

A urbanidade problematizada nos diálogos entre o cinema e a cidade de Palmas

Problematized urbanity in the dialogues between the cinema and the city of Palmas

La urbanidad problematizada en los diálogos entre el cine y la ciudad de Palmas

Sérgio Ricardo Soares*

Universidade Federal de Tocantins (UFT) – Bra.

RESUMO

A participação que uma pequena cinematografia tem a desempenhar no imaginário dos lugares periféricos é o principal interesse deste texto. Tomo como exemplo o caso da cidade de Palmas, capital do estado do Tocantins, e sua razoável produção de filmes que, no entanto, permanecem pouco conhecidos pelo próprio espectador local. A investigação, ancorada no conceito de geografias de cinema, leva em conta a característica de Palmas ser uma cidade muito nova e projetada, com a história marcada pelo personalismo político e com uma identidade forjada por uma história oficial muito propagada nos meios midiáticos hegemônicos. Questiona-se então se o cinema de pouca repercussão consegue desenvolver um outro discurso histórico menos comprometido com o poder instituído. Para tanto, proponho uma observação de *Palmas, eu gosto de tu*, primeiro longa-metragem produzido em Palmas a ser exibido comercialmente.

Palavras-chave: Cinema periférico. Palmas. Identidade. Geografias de cinema.

ABSTRACT

The participation that a small cinematography must play in the imaginary of the peripheral places is the main interest of this text. It's taken as an example the case of the city of Palmas, capital of the state of Tocantins, and its reasonable production of films that, however, remain little known by the local spectator. The research, anchored in the concept of geographies of cinema, considers the characteristic of Palmas being a very new and projected city, with the history marked by the political personalism and with an identity created by an official history much propagated in the hegemonic media. It is questioned then if the cinema of little repercussion manages to develop another historical discourse less committed with the established power. To do so, I propose to observe *Palmas, eu gosto de tu*, the first feature film produced in Palmas to be commercially displayed.

Keywords: Peripheral cinema. Palmas. Identity. Geographies of cinema.

RESUMEN

La participación que una pequeña cinematografía tiene que desempeñar en el imaginario de los lugares periféricos es el principal interés de este texto. Se tomó como ejemplo el caso de la ciudad de Palmas, capital del estado de Tocantins, y su razonable producción de películas que, sin embargo, permanece poco conocida por el propio espectador local. La investigación, anclada en el concepto de geografías de cine, tiene en cuenta la característica de Palmas ser una ciudad muy nueva y proyectada, con la historia marcada por el personalismo político y con una identidad forjada por una historia oficial muy propagada en los medios mediáticos hegemónicos. Se cuestiona entonces si el cine de poca repercusión logra desarrollar otro discurso histórico menos comprometido con el poder instituido. Para ello, propongo una observación de *Palmas, eu gosto de tu*, primer largometraje producido en Palmas a ser exhibido comercialmente.

Palabras-clave: Cine periférico. Palmas. Identidad. Geografías de cine.

Introdução

Em 27 de novembro de 2014. A maior rede de cinemas no sistema *multiplex* da cidade de Palmas, Tocantins, colocava em cartaz em uma de suas seis salas uma estreia nacional. Nada haveria de excepcional na ocorrência, se levamos em conta essa extensa e imprecisa fase da cinematografia brasileira intitulada retomada, afinal, sobretudo a partir dos anos 2000, tornou-se familiar a presença de obras nacionais nas programações comerciais, ainda que se mantenha uma já esperada desvantagem frente ao hegemônico produto hollywoodiano. Porém a ocasião em questão envolvia não alguma nova comédia popular com financiamento, modo de realização e concepção estética gerenciados pela televisão – por certo, o exemplo padrão do sucesso de bilheteria contemporâneo no Brasil. Tratava-se, na verdade, do lançamento de *Palmas, eu gosto de tu* (PEGDT), um longa-metragem estritamente produzido na capital tocantinense, o que implica um filme concebido e dirigido por uma equipe local e cujas locações abarcam diferentes setores da cidade.

Mencionar a inclusão da paisagem de Palmas em um longa-metragem por si só indica uma primeira excepcionalidade do fenômeno. Inteiramente construída e inaugurada na virada dos anos 1980 para 1990, a capital do Tocantins sempre teve e permanece tendo uma presença imagética mínima ou nula nas mídias de massa e, portanto, na memória dos não-tocantinenses. Seu retrato inserido em um veículo poderoso de geração e circulação de imaginários como o cinema comercial era, assim, um feito notável, inclusive aos olhos do espectador local em sua experiência de reconhecer seu próprio lugar na tela. Mas essa estreia registra também a revelação para um público mais amplo (embora ainda apenas local) do exercício de uma arte que não se inaugurava em PEGDT. O filme propunha a um só tempo síntese, homenagem e marco de virada em relação a uma trajetória de realizadores que criaram audiovisual desde os primeiros dias da cidade, quase sempre com falta de recursos financeiros, precariedade técnica e de pessoal e invisibilidade, agora momentaneamente superada pela cobertura da imprensa regional (JESUS, 2014). Que novo tempo pretenderia este cinema minúsculo e ultraperiférico que agora ocupava o território máximo da arte industrial, ou seja, as modernas salas alojadas em shopping centers? O que ele tem a dizer sobre o seu lugar tão midiaticamente ignorado? O que requer ainda pensar: o que este lugar tem dito a seus habitantes, incluídos entre eles os cineastas?

A amplitude das questões colocadas acima dispõe a discussão numa encruzilhada de campos: a natureza das representações midiáticas, as implicaturas políticas dessas representações, os fenômenos estéticos e contextuais que cercam as pequenas cinematografias, as especificidades do audiovisual brasileiro. Ao sugerir neste texto alguns comentários sobre o diálogo entre a urbanidade de Palmas e a arte, privilegiando a observação da cidade presente em PEGDT, compreendo que a encruzilhada não pode ser abarcada na complexidade que mereceria. Porém os campos apontados precisam participar da reflexão, até para que mesmo uma breve descrição analítica e crítica do caso tocantinense transcenda a especificidade local e possa trazer uma contribuição para uma área de estudos muito fértil e diversa: as geografias de cinema. A relação entre os dois termos compreende todo o espectro de trabalhos preocupados em entender as inclusões, recortes, distorções, ocultações dos lugares “reais” retratados na imagem e no som cinematográficos. Mas pode e deve ir além, como defende Oliveira Junior (2005), voltando o olhar também para as repercussões que as representações trazem para este “real”; para os novos sentidos que o cinema pode oferecer à vida no lugar; para a perspectiva de vivência da realidade que os filmes oferecem, não importando se ficções ou documentários, vivência tão legítima quanto qualquer outra dimensão do cotidiano social. Como o mesmo autor conclui em sua tese de doutorado,

Não sendo objetivo e direto, tantas vezes não intencional, o cinema carrega em seus filmes um **projeto formador** de nossa imaginação do real. Forma em nós estéticas e sentidos. Encaminha nossos sentimentos em relação ao mundo e suas manifestações. Traz esse mundo para a frente de suas lentes e câmeras. Coloca-o em ângulos e relações que vão tornando-se habituais. [...] **Um filme nos propõe o momento da criação de outro mundo, onde estão se organizando, como pela primeira vez, espaço, tempo e homens. O filme nos oferece uma narrativa fundadora. A cada filme produzido um mundo é fundado.** (OLIVEIRA JUNIOR, 1999, p. 154, grifos do autor)

O papel do cinema e identidade nacional

Rocha e Bueno (2017), ao debater o papel do cinema no forjamento de uma identidade nacional, particularmente no caso dos países latino-americanos, consideram uma semelhante visão dialógica entre a arte e a sociedade em um ambiente de evidentes contradições entre o desejo de modernidade e a permanência dos poderes arcaicos: as culturas híbridas, como as nomeou Canclini (1997). O advento e a popularidade dos meios de comunicação massivos – entre eles o cinema – na primeira metade do século XX geraram oportunidade para os governos, em aliança com as empresas midiáticas, de narrar uma suposta unidade – dentro da diversidade – das nações. O sentimento de pertencimento identitário se tornava aceso quando vozes, músicas, paisagens, hábitos e rostos nacionais eram amplificados pelas novas tecnologias comunicativas em encenações que, a um só tempo, reafirmavam os mitos da ancestralidade e inseriam o cotidiano moderno na imagem dos países. Este enquadramento do lugar, baseado em uma decupagem de informações baseada em interesses políticos e estatais, vai além de um mero retrato de cada nação. A identidade moderna a que o espectador se habituou nas telas, no rádio e posteriormente na TV se estabeleceu como um imaginário desejado e compartilhado. Não era mais uma versão ficcional e possível, mas o próprio sentido nacional dali para frente. Rocha e Bueno localizam a importância das mídias nesse processo não “pela existência ou criação dos meios em si, mas no seu uso como ferramenta abrangente de fácil circulação e inserção” (ROCHA; BUENO, 2017, p. 93), embora ainda se insinue como urgente pensar no poder encantatório que a existência e o domínio das técnicas por si só trazem para o senso de modernidade dos lugares. Afinal, surgido o cinema na euforia inventiva e industrial do fim do século XIX, que canto do mundo poderia se sentir devidamente moderno sem salas de exibição ou sem a capacidade de realizar seus próprios filmes – ainda que não haja como lhes dar circulação satisfatória?

No cenário da cartografia cinematográfica mundial, naturalmente, o Brasil ocupa uma posição não hegemônica, a despeito de uma longa e multifacetada história nesta arte. Torna-se até útil levar em consideração uma problematização do conceito de periferia do circuito cinematográfico, como o faz Dennison (2013) ao se empenhar numa visão mais policêntrica que supere a ideia do cinema hollywoodiano como único centro a determinar a posição subalterna de todas as outras formas de cinema. Este argumento não basta para nos fazer desconsiderar o amplo domínio das produções industriais norte-americanas nas mais diversas telas em todas as partes do mundo. Porém nos permite ponderar que, em um país extenso e complexo cultural e economicamente como o Brasil, outras relações centro/periferia se reproduzem. Em outras palavras, apesar dos desafios de se viabilizar nas instâncias da produção, distribuição e exibição, o cinema brasileiro logo cedo também viu se constituir entre São Paulo e Rio de Janeiro um eixo hegemônico, o que empurra as experiências estéticas e mercadológicas dos demais estados para o território das pequenas cinematografias. Periodicamente, algumas destas zonas periféricas alcançam proeminência maior, tanto em

número de realizações como em aceitação crítica e de público: Bahia, Rio Grande do Sul, Brasília, Ceará, Minas Gerais e, de maneira especial, na contemporaneidade, Pernambuco. Outras, como o caso do Tocantins, a ser olhado com mais detalhes aqui, sucumbem ou resistem na ultraperiferia.

Sobre o trabalho cinematográfico em Tocantins

A imensa invisibilidade das obras tocaninenses pode gerar tamanha ignorância sobre o trabalho cinematográfico local que a menção a uma produção no estado chega a causar surpresa. No entanto, como já exposto, seria difícil imaginar na atualidade globalizada um lugar sem ao menos o desejo de se inscrever, de existir no cinema. Para reforçar isto, ao menos desde os anos 1990, a linha do tempo da tecnologia do audiovisual fez galgar um processo de simplificação, barateamento e popularização de recursos que foram das câmeras caseiras aos celulares, dos videocassetes às plataformas de vídeo *online* e ainda os *softwares* de edição ao alcance dos computadores pessoais. Em resumo, gravar e editar imagem e som se tornaram ações mais próximas do cotidiano e o ato de assistir se espalhou por outras telas além das salas convencionais e da TV "unidirecional". Coincide justamente com esse período de novas alternativas do audiovisual o momento em que o Tocantins é instituído pela Constituição de 1988, a partir do desmembramento do norte do estado de Goiás, e Palmas é erguida no cerrado para servir de capital a partir do ano seguinte.

Além de estado e cidade nascerem neste novo ambiente de crescentes facilidades tecnológicas, havia a demanda simbólica de suas existências, suas identidades e legitimidades serem narradas e imaginadas, entre outros meios, na modernidade do cinema. Eis, portanto, uma primeira peculiaridade do lugar Palmas como periferia cinematográfica e que deu a raríssima possibilidade de que os eventos de fundação da cidade – abertura das primeiras avenidas, construção dos primeiros prédios públicos, discursos políticos históricos, missa inaugural, etc. – fossem filmados e fotografados tanto a serviço do poder público como por amadores presentes. Esses materiais em vídeo ancestrais, obviamente, não constituem obras cinematográficas por si só, mas integram um acervo de cenas utilitárias brutas ou pouco editadas, dentro daquilo que se pode classificar como outros filmes (SAMPAIO; SCHEFER; BLANK, 2016) e que, além de historicamente preciosas, desde a época vêm sendo aproveitadas e ressignificadas pelos cineastas locais em documentários, mas também em ficções.

Uma segunda particularidade a respeito da capital tocaninense e que repercute em todas as instâncias da vida na cidade, incluindo aí as dimensões midiáticas e artísticas, está na gênese histórica, política e urbanística de Palmas, diretamente relacionada aos motivos da emancipação do estado. Por um lado, o desejo de separação do Tocantins, baseado no argumento de que a região empobrecida sempre fora esquecida pelo governo goiano, remonta ao Brasil colonial, embora ocorrências de luta política efetiva para conquistar a autonomia tenham sido muito episódicas. Protagonista de uma dessas lutas emancipatórias, o então deputado federal José Wilson Siqueira Campos terminou por ser bem-sucedido ao conquistar a aprovação do novo estado na Constituinte de 1988. Tornou-se primeiro governador, cargo que ocupou em outros três mandatos, o bastante para marcar com profundo personalismo as primeiras décadas da nova unidade da federação. Logo no início, uma de suas decisões pessoais foi a criação de Palmas, nos moldes épico-políticos da Brasília de Juscelino Kubitschek, repetindo no projeto urbanístico muito do ideal funcionalista, em um tempo em que essa concepção já parecia superada: uma modernidade tardia em plena pós-modernidade (REIS, 2011).

Varrida pelos tratores, uma imensa área do cerrado deu lugar a um plano diretor de superquadras entremeadas por longas avenidas retas que, aliadas às temperaturas muito altas o ano inteiro, pouco convidam ao caminhar. Ao centro da cidade coube um aspecto monumental, dominado pela praça dos Girassóis, uma das maiores do mundo, com perímetro de quase três quilômetros e onde estão sediados os três poderes do estado. Nela, Siqueira Campos se fez imprimir na matéria arquitetônica e paisagística como protagonista histórico, encomendando uma coleção inusitada de monumentos, que vão de um memorial ao líder comunista Luís Carlos Prestes a uma escultura com referências bíblicas para marcar o ponto geodésico do Brasil, do piso da praça com desenhos que remetem às pinturas das etnias indígenas tocantinenses a um conjunto de estátuas que mimetiza o episódio da Revolta dos 18 do Forte em Copacabana. O palácio Araguaia, sede do governo estadual, disposto no centro da praça, mistura uma estrutura arrojada com arcos alusivos à arquitetura colonial de cidades do interior. Em seu interior, grandes painéis contam a saga dos heróis locais, com destaque para a atuação do próprio Siqueira Campos na emancipação. No exterior, frisas adornam os quatro lados do palácio, narrando, como em uma história em quadrinhos, todas as fases do Tocantins (literalmente, dos répteis pré-históricos até a criação de Palmas).

Enquanto esta espécie de parque cívico glorifica o passado numa composição sgnica de difícil concatenação, a cidade, projetada para ultrapassar a marca do milhão de habitantes, segue ainda em formação e crescimento, com uma população de pouco mais de 286 mil habitantes (segundo estimativa do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística para 2017). Com ocupação desigual, o plano diretor apresenta algumas quadras densamente ocupadas e já com surtos de verticalização alternadas com outras, total ou parcialmente vazias e carentes de infraestrutura, o que gera forte impressão de vazio humano na paisagem. Fora do plano diretor, setores afastados abrigam amplas comunidades economicamente menos favorecidas, enquanto na região serrana, nos limites do município, ficam distritos antigos, anteriores à formação do município, vinculados ao ecoturismo das cachoeiras e matas. Vida e paisagem de Palmas também são determinadas pelo rio Tocantins, que, represado, margeia a capital na forma de lago, pontuado com praias artificiais e cortado por uma ponte com oito quilômetros de extensão, batizada de Fernando Henrique Cardoso. Esse conjunto de contradições e hibridismos conflui para o que Silva (2008) chamou de cidade do *tempo ausente*, onde se cultua um passado mitológico. O futuro de pleno desenvolvimento é uma promessa a ser sonhada e o presente se limita a ser vivido entre esses outros dois tempos imaginados.

Ora, para que um território se revista de vínculos, de afetos que o façam existir como um lugar de vida e pertencimento, são necessários sentidos que o justifiquem. Para uma cidade nova e projetada como Palmas, este processo se oferece como um desafio extraordinário: não há um surgimento e crescimento espontâneos, não há a-rua-antiga-em-que-eu-nasci. Há uma população imigrante, em busca de oportunidade numa nova fronteira do interior do país, que, porém, tem a necessidade de um lar e não apenas de uma estrutura urbana funcional. Para cultivar este sentido, o poder público não se furtou a forjar uma identidade e uma narrativa do lugar, reverberada tanto, como se viu sobre a praça dos Girassóis, na materialidade urbana como em diversas instâncias midiáticas. O engajamento da literatura canônica tocantinense e da imprensa escrita neste projeto de história oficial foi demonstrado por Motter (2010) em sua tese. Em trabalho mais recente, já discutíamos também as relações entre as mídias hegemônicas locais de TV, rádio, impresso e webjornalismo com os governos estadual e municipal, principais anunciantes das empresas tocantinenses de comunicação (Rocha, Soares & Araújo, 2014). Por outro lado, mesmo veículos menores, "alternativos", em lugar de um contraponto a este jornalismo, frequentemente repetem esses discursos tradicionais, um

conservadorismo que Canclini (2002) já identificava na imagem das cidades que as mídias contemporâneas proporcionam aos cidadãos:

A despeito da ênfase sobre a novidade e, em alguns jornais, sobre o insólito, a maioria termina por concentrar-se no conhecido. Embora se descrevam como informadores de fatos atuais e, portanto, como meios que privilegiam o presente, a maioria dos jornais insiste no já habitual, prolongando estereótipos formados historicamente. [...] Mesmo apresentando um registro da pluralidade social e dos protestos mais profusos que o rádio e a televisão, os jornais acabam concebendo a cidade como um espaço muito mais homogêneo do que realmente é, e a vida pública mais como gestão e administração que como lugar de inovações e mudanças. (CANCLINI, 2002, p. 45-46)

O insistente e quase invariável discurso sobre a (ainda) juventude da cidade e a celebração dos mitos selecionados pelos fundadores são, assim, traços distintivos dos veículos locais. Apresenta-se nesta colaboração com a manutenção do tempo ausente uma terceira característica de Palmas necessária para a compreensão das suas representações.

Enfim, quando afunilamos nos domínios específicos do cinema local, vamos nos deparar com idiosincrasias que confirmam a condição ultraperiférica já mencionada, mas que também descortinam um modo particular dos cineastas em trabalhar com contexto adverso. A recente pesquisa de Silva (2017) sobre os problemas em todos os pontos da cadeia produtiva desta atividade no Tocantins descortina uma historiografia permeada por falta de recursos de toda ordem, condicionando realizações amadoras e teimosas durante a maior parte dessas primeiras décadas pós-emancipação. No que diz respeito à produção, há uma melhoria na atualidade, com alguns editais nacionais, estaduais e municipais de incentivo ao audiovisual. Embora ainda insuficientes, já trazem uma perspectiva de financiamento mais efetivo de novas obras. A autora, porém, evidencia que, mesmo filmando, os realizadores dificilmente conseguem quebrar os entraves para fazer suas criações circularem e chegarem aos espaços de exibição, seja por falta de incentivos específicos para esta etapa da cadeia produtiva, seja por falta de empenho e conhecimento sobre os modos de distribuição. Desta forma, os novos filmes ficam na dependência dos intermitentes festivais e mostras locais.

Poucos cineastas arriscam ultrapassar os limites do estado e, ainda por cima, subutilizam uma das janelas mais promissoras para as pequenas cinematografias: as plataformas *online*. De modo sumário, portanto, temos ao longo da história palmense uma maioria de filmes viabilizados por pequenas produtoras ou pagos pelos próprios realizadores e, mais recentemente, um número crescente de obras agraciadas por editais, mas que, assim como as anteriores, permanecem pouco vistas ou desconhecidas até mesmo pelo espectador da cidade. A invisibilidade, como se pode esperar, torna essa imagem cinematográfica muito menos decisiva para o imaginário midiático da cidade do que, por exemplo, a imagem telejornalística da TV Anhanguera, afiliada da Rede Globo no Tocantins e a mais assistida no estado.

Essa desvantagem do cinema desperta uma questão: dada a baixa repercussão de seus produtos e a falta de comprometimento financeiro com governos, o que é mais frequente, os cineastas radicados em Palmas tenderiam a revisar as mitologias, os fundamentos, o imaginário da cidade em comparação com os profissionais de outras mídias? Se não tanto, encontrariam na precariedade da atividade ao menos uma liberação frente ao discurso oficial? Estas indagações foram surgindo ao longo das nossas primeiras tentativas de uma historiografia do cinema local (SOARES; SOUZA, 2011), em que já se insinuava, em primeiro lugar, uma maior

dedicação dos cineastas ao documentário e, em segundo lugar, a reflexão sobre o próprio lugar – seja Palmas ou o Tocantins – como tema dominante destes filmes, inclusive dos ficcionais. As amostragens estudadas indicavam que, quando as câmeras se voltavam para a capital, ela quase sempre ultrapassava a mera condição de cenário.

Apresentava-se como protagonista ou, ao menos, sua urbanidade se fazia decisiva nas ações e comentários das personagens. Especialmente (mas não exclusivamente) os documentários se apresentam como arena para discutir a gênese da cidade, fartas vezes esmiuçando a movimentação política dos primeiros anos através da voz de moradores comuns, sobretudo os primeiros a se estabelecer no lugar, os denominados pioneiros. É esse grupo de filmes que, com frequência, faz uso dos acervos fotográficos e videográficos dos tempos em que Palmas era um canteiro de obras. O surgimento recente, o construir-se constante, a pretensa racionalidade do desenho urbano, por conseguinte, fazem da cidade tema de seu cotidiano e, assim sendo, também do seu cinema. Não há só o retrato de uma cidade nas telas. Há uma cidade sendo assistida, na sua cinematográfica “realidade”, pelo olhar dos artistas.

PEGDT, primeiro longa-metragem produzido em Palmas e exibido comercialmente, reúne a herança desta maneira de filmar exposta acima, mas marca, ao menos em intenção, uma virada histórica em dois sentidos: o da visibilidade e, a partir das responsabilidades daí geradas, o da busca por um maior profissionalismo, que afaste o produto local da aura do cinema de bordas, entendido como realização amadora, em que criatividade e precariedade se nutrem mutuamente, sem ambições comerciais, à margem até mesmo dos circuitos alternativos. À margem da margem, portanto (LYRA, 2009). O projeto foi possibilitado pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura – PROMIC 2013, que contemplou 17 propostas de audiovisual, dividindo entre elas um total de 350 mil reais, além de outras quantias para as demais modalidades artísticas. Somando-se as já citadas quatro semanas de exibição numa rede multiplex e a circulação em programas educacionais em espaços culturais e escolas, estima-se em 10 mil espectadores alcançados até 2017, embora sempre dentro do Tocantins (SILVA, 2017). Embora a produtora agraciada pelo edital tenha sido a SuperOito, uma das mais proficuas do cinema local, seu responsável, o cineasta André Araújo, decidiu realizar a obra de forma coletiva, convidando outros nomes tradicionais do audiovisual do Tocantins – Hélio Brito, Eva Pereira, Wertem Nunes, Marcelo Silva e Roberto Giovannetti, este último integrante também da SuperOito – para conduzir cada qual um episódio, todos assistidos pela mesma equipe técnica.

Desde o seu título, PEGDT já anuncia uma referência a uma série de filmes que prestam homenagem a grandes metrópoles, tais como *New York, I love you* (2008), *Paris, je t'aime* (2006), *Tokyo!* (2008), *7 días en La Habana* (2012) e *Rio, eu te amo* (2014), todos eles realizados também de forma coletiva. Da mesma forma que todos esses exemplos, a estrutura episódica e de múltiplos realizadores pode ter o inconveniente da irregularidade estética, mas ao mesmo tempo favorece abordagens muito diversificadas: recortes da cidade sempre apaixonados, mas nem sempre paixões dispostas a ocultar o contraditório, o sombrio, o perturbante, a urbe sonhada e (ainda) não alcançada. Do ponto de vista do espetáculo, PEGDT ainda aproveita a criação coletiva em prol da diversidade de gêneros cinematográficos: uma história romântica sobre a ponte FHC, o sarcasmo para tratar da corrupção, um melodrama familiar, um romance com toques de comédia de erros, uma outra comédia mais histriônica com tons de crônica social e ainda um drama romântico e juvenil. A despeito de tantos elementos à mão, a narração do trailer oficial do longa-metragem é taxativa: “Este não é um filme de amor. Este não é um filme de comédia. Este filme não é sobre drama ou confusões. Não é um filme sobre separação nem sobre família. Este é o filme de uma cidade” (PALMAS, 2014). Sem necessitar de maiores sutilezas, a voz publicitária, mais do que adiantar conteúdos diegéticos, aponta para um papel requisitado pelo filme para ser desempenhado na história, a

saber, o de imprimir na tela mais uma vez a Palmas tão vasculhada pelo cinema local, mas agora em uma síntese mais ampla, com uma qualidade técnica inédita e disposta numa metragem que permita o ingresso nos espaços seletos do cinema comercial.

Ávido de sintonia com a pós-modernidade, o espectador palmense teria agora um filme para representar sua identidade nos moldes da cultura de massa? Para prover esta função de pertencimento, os realizadores de PEGDT combinam duas dimensões de percepção da cidade bastante distintas, mas com contraste útil aos efeitos afetivos. Na costura entre os seis episódios, bem como na abertura e na finalização da obra, planos gerais da cidade, majoritariamente aéreos, conferem uma visão vasta de avenidas com movimento; prédios marcantes da área central; o lago e a indefectível ponte FHC; as cores do céu que, ainda com poucos arranha-céus a competir, consegue proporcionar paisagens impactantes. O passear lento da câmera pelo alto ameniza os vazios e outras falhas urbanas. Aproveita melhor as relações visuais entre cidade, montanha, vegetação e águas que o tráfego no nível do solo não privilegia. Além do mais, com apuro fotográfico e edição limpa, gera um audiovisual próximo do senso comum da qualidade televisiva, convidando ao deleite contemplativo que aciona o afeto pelo lugar – e, no caso de Palmas, até mesmo um início de autoestima cinematográfica. Porém a totalidade desses planos gerais cessa em poucos segundos. Logo a câmera se posicional no nível da rua, das (raras) calçadas. O olhar espectador é levado a mergulhar na paisagem a ponto dela se transformar no cotidiano da gente mais comum: os casais que namoram na ponte ou na praça, a família com problemas financeiros, o pai que cuida sozinho do filho pequeno na periferia, os moradores de *kitnets* – os populares quarto-e-sala de baixo custo –, os jovens que discutem seus dramas pessoais enquanto se divertem nas cachoeiras do distrito de Taquaruçu. Se PEGDT é “o filme de uma cidade”, ao menos no nível narrativo esta cidade não é a da grandiosidade das linhas retas, dos edifícios nababescos, das personagens políticas históricas, mas antes a dos dramas e comédias mais íntimos e compartilháveis, habitando os lugares cuja trivialidade desobedece a vontade de ser monumental do projeto urbanístico original.

A partir do momento em que, a cada episódio, a câmera abandona o *travelling* nos céus e ingressa na vida das personagens, o roteiro de PEGDT passa a administrar um delicado equilíbrio, aquele que se dá entre o caráter da homenagem carinhosa ao lugar e as imperfeições incontornáveis que o dia-a-dia exporá. O controle sedutor do cartão postal jamais sobrevive aos planos mais próximos, seja nas ações mais extremas de desespero ou festa, seja nas emoções mais contidas da existência pouco excepcional, o que, aliás, é o mais frequente na obra. Cada realizador envolvido no projeto, assim, parece não se isentar de destrinchar agruras, limitações, hipocrisias, ansiedades que perpassam o habitante de uma cidade com as peculiaridades de Palmas, embora, naturalmente, a abordagem mais ácida ou mais suave varie a cada narrativa.

Logo no primeiro episódio, André Araújo trabalha com o recurso da repetição para falar da personagem de um rapaz que viveu sua juventude de festas e bebedeiras na praia da Graciosa apenas através da sua imagem se arrastando pela areia para vomitar nas águas. A segunda personagem, que será sua namorada, também passa os dias naquela margem do lago e introduz outro aspecto familiar ao espectador local: a pessoa que logo cedo, na infância, foi para Palmas com a família e teve dificuldade de entender as dinâmicas do lugar. Em sua narração em *off*, ela estranha a praia de rio, tão distinta dos litorais. Porém, em meio ao vazio urbano-existencial, as personagens se cruzam e se amam, tendo como cenário a ponte FHC, sempre filmada de forma arrebatadora. A ponte de PEGDT ainda é ponto turístico, mas tem agora que carregar em seu concreto elegante vidas com felicidade incerta e numa busca de sentido facilmente identificável pelo público.

No episódio seguinte, conduzido por Hélio Brito, outro casal, mais maduro, lida com as dificuldades financeiras e a necessidade de abandonar a promessa de progresso (social e individual) de Palmas. Ela parte para o interior. Ele se recusa. Portanto, sem alcançar o futuro sonhado, a cidade divide uma família. Mais uma vez, o lago, invariavelmente belo na captação cinematográfica, altera o curso das coisas. O homem, numa corriqueira pescaria, fisga uma mala cheia de dinheiro suspeito, com referência aos permanentes escândalos de corrupção do estado. O tesouro improvável é o que possibilitará o retorno do casamento.

A separação já está consumada no terceiro episódio, de Roberto Giovannetti. A necessidade de trabalhar levou uma mãe para longe de seu filho pequeno, que agora é cuidado apenas pelo pai. Na mais amarga narrativa do filme, não há espaço para o cartão postal. A paisagem é a periferia da capital, as áreas sem calçamento e distantes onde muitos moradores do plano diretor jamais pisaram. Na introdução, um samba singelo acompanha as brincadeiras de rua, única pequena alegria do garoto protagonista. Como outros alentos, apenas uma vizinhança solidária e um pai atencioso, apesar de sofrido. Justamente essas poucas doçuras, diante de paisagem tão carente e dos olhos e atos desprotegidos da criança, conduzem o episódio para o melodrama, numa espécie de neorealismo palmense.

A praça dos Girassóis é o objeto de ressignificação no quarto episódio, de Wertem Nunes. Numa outra abordagem romântica, um rapaz obstinadamente deseja oferecer um jantar de dia dos namorados para sua amada. Porém, pouco convencional, resolve realizá-lo ao ar livre, em plena imensidão da praça e, para isso, envolve um séquito de amigos na preparação. É preciso que se diga que, após muitos desafios, tudo funciona devidamente. Porém é noite, momento em que o local, longe de ser ambiente de caminhadas e visita aos monumentos, fica deserto, escuro, profundamente vazio. Algumas árvores, um descampado, uma rápida tomada do palácio Araguaia, é tudo o que temos na tela e que garante o momento do casal, que, afinal, no seu dia, pouca importância daria para estátuas e outros marcos ali em volta.

Marcelo Silva opta por ambientar seu episódio, o quinto, em outro cenário pouco nobre, as *kitnets*. Porém, dada a sua abundância e (má) fama, essas moradias constituem um dos símbolos informais e *outsider* de Palmas, a ponto de PEGDT nos convencer de que um resumo da cidade não poderia deixá-las de fora. A direção de arte insere nos quartos o imprevisto e a precariedade dos moradores, em especial do imigrante que chega para ainda se estabelecer (como é o caso da personagem central). Mas o palco principal das ações do episódio – e também da vida diária nas *kitnets* – está na área comum, onde se cruzam fofoqueiros, cobradores de aluguel, jovens fogosos, travestis, cantorias e serviços de manicure. A *kitnet* possivelmente aponta para uma das faces mais excludentes da urbanidade de Palmas: é o lar de quem aposta a vida na nova cidade, mas um lar que, carente e desgastante, é a única possibilidade de se fixar no plano diretor, com seus preços exorbitantes.

Mas o material humano e narrativo é moldado pelo realizador na forma escancarada de comédia de costumes, o que redundando em um texto de natureza bastante crítica das reproduções sociais de preconceitos e relações de poder, mas amenizado pela diversão executada pelo mais eficiente elenco reunido entre todos os episódios.

Por fim, a última narrativa de PEGDT reúne da maneira mais explícita os contrastes discutidos neste texto, resultantes do dilema apontado aos realizadores: louvar o lar sem fechar os olhos para os problemas gerados pela urbanidade singular, incluindo aí os percalços que dificultam o afeto pela cidade. O episódio de Eva Pereira retoma a situação da rotatividade populacional, porém não aquela do habitante que chega ou parte por necessidade.

A personagem central em questão é uma jovem levada pelos pais a morar em Palmas por ainda depender da família. Em sua imaturidade e voluntariedade, afirma jamais ter se adaptado ao lugar e está sempre reivindicando ir embora para Brasília. Conhecemos o pensamento da moça através de sua longa discussão com um amigo, este representante do tipo oposto de palmense: aquele em plena imersão na cidade, não apenas acostumado, mas defensor de valores, características e mitologias locais. O debate presente ao longo de todo o PEGDT, que era mais sutil até então, personifica-se mais claro neste embate, ambientado nas cachoeiras e trilhas de Taquaruçu. De realidade tão distinta do centro de Palmas, o distrito é argumento do rapaz na sua esperança de brindar com momentos agradáveis a companheira, na exaltação – reforçada cinematograficamente – à beleza ecológica e a rituais de cultura popular típicos da região. Ela, no entanto, embora se esforce, não alcança sintonia e insulta o clima, a estrutura, o modo de vida da cidade. Em um salto narrativo de dois anos, o episódio traz de volta a personagem que, afinal, havia conseguido sair do Tocantins. Ela reencontra o amigo e anuncia a mudança de rumo e o retorno definitivo à Palmas. Reticente, não reconhece exatamente um afeto pela cidade, mas confessa admiração e saudade do célebre pôr-do-sol às margens do lago – aliás, paisagem que sustenta a cena e encerra o longa-metragem.

Na dramatização do imigrante resistente às limitações e ao eterno porvir da cidade, o filme, assim, inclui um conhecido consolo, uma imagem do céu que pouco efeito objetivo terá sobre as dificuldades cotidianas, mas que, de beleza quase irreal, – tantos se referem a este pôr-do-sol como um “efeito visual de cinema”, um filtro de edição de foto acontecendo ali, ao vivo – facilita o início de um carinho pelo lugar. É, desta forma, a imagem síntese de PEGDT, no seu reconhecimento às vezes tímido, às vezes sarcástico, muitas vezes constrangido de uma Palmas problemática, mas cujo cinema, mesmo mais livre para este diagnóstico, não pode se desvencilhar da relação poeta/musa, do gesto de homenagem, na responsabilidade que pede para si de, enfim, buscar uma imagem midiática mais consistente em um espaço como o cinema, em geral isento do imediatismo da TV e do jornalismo e, portanto, supostamente mais elaborado.

Apesar dos feitos locais conquistados, porém, PEGDT terminou, enquanto produto cultural, por repetir a pouca ambição dos filmes do Tocantins. Para além das salas locais e das outras formas de circulação já mencionadas, até 2017 não havia ultrapassado os limites do estado, nem em exposições em outras salas convencionais ou alternativas, nem por participação em festivais. Sem tratar especificamente desta obra, Silva (2017) indica significativo despreparo dos profissionais locais que persiste nas questões burocráticas necessárias para alcançar esta circulação e, assim, o diálogo mais amplo com o olhar de outros espectadores e de cineastas em condição periférica em outros lugares.

Considerações finais

O fenômeno das cidades novas, projetadas guarda o caráter da raridade e cada processo histórico, cada contexto, desenho urbano e ambiente natural determinarão especificidades profundas, bem como – e talvez ainda mais – as motivações políticas de cada projeto e de suas personagens envolvidas. Neste sentido, o panorama de palmas é único. Ainda assim, vasculhar sua busca identitária, como no caso particular do cinema, impele a ir além de uma historiografia da arte local – urgente, mas ainda pouco para a compreensão do lugar. remeto, por fim, ao alerta que Hjort (2011), referência nos estudos dos cinemas periféricos, faz sobre o engajamento na repercussão e visibilidade das pequenas cinematografias, que se configuram como uma responsabilidade política que cabe à pesquisa acadêmica. Compreende a autora que trabalhos assim são capazes de quebrar as barreiras canônicas e voltar o olhar investigativo

para estes pequenos exercícios artísticos, fazendo-os existir no mapa cinematográfico mundial, já que.

[...] esse tipo de abordagem oferece oportunidades para pensar o acadêmico de cinema como desempenhando potencialmente um papel que envolve muito mais do que descrição e análise. Os acadêmicos 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 [para determinar o que é uma pequena nação] podem ser capazes, por modesto que seja, de apoiar genuinamente os esforços dos profissionais de cinema relevantes. Os acadêmicos de cinema podem, por exemplo, ajudar a estabelecer redes e conexões transnacionais, e chamar a atenção para modelos de práticas cinematográficas viáveis, facilitando assim sua transferência de um contexto de uma pequena nação para outra. (HJORT, 2011, p. 1, tradução nossa)

Para Hjort, este papel acompanha ainda outro comprometimento, que é aquele atribuído aos próprios cineastas das pequenas cinematografias, convocados a ir além do trabalho personalista e individual para ajudar, através de uma visibilidade solidária, artistas conterrâneos. Desta forma, abre-se a possibilidade, seja pela arte, pela ciência ou mesmo pelo gerenciamento dos mercados, que se conheça problemas, estímulos, modos criativos, imaginários, soluções desenvolvidas em outras regiões com potencial para serem readaptados, revistos, criticados, indicando caminhos para a participação do cinema na vida cultural do seu lugar.

Referências

CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.

CANCLINI, N. G. Cidades e cidadãos imaginados pelos meios de comunicação. *Opinião Pública*, Campinas, v. 8, n. 1, p. 40-53, 2002.

DENNISON, S. *World cinema: as novas cartografias do cinema mundial*. Campinas: Papirus, 2013.

HJORT, M. Small cinemas: how they thrive and why they matter. *Mediascape – UCLA's Journal of Cinema and Media Studies*. Los Angeles, 2011. Disponível em http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011_SmallCinemas.html. Acesso em 20 out. 2017.

JESUS, J. Filme totalmente produzido no Tocantins estreia nos cinemas. *G1 Tocantins*. Palmas, 25 nov. 2014. Disponível em: < <http://g1.globo.com/to/tocantins/noticia/2014/11/pela-primeira-vez-filme-produzido-no-tocantins-estrela-nos-cinemas.html> >. Acesso em 28 nov. 2017.

LYRA, B. Cinema periférico de bordas. *Comunicação, mídia e consumo – Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Práticas de Consumo ESPM*, São Paulo, v. 6, n. 15, p. 31-47, 2009.

MOTTER, A. E. *Representações da identidade do Tocantins na literatura e na imprensa (1989-2002)* Tese (Doutorado em História). São Leopoldo: Unidade Acadêmica de Pesquisa e Pós-

Graduação, Programa de Pós-Graduação em Pós-Graduação em História, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2010.

OLIVEIRA JUNIOR, W. M. de. *Chuva de cinema* – natureza e cultura urbanas. Tese (Doutorado em Educação). Campinas: Faculdade de Educação, Laboratório de Estudos Audiovisuais, Universidade Estadual de Campinas, 1999.

OLIVEIRA JUNIOR, W. M. de. O que seriam as geografias do cinema? *Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p. 27-33, 2005.

PALMAS, eu gosto de tu. Superoitocine, 14 nov. 2014. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=x4d1JxkpGi8> >. Acesso em 29 nov. 2017.

REIS, P. O. B. *Modernidades tardias no cerrado: discursos e práticas na história de Palmas-TO* (1990, 2010). Tese (Doutorado em História). Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

ROCHA, L. V.; SOARES, S. R.; ARAÚJO, V. T. Abrangências locais no jornalismo online do Tocantins. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 15, n. 29, p. 171-185, 2014.

ROCHA, A. A.; BUENO, Z. P. Cinema e a criação da identidade nacional na América Latina. *Comunicologia*, Brasília, v. 10, n. 1, p. 84-105, 2017.

SAMPAIO, S.; SCHEFER, R.; BLANK, T. Filmes utilitários, amadores, órfãos e efêmeros: repensando o cinema a partir dos "outros filmes". *Aniki*, Lisboa, v. 3, n. 2, p. 200-213, 2016.

SILVA, V. C. P. *Girassóis de pedra: imagens e metáforas de uma cidade em busca do tempo*. Tese (Doutorado em Geografia). Presidente Prudente: Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, 2008.

SILVA, T. V. *Palmas, eu longe/gosto de tu!*: produção e circulação de cinema no Tocantins. Dissertação (Mestrado em Cinema). Covilhã: Faculdade de Artes e Letras, Universidade da Beira Interior, 2017.

SOARES, S. R.; SOUZA, A. O lugar representado: o Tocantins no cinema de si mesmo. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 8, 2011, Guarapuava. *Anais eletrônicos...* Porto Alegre: UFRGS, 2011. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/8o-encontro-2011/artigos/O%20lugar%20representado%20o%20Tocantins%20no%20cinema%20de%20si%20mesmo.pdf/view>. Acesso em 29 nov. 2017.

* Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo (Universidade Federal de Pernambuco). Mestre em Letras – Teoria da Literatura (Universidade Federal de Pernambuco). Doutorando em Ciências da Comunicação (Universidade da Beira Interior). Professor do curso de Jornalismo – Universidade Federal do Tocantins. Integrante do Grupo de Pesquisa em Jornalismo e Multimídia – Nepjor/UFT. E-mail: serrsoares@gmail.com

Recebido em 10/12/2017

Aprovado em 10/01/2018