maioria dos outros depoimentos, quando a câmera subjetiva penetra nas moradias para apresentar os objetos que caracterizam o improvisado e o sentido de lar. O caos particular é entregue ao espectador junto ao *voice-over* dos entrevistados, permitindo que se componha uma imaginação prévia, até que os depoentes, em imagem e história, se revelam a nós. Nessa trajetória, conhecemos o casal Everton e Elaine, ambos bastante jovens.

Everton se encarrega de quase toda a fala, um relato que traz situações corriqueiras do cotidiano de trabalhadores e 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 (sorridente, Everton brinca: “Cabia, né? Quebrou a regra de que duas pessoas não ocupam o mesmo espaço”); 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”). Há leveza na narrativa, conformidade com a precariedade e uma perspectiva de evolução. No discurso de famílias como Everton e Elaine, não parece ser a cidade o que condiciona as limitações, que 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.

O realizador penetra o ambiente de outro casal, Vanessa e Welton. Sentada à mesa na cozinha, Vanessa conduz o relato de migração: padrasto, mãe e irmãos se mudaram para Palmas diante da promessa de um lugar com muita oferta de emprego: “Viemos numa peruinha véia (sic) de São Paulo até aqui” após vender todas as posses. Ao lembrar a 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”. 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...”. A partir de então, a depoente redime cidade e moradia. Declara gosto pelas kitnets, igualmente aludindo à amizade com vizinhos, e confessa que dali só sai para uma casa própria. 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, pela voz do casal, nos aspectos positivos de viver na kitnet.

A exaltação às vantagens daquelas moradias é também a tônica da sequência que põe em cena Carlos Kitnet. Em sua fala pouco linear, desenha um retrato de desafios, mas bastante positivo da cidade. Se por um lado calcula em ao menos 550 reais (em valores da época) o que um jovem precisa receber 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. As fragilidades impostas aos novos habitantes - e inclusive Carlos viveu na pele essas dificuldades - se tornam, em sua fala, 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 para introduzir esta nova personagem. 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. Em tom levemente mais severo, lista as regras da sua casa: “não perturbar, não estragar e pagar em dias”. A sequência dedicada a Deusa recebe uma espécie de interlúdio que estranhamente redireciona a abordagem do documentário. A voz da depoente passa a um *voice-over* de uma colagem de arquivos audiovisuais e fotográficos dos

primeiros dias de Palmas. Muitas dessas imagens são exatamente as mesmas que André Araújo já utilizara em *Under the Rainbow*. Lá estão a placa de 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: as avenidas JK e Teotônio Segurado, o Palácio Araguaia, a primeira rodoviária. Em uma demonstração sobre como a reedição pode conferir significados distintos para essas relíquias audiovisuais, ao contrário das desconstruções críticas de *Under the Rainbow*, aqui este painel ancestral é acompanhado pela fala ufanista de Deusa, que aponta a abertura da primeira clareira no cerrado para erguer Palmas como uma das maiores emoções da sua vida. Relembra com voz sorridente como, ao comando de Siqueira, todas as máquinas se uniram para buzinar em celebração ao primeiro dia da capital. Já entre lágrimas, a depoente finaliza, deixando de lado as questões das kitnets: “É um sonho dourado realizado. Porque dizer assim: eu fiz parte disso aqui”. 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 filme 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, mais adiante um diferente ponto de vista é materializado na tela: a visão aérea da capital de quem chega de avião. Com *travellings* aéreos realizados com lente grande-angular a simular uma aterrissagem, avenidas e rotatórias são acompanhadas 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 se desvia das moradias e se volta ao tema dos desterritorializados. 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”. Há de se destacar que, se até então a trilha musical exibida apenas peças sem qualquer caráter regionalista, nestes planos aéreos irrompem acordes facilmente identificados com a música nordestina. A sequência serve para introduzir as últimas personagens: os quatro integrantes da banda Papimbá, que executam um baião, falam da carreira e, como única ligação com o tema geral do documentário, citam o fato de residirem em kitnets. Baseando-se no fato de virem de diversos estados nordestinos, um dos entrevistados realça que a ideia de uma kitnet era, até sua chegada, um mistério, pois o termo não fazia parte dos falares da sua terra. Está dado o mote para uma questão linguística explorada na sequência seguinte.

Kitnet – o Filme se transfere 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*, de Elton John e Bernie Taupin. 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, um não-lugar sonoro. No interior do pavilhão, além de serem dados à visão os músicos, a câmera foca na venda de hortaliças e na praça de alimentação. Aproveitando um “gancho” deixado pelo último depoente, o realizador intervém no ambiente. Em uma lousa branca colocada em meio à feira, transeuntes são convidados a escrever a palavra “kitnet”. Como é previsível, a brincadeira rende variações as mais esdrúxulas:

kitchenet, kitinet, quitinete, kit.nete, etc. Conceituações são arriscadas pelos participantes em *voice-over*. 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 30m², enquanto para outro a definição é um “kit de moradia”.

Neste documentário, 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 tempo um olhar sobre o interior reduzido das residências. Quando a câmera traz a campo a cidade que existe entre o 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 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 saudosismo de Dona Deusa. Resta como exceção 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 se concentra aqui na verbalização das personagens. 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 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. 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 curiosa que 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 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 na vida do outro. Na indiferenciação de culturas imposta pela kitnet, constrói-se cinematograficamente uma descrição da cultura *da* kitnet.

3.5.3. DA BANCA PRA FORA



Figura 15 – Montagem a partir de fotogramas de *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: Incursão na mais importante feira livre de Palmas. Em meio à diversidade de produtos, à grande quantidade de pessoas em circulação e à profusão de sons e cores, somos apresentados aos feirantes, com suas histórias de amor, dificuldades e curiosidades de cada trajetória particular, aí incluídas narrativas da intimidade.

A obra de média-metragem de Yonara Aniszewski comparece nesta seleção como representante de um caminho de produção que passaria a ser 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* demonstra, que diversos desses projetos não excluem o financiamento público. Aniszewski, por exemplo, contou com verbas do edital de cultura da Prefeitura de Palmas. Ainda assim, e mesmo com experiências de produção anteriores em Brasília, 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).

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).

A carreira da realizadora nos apresenta um modo de relação com o cinema bastante exemplar do modo local: 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 da mesma dimensão.

Da Banca pra Fora apresenta uma concepção convencional, baseada essencialmente na exposição da feira coberta da quadra 304 Sul, retratada como local de aglomeração de pessoas e de oferta de produtos, com protagonismo dos feirantes. 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. Escutamos excertos das falas, 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.

O primeiro entrevistado é o único que não pode ser identificado como um trabalhador do local. Enquadrado na parte superior do prédio, uma espécie de mezanino, com o panorama ao fundo das bancas e dos frequentadores, dá um depoimento avaliatório, caracterizando a feira como lugar de conversa e negócios, de recuperação da convivência própria de tempos antigos. Descreve o ambiente como antídoto da solidão, capaz de se equiparar a um consultório de psicologia. Neste sentido, sua fala se vincula mais ao papel de frequentador do que de feirante. Segue-se a ele um bloco dedicado a discutir o apego ao trabalho e a viabilidade econômica da atividade feirante. Um vendedor, que utiliza um megafone no seu comércio, conta uma anedota sobre vendedores que se esforçam, mas nada conseguem vender. Um idoso explica que a feira é uma “doença” boa da qual nunca se cura, pois sempre lhe renderá dinheiro. Outros rápidos contrapontos opinativos se sucedem: um depoente opina que a feira está para acabar ou, ao menos, ficará “bem fraquinho”; para outro, ganha-se pouco, mas o suficiente.

Um interlúdio irrompe com uma canção do compositor Dorivã, um dos nomes mais consagrados da música tocantinense. 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.

De volta aos depoimentos pitorescos, temos uma vendedora idosa, uniformizada, que enumera seus produtos de forma gritada e com uma afetação típica dos bordões daquele ambiente: “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!”. A câmera se detém nesta personagem 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. Autoelogia sua alegria e confessa que se ressentia de não ter um marido para “esquentar a costela à noite”. Cita os diversos casamentos anteriores, separações, viuvez, com uma diversão tragicômica. Um *slow motion* a apresenta dançando, rebolando e sorrindo em

plena banca: “e era assim dançando, namorando com um, dando sinal pra outro”, diz ela. Se a realizadora demonstrava desde os primeiros segundos do documentário um foco preferencial na exotização 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. 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.

Um homem 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. A manifestação remete ao cancionero popular, sobretudo, mais uma vez, aquele de raízes nordestinas. Na sequência seguinte, um safoneiro idoso e cego, ladeado pela esposa na percussão, canta um tema típico da música popular, divertidamente grotesco, em ritmo de forró: o peido da doida. No documentário, nenhum depoente é creditado, porém, neste caso, a personagem é facilmente identificável pelo público frequentador da feira da 304: Joaquim Sanfoneiro, presença inevitável no local por anos e morto em 2017. Reafirma-se, assim, a 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 demorada parcela do filme é dedicada a um homem que comercializa e conserta peças de painéis. O depoente informa que está em Palmas há 16 anos e se define como “mestiço” dos estados do Ceará e do Piauí. Sua fala é acompanhada de demonstrações do seu serviço: restaura vários utensílios, dá dicas de como usar adequadamente uma panela de pressão e explica técnicas comerciais de agradar e conservar clientes. A certa altura, confessa que não namora por falta de tempo, o que funciona como gatilho para um novo bloco temático, dedicado à vida amorosa das personagens. Em uma série de closes, feirantes idosos, todos homens, comentam entre risos seus relacionamentos com as mulheres. Uma 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”. Transcorre uma sequência de casais que discorrem sobre ciúme, finalizada por uma série de abraços e beijos em *slow motion*, ao som de acordes suaves de violão.

Um dos casais da sequência romântica retorna. 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. O homem rascunha sua biografia familiar: seu pai veio da Bahia para a região nos anos 1940, em um caminhão pau de arara com dezenas de outras pessoas, e a família terminou por trabalhar na roça. Pela primeira vez, ouvimos claramente a voz da realizadora, fora de campo, perguntando e estimulando respostas. 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. No aproveitamento sentimentalista, os acordes de violão retornam e a câmera realiza um close fortuito do homem no fundo da banca, a enxugar os olhos.

Em uma espécie de arremedo solene, após a cena comovente, letrados 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!”. 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 são acompanhados de diversos dos depoentes convidados a dizer a

frase “luz, câmera, ação” ou o título “da banca pra fora”. 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. Acompanha a brincadeira o mesmo tema musical 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 da feira, a cineasta nos aparta das visualidades e sonoridades – e, em consequência, das urbanidades – mais comuns da cidade funcionalista, com seus 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 gritos dos comerciantes, o eletismo 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 áreas da cidade que desobedecem os planos dos urbanistas, como a Vila União.

Em segundo lugar, há uma convicção da realizadora em um projeto voltado para a explicitação da cultura local. Porém, ainda que se retenha em um ambiente de 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, ainda mais se levarmos em conta uma espectotarialidade externa a Palmas. 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. É curioso que em quase nenhum momento a câmera de Aniszewski 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, ao menos como cenografia, auxiliariam na ideia etnográfica original.

Enfim, como terceiro aspecto, o tratamento que é dado à seleção de informações e 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 nas entrevistas, ou seja, no gosto pelo excêntrico, 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 um cenário de performances histriônicas. 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 evoluem para a dimensão amorosa e familiar daquelas vidas. No entanto, é nesses instantes em que o desvio tira de cena os profissionais da feira da 304 e nos põe à vista pessoas triviais com episódios curiosos a serem confessados. Já não há nesses trechos muita ligação entre as personagens e suas bancas.

3.5.4. TEMPOS DIFÍCEIS



Figura 16 – Montagem a partir de fotogramas de *Tempos Difíceis*.

Gênero: Ficção (Policial) / Ano: 2010 / Realização: Caio Brettas / Produção: Monise Busquets, Luciana Campoza 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 desvenda os negócios escusos de Paulista e consegue capturá-lo. 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 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).

Sua produtora, a Trade Rock, sediada em Palmas, sempre atuou principalmente na organização de feiras, congressos, festas e exposições, porém com 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 - particularmente a música - é o tema preferencial. *Tempos Difíceis* é o mais bem-sucedido exemplo de ficção deste acervo, tendo recebido o prêmio de melhor filme pelo júri popular do Festival

Chico. Além disso, a realização se fez exclusivamente com os recursos da Trade Rock. Na obra, Brettas se concentra em múltiplas funções: é o realizador, o roteirista e também o cinegrafista, o que indica um trabalho bastante pessoal.

O média-metragem insere o olhar do espectador, desde o primeiro instante, em um recorte bem específico da periferia imaginada de Palmas, tanto nas visualidades cenográficas como nas territorialidades encenadas. Em sua ação inicial, Neguim (Jonh Waner), um pedreiro, discute com outro homem, que se encontra dentro de uma casa de alvenaria sem reboco. No confronto, Neguim desabafa que não quer mais trabalhar ali: “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 verbais (grande quantidade de palavras, sotaque local, gírias, concordâncias verbais peculiares) como visuais serão constantes em todo o filme.

A segunda ambientação apresentada é um quarto muito simples, com cama improvisada em madeira, paredes descoloridas, roupas pelo chão. Diana (Bell Gama) e Neguim desenvolvem nova discussão. Ela questiona o porquê do companheiro não estar trabalhando e ele, mostrando papalotes 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”. 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, agradecendo-a fisicamente, questiona se ela tem algum envolvimento amoroso com o amigo.

Imagens de uma rua comercial típica das áreas mais periféricas de Palmas desfilam na tela, com paredes envelhecidas, grades, nomes de estabelecimentos e números de telefone pintados desajeitadamente nas fachadas. Somos introduzidos a outro núcleo dramático: Ferreira (Kaká Nogueira), delegado, e seus dois policiais. Em uma *mise-en-scène* muito primária, o ambiente de trabalho deles se resume a uma mesa de escritório, um notebook, um desktop, armas, carteira de cigarro, *walk-talk* e um quadro roxo com algumas fotos. Mais do que qualquer outro cenário do filme, este set apresenta problemas acústicos e grande dificuldade de compreensão dos diálogos, que, no entanto, não comportam qualquer ação relevante. A etapa de introdução de *Tempos Difíceis* se encerra em um plano conjunto de um cemitério. Diana ajeita algumas flores, com um *rap* na trilha musical. O ritmo, muito identificado com a paisagem periférica das grandes cidades, ocupará integralmente a música da obra. 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”. Sobre o anúncio 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). A respeito das relações com eventos que deram origem ao roteiro, Brettas 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).

Outro cenário, este o primeiro mais explicitamente palmense, irrompe: a personagem Paulista (Thiago Omena) desembarca de um ônibus na Estação Apinajé, o maior terminal de transportes públicos de Palmas, com a característica estrutura que as estações do município têm e que alude à arquitetura indígena. Enquanto o rapaz caminha pelo local, a câmera o acompanha pelas costas, exibindo o comércio de rua ali presente e também alguns transeuntes, até que o protagonista vai sendo desfocado. A ação se transfere para a casa de Diana, para onde Paulista se dirige. 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.

Duas sequências posteriores acrescentam outras paisagens corriqueiras e, ao mesmo tempo, menos midiáticas da cidade, ambas vivenciadas pela juventude cinematografada pelo filme. Na primeira, Paulista e Diana chegam a um bar, onde encontram um grupo de outros jovens e todos se cumprimentam com gestos do universo *hip hop*. 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. A segunda sequência apresenta *travelling* horizontal diurno do ponto de vista de uma quadra esportiva de rua, onde outros jovens jogam basquete. Ao fundo, Paulista caminha num ambiente que revela muros altos, portões, uma *lan house*, a cerca degradada da quadra esportiva, enfim, elementos que se repetem em qualquer região residencial da capital (não necessariamente na periferia). Neste local, Paulista encontra conhecidos e demonstra plena integração territorial. Estes dois momentos mencionados são costurados por um *rap*, cuja letra se refere aos estados do Pará, Maranhão e Piauí e tematiza sobre falta de estrutura nas moradias e invasões. De fato, em uma única sequência, Brettas faz uma concessão à paisagem de uma Palmas popularizada como cartão-postal. Isto ocorre quando Paulista e alguns colegas chegam de carro à ponte FHC. Em um dos enquadramentos, mais geral, a estrutura grandiosa da ponte atravessa o lago e se perde ao fundo, deixando as personagens miniaturizadas. O grupo executa, então, uma diversão subversiva conhecida na cidade: saltar do parapeito nas águas do lago.

Mais várias facetas de marginalidade são associadas a Paulista. Em um estabelecimento noturno, por exemplo, ele aparece à mesa com um homem mais velho (Sérgio Nasser) que traja paletó e é apresentado como um político. Negociam algo ilegal e brindam o acerto com cerveja, emulando os *gangsters* cinematográficos. Em outro momento, em um bar aberto, Paulista está entre amigos quando ocorre um tumulto e um rapaz aparentemente inconveniente é expulso do bar, entre tapas e empurrões. Em *voice-over*, o protagonista reflete sobre a possibilidade de se encontrar todo tipo de pessoas na noite e a necessidade de saber se impor. Já de volta às ruas comuns e diurnas, Paulista é espionado e fotografado pela polícia enquanto recebe encomenda suspeita de um homem na calçada de uma lanchonete. Mais adiante, um dependente químico bate à porta da personagem, que o expulsa violentamente, ameaçando-o com uma arma. Há ainda um momento em que Paulista e seu bando preparam em casa papelotes de drogas, consomem cocaína e discutem o tráfico aos berros e palavrões, sob o olhar contrariado de Diana. Como se pode conferir, *Tempos Difíceis* é permeado por insistentes estereótipos situacionais dos filmes policiais.

O ponto de virada da narrativa se dá em um terreno baldio, quando a quadrilha é surpreendida pela polícia e capturada. A cena envolve numerosos planos rápidos, diversos pontos de vista e câmera na mão, para que se garanta um ritmo de ação e tensão. Não se dispensa tiroteio e truculência policial: antes de ordenar que levem Paulista, o delegado Ferreira sopra fumaça de

cigarro no rosto do traficante e o esbofeteia, apesar de já tê-lo subjugado. A partir deste instante da obra, coloca-se, pela primeira vez na filmografia aqui analisada, a situação em que o cineasta desloca a produção para fora de Palmas. A metade final do filme é integralmente dedicada ao desenrolar do destino de Paulista 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. Em novas conexões entre fatos noticiados, fatos silenciados e construção ficcional, Brettas (em informação oral) admite que estes eventos finais são adaptação de uma fuga real ocorrida em Araguaína. 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 desenrolando.

Os créditos finais de *Tempos Difíceis* são precedidos de informações sobre o destino de algumas personagens. 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”. É a única ocasião em toda a obra em que há a menção nominal a uma localidade de Palmas. Ainda que exista essa ausência de alusão explícita à cidade, 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 e geram uma familiaridade no espectador doméstico.

Tempos Difíceis realiza um recorte muito específico e incomum da paisagem da cidade, em particular se comparamos com aquela habitualmente presente nas mídias, locais ou não. Há uma entrega integral às periferias. Os créditos finais elucidam a utilização da Vila União, bairro de baixa renda, como set de filmagens, mas este elemento não se faz presente no enredo. Ao mesmo tempo, o conjunto de lugares selecionados é preenchido por 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 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 por Diana). Faz-se necessário perceber um vínculo entre *Tempos Difíceis* e o subgênero de filmes policiais 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). 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 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), em que realizava uma crítica da sociedade local, especialmente dos funcionários públicos que simulam um status, um esnobismo que não condiz com sua real condição financeira. Este gosto por um cinematografia da periferia conduziu Brettas para dificuldades adicionais na busca por recursos de produção. Como relata o diretor,

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’ (informação oral).

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 brasileiros.

3.5.5. TERMINAL DE LEMBRANÇAS



Figura 17 – Montagem a partir de fotogramas de *Terminal de Lembranças*.

Gênero: Documentário / Ano: 2012 / Realização: Gleydsson Nunes / Produção: G20 / Roteiro: Gleydsson Nunes / Fotografia: Anacleto Campanella, Gleydsson Nunes / Edição: Cledson Bosque, Welton 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, mas sofre com a má fama e o preconceito. Na década de 2000, 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.

A trajetória de Gleydsson Nunes na história do cinema tocantinense retoma a narrativa da evolução de muitos cineastas locais, com um início que mescla a improvisação e a insistência e, 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).

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. (informação oral)

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 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. (informação oral)

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 alinhavam aquelas histórias pessoais e a exibição imagética de farto material fotográfico e videográfico de arquivo, o documentário anuncia logo em seus primeiros segundos a disposição em investigar a história da capital. 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).

Por excertos de falas de personagens não identificadas, logo nos créditos iniciais, podemos ouvir: “Vim pra Palmas em 89. Final do ano de 89 cheguei em Palmas, cheguei em Taquaralto”. 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, reaparecem aqui, mas Nunes se atém aos registros da região do terminal rodoviário, diversificando, no entanto, as fontes. Além de mais uma vez o trabalho de Sidinei Madalena ser acionado, há material de outros documentários, acervos pessoais dos entrevistados, de outros fotógrafos, do próprio realizador, bem como recortes dos impressos locais *Primeira Página* e *O Jornal*. Esses arquivos, inicialmente, servem à já recorrente descrição dos tempos iniciais da capital e sua caracterização como paisagem débil, agreste, em construção. A voz do narrador anuncia: “Próximo dali, estacionavam ônibus abarrotados de trabalhadores e aventureiros de todos os sotaques”, estabelecendo, logo de partida, o discurso da diversidade e do desgarramento dos desterritorializados na formação social de Palmas. Sobre a 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 as identidades regionais.

São 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 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 origem: 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, por exemplo, introduz, já nos primeiros minutos o episódio dramático que culminaria na destruição do antigo terminal. Após explicar a chegada por anos 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 desenvolvido por uma série de depoimentos, como Manoel, que explica que as pessoas instaladas no terminal não tinham recursos para manter um imóvel para comércio e outro para residência, de forma que trabalhavam e moravam no mesmo barraco. Eurilene, sustentada por *inserts* de fotos antigas de sua família, ilustra a dinâmica do cotidiano à época: para ela, o único porém do local era o pouco espaço para que as crianças brincassem, já que ficavam limitadas ao entorno de casa. Imagens de arquivo, agora videográficas, exibem, num terreno baldio, tralhas consumidas pelo fogo e observadas por um grupo de crianças. Duas mulheres ocupam uma mesa de bar com rostos desfocados pela edição. Um homem está deitado no chão de terra, coberto por flores e ladeado por garrafas de bebidas alcoólicas. A voz narradora referenda a paisagem de marginalidade ao comentar que aquele era um lugar que “as ditas pessoas de bem” evitavam, por estar associado à prostituição e às bebedeiras. Edna, nova depoente, relembra os discursos do preconceito, mas arremata que não se importava, pois ali criava os filhos e tirava seu sustento. José Maria, enquadrado em um salão de beleza, expõe a vida à margem pelo relato do olhar externo: conhecidos que o viam trabalhar no terminal acreditavam que ele havia se tornado mendigo. Eurilene retorna para ilustrar: os moradores sofriam rejeição quando iam às lojas de Palmas e diziam residir no Pé Inchado.

A cidade contemporânea quebra a coleção de imagens antigas e aparece em alguns planos gerais em perspectiva da avenida Teotônio Segurado, em momentos distintos do dia. Essa paisagem metropolitana nos reconecta a uma Palmas em rápida 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. São falas que tratam das negociações com o estado e da percepção de que a nova área determinada para o comércio seria inadequada.

Letreiros comunicam a data da virada na trajetória daquelas pessoas: 27 de outubro de 2001. Segue-se uma sequência de fotos de barracos destruídos, com trilha musical fortemente melancólica. A nova rodada de depoimentos foca agora na repercussão mais existencial. Merece destaque Rosângela, por ser a única entrevistada nascida em Palmas, o que compete para a pungência de sua memória sobre o dia fatídico, quando ainda criança: “Pense você ver onde você cresceu, tudo no chão, tudo destruído, mais ninguém por perto, só aquele bando de barraco no chão”. Diversos relatos rememoram os fatos com esse teor de revolta. João Dias revela que, após a expulsão, caiu na mendicância, catando lixo: “Nunca mais me acertei”. De fato, quando o documentário se põe a investigar a situação dos comerciantes no novo Rodoshopping, a narração assume o ponto de vista dos deslocados e oferece argumentos: apesar de oferecer espaço organizado, a estrutura foi instalada a 500 metros da nova rodoviária, distância que impede o aproveitamento do fluxo de usuários em trânsito. Imagens dos boxes de comércio pouco movimentados acompanham essa explanação. Pessimistas, os depoentes completam: falta divulgação, trans-

portes adequados e eventos que atraíam público. O bloco é concluído com uma manifestação do secretário de Indústria e Comércio de Palmas na época da transferência, 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.

Nos últimos minutos da obra, eleva-se de maneira notável o tom melancólico do roteiro ao unir a percepção de irreversibilidade do processo histórico com a consciência de memória e o consequente sentimento de saudade por parte das personagens. Esse direcionamento é expresso sobretudo por duas mulheres: Eva e Maria das Graças. Ambas são filmadas, separadamente, a caminhar no terreno vazio e cercado onde outrora ficava o velho terminal. Eva anda pela rua de terra e rememora o terreno através das árvores conhecidas: “Ih o pé de manga ali, esse pé de manga bem aqui”. Depois, reforça a violência dos fatos passados e a inconformação: “Eu saí daqui na marra. (...) Eu acho que até hoje eu tenho essa carta guardada em casa, de despejo”. Em um plano de construção lírica, a câmera percorre uma grande árvore, da copa ao chão, onde está Eva, parada diante da cerca que a separa do território das lembranças. Ela retoma o discurso da falta de resignação: “Eu hoje moro na 3 [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”. Vista por trás da cerca, encerra: “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]”. Maria das Graças, por sua vez, apresenta na sua fala uma reflexão mais geral do sentimento compartilhado por Eva. Filmada com o mesmo terreno vazio por trás, comenta: “É ruim a pessoa pegar com o lugar que não é da gente. (...) Eu peguei muito com o lugar aqui.”

Outras personagens reaparecem neste arremedo, reafirmando a relevância dos fatos narrados para a história da cidade e para a vida de cada um dos envolvidos. Algumas merecem destaque por evidenciar a necessidade de preservação e expansão da memória. Damião 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”. Por fim, a câmera flagra alguns segundos de silêncio e reflexão dispersa de João Dias, antes que ele justifique o 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?”. Esta última colocação parece resultar da própria exposição aos dispositivos cinematográficos, como se o entrevistado clamasse por uma midiaticização que desse repercussão à sua história.

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)

O caráter 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).

Porém, em seu afã do registro histórico, Nunes toca em certas dimensões do cotidiano inicial de Palmas que problematizam uma história mais oficialista. Ora, a situação antagonista apresentada pelos comerciantes do Pé Inchado não se limita à pobreza, à falta de espaço nos barracos ou ao trabalho extenuante. Ela envolve também uma cidade dividida por muros sociais invisíveis, mas muito perceptíveis. 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. Nem mesmo a diversidade da sociedade, tão realçada na obra, consegue fazer frente à exclusão, 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 é lida como violência. Uma segunda intervenção, que se dá com o Rodoshopping, em lugar de readequação, colabora para desenhar uma paisagem de fracasso e desalento.

Se o futuro da cidade pela modernização desajeitada se mostra negativo, percebe-se certa coerência no teor saudosista que a obra, através de suas personagens, atribui ao terminal antigo. As privações do Pé Inchado sempre são tomadas como um cenário mais satisfatório quando comparado com o Rodoshopping. É assim que só ao cenário antigo são relacionadas imagens contadas ou fotografadas de trabalho digno, de esperança, de crianças que brincam pelas ruas e até melhoria de vida. A melancolia daí advinda abre espaço para um tratamento do tempo e da paisagem muito raro no contexto cultural de Palmas: a ideia de ruína³. Essa marca degradada é identificada pelo filósofo Andreas Huyssen (2006) como uma afronta às metas 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

3 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.

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)

Não há nesta obra apenas mais uma linha do tempo que parte das carências da cidade recém-fundada em direção ao desenvolvimento urbano. Há sim 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 marcas materiais do lugar que deixou de existir. No caso específico do terminal antigo, estas ruínas físicas compõem não com escombros ou edificações decadentes, mas, talvez mais terrível, como o terreno baldio estéril. Indiretamente, as ruínas também estão refletidas no ambiente moderno do Rodoshopping, que, disfuncional, exerce o papel do futuro perdido.

O tema do lugar desaparecido em *Terminal de Lembranças* instila um diálogo com outro documentário, *No Averso da Noite de Palmas* (Bruna Andrade Irineu, 2017), uma produção de âmbito acadêmico, surgido dentro da UFT, e dedicado a registrar memórias sobre as opções de lazer LGBT no passado da cidade, especialmente sobre o bar e boate Dama de Paus, encerrado em 2010 e narrado com especial afeto. Em uma das sequências mais comoventes, o antigo proprietário daquele estabelecimento, marcante na vida dos frequentadores, prostra-se em silêncio diante do muro onde ficava o Dama, outra ruína da cidade nova. Depois, atualizando o assunto, a realizadora dirige o foco para o bar Serreal, local de muitas festas relacionadas à diversidade sexual e contemporâneo do filme. No entanto, em lugar de apresentar um novo tempo de mais tolerância, o relato sobre o Serreal reitera a permanência, anos depois, da mesma luta por um lugar de acolhimento à liberdade. É, assim, uma obra que exhibe uma cidade cujo conservadorismo perene segrega e que, nem tão receptiva como sua propaganda faria acreditar, estimula a geração de guetos. De forma similar, *Terminal de Lembranças* 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.

3.5.6. PALMAS EU GOSTO DE TU



Figura 18 – Montagem a partir de fotogramas de *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 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 com uma fortuna obscura e vê a chance de tirar a família da crise financeira. 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 na Praça dos Girassóis. No quinto episódio, rapaz do interior encontra morada em uma kitnet, onde terá que conviver com confusões, fofocas e romances com todo tipo de gente. 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 incontornáveis os fatores que requerem a inclusão de *Palmas Eu Gosto de Tu* entre os filmes a serem aqui observados. Embora não se possa afirmar que uma almejada profissionalização do cinema em Palmas tenha sido alcançada em um momento específico da linha do tempo, esta obra produzida pela SuperOito serve como um marco neste processo, pois sintetiza conquistas essenciais na direção contrária de um cinema mais artesanal ou de bordas. 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. Além disso, opções estéticas aproximam o filme de modelos próprios do audiovisual esperado nos 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.

É verdade que sua pré-estreia se deu na Sala Sinhozinho do Espaço Cultural de Palmas, tradicional reduto do cinema menos hegemônico na cidade. Mas, dois dias depois, entraria em cartaz em uma das seis salas do Cinemark Capim Dourado, *multiplex* instalado no maior centro comercial da capital. Esta ocorrência apresentava um forte valor simbólico de admissão no território normalmente reservado aos *blockbusters*, o que proporcionou uma atenção inédita da imprensa palmense para o cinema autóctone (Jesus, 2014). André Araújo, que encabeçou o projeto, detalha assim alguns dos degraus a serem vencidos:

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 estreiar 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).

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 pessoas não quisessem assistir. Foi pensado para que as pessoas se identificassem (informação oral).

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. Ao mesmo tempo, utiliza a estratégia dos filmes em episódios que prestam homenagem a grandes cidades, 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 a parodiando. Definiu-se um caminho que poderia mobilizar o público caseiro e ainda coletivizava a realização, ao trazer para a obra nomes notáveis do cinema local em lugar de 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. *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 durante o lançamento na Sala Sinhozinho.

A inclusão do local se pronuncia já nos segundos iniciais do filme, com os primeiros créditos acompanhados por violão e piano da trilha musical de Heitor Oliveira, professor de música com atuação na UFT, e Paulo Vieira, um dos atores mais populares da cidade e integrante do elenco da obra. 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. Estas variações indicam uma despreocupação em trabalhar o que seria uma suposta música tocantinense, antes incluindo artistas relevantes da cidade em uma produção que esboça uma síntese do cenário cultural local.

Outro aspecto marcante revelado nos primeiros instantes do filme é o farto uso de imagens aéreas 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 ou entre os episódios. 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; as vidraças do prédio do Ministério Público a refletir o céu; um voo sobre o trecho mais movimentado da avenida Juscelino Kubitschek; e a entrada da ponte FHC, com aproveitamento da amplitude azulada do lago e a inserção do título do primeiro episódio, *Tá Longe*⁴, realizado por André Araújo.

O som das águas prenuncia o cenário de início da narrativa: a praia da Graciosa. Ali se forma o microcosmo afetivo do protagonista (vivido por Pietro Lamonier, também cantor local), um rapaz que aparece em repetidas ocasiões se arrastando até a margem do lago para vomitar. Em *voice-over*, explica que o lugar foi palco de todas as primeiras bebedeiras de sua vida. Os laços com a praia são reforçados por um *flashback* da sua infância na praia. Como aquela memória está em um passado distante, a direção de arte apaga a ponte (inaugurada em 2002) e providencia uma paisagem mais rústica, com barracas de pau e palha ao fundo, que já não existem na contemporaneidade extrafílmica. Além disto, a edição insere riscos de velhas gravações nas imagens. Portanto, um “filme de época” em Palmas se faz com reconstituição de duas décadas atrás e uma textura de fitas VHS avariadas!

O episódio 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. O contraste se corporifica em distintas experiências com a Graciosa. Se o rapaz conheceu desde sempre o lugar e acompanhou suas mudanças – é, portanto, o *pioneiro* –, a moça (Vivi Veloso) personifica a migrante que aporta em uma Palmas já estabelecida. Em seu *flashback* de infância, confessa o assombro frente ao exotismo da cidade nova: “Quando a gente chegou naquele terraço, 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 já uma territorialidade, um modo de uso da praia de rio, que não é nem familiar e nem simpática à personagem, a quem cabe assimilar a terra estranha.

André Araújo outra vez recorre em sua cinematografia aos arquivos audiovisuais históricos. Lá estão os registros de Sidinei Madalena e as reportagens da TV Anhanguera, com o diferencial de agora servirem a uma obra ficcional. A paisagem da praia é modificada pela construção da ponte FHC, 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.

Introduzida a existência da ponte, ela passa a único cenário do episódio. É na via de pedestres que, em plano e contraplano, ocorre o primeiro encontro das duas personagens. No

4 Este episódio foi, em 2018, recortado do longa-metragem e exibido isoladamente, como um curta-metragem, no Festival Chico.

mesmo lugar, 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 suas oposições: 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, o posicionamento das personagens na geometria composta. Aproximam-se progressivamente ao se conhecer, afastam-se progressivamente quando vem à tona a separação. Representando a alta rotatividade da população local, a moça precisa partir para fazer o mestrado no Rio de Janeiro. 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. Os namorados se reencontram da mesma forma e no mesmo local que na primeira vez. Beijam-se, dão-se as mãos e se viram para o parapeito. Como celebração da felicidade, saltam da ponte e mergulham no lago. Emergem e uma outra vez se beijam, para, em panorâmica, a câmera se afastar e focalizar a ponte, que será, por vários ângulos, sempre espetaculares, objeto das cenas de passagem para a próxima narrativa.

O segundo episódio, *A Mala dos Peixes Graúdos*, tem realização do tocaninense Hélio Brito, um dos mais experientes cineastas do estado, com 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. É na ponte que desponta o protagonista Lindomar (Dodi Reis), em sua moto. Estaciona no acostamento, permitindo que vejamos ao fundo não a margem palmense, mas a oposta, em Luzimangues. Com trajes de pescaria e um saco com varas, atravessa a grade do parapeito e desce para um banco de areia, onde vivencia uma das atividades de lazer mais populares dos tocaninenses. A música que cessa para dar espaço ao silêncio contribui para o clima de solidão e meditação do pescador. Na espera, Lindomar observa a ponte e, em um close, cantarola o hino de Palmas, ocorrência ufanista pouco sutil, que recorre a um elemento abertamente oficialista.

Um corte transfere a ação para a casa de Lindomar. No quarto de pouca luz, ele e a esposa Vera (Emiliane Passarini) travam um diálogo tenso que desvela 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, 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”. Palmas se torna personagem que não apenas dá oportunidades que atraem imigrantes, mas como lugar de imperfeições que centrifuga pessoas. Desta vez, porém, há uma narrativa que inclui a afetividade no ponto de vista de quem se vê ameaçado de perder a cidade.

O episódio passa a alternar as duas situações: Lindomar a pescar no lago, quase um *leitmotiv* em que a personagem foge dos problemas e pondera sobre a vida, em contraponto ao drama familiar que se agrava no ambiente interno da casa escura. Em uma dessas sequências, Lindomar fica sabendo que Vera partirá dali a poucos dias e demonstra angústia. A esposa lança novos argumentos, que 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”. Em outro momento, a renúncia de Vera a Palmas é usada 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] 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 papel da contestação, Lindomar corrobora as territorialidades perpassadas por assistencialismos e tráfico de influências: “Mas Verinha, o deputado vai tentar reverter a situação da minha demissão”. Não havendo acordo, a narrativa conduz à separação. Vera e as crianças partem numa van, veículo usado para viagens mais econômicas no estado. *Travellings* das avenidas de Palmas realizados a partir do interior da van se alternam com o caminhar melancólico de Lindomar pela praça de uma quadra até um bar, onde pede uma cerveja.

A revolução narrativa vem quando, de volta ao banco de areia, o pescador fisga não um peixe, mas uma mala. Em seu interior, acha vários envelopes com nomes de deputados e secretários de governo (todos fictícios) recheados de dinheiro. Embora tenha consciência da óbvia 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 de policiais militares, da qual, no entanto, consegue escapar por um golpe de sorte do acaso. 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. 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 e com uma cerveja ao lado, Lindomar telefona para a esposa e anuncia que ela pode retornar com os filhos, pois “tá tudo mudado”.

O terceiro episódio, intitulado *Para Sempre João*, tem como realizador Roberto Giovannetti, cineasta de Minas Gerais e integrante, junto com André Araújo, da SuperOito. Os amplos planos aéreos de passagem incluem agora marcas destacadas do centro de Palmas: 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. Este conjunto monumental impacta quando é sucedido por uma panorâmica horizontal de uma área pobre, com ruas de terra e várias casas iguais enfileiradas, próprias dos programas habitacionais. À suave trilha musical, unem-se falas e gritos de uma algazarra infantil. A esta paisagem sonora se soma o toque de telefone. Dos planos gerais, vamos ao detalhe dos pés de uma criança que sobe em um tijolo para alcançar um telefone público. Na ligação, alguém pede ao protagonista João (Gustavo Marco Alves Ramos) para chamar outra pessoa. Como um interlúdio precoce, crianças brincam nas ruas, empinando pipas ou jogando futebol, enquanto a voz de Paulo Vieira entoava na trilha musical um samba.

A centralidade que João ganha na narrativa e o tratamento de afeto, fragilidade e melancolia dado a suas ações remetem aos melodramas do neorealismo italiano. Todos os trechos destacados a seguir indicam isto de alguma forma. O garoto é mostrado correndo um longo caminho de muros sem reboco para chegar à casa de Maria (Graça Maria Pereira Alves), uma senhora que prepara em sua cozinha humilde comida trivial. João avisa sobre a ligação e acompanha Maria no caminho de volta até o telefone, com 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. O aparelho toca e ele prontamente se põe a saltar para alcançar o fone, sem sucesso. Quando lembra de usar o 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). Ambos estão sentados à mesa em um cômodo precário e mal-iluminado. Sobre a mesa, 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 do pai para João informa que a tristeza do filho não está sendo ignorada.

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. Ao ver Maria receber um envelope, João 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 a cidade e nem trazia marcos urbanos característicos. A informação dada por Maria esclarece que o filme se volta aqui para a perspectiva dos outros lugares, de onde as pessoas saem para buscar a vida na capital. Em ato de ingenuidade, João quer saber como também receber uma carta, ao que Maria retruca com simplicidade: deve-se escrever uma e esperar resposta. A exploração da pureza do garoto prossegue na cena em que ele, na penumbra de seu quarto, compõe sua carta e escreve no envelope: “minha mãe, cidade grande”. 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.

Em repetida situação do menino a atender o telefone, enfim a razão da sua espera 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 do qual a moça fala, há 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 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. O pai se aproxima e, para distensionar o garoto, estimula-o a ir brincar 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-detalle da correspondência 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 e os dois seguem pela rua de terra da comunidade, enquanto a trilha musical referenda o tom melancólico.

Wertem Nunes é o cineasta responsável pelo quarto episódio, com título *Na Praça*. Natural de Goiás, 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, cuidou da programação de uma das duas salas de exibição não-comerciais de Palmas. Em um comentário geral sobre a sua filmografia, mas que ajuda a compreender a concepção do episódio, 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).

A narrativa é iniciada com um plano geral em perspectiva da avenida NS1, compondo um retrato que dá gradiosidade à via pelo aproveitamento da sua largura e de uma ondulação no terreno. Neste cenário, surge o 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. 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 aéreos retornam, agora com uma panorâmica do campus da UFT. Renan adentra um dos blocos e na sala de aula, onde uma professora trabalha problemas matemáticos, 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 continua na cena seguinte, em que Renan, agora em seu quarto, pesquisa na internet a respeito de confeitarias e panificadoras.

O fato de Renan ser pedestre nos possibilita visualizar 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. É assim que Renan encontra um amigo (Ivan Vieira) numa quadra comercial da região central (na mesma NS1) ou que conversa com sua cunhada (Carolina Kamei) na excêntrica praça repleta de pinheiros da quadra 204 Sul, área nobre da cidade. Nesta última conversa, 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 na 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”.

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 capital. Nos preparativos para o evento, Renan e seu amigo visitam um estabelecimento para comprar frango assado e são recebidos por um funcionário que protamente informa a falta do produto. Desenrola-se a partir daí uma discussão sobre a incompetência profissional, sem que Renan consiga realizar sua compra. Conclui: “Só aqui em Palmas mesmo!”, trazendo para a voz da personagem uma percepção do senso comum local.

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. 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. Posteriormente, o rapaz estará 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. Felizes, os dois trocam presentes. Mais aberto o plano, pode-se ver ao fundo a Assembleia Legislativa e o Palácio Araguaia. A mesma sequência, na clara ênfase da simplicidade de Renan, exhibe o final pouco elegante do jantar, mas ainda assim lírico,

em que o casal caminha pela praça a carregar sacolas com restos, mesa e cadeiras, passando em frente ao Tribunal de Justiça.

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 pelas filmagens, este aspecto advém da construção de uma paisagem fílmica realista do lugar, que, por problemas gerados por sua escala gigantesca, sofre com o esvaziamento à noite, sem a atividade diurna dos órgãos públicos, resumindo-se 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 e até mesmo performáticos.

Calor Duzinferno é o título do quinto episódio. A realização ficou com Marcelo Silva, cineasta natural do Paraná, com uma diversificada atuação no audiovisual local através da produtora BR153 e da agência de publicidade e propaganda Public, ambas por ele comandadas. 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 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 traziam alusões à cultura do estado e às peculiaridades do cotidiano do tocantinense comum. Premiada em concursos nacionais de comédia, o ator passou pelo canal de esquetes *Porta dos Fundos*, no Youtube, participou do elenco do *talk show Programa do Porchat*, da TV Record e, posteriormente, ganhou generoso espaço em diversos programas humorísticos da TV Globo (*Zorra, Escolinha do Professor Raimundo, Fora de Hora*, etc.). O humorista se transforma, assim, no que haveria de mais próximo de uma estrela midiática tocantinense.

Calor Duzinferno se inicia em uma panorâmica por área de matas e rio, paisagem na qual se divertem o protagonista (Hitalon Bastos) e seu amigo (Ricardo Freitas). O diálogo, marcado por uma variação bastante regionalizada da língua, além de marcar essa identidade, ainda servirá para caracterizar um perfil de tocantinense de cidades pequenas, mais jovem, que visa 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 a 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 da avenida Teotônio Segurado, seguido de uma visão aérea de área residencial comum. De imediato, o olhar é inserido no contexto das kitnet, em que a maior parte das cenas é ambientada. Torna-se sugestiva uma comparação das situações encenadas com os relatos dos depoentes em *Kitnet - o Filme*, 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 recém-chegado. 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. 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 travestis caricatas, uma sarcástica e debochada (Paulo Vieira) e a outra um anão (Manoel Dias Barbosa Junior), que tem papel adjuvante e subserviente. Alertada por estar em dívida com o senhorio, a primeira travesti, sedutora, sugere pagar, mas não em dinheiro, e chama um dos cobradores para ir até sua kitnet para “tampar um buraco”.

Na sequência seguinte, outro aspecto que forma uma possível territorialidade das kitnets, a fofoca, ganha destaque. 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. De maneira muito 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. 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”, comentam, entre risos.

O roteiro de Marcelo Silva procura extrair daquela arena de convívio o maior número possível de hábitos atribuídos à arquitetura das kitnets e ao perfil de pessoas que ali residem. Citemos, como ilustração, o rapaz do interior que, em casa, é obrigado a ouvir as vizinhas lá de fora a cantar a toda altura música brega e a discutir. Quando sai para a área comum, cruza com as moradoras a fazer serviço de pedicure ou a escovar os dentes ali mesmo, em frente a todos. Em outros momentos, esse mostruário de hábitos extrapola as kitnets e investe na caracterização daqueles que buscam ganhar a vida na cidade. Um diálogo entre o protagonista e a estudante gira em torno dos 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. O rapaz informa que tentará vaga na Polícia Federal. A moça, por sua vez, adianta que escolheu concorrer à Receita e completa, de forma insólita: “Desde criança que eu sonho em ser fiscal da Receita”.

Neste retrato da vida palmense, especialmente dos menos favorecidos, o cineasta elege como elemento definidor da narrativa o calor intenso. Este foco se anuncia desde o título do episódio, 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. Para se proteger da ação da roçadeira, precisa usar calça comprida, luvas e uma camiseta na cabeça como máscara, o que só faz aumentar o desconforto. Esta sensação é apresentada com o rapaz sentado no gramado de uma rotatória da avenida Juscelino Kubitschek, roçadeira largada ao lado, muito suor e o sol fustigante. Logo após, vários cortadores de grama manuseiam suas roçadeiras no Espaço Cultural. São planos bastante burilados esteticamente, pois aproveitam na composição da paisagem o vasto 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. De novo, vencido

pelo cansaço e pelo calor, o protagonista encerra a sequência fazendo seu serviço quase deitado, até não mais aguentar e cair.

Na *kitnet*, o calor se consubstancia na imagem de agonia do protagonista durante o sono. Por um lado, um ventilador defeituoso e barulhento, por outro, os pernilongos a atacá-lo. Um *close* revela o rosto desesperado e tomado pelo suor. O desconforto conduz a um sonho em que, em *slow-motion*, disputa com sua vizinha travesti um ar condicionado numa loja de eletrodomésticos. Mais adiante, já fora do quase-pesadelo, o rapaz finalmente concretiza o desejo e compra o aparelho, o que causará inveja nas demais personagens do condomínio. A presença do ar condicionado em um ambiente com pessoas com tantas carências materiais serve de mote para os desfechos da narrativa. Primeiramente, é usada como desculpa para que o rapaz convide sedutoramente sua vizinha concurseira para estudar em seu quarto e prontamente receba um *sim*. Em contrapartida, ao receber a primeira fatura da energia elétrica, o protagonista percebe o custo do luxo adquirido. Endividado, assume o fracasso dos seus planos em Palmas: “Não quero mais saber dessa cidade. Cansei, tá? Vou mimbora desse ‘calor duzinferno’”. O abandono da capital ainda é caracterizado como alívio e alegria do retorno ao interior e ao mergulho no rio ao lado do mesmo velho amigo.

Finalmente, o último episódio, *DR Palmas*, teve a realização da tocaninense Eva Pereira. A cineasta tem em sua filmografia obras em diversos formatos, inclusive para TV, e se destaca como produtora cultural. O DR do título é uma abreviatura vertida em expressão idiomática e remete a discussão de relacionamento. Conclui 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 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, empreendida entre filme e audiência.

Os planos gerais que abrem o episódio anunciam uma paisagem inédita em relação às cinco narrativas anteriores: Taquaruçu, com suas cachoeiras, córregos e matas, ainda que o nome do distrito não seja referido em qualquer momento. Parte das cenas em ambiente de mata, no entanto, embora encene o distrito turístico, foi, por questões de logística, filmada em outro set, o Orquidário de Palmas, dentro do Plano Diretor. Mas é no cenário imaginado que os protagonistas são introduzidos, praticando rapel. Gabi está pronta para descer uma cachoeira, porém demonstra tensão e hesitação. Por mais que Caio tente demovê-la dali, a garota rejeita, joga-se de forma atrapalhada e gera uma reprimenda de um instrutor esportivo (Kaká Nogueira) e a aflição do amigo. Ambos acusam a garota de tentar se matar. Isto se torna estopim para a discussão que se estabelecerá.

Ao longo da trilha na mata, Caio e Gabi duelam verbalmente. Ela implora para não ser deixada “no meio desse mato”. Ele questiona como a moça pode ter ousado se suicidar e ao mesmo tempo “ter medo de uma trilha linda como essa”. Ela garante não ter tentado o suicídio, mas apenas assustar a família, 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, caracterizada como mimada e obstinada no seu azedume. A caracterização psíquica é reforçada por um *flashback* ambientado no apartamento de Gabi, apresentado como 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 ataques de piranhas nas praias, a partir do que questiona se aquele seria o lugar adequado para que o país criassem a única filha. Com constrangimento, o pai se retira e a mãe reclama: “Nos mudamos pra Palmas e está na hora de você aceitar isso”.

No ápice do embate, quando Caio enumera tentativas anteriores de fazer Gabi se encantar pela cultura palmense, cita 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 dos dois amigos a dançar em meio às criaturas brincantes. Lembra ainda a visita à queima dos tambores, cerimônia em que os participantes jogam no fogo pedidos e realizam uma espécie de sarau. Da mesma forma, tomadas deste outro evento são apresentadas. É preciso mencionar que tanto os bonecos gigantes como a queima dos tambores, embora guardem similitudes com tradições folclóricas imemoriais, foram criados nos anos 2000 e contam com um idealizador, Wertemberg Nunes (pai do cineasta Wertem Nunes, integrante deste *Palmas Eu Gosto de Tu*) (Nascimento, 2007). A dimensão de simulacro de mitologia que há nessas festas está ausente da maneira solene com que Caio as considera: “Você sabia que aquilo é sagrado pra mim?”.

A identidade, forjada ou não, de Palmas mobiliza tão pouco Gabi que, para ela, a reverência do amigo soa como provincianismo: “eu digo [que é] 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 à condição periférico-cultural do interlocutor, com uso de termos como “nativozinho sem perspectiva”, tocador de “violãozinho defasado” e “futuro engenheiro tupiniquim”. Desiludido, Caio desiste da companheira e sai de campo. Largada na mata, Gabi termina picada por uma cobra, o que faz com que o amigo retorne para socorrê-la.

Há 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. Interrompida pela mãe, é convocada para uma reunião na sala, onde recebe a notícia de que voltará a morar com a avó em Brasília. Enquanto arruma as malas, reservada e surpreendentemente, ela chora. Um novo salto temporal é anunciado por letreiros: “dois anos depois”. A sequência final, tanto do episódio como do longa-metragem, tem como cenário um píer junto ao lago de Palmas. Caio observa o crepúsculo, quando Gabi chega e se senta ao seu lado. 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 com ironia por Caio: “Mesmo depois de dois anos ainda não arrumou lugar melhor não para passar as férias?”. 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.

Foram numerosas as alusões necessárias nesta dissecação dos episódios aos planos gerais muito abertos, realizados com esmero fotográfico e, em geral, movimentos aéreos que reforçam a grandiloquência da imagem. Este padrão de filmagem encontra como aliados 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 “turística”. Esse efeito, naturalmente, é otimizado na tela grande das salas de cinema, para a qual *Palmas Eu Gosto de Tu* foi concebido de forma preferencial. Ao mesmo tempo, seus realizadores e, sobretudo, seus produtores transparecem uma aposta de que a inédita presença no espaço nobre das salas comerciais precisaria ser acompanhada de escolhas estéticas coerentes com a tradição daqueles exibidores e do seu público habitual. A chance de estar em cartaz em um *multiplex* requereria os modelos imagéticos dos filmes hegemônicos.

No entanto, na convenção interna da obra, cada conjunto de planos majestosos invariavelmente é sucedido por planos mais próximos que promovem uma descida da câmera e da ação para o nível do chão, 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 neutra, o espectador é convidado ao cotidiano dos habitantes triviais. Nenhuma personagem realiza feitos históricos. Nenhuma tem cargo 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 identidade de vida e cultura.

Seja do céu 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”⁵. Embora trafegue entre amores, comédias, dramas, confusões, separações e famílias, todos esses gêneros ou elementos dramáticos estão em função do retrato da capital.

A transferência deste cartão-postal para o cotidiano movimenta a autoetnografia do foco nas generalidades dos monumentos, das atrações turísticas, 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 com o filme – reside nos sotaques, nos rostos familiares dos atores, no 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, no calor e na forma de lidar com esse calor. Esse afincamento em tornar cinematográficas as territorialidades mais sutis da cidade fica marcado no comentário de Marcelo Silva:

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,

5 O trailer está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=x4d1JxkpGi8>. Acessado em 05 out. 2018.

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).

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 impasse é posto, 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).

O mergulho no cotidiano é o que permite aos cineastas trazer para o âmbito de suas narrativas uma leitura crítica da urbanidade em Palmas. Não se trata aqui de exercícios de revisão histórica, como percebido em obras como *Terminal de Lembranças* ou *Under the Rainbow*. Igualmente, não se insinua uma totalização da representação da cidade, como se o filme pudesse resumí-la ou viesse 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)⁶.

6 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 obra coletiva. 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

Retomemos alguns pontos já 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 da praia da Graciosa. Em *A Mala dos Peixes Graúdos*, a economia desaquecida de Palmas empurra pessoas para outras terras, o que separa famílias. Além disso, os temas da corrupção e do assistencialismo políticos são decisivos no episódio. Em *Para Sempre João*, há a inversão do desalento econômico. A capital é aquela que atrai pessoas do interior com a promessa de uma vida melhor. Igualmente, no entanto, separa pessoas que se amam e ainda 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 percalços dos deslocamentos e dos serviços locais. 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 e o custo de vida afugentam o protagonista, que retorna a um idílico interior. Enfim, em *DR Palmas*, Gabi corporifica a pessoa que é obrigada a viver na cidade que não escolheu. Desta forma, promove um constante enquadramento do que há de mais negativo em Palmas, reafirmando verbalmente suas frustrações. Identificadas essas construções críticas, um desafio que se apresenta em *Palmas Eu Gosto de Tu* reside em equilibrar esta leitura mais autêntica do lugar, que precisa englobar 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).

Talvez pelo menor envolvimento com as articulações que cercaram o projeto, Wertem Nunes transparece um olhar mais agudo sobre o perigo apontado 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

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 estuendos, reconhecidos na História da Arte” (informação oral).

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).

Sua fala, como se vê, abrange um certo prognóstico, ou antes, uma projeção do olhar do espectador através do próprio olhar do cineasta. Reforça, assim, a necessidade de um estudo que inclua a recepção nestas Geografias de Cinema, uma dimensão que, como já adiantado, não coube ainda a este texto. O objetivo de elaborar uma obra que se aproxime de um produto da indústria cultural, ainda que, no caso do cinema, ela não exista de fato no Tocantins, reforça ainda mais a delicadeza dessa fronteira entre 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. Este espectador estava habituado a uma abordagem midiática (sobretudo televisiva) com tom oficialista. Uma obra deste porte, que investisse demasiadamente em observações mais agudas e amargas da urbanidade, precisaria arcar com um choque, quem sabe, demasiado indigesto das expectativas.

3.5.7. 1989



Figura 19 – Montagem a partir de fotogramas de 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 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. Em *1989*, André Araújo uma vez mais atrela seu cinema às questões dos *outros filmes*, já que retoma os arquivos de Sidinei Madalena (creditado como Sidiney Madalena), especificamente aqueles de 20 de maio de 1989, data em que teve início a construção da capital tocantinense. Desta vez, o patrimônio histórico audiovisual não é coadjuvante a ser ressignificado na montagem. Põe-se em

discussão exatamente a origem daqueles arquivos, através da voz solitária do próprio cinegrafista. Em certo grau, portanto, estamos diante de um metadocumentário. De acordo com Araújo,

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).

Desde o seu primeiro instante, o filme incorpora na materialidade a noção de antiguidade e, em decorrência, de nostalgia, a partir da apresentação dos créditos iniciais que sofrem intencionais interferências de “falhas” nas imagens e no som, associadas a mídias envelhecidas. Na trilha musical, há uma única peça, o *Concerto para Piano e Orquestra n° 23*, de W. A. Mozart, que acompanhará quase todo o documentário, emprestando-lhe melancolia, majestade e desvinculação com a referência regional. Sidinei Madalena aparece a todo tempo em um estúdio, cercado por equipamentos: monitores, computadores, câmeras e refletores. 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 que uma lua inicial apresentada 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. Pronuncia-se 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 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. Lá estão, de início, 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*), o cerrado, uma camionete em uma estrada de terra a vencer poças de água. O depoente, por sua vez, situa as dificuldades de locomoção na época a partir da capital provisória, Miracema. Descreve 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, sempre com imagens destas situações a ilustrar. 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 dos arquivos envolve a vinda de multidões para participar do evento. Durante um desses apanhados, o cinegrafista chama a atenção para a chegada do governador Siqueira Campos, figura central da ocasião, e de sua esposa de então, Aurenny. Esta presença de autoridades conduz à inserção de um plano do descerramento da placa comemorativa do início das obras, imagem já utilizadas em filmes anteriores de Araújo. Em nova interferência de contextualização, Madalena comenta que aquela placa não mais existe, o que lança luz sobre o papel essencial daqueles documentos audiovisuais para a memória cívica. Madalena termina por oferecer um dado muito relevante da perspectiva daquelas cenas 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. Essa limitação do ponto de filmagem, até certa medida privilegia-

do, 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, enquanto a voz de um locutor no sistema de som pronuncia 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*”. Em outro momento, 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. Informa ainda a respeito das dificuldades dos presentes em sair do local ao final do evento, já que no canteiro de obras não havia moradias. Os presentes, então, precisavam se deslocar para cidades vizinhas (Porto Nacional, Miracema e Paraíso) por estradas muito ruins, disputando lugar em ônibus ou pedindo carona.

Os relatos do cinegrafista são encerrados com o irromper do som de uma marcha e a imagens de apresentações realizadas na inauguração: desfile de estudantes, uma banda militar que toca o Hino da Independência do Brasil (inclusive com um plano-detelhe esteticamente elaborado do reflexo do evento numa tuba), um ultraleve que cruza o céu e a câmera que demoradamente o acompanha. Do palanque, Siqueira Campos anuncia autoridades presentes. Rostos específicos daqueles que estão no alto do palanque são focalizados e revelam uma mistura de elitismo das classes dirigentes com sinais de certa deselegância provocada pelas condições desgastantes do ambiente, além do ar antiquado gerado pela câmera “etnográfica” que presentifica o final dos anos 1980. Descerra-se uma placa comemorativa. Siqueira abre avenidas no comando de um trator. 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 corroborativo: “Nesse momento, eu pensava assim: Poxa, eu tô fazendo parte de uma história. Eu tô filmando o nascimento de uma cidade”.

As palavras derradeiras do cinegrafista funcionam como percepção intuitiva do poder de memória daquele material. 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 de 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, 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 demonstram cineastas como André Araújo.

Nesta obra, aliás, o realizador parte da matéria-prima propensa a exalar a mais oficialista das leituras a respeito da criação da cidade. Competem para isso a natureza performática dos atores políticos presentes na cerimônia, o caráter institucional do trabalho de Madalena, o ângulo do qual sua câmera acompanhou os fatos e, não menos significativo, o envolvimento afetivo que a personagem explicita em relação ao que se vê. 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, clamando por remontagem.

A comoção de *1989* não se dirige à promessa da nova terra, mas antes à fidelidade de Madalena à missão de filmar, e também a emoção da personagem diante dos fatos, da certeza de fazer algo muito importante. Nostálgica como a imagem e o som do filme é a distância no tempo daquelas 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 não há qualquer aparição da capital contemporânea. É certo que há o entrevistado na atualidade da realização, porém confinado no estúdio, dissociado da urbanidade e, simbolicamente, no local em que as realidades são reconstruídas ou simuladas numa ilha de edição. Na verdade, nos momentos filmados pelo cinegrafista, a cidade sequer existe. Ela ainda é projeto, promessa do locutor de ocasião, pedra inaugural, fantasma ainda a encarnar. Enquanto obra metalinguística, *1989*, com sua materialidade enternecedora, funciona como discurso de amor às capacidades do aparato videográfico, dos arquivos audiovisuais, dos *outros filmes*.

3.5.8. OUÇA-ME



Figura 20 – Montagem a partir de fotogramas de *Ouçame*.

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 Noleto, 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 *Ouçame*, 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).

Esta delimitação do campo de atuação se torna ainda mais cristalina nas palavras de Giovannetti, a respeito das suas preferências nas responsabilidades no fazer cinematográfico:

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 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 (informação oral).

Ao final, é uma obra que aponta para a fase de amadurecimento da produtora, sobretudo nos aspectos técnicos⁷. Neste caso, o aperfeiçoamento 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 audição (era, então, preciso cinegrafar essas sensações) e, portanto, passa a valorizar afetivamente todas as sonoridades restantes que poderá experimentar. Assim, 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. Araújo comenta:

7 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” (informação oral). 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 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” (informação oral).

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).

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 centrais da narrativa: os ônibus urbanos. As primeiras imagens apresentam uma série de passageiros em situações cotidianas diversas. Há também a inserção do protagonista Roberto, interpretado por Paulo Vieira, uma escolha impactante, já que o papel, com alta carga dramática e melancólica, é entregue a um ator que popularizou como humorista. Na primeira aparição, ele, enquanto funcionário, está preocupado com uma falha no sistema da porta frontal do veículo, que gera o característico barulho de escapamento de gás. Ao partir do terminal, o ônibus vai desfilando na tela uma sucessão de marcas que revelam o lugar. A placa traseira já informa sobre um veículo de Palmas e o nome e as cores da empresa Miracema, dominante no setor de transportes urbanos na capital à época, estão estampados na lataria. Há ainda 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 e uma estratégia de *marketing* sem precedentes no cinema local. O coletivo será acompanhado em *travelling* ao longo da TO-050, principal rodovia a cortar a cidade, e da avenida Teotônio Segurado. Esta tomada da avenida 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 frequente é a casa de Roberto. É nele que, ao fim do dia de trabalho, o motorista reencontra a filha Juliana (Ellen Julia Carneiro da Silva) e a esposa Alva (Suzany Noletto). O compartilhamento do sofá diante da TV, as conversas sobre o cotidiano, as trocas de carinho constroem um quadro familiar tranquilo. A certa altura, de forma banal, Roberto reclama de dor de cabeça, lançando com sutileza o gancho para o drama médico que se acompanhará adiante. A problematização se intensifica quando vemos, em outro dia, Roberto aparentemente dormir sobre a direção do ônibus, enquanto a voz distante do cobrador (Álvaro Maia) chama sua atenção. Uma camada sonora de ruídos subjetivos ilustra sua confusão. Além disso, Roberto sustenta que o defeito da porta cessou, já que não ouve mais barulho, no que é contestado pelo colega de trabalho. Outros indícios da doença são marcados. Em casa, por exemplo, o motorista incomoda Juliana ao manter o volume da televisão muito alto e depois deixa de trazer um copo de água que a esposa pediu por simplesmente não ter escutado. Esses sintomas levam o protagonista ao médico (João Lino Cavalcante) e aos exames. A revelação do diagnóstico se dá em uma sequência ambientada em casa, quando Roberto informa a Alva que, 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 da esposa é de perplexidade, seguida de inconformação e finalmente acolhimento. 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, depois encontrado por Alva, uma lista de coisas que ainda quer ouvir antes da surdez chegar. Compreensiva, Alva ri e pergunta: “Quer começar por onde?”.

A primeira providência para cumprir o rol de desejos vem com uma visita que a família faz à mãe de Roberto (Mônica Dumoulin), em uma área rural não especificada. No andamento da narrativa, a sequência contribui para caracterizar uma boa relação entre mãe e filho e desvelar, numa conversa sobre reminiscências, outra tragédia familiar: o pai de Roberto, já morto, sofreu de cegueira. Sem confessar seu próprio drama, o protagonista leva da casa materna um antigo toca-discos e uma caixa de discos infantis, resquícios do seu passado.

O tema das lembranças remexidas se adensa quando, à noite, Alva se põe a falar sobre seu passado. 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 mistura o ruído do vento e um rumor de crianças à música delicada e transfere a ação para um descampado no alto de uma área montanhosa, gravação realizada em 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), um sofá e uma pequena mesa. Segundo o relato de Alva, durante o velório da mãe ainda se podia achar balões de aniversário pela casa. 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. Após um desses estouros, resolveu presentear a filha com uma balão a gás, mais resistente, que, no entanto, escapou, subiu e desapareceu no céu. “Meu pai nunca mais precisou me dar um balão”, Alva conclui. Nesta sequência, toda em *voice-over* e utilizando a mínima cenografia já mencionados, os desfoques e *fades* de luz branca ou colorida colaboram para o clima fabuloso. A paisagem verde ou barrenta, a cidade difusa ao fundo, o céu nublado e o figurino discreto em cores suaves das personagens evidenciam o objeto condutor da narrativa: o balão vermelho. No fim do relato, 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?”, provocando risos na esposa.

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, Roberto pede emprestado o estetoscópio para, sob o olhar complacente do médico, ouvir o coração da filha. Ou ainda: Alva acorda o marido para relatar empolgada que passeava em um centro comercial, quando cruzou com Lindomar Castilho, um antigo cantor romântico de quem Roberto é fã. Esta narrativa é ilustrada com imagens realizadas no Palmas Shopping, na área central da cidade. Vendo uma chance imperdível, Alva pede ao artista que grave em seu celular algo para o esposo. A mensagem traz um trecho da canção *Vou Rifar Meu Coração*, entoada por Castilho especialmente para o protagonista. Outra paisagem extrafilmica trazida para a obra é o estádio Nilton Santos, no extremo sul do Plano Diretor, onde Roberto concretiza sua vontade de ouvir pela última vez uma partida de futebol.

A sequência final tem a família em passeio de carro pelas ruas de Palmas, com Alva na direção. Nos diálogos, as frases já precisam ser repetidas mais vezes e mais alto para que Roberto as entenda. A menção ao clima da cidade se dá nesta cena quando o motorista lembra que, apesar de ser muito cedo da manhã, é necessário sair logo a passear, pois, com o avanço da hora, fica muito quente. Em seguida, sentado em um banco de praça, o casal é acompanhado por intenso cantar de pássaros. 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 cena. Após o último *flash*, o balão de Juliana estoura.

Ouçá-me sinaliza uma constante inclusão de imagens de Palmas na paisagem fílmica. Em parte, na presentificação desses retalhos urbanos, transparece uma intencionalidade de marcar o lugar, como se pode exemplificar no *travelling* aéreo sobre a avenida Teotônio Segurado ou na referência a *Palmas Eu Gosto de Tu*. Em outros casos, são adições discretas, como o shopping, o estádio, a rodovia, incluídos como localidades genéricas, não nomeadas. De forma similar, certas territorialidades são pronunciadas, como a variante regional da língua na maioria das personagens ou a referência ao calor. No entanto, apesar de não se assumir um autoapagamento do lugar – e até, ao contrário, apontar o lugar –, destaca-se o desenvolvimento de uma narrativa mais independente da cidade, despreocupada em proclamar Palmas como determinante na movimentação, no caráter, nas ações, nos afetos e na origem das personagens. Ora, ainda que o nome da cidade apareça logo no início na placa do ônibus, ele não é posteriormente verbalizado por nenhuma personagem. Se o centro comercial utilizado é o Palmas Shopping, pouco importa na diegese. Ele “faz o papel” tão somente de centro comercial. O mesmo vale para o estádio, a chácara da mãe de Roberto ou ainda a praça final. Mesmo o panorama urbano que se vê da serra na sequência das lembranças de Alva dirige a atenção para a cidade mais pela beleza paisagística e pelo reconhecimento de elementos como o lago e a ponte do que por uma implicação específica da capital naquela quase-fábula. Sobre esta descrição, Roberto Giovannetti comenta:

Hoje, a gente tenta muito mais trabalhar o cinema de uma forma global, pra que ele possa ir para São Paulo e ser assistido sem você ter *gaps* ou buracos no meio dessa narrativa, tanto culturais como regionais. (...) 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).

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’ (informação oral).

Este fenômeno se conforma com um filme cujo argumento se mostra mais universal. 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.

ALGUMAS CONCLUSÕES: COMO UM CAPÍTULO INICIAL

Encerrar esse texto traz a obrigatória percepção de incompletude e necessidade de continuidade, especialmente por olhar para um cinema ainda em construção e com perspectiva de novos capítulos que virão a ser viabilizados. No momento imediatamente após a última das obras discutidas, novas obras já arriscavam carreiras fora do Tocantins, inclusive com premiação no Festival de Gramado, um dos mais tradicionais do Brasil. Outros tantos projetos seguiam em execução, entre eles alguns longas-metragens. São realizações que apontam para a experimentação de outros caminhos, outras perspectivas de formatos, modos de circulação e de exibição fora do que tradicionalmente se concebia como *cinema*. Séries televisivas e webséries, por exemplo, começam a surgir com mais frequência nos editais de cultura. Pensar nos capítulos aqui inexistentes ajuda a compreender o exato lugar do que se debateu neste texto: um momento, o primeiro momento de uma cinematografia. Assim, enquanto olhar historiográfico, ele pode auxiliar na indicação de tendências de transformação e nas comparações entre obras mais ancestrais e outras posteriores.

A investigação partiu de um questionamento sobre as interações entre cidade e artistas audiovisuais e como isso se concretizava em materialidade fílmica, com repercussões no tratamento da memória do lugar e na reflexão sobre o seu presente. Concretizadas as análises, disponho alguns resultados que não se pretendem totalizantes e correm o risco de não cobrir a diversidade mais completa da produção local, mas abrangentes o bastante para a panorâmica sobre este pequeno cinema. Uma hipótese propunha que a história breve de Palmas, iniciada em um momento 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. De fato, a capital se configura como personagem importante ou mesmo protagonista na maioria dos filmes estudados. *Palmas Eu Gosto de Tu*, pelos caminhos da ficção, encabeça este gesto, sendo uma obra disposta a explicar e sintetizar a cidade, ou antes, um sentimento, se assim podemos precariamente nomear, de “palmasidade”. Verbalizada ou devassada pela câmera, ela é a razão da criação artística. *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 de Sidinei Madalena com a condução de André Araújo, por vezes mais encantada com a vivência invulgar do entrevistado do que com os fatos e paisagens mostrados na tela.

Em vários outros filmes, o olhar é mobilizado para a cidade, porém por recortes menos totalizantes. Deste modo, o mosaico se forma com a excepcionalidade da parada da diversidade (*Under the Rainbow*); dos ambientes populares de moradia (*Kitnet – o Filme*) e de comércio (*Da Banca pra Fora*); de áreas com problemas de exclusão social (*Terminal de Lembranças*); e com a inclusão do ângulo das periferias e das suas territorialidades de violência (*Tempos Difíceis*). Este último filme, aliás, apresenta-se mais vinculado aos aspectos desse submundo do que a Palmas, como ambiente que abriga este submundo, o que aponta já para uma secundarização da cidade e para a “universalização” do tema da criminalidade. O maior ou menor compromisso com a

elaboração de cinematografar o lugar, o seu lugar, remete às declarações de alguns cineastas entrevistados: aqueles que enxergam no cinema certa missão de cartografar a cidade da maneira mais completa possível (em particular, Marcelo Silva e Gleydsson Nunes) em oposição a outros menos interessados nesse vínculo (Roberto Giovannetti e, principalmente, Wertem Nunes). Por fim, apenas *Ouçá-me* exclui Palmas como personagem. Ela é cenário discreto, nada decisivo na trama ficcional que ali se desenvolve.

A questão seguinte envolve a aparente intencionalidade de evidenciação ou negação da cidade-cenário. Não se trata de uma categoria necessariamente coerente com aquela resumida acima. 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 das margens urbanas, com todo um sortimento de personagens habituais destes domínios, se impõe, levando o filme a uma certa etnografia sim, mas não da periferia especificamente palmense. Da mesma forma, nem toda ausência de foco na identificação do lugar precisa resultar em um autêntico autoapagamento. 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 ocasiões isoladas que apontam objetivamente para a cidade, como, de forma flagrante, na exibição de um ônibus repleto de marcas locais. Essas ambiguidades 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. 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 ruído cultural aos não-iniciados na paisagem palmense.

Excetuando-se esses exemplos limítrofes entre apagamentos e evidenciações, todas as demais obras mencionadas se encaminham para uma autoetnografia, seja da totalidade de Palmas, seja de um aspecto, uma zona da cidade, um grupo social. Afinal, em todas há um esquadrinhamento e um discurso a respeito da cultura, da vida política, da história, das urbanidades. Todas buscam recantos do lugar até então inéditos para as câmeras. Há diferenças, então, apenas no grau em como cada paisagem é tratada como pitoresca. 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. A autoexotização 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. Finalmente, *1989*, a mais metalinguística das obras, dificulta uma classificação. Pelo ângulo das falas de Sidinei Madalena e seu olhar encantado pela nova cidade que se constrói e pela exclusividade dos episódios que o cercam, o registro exotiza 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.

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 a mais antiga

da mais recente obra. O acesso a recursos para a produção não figura também como um fator decisivo para uma maior ou menor dedicação à inclusão da paisagem 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*. 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. Tornam-se versão local de nacionalismo banal, seja opcional ou acidental. E isso não parece depender dos requisitos de editais de financiamento, que poderiam eventualmente impor esse direcionamento.

Se paisagens, objetos e hábitos passeiam nesses filmes como marcas do lugar, o mesmo se dá com a história política, cultural e urbanística. Por isto, 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 as da imprensa. De todas as obras debatidas, uma se coloca fora desta questão, não por se imaginar que possa ser apolítica, mas por não integrar no seu discurso uma referência direta ao lugar, a saber, *Ouçá-me*. Todas as demais, em diferentes graus, se pronunciam ou sobre a formação histórica da cidade ou sobre o estado da sociedade atual. No polo mais crítico, promovendo mesmo uma reavaliação das narrativas oficiais, *Under the Rainbow* investe em um revisionismo indireto, 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 e dos direitos humanos, ainda que não demonstre muita segurança nestes avanços 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.

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 aqui e ali 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*, em que 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. O documentário contém algumas das imagens cinematograficamente mais incômodas para a cidade nova: as paisagens da ruína. O que diferencia *Palmas Eu Gosto de Tu* destes dois casos é que o longa-metragem, pela sua planejada visibilidade, estudadamente mescla as tintas críticas e elogiosas, arquitetando uma homenagem em que a câmera, a cada amargura ou riso ácido que as territorialidades exibidas causam, 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.

Restam dois filmes em que há a leitura menos crítica. Em *Da Banca pra Fora*, projeto e execução de 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, as imagens, os depoimentos e a 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 e a câmera dos documentaristas, a tratar de modo também emocionado a personagem, aparentam nos perguntar: que lugar estaria mesmo a se erigir naqueles instantes?

O quadro comparativo 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 modo. 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 ter atenção menos intensa do poder instituído; 3) e, apesar da forte dependência do dinheiro público, 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 esse compromisso.

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 na tela, 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 em uma pesquisa 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, esta é a fronteira além do que se desenvolveu aqui: a recepção das obras estudadas e de outras que compõem este pequeno cinema. É provável que um prosseguimento neste rumo se fará ainda mais relevante em um futuro por enquanto 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.
- Aumont, J. (2004). *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus.
- 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.
- 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.

Cocoza, 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, 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.

Dennison, S. (2013). *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papirus.

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.

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. Acessado em: 05 ago. 2018.

Ferrara, L. D´A. (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-patrocínio-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.

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.

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. Acesso em: 15 out. 2017.

Huysen, 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-estrela-nos-cinemas.html>. Acesso em: 22 ago. 2018.

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.

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.

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.

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/opinia-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, 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.

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.

Primeiro palmense quer ser advogado e não planeja deixar a capital. (2014, maio 13). *GI Tocantins*. Disponível em <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2014/05/primeiro-palmen-se-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.
- Rocha, L. V.; Soares, S. R. & Araújo, V. T. (2014). Abrangências locais no jornalismo online do Tocantins. *Comunicação & Inovação*, 15(29), 171-185.
- Robertson, R. (2012). Globalisation ou glocalisation?. *The Journal of International Communication*, 18(2), 191-208.
- 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.
- 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.
- 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, S. R. S. F. (2019). *Planos da cidade: Geografias do cinema de Palmas* (Tese de Doutorado em Ciências da Comunicação). Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, Covilhã.

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.

Soares, S. R. (2011). Esboços da imagem de Palmas no jornalismo de turismo. In *Anais do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Recife.

_____. (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.

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-telo-es-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%A0ncias-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-paraiso/>. 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].

Assayas, O.; Auburtin, F.; Payne, A.; Cuarón, A.; Podalydès, B.; Doyle, C.; Thomas, D.; Benbihy, 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* [mídia-metragem, Brasil].

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* [mídia-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].

Cruz, P. R. (2014). *Praça dos Girassóis* [curta-metragem, Brasil].

Dvortsevov, 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* [mídia-metragem, Brasil].

Goldman, H. (2018). *O nome da morte* [longa-metragem, Brasil].

Irineu, B. A. (2017). *No avesso da noite de Palmas* [mídia-metragem, Brasil].

Klapish, C. (2002). *L'auberge espagnole* [longa-metragem, França, Espanha].

Llosa, C. (2009). *La teta assustada* [longa-metragem, Peru, Espanha].

Meirelles, F. & Lund, K. (2002). *Cidade de Deus* [longa-metragem, Brasil, França].

- Méliès, G. (1902). *Le voyage dans la lune* [curta-metragem, França].
- 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].
- Shinarbayev, Y. (2010). *Astana – Lyubov moyva* [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].

