

A CIDADE ERGUIDA DIANTE DAS CÂMERAS: CONTRASTES DO TEMPO NO CINEMA DE PALMAS-BRASIL

Sérgio Ricardo Soares¹

Resumo: Proponho observar em uma série de filmes realizados em Palmas, Brasil, a utilização de antigos arquivos audiovisuais institucionais ou amadores que registram os dias iniciais desta cidade. Criada há apenas 27 anos, com fins administrativos, Palmas é caracterizada por Valéria Silva, em sua tese, como lugar do “tempo ausente”, cultuador de um passado artificialmente forjado e promessa de um futuro próspero que nunca chega. Neste contexto, o cinema problematiza as contradições urbanísticas, sociais e políticas, ao garimpar os referidos vídeos ancestrais – comuns à época do nascimento de Palmas, quando os meios de gravação se popularizaram – e confrontá-los com imagens e sons atualizados. Para a amostragem, quatro filmes foram selecionados: o longa-metragem ficcional *Palmas, eu gosto de tu* e os documentários de curta-metragem *Terminal de lembranças*, *Under the rainbow* e *1989*. Busca-se perceber os diversos objetivos e efeitos deste material de arquivo nas obras: Como a diacronia é tratada? Qual o teor crítico das comparações entre as paisagens passadas e presentes? Como possíveis elementos saudosistas e melancólicos emergem deste embate? Sobre tudo, como os arquivos servem como ponto de partida para uma possível revisão crítica da história da cidade?

Palavras-chave: paisagem; cinema de Palmas; memória; arquivo audiovisual; cidade nova

Contato: serrsoares@gmail.com

A utilização e ressignificação de arquivos audiovisuais remotos em novos filmes é um problema que surge com relativa frequência nos interesses dos estudos cinematográficos. Esta questão ganha relevância especial para os investigadores que se dedicam aos chamados outros filmes, termo que designa produções ocasionais, às vezes incompletas, muitas vezes utilitárias ou desprezíveis, mas, por regra, desconsideradas enquanto filmes dignos deste nome pelo senso canônico de teóricos, críticos e curadores (Sampaio, Schefer e Blank 2016).

A discussão que apresento aqui transita neste campo preocupado em olhar para os processos que levam textos audiovisuais, sejam eles materiais brutos, pessoais,

¹ Jornalista; mestre em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco; doutorando em Ciências da Comunicação pela Universidade da Beira Interior; professor do curso de Jornalismo da Universidade Federal do Tocantins.

Soares, Sérgio Ricardo. 2017. “A cidade erguida diante das câmeras: contrastes do tempo no cinema de Palmas-Brasil”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 308-318. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

descomprometidos, sejam obras prontas, organizadas como tal, a servirem a novos discursos cinematográficos, às vezes gerando significados inversos aos originais. Observo quatro produções realizadas na cidade de Palmas, capital do estado brasileiro do Tocantins. São três documentários de curta-metragem e o primeiro segmento de um longa-metragem ficcional em episódios, obras que recorrem de maneiras distintas a velhos vídeos e fotos, profissionais e amadores, para refletir sobre a história de Palmas e problematizar sua paisagem. O que há de muito particular neste conjunto de casos é o fato de a cidade ser muito recente, fundada e construída a partir do nada em 1989. Por isto, os arquivos ancestrais aqui mencionados não são apenas registros de um momento específico do passado, mas do exato instante em que a vegetação do cerrado dá lugar às máquinas e pessoas que erguem os primeiros prédios e abrem as primeiras avenidas.

Destaco ainda a particularidade de o surgimento da cidade coincidir com a época de popularização dos meios de produção audiovisual. O barateamento e disseminação de câmeras de vídeo e fotografia vieram a contribuir bastante, portanto, para que os primeiros tempos de Palmas fossem captados não apenas por equipes profissionais, mas pelos próprios migrantes pioneiros. Longe de ser apenas uma coincidência cronológica, um momento tecnológico como este pode, de acordo com Mihai Rusu, contribuir para o próprio regime de memória de uma época, um lugar, um povo:

“A historicidade da memória coletiva implica que, ao longo do tempo, as formas pelas quais as sociedades organizaram suas memórias e conhecimentos sobre o passado, como eles tentaram “salvar o passado do esquecimento”, varia de uma época para outra. (...) a memória está intrinsecamente ligada a uma tecnologia mnemônica que lhe serve como suporte material; (...) o suporte tecnológico usado para preservar o estoque de conhecimento sobre o passado compartilhado em uma dada comunidade (ou seja, memória coletiva) deixa sua marca na estrutura e na lógica interna da memória.” (Rusu 2014, 294, tradução do autor)

Rusu se refere, naturalmente, a um processo vislumbrável em qualquer sociedade, em qualquer tempo. Thomas Elsaesser (2016) traz argumento semelhante a respeito da repercussão das tecnologias midiáticas, determinantes, segundo ele, de instâncias que vão além da memória: o modelo de mente e, em consequência, a

concepção de realidade que muda de época para época. No entanto, clarifica as propriedades específicas do audiovisual nesta mudança:

“Não há um universo como um relógio e Deus como um relojoeiro sem o relógio mecânico; Não há Descartes dividindo o mundo em *res cogitans* e *res extensa* sem o telescópio. Pelo mesmo raciocínio, a preferência contemporânea pela coincidência e a contingência sobre as cadeias lineares de causa e efeito se alinha com técnicas eminentemente cinematográficas, como a montagem e o corte, indicativas da presença do cinema (como tecnologia de mídia), mesmo onde isto não é explicitamente invocado.” (Elsaesser 2016, 189-190, tradução do autor)

Faz-se necessário, então, apresentar em poucas linhas um painel histórico desta cidade, pois é muito difícil separar as expressões cinematográficas palmenses de sua condição política e geográfica. Um primeiro dado crucial está no fato de que a criação de Palmas partiu sobretudo da decisão e empenho pessoal de José Wilson Siqueira Campos, mentor da emancipação do Tocantins e primeiro governador do estado. O político aderiu a uma sequência histórica no interior profundo do Brasil de implantação de cidades modernas em áreas de baixo desenvolvimento. Assim ocorrera com Belo Horizonte (1897), Goiânia (1933), Brasília (1960). Agora Palmas assumia o mesmo índice de um novo tempo de prosperidade, embora mantendo um sistema administrativo e econômico arcaicos (Moraes 2006). Quase três décadas depois, o município chega a quase 280 mil habitantes, distribuídos numa ampla área planejada com traços modernistas (um tabuleiro de longas avenidas, praças imensas, prédios públicos com arquitetura arrojada e muitos marcos cívicos).

A pouca idade e este modo peculiar de aparição competem para que Palmas seja um lugar ainda em construção e, portanto, em constante transformação da paisagem, que ganha novas quadras, monumentos, empreendimentos e silhueta de edifícios altos. Aplico aqui a denominação *cidade nova*, sugerida por Ricardo Trevisan (2009) para sítios com esta natureza, em substituição ao termo *cidade planejada*, muito mais habitual, mas que abarca apenas uma estreita parte do fenômeno, o planejamento, nem sempre presente de forma plena. A condição de cidade nova faz com que o curso de poucas décadas contenha toda a história do lugar e que as fases desta história – já que toda compreensão histórica acaba por exigir de nós um fatiamento em fases – sejam eras de três ou quatro ou cinco anos...! Estas características embasam a ideia de *tempo ausente* que Valéria Silva (2008) aplicou a Palmas: a terra da insistente promessa de

um futuro que ainda não chegou na plenitude (ou talvez nunca chegue, ao menos como foi projetado), o culto ao passado mítico e a desconsideração do presente. Em lugar da novidade total, aquela que quer esquecer qualquer traço do passado precário e celebrar o soerguimento da eficiência urbana, a capital tocantinense mistura a ode à modernização com o culto aos antepassados fundadores. Alimenta-se de seu passado, relembra-o com constância e, assim, busca justificativas para sua existência possivelmente insólita. Esses olhares concomitantes para o passado e para o futuro se aliam não só na arquitetura e no urbanismo, mas na vida social, econômica, política e cultural. Trata-se de um lugar com profunda ansiedade por uma identidade cultural. Na busca por um imaginário, é, a um só tempo, cenário escancarado para preenchimento com marcas simbólicas e terreno de luta pela hegemonia de narrativas.

Dado este cenário, é fácil compreender que uma produção audiovisual palmense se inscreve nos chamados pequenos cinemas, ou cinemas periféricos. Do ponto de vista geográfico, podemos mesmo duplicar esta afirmação: um cinema duplamente periférico. Na tentativa de delimitar o que seria uma pequena nação cinematográfica, Mette Hjort (2011) propõe alguns parâmetros, a saber, a população, o PIB, a extensão territorial e a história de colonialismo. É provável que estas coordenadas definidas por Hjort precisem ser constantemente reconsideradas, sempre, por exemplo, que nos deparemos com cinemas à margem dos principais circuitos econômicos, mas que também fogem aos parâmetros citados. O caso brasileiro ilustra bem o impasse: apenas se identifica com a questão da história colonial, dispõe de muitas obras com reconhecimento internacional, conta com um número considerável de filmes circulando no mercado, mas nada disto lhe garante qualquer protagonismo no mapa do cinema mundial. Enquanto isto, sua cartografia demonstra a presença de várias outras periferias internas. O caso da restrita filmografia de Palmas – em número, repercussão e recursos – é exemplar neste sentido, pois são filmes que existem apartados de toda a rede de produção e consumo nacional, grande ou média.

Embora entenda que a dimensão estética deste cinema mereça uma reflexão mais atenta, reconheço que há um fenômeno bem mais sugestivo no diálogo entre o fazer cinematográfico de Palmas e o contexto, o ambiente geográfico fora da tela. É neste foco que recaem os objetivos deste trabalho e o aproximam da ideia de geografias do cinema. O campo, segundo sugestão de Wanceslao Oliveira Jr. (2005), recobre o entendimento de mútua repercussão entre cidade, público e realizadores, compreendendo que os filmes não são apenas registros e representações das paisagens

“reais”, mas despertam novas percepções, novas sensibilidades nos espectadores a respeito dos lugares. Experiências fílmicas e extrafílmicas passam, assim, a ter papel no desenvolvimento da paisagem imaginária daqueles que vivenciam tanto o cinema como a cidade. Optar por pensar as obras como discursos em profunda dependência com seu lugar de origem é como reverberar o que sintetizou Thomas Elsaesser: “Um dos meus slogans de arqueologia da mídia foi ‘o cinema tem muitas histórias, nem todas elas pertencentes aos filmes’ – pelo qual eu queria criar espaço, entre outras coisas, também para reavaliar as participações não canônicas de arquivos fílmicos” (Elsaesser 2016, 186, tradução do autor).

Possivelmente o mais célebre e completo arquivo com imagens e sons do nascimento de Palmas seja o registro realizado por Sidiney Madalena. O cinegrafista trabalhou oficialmente para o governo Siqueira Campos com a função de captar o dia da fundação da cidade, 20 de maio de 1989. Estas cenas incluem discursos políticos, a chegada dos futuros moradores, a construção das primeiras avenidas e prédios, a primeira missa, exposições militares, enfim, cerimônias e ocorrências que realçam o feito do governo estadual e trazem o testemunho do passo inicial para uma nova era para o Tocantins, com sabor de esperança e incerteza. Este documento audiovisual será exaustivamente utilizado pela imprensa local ao longo dos anos seguintes, em especial em datas comemorativas, e passa a ser frequente também no cinema.

O curta-metragem *Under the rainbow* (André Araújo 2004), um dos pioneiros a utilizar os arquivos de Sidiney Madalena, já os põe a serviço de uma forte ressignificação. A obra objetiva acompanhar como a capital recebeu, no mesmo ano de 2004, sua primeira parada da diversidade sexual, isto em meio a uma cidade em construção, pouco populosa e permeada pelo ambiente cultural conservador do interior brasileiro. Além da captação da própria manifestação numa das principais avenidas, o documentário intercala depoimentos de ativistas a discorrer sobre a situação das pessoas LGBTs em Palmas.

O tom permanente em *Under the rainbow* é o do contraste e, em decorrência deste, a ironia. A concretização desta postura se sustenta essencialmente na montagem. No seu início, o filme tem as imagens realizadas por Madalena: o descampado onde Palmas se instalará, a placa de inauguração, o próprio Siqueira Campos manejando um trator, a chegada da população, a poeira. À sequência, repentinamente, se juntam imagens da parada de 2004 realizadas por André Araújo. A partir de então, o prólogo do filme intercalará os dois momentos, as duas tomadas de

território, sem qualquer marca clara de separação e suportados pela canção *I will survive*, numa regravação da banda Cake – uma conjunção musical até óbvia para as cenas da parada, mas inusitada para as da inauguração da cidade. O discurso irônico e barroco tira proveito sobretudo da figura do governador. Ao desfile dos manifestantes LGBTs, Araújo recorre aos arquivos e cola imagem de Siqueira Campos, com expressão grave e curiosa, com um bebê nos braços. Na soma, temos a piada de uma aparente presença (obviamente fictícia) do mandatário no evento. Por uma estrutura idêntica, a um beijo gay na avenida, interpõe o mesmo Siqueira com punho erguido e atitude explosiva. Bagunça e reconstrói tempos com retalhos fílmicos, recolocando o governador em novas situações, constrangedoras para um político conservador. Ao lado deste jogo diacrônico, porém, o documentário exerce um comentário sobre a complexidade e contradição do lugar. Afinal, mesmo que aquele Siqueira dos arquivos não estivesse de fato presente na vanguarda da parada LGBT, sua existência seguia se impondo na vida da cidade – inclusive ocupando o cargo de governador por quatro mandatos.

O mesmo material de Sidiney Madalena compõe, embora de forma minoritária, outro curta documental, *Terminal de lembranças* (Gleydsson Nunes 2010). À inauguração da cidade se juntam outros arquivos audiovisuais e principalmente fotográficos de outros profissionais (como o fotógrafo Edson Lopes, a quem o filme é dedicado), da imprensa (jornais *Primeira Página* e *O Jornal*), de amadores anônimos e da coleção do próprio cineasta. Este acervo ajuda a contar a história do primeiro terminal rodoviário de Palmas, ou antes, do fervilhante comércio que se formou em torno deste lugar, dando perspectiva de vida para os imigrantes iniciais. As imagens são dispostas entre e durante diversos depoimentos de gente que ali viveu em condições bastante precárias, mas cujo discurso quase unânime é de saudade e discordância frente às medidas da prefeitura, que em 2001 determinou a transferência do terminal e do comércio para uma área afastada e demoliu os estabelecimentos ali instalados.

A despeito do formato muito convencional, destaca-se no documentário de Nunes uma tematização da ruína, tanto da paisagem como das vidas, o que a princípio pode parecer inesperado para a filmografia de uma cidade nova. A insistente nostalgia talhada pela música melancólica; pelas falas que remetem a um tempo passado difícil, mas mais feliz; pelas imagens antigas que realçam um caos cheio de vida frente à estagnação econômica que a “nova vida organizada” trouxe – são argumentos

cinematográficos que o realizador usa para revelar que apenas duas décadas de história da cidade (à época) foram o bastante para que espaços e modos de vida surgissem, cessassem, fossem substituídos e gerassem, portanto, falta e recordação.

Sublinho dois aspectos de *Terminal de lembranças* que clarificam este teor de “ruína do novo” – que, aliás, se contrapõe ao já mencionado discurso hegemônico de uma Palmas jovem, em que tudo está ainda por se fazer. Em primeiro lugar, está a fala de um depoente que vai além da expressão nostalgia, mas revela a consciência do funcionamento deste espaço-tempo perdido: “É ruim a pessoa se pegar com um lugar que não é da gente”. Como segundo aspecto, menciono a sequência em que o realizador coloca frente a frente duas antigas comerciantes/moradoras e a paisagem vazia e cercada em que se transformou o terminal. As personagens reconhecem a marca intensa que a cidade lhes deixou – “Um pedacinho da minha vida ficou lá em Palmas, lá junto da 41[quadra do Plano Diretor de capital]” –, mas é uma cidade que não existe mais como antes fora, não só como experiência subjetiva, mas mesmo em termos concretamente paisagísticos.

Outro tipo de arquivo, extraído do telejornalismo local, é o recurso aplicado a *Palmas, eu gosto de tu* (André Araújo, Hélio Brito, Roberto Giovannetti, Werthem Nunes, Marcelo Silva & Eva Pereira 2014). Primeiro longa-metragem tocantinense a chegar às salas comerciais, a obra se organiza em episódios, cada um a cargo de um realizador diferente, visando construir um painel de narrativas identitárias que homenageiem e gerem empatia em um público desacostumado a apreciar seu próprio cinema. Um dos seus maiores apelos reside justamente em reunir, tanto em cada narrativa como nas cenas de passagem que as costuram, planos grandiosos (publicitários?) de variadas locações familiares para o morador, mas inéditas no espaço cinematográfico. O aspecto que aqui nos interessa, a ressignificação de material prévio, surge no primeiro episódio, conduzido por André Araújo: uma história de amor que brota e se desenvolve às margens do lago de Palmas e sobre a enorme ponte Fernando Henrique Cardoso, que atravessa todo o lago.

Desde já, deve-se perceber que, ao contrário dos documentários antes analisados, aqui estamos diante de um filme ficcional. Para um melhor aproveitamento dos registros distintos, Araújo opta por não usar os arquivos televisivos como ilustração, mas sim quase disfarçados na fábula, como que apagando a fronteira entre ficção e não-ficção. O episódio se inicia com uma reconstituição de época. Os dois personagens que viverão um romance ainda são crianças e, cada qual a

sua maneira, experimenta a vida na praia da Graciosa, junto ao lago. Além de uma direção de arte que recupere a aparência da praia de anos atrás (naturalmente bem diversa da atual, como tudo em Palmas), o realizador insere ruídos brancos na imagem para simular filmagens antigas e um pouco deterioradas. Mais do que um recurso óbvio para marcar um *flashback*, a perda simulada de qualidade suavizará a inserção das imagens jornalísticas antigas sobre a construção da ponte, gerando uma continuidade *vintage* na sequência. A transposição para o tempo contemporâneo também se dá com o uso dos arquivos: a um plano aberto da ponte já erguida e apresentada em toda a sua imponência (documental), segue-se um outro semelhante (na ficção), introdutório a uma cena realizada sobre a ponte, com as personagens já adultas e supostamente em seu primeiro encontro. Como em todos os demais cinco episódios, mas particularmente neste primeiro, *Palmas, eu gosto de tu* não escapa de um tom ufanista bem frequente frente às paisagens que singularizam a cidade. Porém consegue instalar dentro de cada uma dessas paisagens a existência íntima de personagens comuns, ou seja, vidas cultivadas nos (e apesar dos) sítios monumentais da cidade nova. É precisamente desta monumentalidade impessoal intrínseca à matéria telejornalística sobre a ponte que Araújo despe o seu cinema.

O mesmo André Araújo, mais profícuo realizador do cinema palmense, é responsável pelo último filme aqui estudado, *1989* (2015). Mais uma vez visitando as gravações de Sidney Madalena, o cineasta retorna ao documentário, ou antes, a um metadocumentário, pois agora o tema dissecado é o próprio trabalho do cinegrafista naquele dia histórico do nascimento da capital. Formalmente, a obra se resume à presença de Madalena num estúdio cinematográfico, envolto em equipamentos, e na exibição de diversos trechos dos seus arquivos audiovisuais (em bem maior quantidade do que nos demais filmes citados anteriormente). O depoente, sozinho, descreve, comenta e complementa as imagens já bem conhecidas pelos palmenses, adicionando sentimentos e reflexões, enfim, personalidade àquele trabalho.

O acento nostálgico é onipresente em *1989*. Dos ruídos das velhas imagens em vídeo à música eloquente de W. A. Mozart que acompanha a edição, tudo reforça o tom de orgulho e saudade da fala de Madalena e transformam a ocasião filmada em um épico de um dia. Na verdade, este tom ganha ainda mais evidência na segunda metade do curta-metragem, em que a fala cessa a maior parte do tempo e Araújo nos convida a um ritmo de contemplação daquelas ocorrências. Nestes longos instantes, música e som ambiente, amalgamados, permanecem. Não há, como nos filmes

anteriores, comparação entre a paisagem ancestral guardada nos arquivos e a “Palmas de hoje”. Em 1989, vemos apenas o dia inaugural. Porém a passagem para outro tempo se insinua a todo instante. Está no discurso ufanista dos donos da festa, que proclamam o futuro glorioso; na esperança da plateia imigrante; mas sobretudo nos comentários da personagem, que informa sobre as condições rústicas da época (e, portanto, indiretamente remete ao contemporâneo melhor estruturado).

As falas do cinegrafista sobre os bastidores das filmagens possibilitam que compreendamos aquele ato de registro como indo um pouco além do factual. O relato inclui sutis preocupações estéticas e conteudísticas (por exemplo, na angústia de ter que acompanhar tudo de um palanque para poder captar a dimensão mais completa e oficiosa dos arredores) e também consciência, ainda que intuitiva, sobre o papel que cumpria ali naquele instante. “Nesse momento eu pensava assim: puxa, eu estou fazendo parte de uma história. Eu estou filmando o nascimento de uma cidade”, diz Madalena na conclusão do documentário, como corroborando Thomas Elsaesser (2009), que sugere a compreensão do registro não-ficcional não apenas como representação, mas como um evento da realidade. O prenúncio especulativo feito por Madalena demonstra uma expectativa não apenas nos próprios fatos que se desenrolavam ali. O fazer videográfico se somava ao acontecimento como ato histórico. Se o filmar era algo discreto, cerimonial, burocrático naquele momento, o futuro haveria de lhe potencializar como patrimônio, encantador e fantasmagórico, capaz de interferir na leitura vindoura que a população, o poder público e a imprensa fariam do lugar. Mais além, uma forma de contar os fatos videograficamente traria subjacente (embora, por certo, isto não estivesse consciente) uma brecha para novas narrativas mais democráticas do que a pretendida pelos criadores de Palmas.

“Os *frames* políticos da memória coletiva são constituídos pela forma de governo e pelo regime ideológico predominante dentro de um determinado corpo social. Um sistema totalitário produzirá uma memória monolítica trazida ao serviço do poder político, reduzindo a “poliglossia” do passado a uma única voz autoritária e sentenciosa. Em contrapartida, um sistema democrático permitirá que a multivocalidade do passado seja ouvida através de várias representações sociais do passado, possivelmente até mesmo de natureza contraditória. A ideologia hegemônica também deixa sua marca na memória coletiva: em uma sociedade conservadora ou tradicionalista, o passado tenderá a ser monumentalizado, enquanto a memória das grandes figuras e eventos históricos será elevada à sacralidade.” (Rusu 2014, 296, tradução do autor)

As obras aqui visitadas apontam para uma iniciativa recorrente nas várias instâncias comunicativas e artísticas de Palmas: a necessidade de acompanhar os passos da construção de uma imagem da cidade e contribuir para a consolidação e consagração de sentidos culturais. Repetem o que já faz a imprensa, especialmente a televisiva, que exerce desde sempre o processo de intensa revisita às narrativas e imagens que compuseram a versão hegemônica da história local. No entanto, dada a sua extrema condição periférica e pouco impacto na economia cultural, o cinema tocantinense tende naturalmente a uma liberdade muito maior na abordagem dos temas caros ao imaginário local, ainda que esta questão sugira futuras investigações sobre, por exemplo, a interferência que pode vir a ocorrer na criação cinematográfica financiada por editais públicos estaduais ou municipais. Enquanto esta relação ainda hipotética não é aprofundada, o que se ressalta nos filmes selecionados para este estudo são as variadas formas e graus de subversão dos arquivos audiovisuais nos seus usos segundos. Como resultado, percebemos cineastas que problematizam a história oficial por meio do regime comunicativo próprio da sua arte, notadamente através dos recursos de roteirização e, ainda mais, montagem.

A paisagem no cinema, significativa como se espera que seja, adiciona ao registro do espaço os diversos vestígios ali deixados pela ação das vidas. Assim sendo, a paisagem presente na tela sempre remeterá a um passado e a uma memória construídos dentro e também fora do filme. Casos como os das imagens de Sidney Madalena e de outros cinegrafistas e fotógrafos que talharam a iconografia palmense demonstram, porém, que o ato de filmar e fotografar igualmente costuma gerar novos vestígios sobre a paisagem simbólica. Vestígios que se imiscuirão na percepção que públicos futuros terão da cidade e de cineastas que, em novos atos de cinema, vivenciarão e nos farão vivenciar esse palimpsesto narrativo.

BIBLIOGRAFIA

- Elsaesser, T. 2009. "Archives and archeologies: the place of non-fiction in contemporary media." In *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 19-34.
- Elsaesser, T. 2016. "Media Archaeology as a Symptom". *New Review of Film and Television Studies*, 14 (2), 181-215.
- Hjort, M. 2011. "Small Cinemas: How They Thrive and Why They Matter". *Mediascape – UCLA's Journal of Cinema and Media Studies*. Disponível em

- <http://www.tft.ucla.edu/mediascape/Winter2011_SmallCinemas.html>. Acesso em 1 de junho de 2017.
- Moraes, L. M. 2006. *A Segregação Planejada: Goiânia, Brasília e Palmas*. Goiânia: EdUCG.
- Oliveira Jr., W. 2005. “O que seriam as geografias do cinema?”. *Leituras Transdisciplinares de Telas e Textos*, 1 (2), 27-33.
- Rusu, M. 2014. “The media-history of memory: mapping the technological regimes of Memory”. *Philobiblon*, XIX (2), 291-326.
- Sampaio, S.; Schefer, R. & Blank, T. 2016. “Filmes utilitários, amadores, órfãos e efêmeros: repensando o cinema a partir dos ‘outros filmes’”. *Aniki*, 3 (2), 200-213.
- Silva, V. C. P. 2008. *Girassóis de pedra: imagens e metáforas de uma cidade em busca do tempo* (Tese de Doutorado em Geografia). Faculdade de Ciências e Tecnologia, Unesp, Presidente Prudente.
- Trevisan, R. 2009. *Cidades Novas* (Tese de Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília, Brasília.

FILMOGRAFIA

- Araújo, André. 2004. *Under the rainbow*. AM9.
- Araújo, André. 2015. *1989*. SuperOito.
- Araújo, André; Brito, Hélio; Giovannetti, Roberto; Nunes, Werthem; Silva, Marcelo & Pereira, Eva. 2014. *Palmas, eu gosto de tu*. SuperOito.
- Nunes, Gleydsson. 2010. *Terminal de lembranças*. G20.