

# Representações do lugar periférico no cinema contemporâneo brasileiro

Sérgio Ricardo Soares<sup>1</sup>

Ana Amélia Coelho<sup>2</sup>

Anderson de Souza<sup>3</sup>

## Resumo

Fora dos grandes polos nacionais, o cinema brasileiro busca muitas vezes, para marcar sua identidade, a representação regionalista. Porém a produção recente de alguns estados tem indicado um caminho diferente: a desconstrução da cultura local e temáticas mais universais. Este trabalho aborda dois desses casos: Pernambuco, com larga tradição de filmes focados na cultura popular e que vem, através da obra de cineastas como Kleber Mendonça Filho, construindo narrativas urbanas cosmopolitas; e o Tocantins, com uma História de pouco mais de duas décadas e escassa definição identitária, mas que igualmente produz um cinema desmitificante e universalista. Para esta discussão, buscamos um caminho eminentemente descritivo, auxiliado pelos conceitos semióticos de objeto dinâmico e imediato para analisar o recorte do lugar geográfico nos filmes, o papel desse recorte na narrativa e como ele contribui para uma mudança no imaginário sobre o Brasil periférico que brota desse audiovisual contemporâneo.

**Palavras-chave:** cinema; representação; lugar; Tocantins; Pernambuco.

## Abstract

Outside the great national poles, Brazilian cinema often marks its identity through the regional representation. However the recent production from some states has pointed to a different direction: the deconstruction of the local culture and more universal themes. This paper approaches two of these cases: the first one is Pernambuco, with its long tradition of films focused on popular culture, yet the work of filmmakers such as Kleber Mendonça Filho is building cosmopolitan urban narratives. The second one is the State of Tocantins, with a history of little more than two

<sup>1</sup> Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco, Mestre em Letras – Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco e professor assistente do curso de Comunicação – Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins – campus de Palmas, sergio.rsoares@uft.edu.br.

<sup>2</sup> Mestranda do Programa de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e membro do grupo Criação e Crítica.

<sup>3</sup> Graduando do curso de Comunicação Social – Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins – campus de Palmas.

decades and lacking an identity definition, but where we can also find myth-breaking films, developing universal plots. For this discussion, we seek a highly descriptive path, aided by the semiotic concepts of dynamic and immediate object, in order to analyze the geographical place in the movies, the role of this view in the narrative and how it contributes for a change in the ideals of peripheral Brazil that springs of such contemporary audiovisual.

**Keywords:** cinema; representation; place; Tocantins; Pernambuco

## Panorâmica de introdução

Entre os assuntos centrais das discussões críticas sobre o cinema realizado no Brasil, um dos mais constantes é a questão da identidade nacional. Haveria em algum momento da História se estabelecido uma arte cinematográfica que mereça a qualificação de *brasileira*? Já que a imagem filmica é erigida a partir de uma aparência de realidade, mas, como qualquer representação, não escapa da subjetividade e parcialidade do realizador (Betton, 1987), que feição tem esse Brasil transfigurado em *écran*? Sobre problemas dessa ordem, o crítico Paulo Emílio Sales Gomes, na sua caracterização de um subdesenvolvimento nacional, já se posicionava pouco entusiasta acerca da genuinidade local:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e ser outro. [...] O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional (2001: 90).

Tal impasse parece fácil de ser apontado nos filmes dos principais pólos de produção do país (São Paulo e Rio de Janeiro), inclusive na busca pela eficiência de um cinema comercial nacional, bem como nas relações recentes cada vez mais íntimas com a indústria televisiva. Já no que diz respeito às realizações geograficamente mais periféricas, em lugar de se resolver, o dilema apontado por Gomes ganha outras nuances que o tornam mais tortuoso. Por estarem fora dos eixos cultural e economicamente hegemônicos, esses cinemas tantas vezes escolheram como diferencial uma linha regionalista – ainda que, com frequência, apenas nas temáticas. Teríamos uma produção artística que se afirmava pela representação mais pitoresca do seu lugar, contribuindo assim para um imaginário público possivelmente recoberto de clichês locais.

A observação breve que pretendemos aqui se volta para duas dessas situações do cinema no Brasil. De um lado, Pernambuco, estado com grande relevância histórica nos primeiros séculos e hoje um dos seus palcos mais diversificados em mani-

festações culturais populares, sintetizando muito da identidade do Nordeste brasileiro. De outro lado, o Tocantins, até o presente a unidade federativa mais jovem da República e muito pouco delineado no imaginário brasileiro. Como essas duas realidades históricas têm perpassado o fazer audiovisual, se têm? Como se vê, a escolha destas duas geografias cinematográficas não é aleatória e se baseia no parâmetro do grau diferenciado de estabelecimento de uma imagem cultural dos dois lugares. Para o primeiro caso, o pernambucano, visitamos, sobretudo, filmes de Kleber Mendonça Filho, cineasta que se inscreve numa geração recente aparentemente interessada em abandonar os rótulos locais e “universalizar” sua arte. Já para o caso tocantinense recorreremos a uma coleção de filmes com autorias um pouco mais variadas. Em parte, isso se deve ao fato de o Tocantins não contar ainda com uma tradição de criadores com uma obra mais homogênea e extensa, e que por vezes utiliza os festivais locais como a única janela de visibilidade. Esses festivais vertem-se, então, no motor do amadurecimento de um cinema do estado. Pernambucanos ou tocantinenses, todos os filmes aqui citados foram produzidos a partir dos anos 2000.

Muito longe de pretender representar a amplitude ou a totalidade de ambos os cinemas, nossa seleção tão-somente estabelece uma confluência de outra natureza: os filmes desta amostragem contemporânea, pouco formal, mas significativa, chamaram a atenção por refletir sobre o espaço geográfico e cultural de uma maneira que permite que sejam colocados em diálogo. É este tema – a imagem do lugar – o aspecto, entre muitos outros possíveis, que nos interessa por ora. Este termo – o *lugar* – refere-se a algo que está transmigrado para o filme. Ainda assim, queremos dar a ele o sentido proposto por Ferrara (2011: 38) em suas pesquisas sobre os ambientes urbanos: quando o espaço está “sob impacto perceptivo do usuário – atenção, observação e comparação – [...] se transforma em lugar, ambiente de percepção e leitura, fonte de informação urbana”.

Para guiar a observação desta leitura da geografia da diegese, alguns questionamentos se insinuam: Pernambuco e o Tocantins são parte da temática das obras? Se o são, que paisagens, que cidades, que existências extraídas do real, são apresentadas? Esses locais são apenas pano de fundo ou parte efetiva do assunto tratado? Até que ponto o retrato dos estados reverbera num discurso universal? Como a narrativa das Histórias locais se mostra nos filmes? Estas indagações, é claro, nos comprometem a pensar o cinema como tendo um papel relevante na construção da identidade das sociedades.

Desde já é preciso afastar a tentação de avaliar o material fílmico, sobretudo aquele documental ou o inscrito em certo realismo, como reflexo direto da realidade. Esta é a advertência de Robert Burgoyne, que, ao comentar sobre filmes de caráter histórico, defende que eles não são o próprio real histórico concretizado no texto cinematográfico, mas “representações discursivas em que a especulação, a hipótese, a ordenação e a forma dramática informam de perto o trabalho de reconstrução e análise histórica” (2002: 17). E completa, percebendo que: “a licença dramática e um forte ponto de vista são essenciais para que esses filmes funcionem como arte, ou adqui-

ram uma fração do poder social inerente à função do contador de histórias, tanto ficcionais como históricas” (*idem*: 17). Burgoyne se esforça para conferir a esse ato de narrar a sociedade através da arte mais do que uma simples possibilidade de compreensão incisiva da própria sociedade. Para tanto, cita o antropólogo Victor Turner:

[...] quando a própria vida histórica não consegue fazer sentido em termos culturais, em condições que anteriormente davam certo, os dramas narrativos e culturais podem ter a tarefa da poesia, ou seja, a de refazer o sentido cultural, mesmo quando parecem estar dismantelando antigos edifícios de significado (Turner *apud* Burgoyne, 2002: 18).

Nossa abordagem dos filmes recairá aqui, sobretudo, na narrativa, sem anular a atenção às questões técnicas, já que na maior parte das vezes estes dois aspectos só podem ser separados de forma teórica e provisória.

Essas questões narrativas, centro de nosso interesse, ficarão evidentes por meio da descrição dos espaços em que a ação se desenrola. Dentro de uma suposta totalidade de aspectos que o filme levanta para o espectador, nosso olhar descritivo se debruça sobre minúcias não somente do espaço representado: indo além, buscamos os seus usos possíveis e, por conseguinte, a sua constituição como *lugar*, conforme a argumentação de Ferrara, exposta aqui anteriormente.

Como ferramenta metodológica complementar, optamos pela funcionalidade dos conceitos semióticos de objeto dinâmico e imediato. Os dois termos são desdobramentos de um dos três fundamentos que o semiótico norte-americano Charles Sanders Peirce identifica em todo signo, ou seja, em todo fenômeno de representação: a própria materialidade da representação (o meio ou representâmen), a realidade que é representada (o objeto) e a ideia que o signo desenvolve na mente que o recebe, que o “lê” (o interpretante). Se o objeto é então a coisa representada – num caso como nosso, o objeto de um filme é aquilo sobre o que ele fala, o que o discurso cinematográfico representa –, ele poderia assim ser compreendido de duas formas. Uma delas, a realidade tal qual ela está no mundo, é o objeto dinâmico. A outra é a realidade como ela se apresenta no representâmen, ou seja, o recorte que ela recebe para funcionar no signo – tendo em vista que nunca uma realidade pode estar inteira em sua representação, mas apenas sob alguns de seus aspectos. Essa aparição parcial é o objeto imediato (Santaella, 2002).

Não pretendemos operar uma Semiótica aprofundada dos filmes. Esses conceitos apenas irão ajudar na identificação do recorte dado por cada realizador na cidade ou estado retratados e sua utilidade está em nos permitir identificar nos filmes a seleção de aspectos dos lugares como território das narrativas.

Em suma, podemos recorrer à argumentação de Nichols (2005) para reforçar nossa escolha: os filmes de nossa análise podem ser ora consideradas obras de ficção, ora não-ficção, documentários. Ainda assim, como aponta Nichols:

Todo filme é um documentário. Mesmo a mais extravagante das ficções evidencia a cultura que a produziu e reproduz a aparência das pessoas que fazem parte dela. Na verdade, poderíamos dizer que existem dois tipos de filmes: (1) documentários de satisfação de desejos e (2) documentários de representação social. Cada tipo conta uma história, mas essas histórias, ou narrativas, são de espécies diferentes (2005: 26).

Essa afirmação corrobora nosso objetivo de não diferenciar filmes de ficção e documentário. Interessa-nos antes a capacidade de representação que têm essas obras, independente de seus traços ficcionais.

## O caso pernambucano

Dentro do jogo de forças entre as regiões de maior ou menor pujança econômica e política no cenário brasileiro, o cinema pernambucano é um caso sintomático. Ele parece refletir bem as dialéticas dos dois “mundos” (desenvolvido e subdesenvolvido, como apontado por Sales Gomes, acima), sem nunca se firmar consistentemente num deles. Ao longo das primeiras décadas do século XX há uma larga produção calcada nos filmes de ação e romances hollywoodianos e alguma produção documental, concentradas na iniciativa pessoal de alguns pioneiros. Seguem-se décadas de produções esporádicas e pouco relevantes. A partir da década de 1960, temos um ciclo experimental de super 8, também motivado pelo interesse pessoal de alguns amantes de cinema, sem apoio financeiro sólido e que circula em cineclubes e festivais pelo país (Marconi, 1986). Daí para frente, ocorre uma estabilização em produções que tomam o cenário regional como foco: as festas populares, o carnaval, o sertão, o candomblé, a História local, etc.

No anos 1990, o movimento manguebeat (ou manguebit) altera o cenário cultural pernambucano e repercute em escala nacional. Recuperando as referências de uma arte popular já com pouco espaço comercial, mesmo decadente, e sintonizando o imaginário de uma juventude acostumada a este popular, mas com um olhar “contaminado” por tempos globalizados, o movimento – musical, de início – concretiza essa mescla, adicionando os ritmos locais à música eletrônica e ao rock. Como afirma Carolina Leão:

Colocando esse jovem modelo artístico dentro do circuito da cultura de massa, o manguebeat destaca as mudanças pelas quais a cidade do Recife começa a ser conhecida e reconhecida como um polo cultural urbano e fomentador de música pop. Socialmente essas mudanças também afetam a antiga representação feita do Nordeste e pelos artistas e intelectuais nordestinos nos meios de comunicação. A partir desse momento, os intelectuais que construíram o suporte para a criação de uma “mitológica cultura nordestina”, de Gilberto Freyre a Ariano Suassuna, vão cedendo seu espaço midiático aos jovens articuladores culturais, que resolveram colocar o caos e as maravilhas da cidade numa narrativa pop (2003: 96).

Se por um lado, com essa “modernização”, o mangubeat reaproxima o pernambucano das manifestações populares, criando um senso de orgulho e pernambucanidade, ele também abre as possibilidades das fusões com referências de outras terras, sem preconceitos – libertando a arte local do assunto monocórdio da cultura de raiz. Em outras palavras, agora seria possível ser pernambucano sem necessariamente dançar apenas os ritmos locais ou comer os pratos rurais típicos, embora, paradoxalmente, esses elementos estivessem mais valorizados do que nunca.

Embora sem querer atribuir à obra cinematográfica de Kleber Mendonça Filho a etiqueta mangubeat, percebemos que ela trilha essa aparente contradição: faz um cinema que não abre mão das referências pernambucanas, mas pretende-se universal, apresentando a capital, Recife, como definitivamente urbana, cosmopolita, contraditória – simultaneamente uma cidade peculiar, decadente, pitoresca e semelhante a qualquer outra metrópole. Processo semelhante se dá com outros autores da mesma geração em curtas-metragens pitorescas, tais como *Eisenstein* [Raul Luna, Leonardo Lacca e Tião, 2006], que satiriza a afetação dos jovens cinéfilos recriando cenas do clássico *Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein, em lugares e com elementos culturais da Região Metropolitana do Recife; e *Neuronha* [Daniel Barros, 2006], que desmonta a imagem de paraíso do arquipélago de Fernando de Noronha, apresentando um lugar problemático e estressante por conta do seu isolamento e monotonia.

Jornalista, Kleber Mendonça Filho iniciou sua filmografia dirigindo ficções experimentais e documentários universitários cujo tema costumava ser o próprio cinema. Mas, neste texto, nosso foco se centra na sua produção curta-metragista em que a presença do Recife se fez mais evidente e é contributo no rendimento da narrativa fílmica. Primeiro item dessa filmografia selecionada e realizado em stop motion, *Vinil verde* [2004] apresenta a relação entre uma mãe e uma filha, personagens aridamente batizadas de... Mãe e Filha, moradoras de um pequeno apartamento suburbano. As primeiras sequências limitam-se a mostrar uma rotina banal: toda manhã Mãe abre a cortina do quarto de Filha, serve o café e sai para trabalhar, deixando a menina sozinha. O dado complicador vem quando Mãe presenteia Filha com discos infantis coloridos e uma pequena vitrola. Filha poderia divertir-se com eles durante o dia, porém com uma recomendação: jamais poderia ouvir o disco verde. Sem hesitações, Filha desobedece de forma sistemática e gera um processo macabro: a cada dia em que o disco verde é acionado Mãe retorna para casa com um membro do corpo a menos.

Se estamos investigando o trajeto de um cinema de tintas regionalizadas em direção a uma universalidade temática, *Vinil verde* traz alguns elementos muito significativos. Primeiro, temos um filme de terror. No mais, ele é a adaptação da fábula russa, *Luvavermelhas*, para um cenário da Zona Norte do Recife. É notável que sejam justamente os contos populares que costumam ser marcados por uma dualidade narrativa: eles partem de uma trama particular e repercutem simbolicamente, buscando atingir questões universais.

A presença do espaço do Recife é anunciada já nas primeiras palavras do narrador, que, com sua prosódia pernambucana marcante, anuncia: o apartamento de Mãe e Filha fica no bairro de Casa Amarela, mostrado num plano geral da região e, em seguida, do prédio que será palco dos fatos narrados. Porém, a referência mais explícita ao local termina aí. É verdade que Casa Amarela continuará a se insinuar – na decoração parca e suburbana, na alusão ao canto dos protestantes em igrejas próximas, nos hábitos da família, nos itens simples do café da manhã (pão, bolacha, leite, mamão), na pouca paisagem que Filha consegue ver da sua janela nas horas de solidão. Todavia, por muito triviais, esses elementos dificilmente remetem a um bairro específico para um espectador que desconheça a cidade, constituindo não mais que o referencial de uma região de classe média baixa de qualquer grande cidade. Do ponto de vista da representação do lugar, portanto, o objeto sógnico espacial Recife mostra-se no filme através do recorte (o objeto imediato) do microcosmo íntimo de um imóvel num bairro tradicionalmente de moradia popular, área que possui desde favelas até ruas com prédios de luxo – contraste levemente marcado nas imagens já citadas da geral do bairro. Esse não é um recorte de um Recife turístico, até por Casa Amarela ser interiorizada, distante da imagem praieira e da cultura popular folclórica. Não é o Recife-signo dos cartões postais, mas também não é o retrato exato da miséria, que poderia ser outro signo-clichê divulgado da cidade. Neste sentido, *Vinil verde* seleciona um cenário padrão do bairro: os pequenos prédios de pilotis, com escadarias feias e muros desgastados e recobertos de pregos ou cacos de vidros (recurso de segurança dramaticamente focado num dos quadros do filme). A cidade em *Vinil verde* é quase irrelevante enquanto *locus* para os episódios que se desenrolam, mas sempre está lá, em frágeis instantes que a igualam à vida repetitiva das personagens (repetitiva até quando os fenômenos fantásticos e horripilantes entram em cena). Estamos diante de traços regionais que se apoiam mais no invisível da cidade cotidiana do que no exótico cultural.

Segundo filme em questão, *Eletrodoméstica* [2005] foi assim referido numa matéria do *Jornal do Commercio* à época de sua exibição: “a obra é um filme de época”. Afinal esta crônica sobre uma família – uma mãe e duas crianças – às voltas com inúmeros aparelhos que pontuam ou comandam as atividades cotidianas de faxina, cozinha, estudos e brincadeiras encontra como tempo adequado os anos 1990, com sua explosão de consumo de bens cada vez mais variados e com preços acessíveis. A colagem de situações caseiras, banais, se sucede num tom que balança o humor e o lirismo, a crítica e a homenagem, sem picos dramáticos.

A homenagem a que fizemos alusão remete a Setúbal, o local da narrativa explicitado nos primeiros letreiros. Novamente, o autor escolhe um bairro periférico do Recife, escapando dos cenários mais conhecidos pelo olhar externo. Setúbal é, na verdade, uma área de Boa Viagem, bairro onde fica um dos maiores atrativos do Recife, a praia, com sua beira-mar repleta de prédios de luxo e as ruas internas que abrigam um largo comércio, inúmeros restaurantes, bares, boates e shopping center.

No entanto, Setúbal está alguns quarteirões afastada da praia e abriga uma classe média que usufrui da proximidade do luxo sem dele participar. O ambiente é de ruas residenciais, mais tranquilas (embora bastante expostas à violência), onde imperam pequenos prédios (como aqueles de Casa Amarela). Ou seja, um clima suburbano do qual se exime o restante de Boa Viagem.

A canção-tema (*Eu queria morar em Beverly Hills*, com a banda Paulo Francis Foi Pro Céu) acompanha a sequência de abertura e sintetiza esta percepção de um habitante que vive ao lado dos espaços turísticos, mas que não parece apreciar esse privilégio. Mais que isso, sua letra sarcástica aponta para o desejo por um lugar – Beverly Hills – em que a riqueza e o glamour seriam onipresentes. Porém esse sonho sempre situa aquele que sonha numa condição inferior e seu objeto de desejo é endeusado, revelando um ideário *kitsch* e subdesenvolvido. Nas múltiplas referências ao Recife e a Olinda – cidade histórica vizinha – a canção, em tom jocoso, revela o cansaço de viver numa terra cuja cultura tradicional não parece combinar com a vontade de consumir: “Eu queria morar em Beverly Hills / Ter limousine, piscina e telefone celular / Limpar a bunda com dólar e arrotar caviar/ [...] Lá não tem mercado público no Largo da Encruzilhada/ [...] Nem cidade monumento cheia de hippie nojento”.

*Eletrodoméstica* desfila paisagens, personagens e situações típicas desse Setúbal: os cobogós (elementos arquitetônicos vazados de fachadas) e o emaranhado de grades dos prédios, os corredores cimentados onde as crianças disputam espaço para brincar, os cães domésticos, parabólicas, o Fiat Uno (um modelo de carro símbolo daquele momento histórico) com vidro quebrado por vândalos, as janelas com plantinhas e roupas estendidas. Não é, enfim, um Recife em nada muito diferenciado de qualquer outra capital na mesma época. Mas, ao constituir Setúbal como o objeto imediato no signo fílmico, KMF localiza toda a cidade nessa periferia emergente de um país em novo tempo.

É no apartamento em que vive a família que eclodem os elementos de uma classe média que almeja um degrau acima na escala social, através da rejeição de sua raiz mais pobre e confiando a ascensão no consumo, ainda que de bens supérfluos e de baixa qualidade. Aspiradores extravagantes, liquidificadores bege e marrom, facas elétricas, celulares-tijolo, discos de Roberto Carlos, embalagem de amaciante Fofó em forma de ursinho e múltiplos controles-remotos na mesa de centro da sala são retratos de época nacionais acomodados pela direção de arte com elementos mais regionais: imagens religiosas nas paredes com infiltração, ônibus de brinquedo da Borborema (empresa que controla o transporte público na Zona Sul do Recife) ou a insólita inserção de um *jingle* das Casas José Araújo – clássico da publicidade local – na trilha sonora.

*Eletrodoméstica* expõe, no lugar de um Recife turístico, a cidade dos seus moradores comuns no dia a dia mais singelo; nem praia e riqueza e nem favela. Portanto, é o cenário menos visível pela sua pouca capacidade de se diferenciar do subúrbio de qualquer outra cidade. Mas outra vez o registro local é frisado nas falas, aqui em

especial num vocabulário regional (por exemplo: uma criança no térreo do prédio grita pela vizinha: “Galegal!” – modo de se referir a pessoas louras ou simplesmente de pele clara) e nas práticas domésticas (transeunte pede água e a dona de casa o atende, e ainda lhe oferece uma manga).

A obra seguinte do diretor é *Noite de sexta manhã de sábado* [2006] e se concentra em dois personagens muito distantes geograficamente: Pedro no Recife e Dasha em Kiev, Ucrânia. É madrugada e Pedro está num bar. Posteriormente, atravessa a cidade, faz uma parada numa loja de conveniência de posto de gasolina e chega à praia, onde vai se deparar com os primeiros raios de sol. Durante esse trajeto, liga para Dasha, que caminha pelas ruas de Kiev, e, como Pedro, se dirige para a praia – nesse caso do rio Dnieper. Por conta do fuso horário, para ela já é dia. Na conversa sinestésica, informações sobre os elementos que estão ao seu redor, pequenas coisas que estão fazendo, temperatura, sensação da areia nos pés, som das águas do mar e do rio. O tema principal e não-dito, no entanto, é a saudade.

Novamente não temos o retrato amplo da cidade, nem as imagens óbvias. O bar onde a narrativa tem início é simplório, como vários espalhados pela área central recifense e frequentados por uma juventude igualmente despojada. Quando um bairro célebre, Boa Viagem – como já dito, símbolo de riqueza no imaginário recifense – entra em cena, ele se mostra por vias secundárias (a avenida Domingos Ferreira) e pela melancolia de uma loja de conveniências preenchida apenas por um funcionário e um bêbado deslocado. Uma Boa Viagem que foge às imagens consagradas da beira-mar. E mesmo quando Pedro chega à praia, deserta e escura, o roteiro trata de direcionar um interpretante pouco elogioso. Ao celular, ele informa a Dasha que está sozinho ali e há “grande chance de ser assaltado”.

Diferente dos dois filmes anteriormente analisados, em *Noite de sexta manhã de sábado* a cidade, enquanto objeto dinâmico do signo, é ela toda. Esse Recife, que é construído no recorte imediato notívago e solitário, se contrapõe a Kiev, e ambos, lado a lado, constituem só um dos muitos paralelismos da obra: o título reúne dois momentos seguidos no tempo; dois personagens de nacionalidades distintas; duas praias; duas águas. Ao mesmo tempo, cada contraste aponta para uma semelhança: a noite e a manhã em questão são o mesmo momento, mas em partes distantes do mundo; Pedro e Dasha usam uma língua estrangeira para os dois – o inglês – para se comunicarem (e isso é confessadamente difícil para Pedro); os dois se sugerem ações – tirar os sapatos, pisar na areia e entrar na água – que geram semioses muito mais comunicativas que as palavras mal articuladas.

A Kiev mediada pelo recorte do filme tem largas avenidas e praças, prédios antigos e monumentais e muita movimentação de transeuntes. A fotografia em preto e branco, no entanto, tende a matizar as diferenças com o Recife um tanto desolado, juntamente com outros pontos que os dois personagens mobilizam em seu diálogo. Tanto em uma cidade como na outra, um mesmo filme passa nos cinemas, o *Hulk*. O cartaz ucraniano do longa-metragem é visto na rua. Pedro diz que o filme estreou no Recife. Eis a uniformização do imaginário e da vida cotidiana – a produção hol-

lywoodiana “está em todas as salas”, é o que conta Dasha. Rios e pontes, estruturas geográficas típicas da capital pernambucana, não estão no seu retrato aqui, mas justamente compõem o cenário de Kiev – como se, na Europa, Dasha buscasse o palco mais recifense para se comunicar com Pedro. O tempo é ameno na cidade ucraniana, é verão, e por instantes a moça e o rapaz podem compartilhar condições meteorológicas semelhantes; a água do mar, no entanto, não tem a mesma temperatura da costa brasileira, “não é como em Recife”.

Kiev ainda aponta para uma outra questão já bem comum no cinema pernambucano contemporâneo: o olhar estrangeiro. Ele se presentifica em longa-metragens relevantes como *Baile perfumado* [Paulo Caldas/Lírio Ferreira, 1997], com o fotógrafo árabe que explora o sertão; *Deserto feliz* [Paulo Caldas, 2007], com a menina do sertão levada para a Alemanha; e *Cinema, aspirinas e urubus* [Marcelo Gomes, 2005], com o alemão que foge da Segunda Guerra e se encanta com a aridez do sertão, que seu amigo sertanejo despreza. Este olhar desterritorializado surge mesmo em filmes que frisam o hiato entre o sujeito urbano e a realidade esquecida do interior, como em *Árido movie* [Lírio Ferreira, 2004]. Para Samuel Paiva, com a constância deste elemento estrangeiro

se está diante de um aspecto de afirmação, de uma identidade constituída por um tipo de alteridade na qual o diverso é fator crucial para o reconhecimento de si. Não é o caso aqui de devorar simbolicamente o estrangeiro, como propõe a antropofagia de Oswald de Andrade, mas de conviver com ele, sem deixar de encará-lo como uma disposição permanente para algum embate [...]. Além disso, nesses filmes pernambucanos, o estrangeiro está fortemente associado à cultura audiovisual e a certa ideia de modernidade que vem de fora para interagir com o local. (2008: 105)

Este aspecto na produção pernambucana pede análises futuras, mas vale ser apontado em *Noite de sexta manhã de sábado*, que relativiza o estrangeiro nos paralelismos explicitados, não só de paisagens distintas/semelhantes, mas de pessoas solitárias que se comunicam através do reconhecimento sensorial ou da memória desses espaços.

A cidade em *Recife frio* [2009] alcança a condição de protagonista. Falso documentário, última obra de KMF a ser comentada, especula sobre que alterações a população da cidade e sua cultura sofreriam se repentinamente o clima tropical fosse substituído por temperaturas próximas a zero grau centígrado. A fantasia do roteiro justifica essa bizarrice como fruto de um meteorito que teria atingido uma praia, matando pessoas e trazendo poucos dias depois pinguins. Satírico, o filme desfila situações insólitas dos novos hábitos dos moradores, do comércio alterado, do artesanato reinventado, da paisagem urbana, das medidas governamentais, através do olhar de uma grande reportagem produzida por uma fictícia emissora de TV argentina. Ou seja, *Recife frio* brinca acima de tudo com sua própria forma e linguagem.

Enquanto nas três obras já analisadas as temáticas da cultura popular e da nordestinidade tradicional foram substituídas por outros assuntos cosmopolitas e

pós-modernos, aqui elas voltam ao centro, mas não é um lugar de honra. De incontáveis mitos da arte popular aos cartões-postais mais festejados, do modelo tradicional de família aos astros midiáticos locais, tudo é desconstruído pelo cinema-catástrofe de KMF; um cinema que quer devassar o passado e o presente das convicções culturais, artísticas, sociológicas, religiosas e econômicas. Mendigos agora morrem de frio. Um francês que explorava o litoral vendendo pacotes tropicais de turismo está falindo. O artesanato de barro passa a incluir figuras com casaco, gorro e cachecol. Igrejas pregam o exorcismo do mau tempo. Uma família que mora num belo e caro apartamento à beira-mar transfere a empregada para a suíte da frente, o lugar mais frio do imóvel, com sua ampla janela para o oceano. Na apoteose dos chistes, Lia de Itamaracá, expoente da música de raiz pernambucana, canta uma de suas cirandas envolta em veludos numa praia gélida e cinzenta.

A estranheza dos quadros apresentados só é reforçada pela voz narrativa, entregue ao repórter argentino Pablo Hundertwasser. Seu programa, ao apresentar o Recife quente do passado, já o ilustra com os rótulos mais clássicos: manifestações carnavalescas, pessoas bronzeadas e felizes, praias, coco verde. Agora, andando pelas ruas chuvosas e sombrias e entrevistando recifenses que estão entre a nostalgia, a perplexidade, o sofrimento e a readaptação, mostra-se confuso, sem compreender o caldeirão cultural virado ao contrário. Seu desconcerto advém de uma imagem pronta que é desfeita pela metáfora do frio.

Para concretizar essa discussão, o filme ilustra-se de inúmeros locais característicos da cidade. Em razão da escolha metalinguística do falso documentário, as tomadas são quase sempre em paisagens reais. Às vezes, todavia, há interferências promovidas pela produção para reforçar a dramatização – o vapor de frio que sai da boca das personagens, as publicidades ligadas ao novo clima, telejornais fictícios (mas utilizando uma apresentadora local real, Graça Araújo). A narração de Hundertwasser explica as paisagens. Porém, o olhar estrangeiro (outra vez ele!) da personagem também está propenso à ignorância. Assim, vários detalhes insólitos lhe escapam. Por exemplo: a câmera capta o prédio da Prefeitura do Recife, que exhibe imenso letrreiro: “A grande obra é aquecer as pessoas”. Ora, o repórter argentino não nos informa sobre aquele lugar e muito menos que a frase é uma paródia ao *slogan* do ex-prefeito João Paulo (2001-2008), “a grande obra é cuidar das pessoas”. Com isso, *Recife frio* revela uma segunda camada de significados, acessível apenas àqueles que conhecem bem, que vivenciam a cidade (o *slogan* é muito familiar para o morador), reservando parte da obra à condição de “piada interna”.

## O caso tocantinense

A despeito dos recursos materiais sempre limitadíssimos, a produção cinematográfica do Tocantins tem sido relativamente numerosa e constante para um estado tão jovem. São vários os celeiros de realização tocantinenses: desde iniciativas indi-

viduais a produtoras de audiovisual e agências de propaganda, além da contribuição da comunidade universitária, sobretudo dos cursos de Comunicação Social em instituições de ensino superior públicas e privadas. Independente da origem do material, optamos, para este texto, por uma seleção significativa que tem como parâmetro obras que participaram do Festival Chico, o mais tradicional do estado. Justificamos este caminho, reconhecendo, com Antonio Costella (2002: 59), que

[...] entre esse público crescente [consumidor dos bens culturais] 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.

Apesar dessa possibilidade de canonização sugerida, o fato é que o Chico ganhou ao longo de sua existência tamanha importância e participação dos cineastas locais que termina por ser um termômetro dos rumos do audiovisual do Tocantins. Espécie de “Oscar do cerrado”, a iniciativa partiu de estudantes do curso de Jornalismo da Universidade do Tocantins – Unitins, em 1999. Sua primeira edição contou apenas com sete filmes inscritos. Ao longo do tempo, as edições foram ganhando corpo e inclusão de categorias diversas, sem perder as características de evento independente. Merece também destaque o fato do Chico funcionar como incentivo à produção local. A popularidade conquistada nesses anos leva muitos criadores tocantinenses a produzir com a meta de primeiramente concorrer no festival. Ele tem sido fulcral no papel de registro da produção audiovisual no estado, de forma que a análise do seu histórico permite avaliar como o cinema local evolui, tanto em número como em qualidade técnica. Apesar dessa importância e de uma trajetória ainda breve, o festival já sofre com uma memória mal organizada, até pela rotatividade dos organizadores ao longo dos anos. Esse grave problema limitou nossa amostragem “arqueológica” a 12 filmes de curta e média metragens realizados entre 2004 e 2010, já que trabalhos da década anterior permanecem de difícil acesso.

Já havíamos alertado para o fato de que aqui tratamos de identidade e cultura num estado com características muito singulares. Urge, então, para compreendê-lo, expor, ainda que sumariamente, uma sinopse da História do lugar. O Tocantins foi oficialmente criado pela Constituição de 1988, preservando-se como estado mais novo (título esse insistentemente presente tanto nos discursos do poder público quanto do midiático). A região emancipada corresponde ao que era conhecido como Norte de Goiás. No entanto, as tentativas de separação já aconteciam desde a primeira metade do século XIX. A distância que separava o Norte e a sede goiana era muito grande, dificultando as soluções administrativas, impondo às cidades distantes uma existência pobre e precária (Carvalho, 2002). A partir da década de 1960, a liderança pela emancipação passa a ser capitaneada por José Wilson Siqueira Cam-

pos, ao longo de sua ascensão política de vereador pela cidade de Colinas a deputado federal. Quando, em 1988, o estado é oficialmente estabelecido, Siqueira Campos se torna seu primeiro governador.

Longe de uma criação artificial, a região do Tocantins trazia um leque cultural amplo, desde numerosas comunidades indígenas e quilombolas até cidades com patrimônio arquitetônico colonial (Porto Nacional, Natividade, etc.) e importantes manifestações folclóricas. Bastante diferente é o processo de surgimento da capital Palmas, planejada e construída para esse fim, a despeito de outras cidades de porte médio que requisitavam a honra. Em maio de 1989 lançou-se a pedra fundamental e já um ano depois o Governo se transferia para uma Palmas que era praticamente terreno baldio (Carvalho, 2000). O plano de uma cidade moderna e urbanizada prossegue em execução até os dias atuais. Esse “nascimento a partir do nada” confere a Palmas sua marca mais forte: a mistura de pessoas das mais variadas partes do país, desde os chamados pioneiros até as massas de migrantes contemporâneos, atraídos pela promessa de oportunidades para negócios, trabalho, educação e moradia. Paralelo a isso, há a evidente contradição (negativa ou não) de um urbanismo moderno, à moda de Brasília, mas ainda inacabado e salpicado por amplos espaços de cerrado que um dia darão lugar a quadras residenciais; um ambiente pensado para ser cosmopolita, mas coabitado pelo conservadorismo do Brasil mais profundo e interiorano.

Em 2004, o Chico concedeu menção honrosa a *Under the rainbow* [André Araújo]. Documentário sobre a primeira parada LGBT de Palmas, ocorrida no mesmo ano, a obra oferece imagens de todos os elementos esperados em tal evento (de trios elétricos a discursos, multidões de espectadores, música e performances), incluindo, conseqüentemente, o cenário: uma típica avenida da capital. Porém isto é apresentado com uma montagem irônica. O filme abre com a promulgação da Constituição de 1988, que exalta “o documento da liberdade, da fraternidade, da democracia, da justiça social”. Letreiros nos informam que a mesma constituinte estabeleceu o Tocantins. Uma colagem de registros históricos da construção da Palmas desfila na tela: operários, tratores, migrantes que desembarcam, prédios hoje marcantes sendo erguidos, barro e o primeiro governador em meio a tudo isso. O clipe histórico tem como trilha musical a canção *I will survive*, clássico da *disco music*, identificada com os movimentos LGBT e numa regravação rocker da banda Cake. O efeito de inadequação provocante entre o recorte de imagem e a música denota conflitos ideológicos entre aquele cenário de canteiro de obras e um movimento social imbuído do urbano e do pós-moderno. Esses retratos vão sendo entremeados por cenas da referida parada: um beijo gay é alternado com o punho erguido de Siqueira Campos a discursar em contexto bem distinto. A parada, evento em foco, tão comum em qualquer parte do mundo, é tornada exótica na improvável Palmas, tão diversa de um lugar-padrão para tal acontecimento. O título *Under the rainbow*, abaixo do arco-íris, ao brincar com um signo pop, a canção *Over the Rainbow* (acima do arco-íris), ela também rotulada de música gay, sintetiza toda a rede de contradi-

ções escancarada no documentário (e denunciada por uma psicanalista entrevistada – “Palmas revela uma série de contradições que em outras cidades de certa forma estão veladas”). As incongruências do objeto dinâmico Palmas vêem-se reforçadas, portanto, através de um jogo de antíteses imagéticas e discursivas dos itens compositivos da cidade desfiladas em seu objeto imediato.

Em 2007, o Chico incluiu dois documentários fora de competição que vieram enriquecer decisivamente a filmografia sobre o estado, embora por caminhos muito distintos. *Raimunda, a quebradeira* [Marcelo Silva], por sua duração (mais de 50 minutos), estava fora dos limites regulamentares da mostra competitiva. Porém, ao apresentar o comovente cotidiano das mulheres que trabalham quebrando coco de babaçu no norte do Tocantins (região do Bico do Papagaio), tornou-se um dos mais conhecidos e prestigiados produtos do audiovisual local. O cenário de pobreza, labuta árdua e conflitos de terra é conduzido, sobretudo, pela história de Raimunda Gomes da Silva, que, em sua trajetória como líder das quebradeiras, virou personalidade regional. Longe da capital “artificial”, o filme nos leva a um retrato mais genuíno do Tocantins, com populações rurais que há gerações vivem do extrativismo. Imagetivamente, para além da crueza daquelas vidas, o olhar realizador acaba por dar tom quase romântico à narrativa. Selecionando como signos do lugar as matas onde nascem vastidões de palmeiras, os rios e as inegáveis possibilidades cromáticas do céu, transparece ter encontrado uma grande história para contar, mas, externo o bastante à realidade desse objeto dinâmico, incorre num aparente deslumbramento que ameniza o cotidiano menos colorizado das quebradeiras.

Já a André Araújo coube trazer outra vez Palmas para a tela. Seu *Kitnet* foi exibido fora de competição, pois na edição 2007 o diretor integrava a equipe organizadora do festival. O objeto de observação do filme são as moradias de quarto e sala, mais baratas e funcionais, um formato de residência bem disseminado na cidade e muitas vezes única opção para quem chega a ela sem muitos recursos. É exatamente esse público que se acha representado no documentário. A sequência inicial é uma curiosa edição que associa a diagramação dos classificados de jornal de anúncios de kitnet com a geometria de quadriláteros do Plano Diretor de Palmas, iconicizando os cubículos habitados. Porém logo a câmera se interessará pelo interior dos apartamentos – quartos com amontoados de objetos, salas com móveis baratos, painéis sobre o fogão, a insípida decoração improvisada. A voz é dada a pequenas famílias, jovens recém-casados, idosos locadores, empresários do ramo, novatos e veteranos naquele tipo de imóvel. Apesar da variedade humana – significado constante impresso nas representações palmenses, a condução do roteiro é no sentido das muitas semelhanças de relatos: a maioria reconhece as limitações da moradia, mas elogia os laços de amizade que se formam ao habitar tão perto da porta do outro. As falas quase sempre tendem ao carinho pelos “kits”, como se ali encontrassem um alento contra outra coisa quase unânime entre os depoentes: o vir para uma Palmas desconhecida, deparando-se com o seu extremo calor, os insetos, a solidão. Em *Kitnet*, então, é o olhar desgarrado, sur-

preendido e tantas vezes frustrado que compõe o objeto imediato numa representação que se aproxima do olhar do forasteiro que desembarca na cidade.

Em 2008, o prêmio do júri popular foi para *A dois passos do paraíso*. Seu diretor, Alan Russel, faz parte da safra de realizadores que emergiram do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins. Temos a adaptação para o cinema da canção de mesmo nome, sucesso nos anos 1980 com a banda Blitz, uma história de amor entre uma moça do interior e um caminhoneiro. A ideia não foi aleatória. A canção (assim como o filme) ambientava a narrativa na cidade de Miracema. O que traz um diferencial a essa obra é que, paralelo à produção cuidadosa, que inclui vários elementos do cotidiano comum a diversas cidades do interior do estado (as estradas, as vilas, as balsas para atravessar o rio Tocantins), há uma direção de arte que os adapta à época da história original, uma reconstituição sutil do passado – já que a precariedade da região faz com que o presente se constitua num objeto dinâmico muito pouco diferente deste passado recente –, mas raro no cinema local.

A edição 2009 consagrou *Desnuda* [Caio Brettas], tanto pelo júri oficial quanto o popular. Desfilando os desencontros de uma jovem que tenta vencer em todos os setores da vida mantendo falsas aparências, o filme se inscreve numa narrativa novelística, urbana e universal. Porém também repercute o signo de uma Palmas mais moderna (ao menos pretensamente), com sua classe média alta circulando entre casas luxuosas e de gosto duvidoso, festas e escritórios. Chama a atenção os recursos do diretor (também fotógrafo) nas escolhas que conduzam a esse efeito de “grande cidade”. Normalmente com trânsito desafogado, Palmas é apresentada em recortes de avenidas com muitos carros. Há ainda como cenários locais de lazer com bastante movimento, prédios (na verdade ainda escassos na cidade) e o aeroporto, com sua arquitetura arrojada (os letreiros dele são o único elemento que nos informa que estamos diante de Palmas). Tudo impõe uma sensação de metrópole. O uso extremo deste recurso é o ângulo tomado dos prédios límpidos e *high tech* da Universidade Federal do Tocantins, que, na obra, “vive o papel” de centro empresarial onde trabalha a personagem principal. Em outras palavras, *Desnuda* altera profundamente os elementos coletados da realidade, ressignificando num retrato, se não falso, sofrivelmente identificável no plano extra-fílmico.

Em 2010, Caio Brettas voltaria a ganhar o prêmio do júri popular com *Tempos difíceis*. Palmas é o cenário outra vez, porém a face oposta do mundo de *Desnuda*: não mais a área central e rica da cidade e sim uma de suas periferias, a Vila União, em que se desenrola o enredo de amores problemáticos, tráfico de drogas e investigação policial, recorte que aproxima a capital tocantinense das áreas carentes de qualquer grande urbe. Os signos palmenses brotam com facilidade: de conhecidos bares até a ponte Fernando Henrique Cardoso, cartão postal regional. Quando, numa investida da polícia, o personagem central é detido, toda a cenografia se transfere para um presídio, embaçando, dessa forma, qualquer caracterização de Tocantins.

Três documentários consistentes completam nossa amostragem do Chico 2010. O primeiro, *Ligeiramente grávidas* [Hélio Brito], esteve fora da competição por ser

outro produto com extensão acima do permitido para o festival. A obra oferece longas entrevistas com garotas que ficaram grávidas na adolescência na cidade de Porto Nacional (a 60 km de Palmas), representada pela tranquilidade do seu centro histórico e as festas à beira-rio em que, em meio ao álcool e um *set list* de músicas com conotação erótica, se dá o jogo de sedução dos adolescentes que redonda tantas vezes em mãos solteiras. Seja como for, o objetivo da obra está mesmo na presentificação da maternidade dessas garotas, que poderiam estar passando pelo mesmo drama onde quer que vivessem. Porto Nacional não é mais do que um cenário ocasional.

Em *João solidão* [André Araújo], prêmio do júri oficial, temos outro drama, agora masculino. A produção olha para o povoado de Brejo Fundo, especial pela quantidade de homens solitários, fruto de uma tradição que leva as mulheres da comunidade a ir estudar em cidades grandes. O ambiente rural é presentificado com planos abertíssimos e longos nos depoimentos dos moradores, quase sem rosto nas suas tristezas e difusos pelo distanciamento da câmera, reforçando a melancolia inerente ao objeto dinâmico focalizado.

*Terminal de lembranças* [Gleydsson Nunes] finda nosso panorama usando farto material de arquivo sobre os primeiros tempos de Palmas para falar do antigo terminal rodoviário em torno do qual se desenvolveu um vibrante comércio informal, mas que, por decisão da prefeitura, terminou demolido, sendo os comerciantes deslocados para uma área distante e contraproducente. Centrado nesses pioneiros da economia local, o documentário propõe uma reflexão crítica sobre a História da cidade a partir do reconhecimento da importância de um espaço urbano que se foi, realizando uma ação talvez inédita no cinema de e sobre Palmas: discorrer sobre um tema nostálgico, provando que a tão curta História do lugar construiu realidade o bastante para render uma representação cinematográfica de uma cidade que já foi outra coisa num tempo, quem diria, distante.

## Algumas conclusões

Dada a escassa presença do cinema brasileiro no imaginário dos seus próprios conterrâneos, acabamos por nos defrontar com o fato de que nossa cinematografia é periférica e exótica para nós mesmos. Isso se dá nas mais diferentes épocas e tanto na produção dos grandes centros como na periferia desta periferia. Mesmo hoje, quando um cinema mais viável comercialmente se estabelece, ele nem sequer ensaia equiparar-se ao apelo que o produto norte-americano, especificamente hollywoodiano, exerce.

Uma das consequências disso é que o público brasileiro não se habituou a enxergar seu lugar, sua paisagem na tela grande. Arriscaríamos estender: não aprendeu a ver sua realidade como objeto do cinema. Esse papel, no contexto audiovisual do país, coube à televisão. Daí que a partir de meados dos anos 1990, época do propagado renascimento do cinema nacional, muito do seu prestígio adveio do aproveitamento de traços da narrativa televisiva, fazendo equivaler, de um meio para outro,

estruturas narrativas, ambientes, atores e atrizes – quando não transferindo gêneros próprios da TV e reformulando outros do cinema hegemônico hollywoodiano.

Se mesmo num grande eixo produtor como o Rio de Janeiro o estreito recorte semiótico realizado pelo cinema tantas vezes parece ir apenas da Baía de Guanabara de *Bossa nova* [Bruno Barreto, 2000] à favela de *Cidade de Deus* [Fernando Meirelles/ Kátia Lund, 2002], o que podemos esperar da representação de outras regiões menos globalmente midiaticizadas? É essa constatação que nos faz observar de maneira especial as diretrizes cinematográficas pernambucana e tocantinense recentes. A despeito das adversidades financeiras, ou até por isso, Pernambuco tem registrado uma outra lógica, trafegando entre enredos universalistas ou referências locais. Porém, a obra de KMF não é um caso isolado, essas referências cada vez mais escapam daquela ancoragem no painel cultural folclórico, como que vinculando o cinema ao papel de contribuinte para a construção de uma identidade cuja versão tradicional já não acha eco no público, sobretudo jovem, do cinema não-industrial. O tão afamado caleidoscópio cultural pernambucano acrescenta agora, à sua face cinematográfica, as questões do cotidiano mais urbano, elementos variados da cultura pop, a cinefilia e a metalinguagem, enfim, as conexões do estado com o mundo, incluindo todas as contradições que isso expõe. Ao afunilar a observação dos filmes à representação do lugar, buscamos apresentar como o diretor oferece ao público lados da cidade que convidam a histórias de teor renovador, talvez mais realistas, quem sabe menos ufanistas, mas certamente ampliando o interpretante que se tem do Recife, mesmo para aqueles que, por acaso, não estejam habilitados à decodificação de todas as camadas de sentido e apontamentos contextuais oferecidos pelos filmes.

Pode parecer surpreendente que a mesma ânsia por retratos universalistas seja identificada em tantos filmes do Tocantins, que, por sua vez, ainda tateia uma concepção de identidade cultural. O estado como tema central não é definitivamente uma regra na amostragem trabalhada. Quando o é, Palmas, como principal centro urbano, e em todas as suas facetas, surge como território primordial do discurso. Outras regiões aparecem ocasionalmente, mas com um olhar claro da “metrópole”. Mas, seja pelo sentimento ainda frágil de pertença ou pelo fato de tantas pessoas (sobretudo em Palmas e ainda mais entre os diretores estudados) virem de outras realidades culturais, há uma expressiva fatia deste audiovisual que se quer cosmopolita, sem pretensão de discutir o lugar e muito menos sua História. Se isto ocorre, também não passa despercebida outra linha temática constante que reflete sobre a formação do estado e lança mão da memória imagética e pessoal dos seus habitantes. Majoritariamente, como pudemos perceber, quando o cinema tocantinense se embrenha por esses caminhos, é para polemizar os fundamentos míticos da instalação de estado e capital. As narrativas de grandes feitos, de luta e glória daqueles que trabalharam pelo progresso regional ganham uma camada de questionamentos acerca das contradições entre o moderno e o arcaico; acerca do preço pago pelos migrantes numa terra nova, longe de viabilizar todas as suas promessas.

Em ambos os cinemas, são representações de uma geração de realizadores pouco ingênua frente aos mitos do lugar, de séculos ou de poucas décadas, e que têm a vantagem de poder ressignificar seu território numa época em que os meios de produção audiovisuais já se achavam mais popularizados e acessíveis, possibilitando a construção de várias “verdades” cinematográficas para além da oficial.

## Bibliografia

- Betton, G. (1987) *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes.
- Burgoyne, R. (2002) *A nação do filme*. Brasília: UnB.
- Carvalho, L. de (2000) *Vozes da consolidação – a comunicação social no Tocantins*. Palmas: Ed. do autor.
- Carvalho, L. de (2002) *Testemunho da História de Vila Boa (Goyaz) a Palmas (Tocantins)*. Palmas: Ed. do autor.
- Costella, A. F. (2002) *Para apreciar a arte: roteiro didático*. São Paulo: SENAC.
- “Eletrodoméstica” terá exibição inédita no Recife’. *Jornal do Commercio*. FUNDAJ nos jornais, clipagem ASCOM. Recife, 12-09-05. Disponível em: <<http://www.fundaj.gov.br/notitia/servlet/newstorm.ns.presentation.NavigationServlet?publicationCode=16&pageCode=600&textCode=5076&date=currentDate>>. Acesso em: 20 set. 2010.
- Ferrara, L. D’A. (2001) *Leitura sem palavras*. São Paulo: Ática.
- Gomes, P. E. S. (2001) *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra.
- Leão, C. (2003) ‘A negociação manguebeat: cultura pop, mídia e periferia no Recife contemporâneo’. *ECO-PÓS*, v. 6, n. 2, agosto-dezembro 2003, p. 95-111. Disponível em: <<http://www.pos.eco.ufrj.br/ojs-2.2.2/index.php/revista/article/viewFile/217/212>>. Acesso em: 20 set. 2010.
- Marconi, C. (1986) *Cinema: uma panorâmica*. Recife: ASA Pernambuco.
- Nichols, B. (2005) *Introdução ao documentário*. Campinas: Papirus.
- Paiva, S. (2008) Do curta ao longa: relações estéticas no cinema contemporâneo de Pernambuco. In: Hamburger, E. et al. (org.). (2008) *Estudos de cinema – Socine IX*. São Paulo: Annablume; Fapesp; Socine.
- Santaella, L. (2002) *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.