



UNIVERSIDADE FEDERAL DO NORTE DO TOCANTINS
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE ARAGUAÍNA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE CULTURA E
TERRITÓRIO- PPGCULT

DIOGO PEREIRA DA SILVA

DOCUMENTÁRIO TOCANTINS RIO AFOGADO: PAISAGENS E RELATOS
NUMA PRODUÇÃO FÍLMICA

ARAGUAÍNA-TO

2023

DIOGO PEREIRA DA SILVA

**DOCUMENTÁRIO TOCANTINS RIO AFOGADO: PAISAGENS E RELATOS
NUMA PRODUÇÃO FÍLMICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura e Território (PPGCULT), da Universidade Federal do Norte do Tocantins (UFNT) campus de Araguaína – TO, para obtenção do grau de mestre em Estudos de Cultura e Território. Linha de pesquisa: Paisagens, Narrativas e Linguagens (L2).

Orientador: **Prof. Dr. Plábio Marcos Martins Desidério.**

ARAGUAÍNA – TO

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

P436d Pereira da Silva, Diogo.
DOCUMENTÁRIO TOCANTINS RIO AFOGADO: PAISAGENS E
RELATOS NUMA PRODUÇÃO FÍLMICA. / Diogo Pereira da Silva. –
Araguaína, TO, 2023.

167 f.

Dissertação (Mestrado Acadêmico) - Universidade Federal do Tocantins
– Câmpus Universitário de Araguaína - Curso de Pós-Graduação (Mestrado)
em Estudo de Cultura e Território, 2023.

Orientador: Plábio Marcos Martins Desidério.

1. Cinema.. 2. Documentário. 3. Paisagens.. 4. Tocantins Rio Afogado.. I.
Título

CDD 306

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer
forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte.
A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184
do Código Penal.

**Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da
UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).**



DIOGO PEREIRA DA SILVA

**DOCUMENTÁRIO TOCANTINS RIO AFOGADO: PAISAGENS E RELATOS
NUMA PRODUÇÃO FÍLMICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura e Território da Universidade Federal do Tocantins – UFT, campus de Araguaína – TO para obtenção do título de mestre e aprovada em sua forma final pelo Orientador e pela Banca Examinadora.

Data da aprovação: 10 /11/ 2023



Documento assinado digitalmente

PLABIO MARCOS MARTINS DESIDERIO

Data: 09/02/2024 09:31:47-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Plábio Marcos Martins Desidério

Orientador e presidente da banca – UFNT / PPGCult



Documento assinado digitalmente

PLABIO MARCOS MARTINS DESIDERIO

Data: 09/02/2024 09:28:35-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dr. Jean Carlos Rodrigues

Membro examinador interno – UFNT / PPGCult



Documento assinado digitalmente

PLABIO MARCOS MARTINS DESIDERIO

Data: 09/02/2024 09:26:54-0300

Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof. Dra. Monise Vieira Busquets

Membra examinadora externa – UFT

Dedico este trabalho a toda minha família que ao longo dos anos, tem me dado o suporte necessário aos meus estudos e em especial a minha mãe pelo amor incondicional dedicado a mim sempre. Dedico ainda a todos aqueles que são apaixonados pela arte cinematográfica e percebem nestas representações novos olhares e significados. E por fim dedico aos milhares de atingidos por impactos socioambientais e que mesmo diante da influência relacionada ao poder hegemônico, continuam sendo a voz da resistência.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, minha força espiritual e razão da minha existência, por estar me permitindo realizar um grande sonho profissional de cursar um mestrado em um programa e universidade com nítido respaldo acadêmico da comunidade científica.

A todos os professores e professoras do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura e Território (PPGCult) do campus de Araguaína que tiveram ao nosso lado, contribuindo com seus conhecimentos nas aulas, seminários e atividades de campo, tais como a visita a cidade histórica de Natividade –TO. E que mesmo diante de uma pandemia do Covid 19, a nível mundial, as aulas não foram interrompidas, pois foi nos assegurada, a modalidade a distância com aulas remotas, até que houvesse o retorno das atividades presenciais, garantido a continuação dos nossos estudos e a conclusão do curso no tempo previsto.

Agradeço em especial ao meu orientador, Prof. Dr. Plábio Marcos Martins Desidério, por me orientar de maneira tão sábia, e por acreditar que poderia desenvolver este trabalho considerando minhas limitações teóricas, e de saúde que eram obstáculos recorrentes na minha produção escrita. Obrigado professor pela sua paciência e pelas observações, direcionamentos, correções e auxílio neste trabalho. Entendo que fui privilegiado por ter a sua preciosa orientação nesta caminhada, muito significativa na minha história de vida. Obrigado.

Aos professores Jean Carlos e Monise Vieira pelas colaborações no trabalho. Aos professores Vinicius, Olívia, Braz, Rejane, Vanessa e Marivaldo pelas ministrações das aulas no PPPGCUL nos fazendo refletir sobre problemáticas, categorias, métodos interdisciplinares, em cultura e território, nas questões de cinema, paisagem e representações. Agradeço aos membros da banca de qualificação e de defesa, pelo olhar aguçado, nas correções do trabalho.

Agradeço a minha família, minha mãe Maria José, minha esposa Tais Lohane, minhas filhas Damares Esther e Rithylla Lohane, minha avó Osvaldina pelo apoio e compreensão nos momentos mais difíceis em que mais precisava de palavras de conforto e encorajamento. Agradeço também ao cineasta Hélio Brito, produtor do Documentário Tocantins Rio Afogado, que nos concedeu uma entrevista para tratarmos de algumas objeções de seu filme. Ela enriqueceu e robusteceu o nosso trabalho, para além dos bastidores da produção fílmica. Que de maneira direta e voluntária, colaborou com a escrita deste trabalho. Agradecendo o cineasta pela sua rica obra, enalteçamos o papel do cinema enquanto construtor de representações, essencial na tomada de consciência dos menos favorecidos socioeconomicamente. De maneira geral, agradeço aqueles que colaboraram nesta pesquisa de forma direta e indireta. Gratidão!

LAMENTAÇÕES DE UM RIO

(RIO TOCANTINS)

O nosso Rio Tocantins, eu sempre te vi assim,
Correndo por natureza, por todos esses confins,
Mas maldade do homem,
De não ter pena de mim,
Vai construir uma Barragem e parar o Tocantins.

Por suas águas não correr,
Um lago vai se formar,
A nossa mata vai morrer,
E os bichos se “espanar”,
Vai mudar tudo assim, nas margens do Tocantins.

Nosso povo não vai mais,
Ter a vazante que tinha,
Não pode mais pescar,
E pegar sua sardinha,
Tudo se torna difícil, nas margens do Tocantins.

Vai chorar o vazanteiro, o criador e o peixeiro.
O dono dos velhos barcos, que aqui habitou primeiro,
As quebradeiras de coco, que não sabe do sufoco,
Quando inundar seu terreno.

Nossa luta continua, acho que não tem fim,
Estão matando aos poucos,
O nosso Rio Tocantins;
Com a Barragem de Estreito, creio que não terá jeito, só esperamos o fim.

Poeta Antônio Brito Sousa em “Vidas em Fragmentos” (2021)

RESUMO

Este trabalho procura discutir as representações narrativas do filme Tocantins Rio Afogado, produzido em 2005 pelos cineastas Hélio Brito e João Luís Neiva Brito. Procuraremos analisar as imagens presentes no filme a partir da categoria de representação e paisagem do autor Stuart Hall, Denis Cosgrove e Giuliana Andreotti. No intuito de problematizar a mobilização de sentidos nesta narrativa cinematográfica fílmica, consideramos que o cinema documentário é linguagem artística. O diálogo para compreensão e ou aproximação da cognição de documentário, discutiremos através dos compilados teóricos em Bill Nicholls (2005). As representações dos sujeitos, estilos de vida, paisagens e as problematizações sobre os sentidos presentes nas imagens, utilizaremos da perspectiva de Stuart Hall (2002, 2006) a partir da semiologia com o conceito de representação, além da construção de paisagem no entendimento político de Cosgrove (1984, 2008, 2012) e paisagens culturais em Andreotti (2010, 2012, 2016). A perspectiva metodológica, para a análise da narrativa fílmica audiovisual do Documentário Tocantins Rio Afogado é norteada pela visão da semiologia discutida por Hall e tem a articulação do método de contraste proposto em Diana Rose (2007), onde ela propõe a realização da seleção, transcrição e análise de cenas que resultem em interpretações diversas por meio de representações de sentidos. Neste propósito buscaremos entender quais as representações presentes nas narrativas dos ribeirinhos bem como nas cenas selecionadas da produção fílmica Tocantins Rio Afogado.

Palavras-Chave: Cinema. Documentário. Paisagens. Tocantins Rio Afogado.

ABSTRACT

This work seeks to discuss the narrative representations of the film *Tocantins Drowned River*, produced in 2005 by filmmakers Hélio Brito and João Luís Neiva Brito. We will try to analyze the images present in the film from the representation and landscape category of the author Stuart Hall, Denis Cosgrove and Giuliana Andreotti. In order to problematize the mobilization of senses in this filmic cinematographic narrative, we consider that documentary cinema is an artistic language. The dialogue for understanding and or approximation of documentary cognition, we will discuss through the theoretical compilations in Bill Nicholls (2005). The representations of the subjects, lifestyles, landscapes and the problematizations about the meanings present in the images, we will use the perspective of Stuart Hall (2002, 2006) from the semiology with the concept of representation, in addition to the construction of landscape in the political understanding of Cosgrove (1984, 2008, 2012) and cultural landscapes in Andreotti (2010, 2012, 2016). The methodological perspective for the analysis of the audiovisual filmic narrative of the Documentary *Tocantins Drowned River* is guided by the vision of semiology discussed by Hall and has the articulation of the contrast method proposed in Diana Rose (2007), where she proposes the selection, transcription and analysis of scenes that result in different interpretations through representations of meanings. In this purpose, we will seek to understand which representations are present in the narratives of the riverside people as well as in selected scenes of the film production *Tocantins Drowned River*.

Keywords: Cinema. Documentary. Landscapes. *Tocantins Drowned River*.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 Cores do Cinema.....	85
Tabela 2: Cores artísticas.....	86

LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 01 - Matriz Energética do Brasil.....	121
---	-----

LISTA DE MAPAS

Mapa 1- Localização das Usinas Hidrelétricas no rio Tocantins.	23
Mapa 2- Regiões impactadas com a implantação da UHE.....	26

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Porto da rampa em Palmeirante-TO.....	15
Figura 02 – Apoios e parcerias públicas no documentário Tocantins Rio Afogado.....	58
Figura 03 – Título do documentário Tocantins rio afogado.....	66
Figura 04 – Cena 1: Presença e ausência no rio Tocantins.....	88
Figura 05- Nascente do rio Tocantins, próximo a Brasília.....	90
Figura 06 – Cena 02 Uma Usina Hidrelétrica em operação e as duas pontes: uma férrea (para passagem dos vagões e outra de concreto para trânsito de veículos na cidade de Estreito- MA).	92
Figura 07 – Cena 03 Travessia pelo rio Tocantins, interligando as cidades vizinhas de Carolina - MA e Filadélfia - TO.....	93
Figura 08 – Cena 04 Travessia pelo rio Tocantins, com veículos e passageiros.....	93
Figura 09 - Cena 6 - Igreja Católica de Filadélfia -TO.....	95
Figura 10 – Cena 7 – Atividade pesqueira no rio Tocantins.....	97
Figura 11 – Cena 8- Usos de lazer, comércio e trabalho doméstico no rio Tocantins.....	97
Figura 12 – Cena 9 - Audiência Pública sobre a construção da UHE.....	99
Figura 13 – Cena 10- Moradia dos ribeirinhos e casa de praia.....	103

Figura 14 – Cena 11 Maria Barros emitindo sua opinião sobre a construção da UHE.	105
Figura 15 – Cena 12 Depoimentos orais dos ribeirinhos da UHE- Estreito.....	107
Figura 16 – Cena 13 Indígenas reivindicando o direito às suas terras e contra a barragem..	110
Figura 17 – Cena 14- As vidas dos ribeirinhos importam.....	112
Figura 18 – Cena 15- Monumento Natural de Árvores Fossilizadas (MONAF).....	114
Figura 19 – Cena 16 - Explosões de dinamites e rio contaminado.....	116
Figura 20 – Cena 17- Cemitério em Itaguatins.....	117
Figura 21 – Cena 18- O pôr do sol no rio Tocantins.....	119
Figura 22 – Representante de uma universidade na audiência pública sobre a UHE.....	126
Figura 23 – Mulher da organização do MAB luta contra a barragem.....	127
Figura 24 – Liderança do MAB.....	128
Figura 25 – Pescador ribeirinho e a área de coco babaçu.....	129
Figura 26 - O valor sentimental da terra.....	132
Figura 27 – O sonho de ver os netos na terra.....	132
Figura 28 – Representantes do CESTE.....	134
Figura 29 – Vazanteiro inconformado com a barragem.....	136
Figura 30 - Quebradeiras de coco.....	137
Figura 31 – Mulher indígena contra a instalação da UHE.....	139
Figura 32 – Ilha São José, antes de ser submergida.....	141
Figura 33 - Quilombola denuncia aumento de barragens na região amazônica.....	144
Figura 34 – Recado aos ribeirinhos da UHE.....	145
Figura 35 – Caminhada dos ribeirinhos à área da UHE.....	146

LISTA DE FILMES

Tocantins Rio Afogado (2005) Hélio Brito e João Luís Neiva.....	
---	--

A saída dos operários das fábricas Lumiere.....	31
Viagem a Lua (1902) de Georges Méliès.....	43
Chuva (1929) de Joris Ivens.....	45
<i>Pacific 231</i> (1944) de Jean Mitry.....	45
<i>The shock of the new</i> (1980) de Robert Hughes.....	46
<i>Ways of seeing</i> (1974) de Jonh Berger.....	46
A escola (1968) de Frederick Wiseman.....	46
Crônica de um verão (1961) de Jean Rouch.....	46
O homem da câmera de filmar (1929) de Dziga Vertov.....	47
Homenagem a <i>Bontoc</i> (1995) de Marion Fuentes.....	47
<i>Far From Poland</i> (1984) de Jill Godmilow.....	47
História e memória (1991) de Rea Tajiri.....	47
Rituais e Festas Bororo (1917) de Luís Thomaz Reis.....	49
Viramundo (1965), de Geraldo Sarno.....	52
Maioria Absoluta” (1964/66), de Leon Hirzman.....	52
Cabra Marcado Para Morrer” (1984) de Eduardo Coutinho.....	54
Futebol (1998), de Moreira Sales.....	55
Os nomes da Rosa (1998) dirigido por Pedro Bial.....	55
Três Chapadas e um Balão (1998) de Maurício Dias.....	55
Bernado Sayão e a Estrada de papel (2023) de Hélio Brito.....	60
Titanic (1997), de James Cameron.....	66
Belo Monte – depois da inundação (2016) de Todd Southgate.....	121
A lei da água – Novo Código Florestal (2015) de Fernando Meirelles.....	120
Ser tão velho Cerrado (2018) de André D’Elia.....	120
Xingu (2011) de Cao Hamburger.....	120

LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

- ABEPEC - Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais.
- ANEEL - Agência Nacional de Energia Elétrica.
- ANA – Agência Nacional de Águas.
- ANCINE -Agência Nacional de Cinema
- BASA - Banco da Amazônia.
- CDDPH - Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana.
- CESTE – Consórcio Estreito Energia.
- CIMI - Centro Indigenista Missionário.
- DOCTV - Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro.
- EIA – Estudos de Impacto Ambiental /RIMA - Relatório de Impacto Ambiental.
- EPE - Empresa de Pesquisa Energética.
- FNC - Fundo Nacional de Cultura.
- FPA - Fundação Padre Anchieta.
- IBAMA - Instituto Brasileiro de Meio Ambiente.
- MAB – Movimento dos Atingidos por Barragens.
- MINC - Ministério da Cultura.
- MONAF - Monumento Natural de Árvores Fossilizadas.
- MPF - Ministério Público Federal.
- NATURATINS - Instituto de Natureza do Tocantins.
- PPGCULT - Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura e Território.
- SAV - Secretaria do Audiovisual.
- SISEMA - Sistema Estadual de Meio Ambiente do Maranhão.
- UC - Unidade de Conservação.
- UHE – Usina Hidrelétrica de Estreito

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
CAPÍTULO 1 - ELEMENTOS TEÓRICOS DA PESQUISA AUDIOVISUAL SOBRE O DOCUMENTÁRIO TOCANTINS RIO AFOGADO.....	18
CAPÍTULO 2 - O DOCUMENTÁRIO COMO CONTRIBUIÇÃO PARA UMA ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA.....	29
2.1 Os caminhos da pesquisa.....	29
2.2 Cinema em movimento: o gênero documentário.....	31
2.3 Trilha sonora e <i>voice over</i> no gênero fílmico documentário.....	39
2.4 Cinema de atrações e modos de representação do documentário.....	43
2.5– Em cartaz: produções audiovisuais de documentários nacionais.....	48
2.6- O caso DOCTV e o fomento estatal e privado as manifestações culturais de audiovisuais de cinema documentário brasileiro.....	55
CAPÍTULO 3 - REPRESENTAÇÕES DE PAISAGENS PRESENTES NO DOCUMENTÁRIO TOCANTINS RIO AFOGADO (2005)	60
3.1 - Documentário Tocantins Rio Afogado.....	60
3.2 – Interlocução com o cineasta Hélio Brito produtor do filme Tocantins rio afogado.....	62
3.3 – Nos rastros das determinações teóricas de paisagem.....	69
3.4 – A paisagem cinematográfica.....	74
3.5 – Decomposição imagética das cenas em movimento selecionadas no Documentário Tocantins Rio Afogado.....	82
3.6 – As representações de cores no documentário.....	84
CAPÍTULO 4 – IMPACTOS SOCIOAMBIENTAIS DA USINA HIDRELÉTRICA DE ESTREITO (UHE).....	120
4.1 Impactos sócio ambientais da UHE	121
4.2 Mobilizar os conceitos de representação e paisagem, a partir dos diálogos das pessoas presentes no documentário.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	151
REFERÊNCIAS.....	154
ANEXOS.....	164

INTRODUÇÃO

A infância e adolescência foram momentos marcantes na minha história de vida. Nestes períodos vivi na cidade de Palmeirante, interior do Estado do Tocantins. Nesta cidade que fica à margem esquerda do Rio Tocantins, guardo na memória boas e inesquecíveis recordações, tais como: o momento em que aprendi a nadar nas águas deste rio, ocasiões de pesca na “rampa” (porto construído em concreto por volta da década de 1980, com laterais de degraus também em concreto, que serve como atrativo turístico e local de banho dos moradores, ambiente onde donas de casas lavam roupas e até as louças de suas residências); e os momentos de lazer desfrutado nos períodos de julho na antiga e natural Praia das Palmeiras que anteriormente ficava a frente da cidade e portanto na margem direita do rio Tocantins.

Neste rio, recorro algumas ocasiões depois de jogar futebol com os amigos, reuníamos para nadar e tomar banho. Desde a minha infância e adolescência em Palmeirante, o rio Tocantins, dentro do meu entendimento e nas narrativas de vida relatadas por meio de testemunhos orais de alguns moradores, carregava uma diversidade de simbologias e representações marcantes e com múltiplos significados. O município de Palmeirante se localiza na Mesorregião Ocidental do Tocantins com uma altitude de 140 metros. O município fica às margens esquerda do rio Tocantins. O surgimento de Palmeirante, aponta para o ano de 1910, quando vieram para esta região os pioneiros João Aires Gabriel, Adriano Alencar e Rosa Alencar. Anteriormente o povoado de Palmeirante era conhecido pelo nome de Olho Grande. Segundo relatam os moradores mais antigos desta localidade, o nome Olho Grande era devido alguns pescadores indo pescar a noite no rio Tocantins, avistaram um animal irreconhecível com um olho muito grande, já uma versão atualizada relaciona o nome do lugar com seus moradores, pois segundo relatam seriam muito invejosas. O nome Palmeirante, foi dado devido a presença de várias palmeiras de coco babaçu no local.

Palmeirante, antes de ser emancipada era um Distrito de Filadélfia - TO até o ano de 1992, período este em que ocorreu a primeira eleição municipal, sendo a instalação do município em 1º de janeiro de 1993. Por vários anos, Palmeirante, antes de ser interligada por estradas ou rodovias estaduais servia como porto no transporte fluvial de mercadorias, entre os municípios circunvizinhos principalmente com o município de Carolina – MA. O local de embarque e desembarque de mercadorias de Palmeirante era realizado através do porto do

Ajoujo e anos mais tarde este serviço de transporte passou a ser realizado no Porto da Rampa.

Figura 01- Porto da Rampa em Palmeirante - TO.



Fonte: Diogo Pereira da Silva.

Conforme a narrativa de forma oral da minha vó, a senhora Osvaldina, a mesma esclarece que houve duas grandes enchentes no rio Tocantins, que impactou a cidade de Palmeirante, uma em 1980 e a outra em 1990.

Na primeira enchente em 1980, o povoado de Olho Grande, que pertencia ao município de Filadélfia vivenciou a primeira enchente. Na época as águas do rio invadiram tudo e as residências ficaram afundadas. E tivemos que sair às pressas para um local mais alto e plano. O rio encheu muito, pois também chovia bastante. Na época eram umas 05 cinco famílias que viviam aqui. Na enchente de 1990, a nossa família eram 05 adultos e 03 crianças. Inclusive tu que na época tinha 07 anos. Chovia o dia todo, mas não era tão forte o temporal. O rio subia muito. E na cidade havia um certo alvoroço, e muita apreensão pois as pessoas queriam sair dali. Quem tinha canoa ou barco colocava seus pertences e ia embora. Lá em casa estávamos preocupados, pois não tínhamos canoa e nem havia embarcação a nos levar. Graças a Deus chegou um amigo de barco e nos tirou da enchente e nos levou a fazenda Remanso, um local mais plano do nosso povoado. Foi a nossa salvação. (Entrevistada, Osvaldina, 2021).

Nesta narrativa percebemos que está presente a questão de desterritorialização e reterritorialização¹. Segundo relata a senhora Osvaldina, a sua família foi obrigada a sair do pequeno Povoado de Olho Grande, para um local mais seguro e que neste caso foi a Fazenda Remanso perto do povoado onde residia, permanecendo no curral da fazenda até que as águas baixaram e após retornaram para reconstruir a sua casa novamente. Conforme descreve, a senhora Osvaldina, a enchente do rio Tocantins no ano de 1990, afetou o Povoado de Olho Grande e na sua memória, relata uma tragédia familiar. “No ano de 1990, fico emocionada ao lembrar, que perdi meu sobrinho Simingo, em um naufrágio ao atravessar de canoa, o rio. As águas do rio o levaram e seu corpo jamais foi encontrado” (Entrevistada, Osvaldina, 2021).

No ano de 1992, na cidade de Palmeirante, o senhor Manoel Burjack Maranhão, conhecido por “Seu Lico”, um escrivão de registros civis da localidade adquiriu para si algo novo naquela região: um aparelho de televisão. Isto era uma grande novidade para época. A mesma era grande e pesada e na cor preto e branco. Relembro, enquanto ainda criança, de visitar sua residência para assistir a programação da TV. Embora o sinal da transmissão era nitidamente precário, havia excesso de ruídos, ‘chuviscos’ na imagem e o áudio era irregular. Quando muito se ouvia o áudio praticamente sem imagens.

Estas dificuldades na transmissão dos canais ocorriam sobretudo pela longa distância em relação a torre de transmissão no caso de Araguaína e devido o aparelho de tv, não dispor de antena para facilitar na captura do sinal de transmissão via satélite. Mesmo assim, sua casa era o local de (re)encontros para assistir a programação televisionada. No outro ano a transmissão da tv do ‘Seu Lico’ já havia melhorado em relação ao ano anterior, sendo possível assistir novelas e o Jornal Nacional, no caso apenas com o sinal melhorado do canal aberto da Tv Globo. Em 1994 tínhamos um aparelho de tv na nossa residência. A partir desse momento comecei a me “encantar” pela área do audiovisual, com os noticiários jornalísticos, filmes de comédia (pois via ali arte e cultura sendo interpretadas por atores e atrizes da dramaturgia) e principalmente por documentários de época.

Na fase adulta, ingressei na graduação no curso de Licenciatura Plena em História da Universidade Federal do Tocantins e estive envolvido com temas socioambientais. Na época da academia estavam ocorrendo os encaminhamentos iniciais e as primeiras audiências públicas

¹ De maneira resumida utilizamos o entendimento de desterritorialização, com o significado de deslocamento ou abandono de um grupo populacional de seu território de origem, considerando seus impactos em suas memórias afetivas e suas identidades e enquanto a reterritorialização é o processo de adaptação da população impactada em um novo espaço geográfico, diferente de seus territórios originários.

no que se refere às licenças ambientais para a construção da Usina Hidrelétrica de Estreito (UHE), inclusive a UFT enquanto promotora de conhecimento científico realizou importantes seminários e encontros tratando deste debate público e a cidade de Palmeirante, seria um dos municípios a serem impactados pela implantação da UHE e conseqüentemente pela formação do lago no rio Tocantins. Exercendo o ofício como professor de História na educação básica, impulsionado pela arte cinematográfica de audiovisual em filmes e documentários, trabalhava em sala de aula com alunos do Ensino Fundamental II (6º ao 9º ano) e Ensino Médio, uma das propostas metodológicas de ensino aprendizagem a abordagem de filmes com temáticas sociais que suscitasse debates com os estudantes.

Nesta proposta metodológica juntamente com os alunos, tivemos o contato audiovisual com o gênero fílmico Documentário Tocantins Rio Afogado. O filme trata de impactos socioambientais advindos da construção das diversas barragens no rio Tocantins e realiza ainda o debate público para a construção da UHE. Utilizando este documentário com os estudantes, notamos que os mesmos ficavam ávidos à participarem das discussões sobre a diversidade de questões apontadas pelo filme e sobretudo por abordar situações da sua paisagem, cultura, representação, identidade e território dos seus cotidianos.

Entendendo a necessidade de melhorar nossos conhecimentos, na questão de produção fílmica de audiovisual a partir de representações de paisagem, visualizamos no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura e Território (PPGCULT) a oportunidade de realizar uma pesquisa científica no mestrado, tendo como objeto de estudo o Documentário Tocantins Rio Afogado. Nesse sentido, pesquisar o audiovisual por meio de um filme que tratasse de narrativas, identidade, cultura, representação, paisagem e território seria uma experiência cientificamente relevante. Dentro do programa obtivemos rico aprendizado acerca das metodologias e da interdisciplinaridade da pesquisa científica, a partir das discussões e na interseccionalidade de cultura e território. No estudo da arte, cinema e paisagem desenvolvido na disciplina de Práticas Culturais, Linguagens Comunicacionais e Narratividade foram possibilidades de intensificar as discussões e debates que envolvesse recortes teóricos ao nosso objeto de estudo e com a orientação e o auxílio do meu orientador Prof. Dr. Plábio Marcos Martins Desidério, foi possível direcionar a presente pesquisa de dissertação.

1 – ELEMENTOS TEÓRICOS DA PESQUISA AUDIOVISUAL SOBRE O DOCUMENTÁRIO TOCANTINS RIO AFOGADO.

O cinema será a força motriz desta pesquisa, uma vez que tem sido uma das maneiras de manifestação artística e cultural na vida moderna. Considerado como a sétima arte, o cinema apresenta no seu bojo artístico outras artes tais como a fotografia, pintura, música e a literatura. O cinema por meio de suas imagens e sonorização tem o poder de influenciar a psique e despertar os diversos sentimentos do telespectador através de suas diversas representações cinematográficas do tempo histórico e no espaço geográfico. As imagens são a essência do cinema, desta forma destacamos que no ‘consumo’ de seus produtos fílmicos são percebidas diversas sensações no espectador tais como: amor, ódio, alegria, tranquilidade, prazer, topofilia, tristeza, melancolia causada pelas mensagens e representações do cinema. Covalleski (2012), afirma que em 1923 o pesquisador italiano Ricciotto Canudo escreveu o Manifesto das Sete Artes mencionando pela primeira vez a expressão “sétima arte”, ao então recém-surgido cinema.

Para Canudo, a obra cinematográfica era constituída por elementos das outras expressões, como o som, da música; o movimento, da dança; a cor, da pintura; o volume, da escultura; o cenário, da arquitetura; a representação, do teatro; a palavra, da poesia (COVALESKI, 2012, p. 93).

O gênero cinematográfico atua na disseminação de culturas, modos de ser e existir nos territórios, paisagens, memórias, identidades de povos, raças, tribos e comunidades tradicionais. No entendimento de Walter Benjamin (1984), o mesmo destaca que o ato de fotografar uma determinada paisagem, constitui um aspecto de propagação e realizar este mesmo trabalho em um estúdio montado se tratam de reprodutibilidade. No primeiro exemplo temos uma obra de arte e no último caso sua identificação enquanto obra artística é negativa, até o momento em que fotógrafo “lance mão” das técnicas de criação e montagem, transformando-a em obra artística. Pires e Silva, (2014, p. 609), sustentam que “o processo de reprodutibilidade técnica seria também responsável pela retirada da originalidade artística da obra cinematográfica, incidindo, conseqüentemente, na perda de sua aura e de sua autenticidade como obra de arte.” E nesta perspectiva o ato de reprodução do objeto fotografado e ou filmado, na compreensão dessas autoras incidirá em prejuízos na singularidade da obra de arte.

Para Benjamin (1948), o cinema é um dos agentes mais poderosos de massificação do mundo moderno. Os pesquisadores Barros e Nóvoa (2012) compartilham do entendimento de que o filme se trata de um documento histórico e esta afirmação não interfere se ele é uma

produção ficcional ou realista. Os autores tratando ainda sobre a influência do cinema como realidade-ficção no que se refere a produção fílmica, afirmam que:

O fenômeno do cinema se transformou rapidamente em um excelente meio para dominar corações e mentes, criando e manipulando evidências, elaborando uma realidade de quase nunca coincide objetivamente com o processo histórico que pretende traduzir. A realidade-ficção do cinema promove, de fato, as leituras e as interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção cinematográfica. (BARROS, NÓVOA, 2012, p. 35).

Sendo o objeto de pesquisa, o cinema documental e as representações de paisagens presentes no Documentário Tocantins Rio Afogado, busca-se dar visibilidade às narrativas dos ribeirinhos frente aos impactos socioambientais específicos da UHE. O trabalho discutirá envolvendo o Documentário Tocantins Rio Afogado e como as paisagens possuem representações. Os cineastas produtores deste documentário ao produzirem o filme, realizaram a filmagem das paisagens. E que ao filmar a paisagem, esta paisagem tem representações. A paisagem é construída por representações, uma vez que a paisagem é o recorte feito por alguma pessoa. Neste contexto, os cineastas do Documentário Tocantins Rio Afogado fizeram um recorte da paisagem. A questão norteadora desta pesquisa é compreender quais as representações da paisagem presentes no Documentário Tocantins Rio Afogado considerando o recorte espacial da UHE? Neste aspecto, a pesquisa torna-se relevante social e cientificamente por possibilitar a realização da discussão sobre o papel do cinema e da linguagem cinematográfica na mobilização de sentidos e desenvolver uma análise das paisagens e representações no documentário supracitado.

Na construção do trabalho, no que se refere a análise das paisagens e representações presente no documentário mencionado, buscou-se um referencial teórico que viabilize o entendimento da linguagem do cinema na perspectiva de paisagem e representação voltadas para área do estudo interdisciplinar em cultura e território. Para esta intersecção e partindo dos estudos de Hall (2016), Nicholls (2005), Cosgrove (1984, 2008, 2012), Andreotti (2012, 2013) e Rose (2007).

A análise de Stuart Hall sobre o conceito de representação, como por exemplo em relação aos membros de uma mesma cultura é motivada pela investigação sobre o uso da linguagem, de signos e imagens. E é na forma que se constroem os significados. Em Hall o conceito de representação é evidenciado como trabalho ativo de produzir e de atribuir significados. Hall, (2016, p. 32), defende que “[...] o que afinal, o termo representação significa

neste contexto? O que o processo de representação engloba? Como a representação funciona? Resumidamente, representação diz respeito a produção de sentido pela linguagem.” . O cinema por meio de filmes e documentários apresenta-se como uma das linguagens artísticas mais difundida na atualidade, pois ele vem corroborar para atribuir sentidos, significados e representação a produção cinematográfica fílmica. Em Hall objetiva-se na perspectiva de representação abordar os sentidos da linguagem cinematográfica por meio do documentário a ser analisado. Hall (2016) ressalta que a representação não funciona como um conceito isolado, mas como um sistema de representação com certa organização.

É aqui onde a representação aparece; ela é produção do significado dos conceitos da nossa mente por meio da linguagem. É a conexão entre conceitos e linguagem que permite nos referirmos ao mundo “real” dos objetos, sujeitos ou acontecimentos fictícios. [...] aqui rotulamos de “sistema de representação”. A razão é simples: ele consiste não em conceitos individuais, mas em diferentes maneiras de organizar, agrupar ou classificá-los, bem como em forma de estabelecer relações complexas entre eles. (HALL, 2016, p.34-35).

A definição de documentário, neste trabalho dar-se-á por meio do entendimento de Bill Nicholls (2005). O autor convida-nos a pensar o documentário a partir de duas classificações: a 1) o documentário de satisfação de desejos e 2) o documentário de representação social. Na compreensão de Nicholls, o primeiro, está associado à ficção, pois expressam desejos, sonhos, pesadelos e terrores. Esse autor considera que “[...] Tornam concretos – visíveis e audíveis – os frutos da imaginação” (NICHOLLS, 2005, p.26). Por outro lado, os de representação social tem a capacidade de representar aspectos do mundo compartilhamos, ou seja, das experiências vivenciadas pelos sujeitos. A temática desta pesquisa, envolve a discussão sobre cinema e paisagens, e nele como objeto de estudo o audiovisual por meio do gênero fílmico documentário como representação social.

Para a discussão acerca das imagens e paisagens no território do documentário, pretende-se com o estudo de Dennis Cosgrove analisá-las, considerando o contexto simbólico com suas análises e estudos teóricos. A noção, ou ideia de paisagem, é desta maneira, na visão cosgroveana, uma atitude moderna europeia que tem sua origem na ruptura realizada pelo renascimento. A paisagem em Cosgrove além de possuir uma historicidade que tem raízes renascentistas e no contexto da formação de uma nova burguesia uma crítica historiográfica, como uma imagem visual significada como “[...] imagem cultura, uma estrutura pictórica que representa, simboliza e estrutura a realidade.” (COSGROVE, 2008, p.1). Os significados

visuais e verbais a ela atribuídos permitem examiná-la como uma teia de significados, cuja imbricação possui uma complexa história, tanto no campo material quanto representacional, passa a ser o indicador dessa rede simbólica de significações e representações.

Giuliana Andreotti (2013) nos apresenta na obra *Paisagens Culturais* uma série de conceitos para definir a categoria de paisagem na geografia, a partir da perspectiva de vários ambientes. Essa autora, pondera que a relação homem e paisagem é significativa para a compreensão da própria natureza, modificada pela ação humana ou preservada e que na construção humana, paisagem é o registro da história do território. O pensamento paisagístico em Andreotti servirá de instrumento para a compreensão das representações culturais de paisagens inseridas no Documentário *Tocantins Rio Afogado*.

No que se refere a interpretação das imagens, nos utilizaremos das contribuições metodológicas em Diana Rose (2007, p. 345), onde ela comenta sobre as representações no audiovisual “[...] as representações são um amálgama complexo de texto escrito ou falado, imagens visuais e várias técnicas para modular e sequenciar a fala, as fotografias e a localização de ambas. Todo o conteúdo pode ter significados.”

Para este trabalho, utilizamos como fundamento teórico-metodológico a perspectiva semiológica do conceito de representação em Hall, uma vez que se objetiva analisar a dimensão iconográfica e discursiva da produção audiovisual do gênero documentário selecionado utilizando-se das técnicas de interpretação propostas por Diana Rose, que se apropria da semiologia francesa, na relação texto/intertexto, denotação/conotação, para se trabalhar a obtenção de camadas interpretativas mais robustas na análise de uma manifestação artística.

O método de Análise de Imagens em movimento foi desenvolvido por Diana Rose (2007) sob a perspectiva de pesquisa com materiais audiovisuais. O objetivo pretendido por Rose, era investigar a representação do discurso de loucura na ficção seriada da televisão britânica e observar como uma representação de loucura se dava por meio dos personagens, sua relação com outros “não loucos” e o tratamento dado (visual e verbal) aos personagens classificados pela metáfora da loucura. Neste sentido, o método escolhido pela pesquisadora é o de contrastes. Sendo norteado pela perspectiva da semiologia discutida por Hall e na qual Rose é adepta, pretendemos na presente pesquisa investigar qual(is) a(as) representações de paisagens fílmicas a partir dos recortes de frames das cenas selecionadas no trabalho aos quais está(m) inserida(s) dentro do gênero fílmico *Documentário Tocantins Rio Afogado* e pretendendo ainda examinar as representações de paisagens dos ribeirinhos que serão atingidos

pela UHE. Num documentário, cada detalhe é importante e a interpretação da linguagem visual, verbal e não verbal quando analisadas, demonstram a importância conjuntural da obra audiovisual:

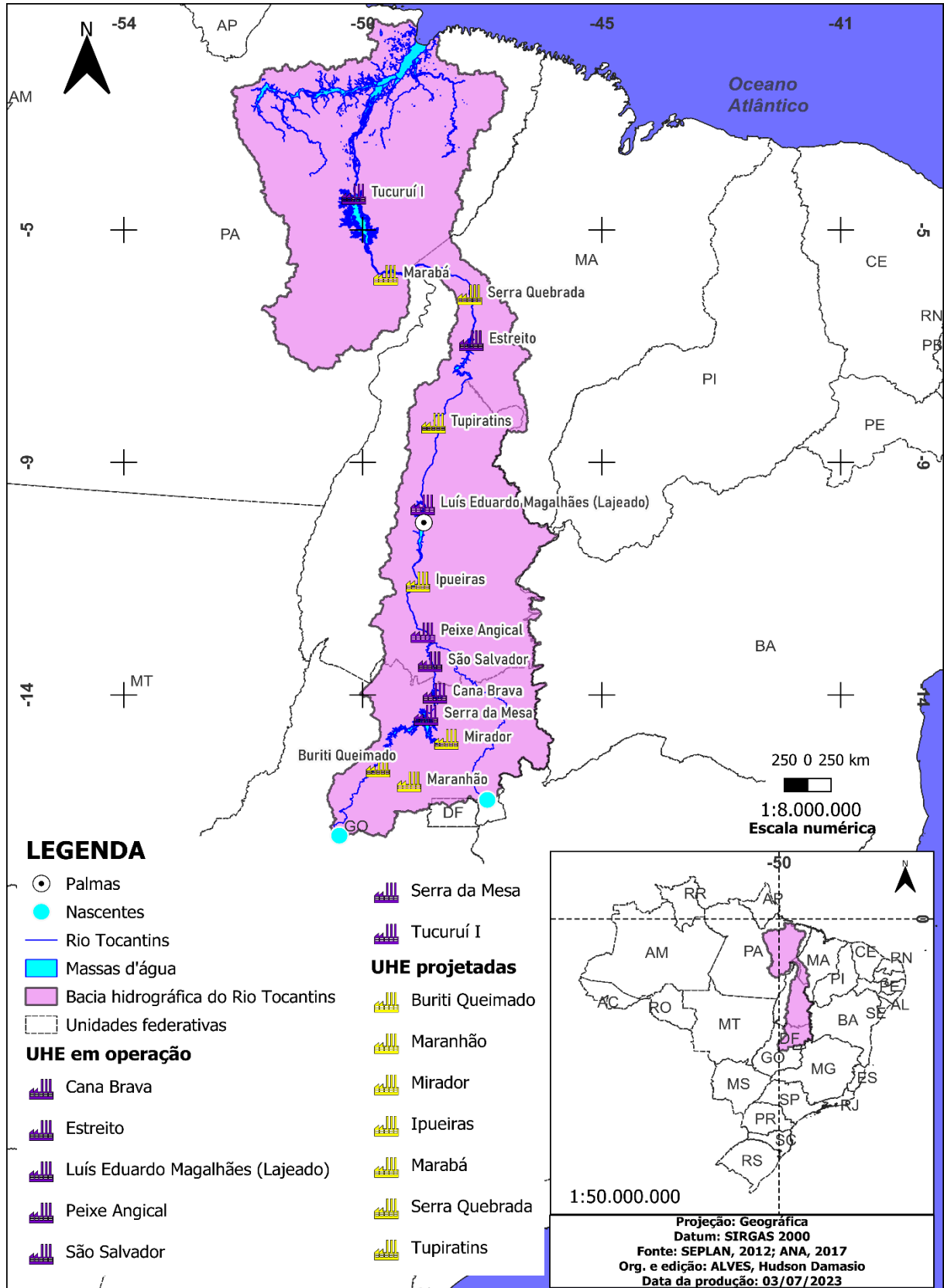
O ângulo da câmera, tomadas individuais ou grupais, iluminação e música, são todas convenções de filme e televisão. [...] Há um espaço diagético com suas próprias convenções. Uma análise estruturalista iria focar esse espaço em sua especificidade. O método que proponho, contudo, é o de contrastes. Queremos investigar se determinado grupo e determinada situação, é representada diferentemente da maneira como são representadas “pessoas comuns. (ROSE, 2007, p.350).

O método de contrastes proposto por Rose visa não só a análise das imagens, mas realizar um estudo comparativo das representações de paisagens aos ribeirinhos no tempo presente e aquela(s) “imaginada(s)” por meio da linguagem iconográfica, imagética, poética e sonora do documentário em estudo.

Com bases nestes apontamentos, estabelecemos as diretrizes que conduzirão as formulações deste trabalho em objetivos específicos: 1) Discutir o cinema audiovisual por meio do gênero fílmico documentário, e qual a intencionalidade que o mesmo pretende atingir como obra fílmica naquilo que foi produzido; 2) Dialogar como o Documentário Tocantins Rio Afogado apresenta e produz efeito de sentidos nas paisagens sobre o território do rio Tocantins e as pessoas; 3) Interpretar as situações conflituais no território, identidade, memória e práticas culturais dos ribeirinhos em relação aos impactos sócio ambientais com a construção da UHE.

Em nossa análise sobre o Documentário Tocantins Rio Afogado, inserimos dois mapas para nos auxiliarmos na discussão do trabalho. O mapa 1, refere-se ao itinerário cartográfico do rio Tocantins, da nascente até a foz e evidencia a localização das Usinas Hidrelétricas em operação e daquelas que estão projetadas para este mesmo rio. Nesse mapa identificamos ainda algumas cidades citadas no Documentários Tocantins Rio Afogado, como São Salvador, Peixe, Angico, Palmas e Tupiratins, ambas localizadas no Estado do Tocantins no Tocantins e Estreito no Maranhão. No mapa 2, inserimos as informações sobre a formação do lago artificial nas regiões impactadas com a implantação da Usina Hidrelétrica de Estreito (UHE). Neste mapa cartográfico percebemos a área a ser afetada pela construção da UHE, que compreende um total de doze municípios entre os Estados de Tocantins e Maranhão que serão impactados de maneira socioambiental.

Mapa 1- Localização das Usinas Hidrelétricas no rio Tocantins.



Fonte: SEPLAN –TO (2012); ANA (2017). Org. cartográfica: Hudson Damasio Alves 07/2023

O rio Tocantins nasce na serra do Paranã, no município de Formosa- GO, a uma altitude de cerca de 1100 metros, com nascente no rio Maranhão, a 60 Km de Brasília, com extensão de 2.710 quilômetros a partir da junção dos rios Almas e Maranhão. Após se juntar ao rio Araguaia, o rio Tocantins vai desaguar no estuário do amazônico, precisamente na Baía do Marapatá, no rio Pará, que vai ao encontro do Oceano Atlântico. Para Flores (2006), o rio Tocantins enquanto rio navegável divide-se em três trechos: o Alto Tocantins, o Médio Tocantins e o Baixo Tocantins:

O chamado Alto Tocantins vai das nascentes até a Cachoeira Lajeado, com 1.060 quilômetros de extensão, com percursos navegáveis dificultados pela corredeira do jacaré, do Croá, da Capivara e do Comandante e da Carreira comprida, localizado próximo a Porto Nacional que se intransponível no verão. O segundo é Médio Tocantins que vai da Cachoeira do Lajeado a Tucuruí, com 980 quilômetros, alterando trechos navegáveis dificultados por corredeiras. O mais sério obstáculo é a Corredeira do Santo Antônio. O terceiro é o Baixo Tocantins, que vai de Tucuruí a foz, com uma extensão de 280 quilômetros. Esse trecho é todo navegável no período da cheia. (FLORES, 2006, p.11).

Silva Junior (2014), reforça que por ser um rio de planalto, o Tocantins, com manancial de águas navegáveis, na grande extensão de seu percurso, constitui uma via fluvial importante do Brasil que interliga as regiões norte e centro oeste, sendo estratégico no que tange a construção de projetos hidrelétricos.

É o segundo rio totalmente brasileiro, ficando atrás apenas do rio São Francisco [...] o que explica o grande número de hidrelétricas instaladas em suas águas, [...] praticamente o está transformando numa piscina de grandes proporções [...] Estima-se que até o ano 2020 serão construídas 12 usinas hidrelétricas ao longo do rio Tocantins, o que evidentemente corresponderá a 12 lagos que afogariam cada um 180 km de rio, o que ao cabo sobrarão apenas alguns quilômetros de rio entre uma usina e outra (SILVA JUNIOR, 2014, p. 42).

O mapa 1- destaca as usinas hidrelétricas em operação (Serra da Mesa, Cana Brava, São Salvador, Peixe Angical, Luís Eduardo Magalhães, Estreito e Tucuruí), e aquelas que estão projetadas (Maranhão, Buriti Queimado, Mirador, Ipueiras, Tupiratins, Serra Quebrada e Marabá) no leito do rio Tocantins. Na perspectiva de Carvalho (2018, p. 73), o processo de construção de hidrelétricas no rio Tocantins, “[...] foi iniciado ainda na década de 1980 e no ano de 1998 entra em operação a UHE Serra da Mesa, dentro do Estado de Goiás, com potência máxima de 1.275 MW, com reservatório de 1.784 km².” A UHE Cana Brava, tem suas

instalações também no Estado de Goiás, entrou em operação no ano de 2012, possuindo uma potência máxima de 450 MW.

A UHE São Salvador foi instalada no município de Paranã –TO, no ano de 2009, e conta com uma capacidade em geração de energia de 243 MW. Iniciando suas operações no ano de 2002, a UHE Peixe-Angical tem uma capacidade máxima, para geração de 452 MW. A UHE Lajeado, conhecida atualmente pelo nome de Luís Eduardo Magalhães, tem suas instalações entre os municípios de Miracema e Palmas, a capital do Estado do Tocantins. A mesma entrou em operação no ano de 2002, com capacidade de geração de energia equivalente a 903 MW. Localizada no município de Tucuruí –PA, a UHE Tucuruí, entrou em operação no ano de 1984, é a segunda maior em geração de energia no Brasil, com uma potência máxima de 4.200 MW.

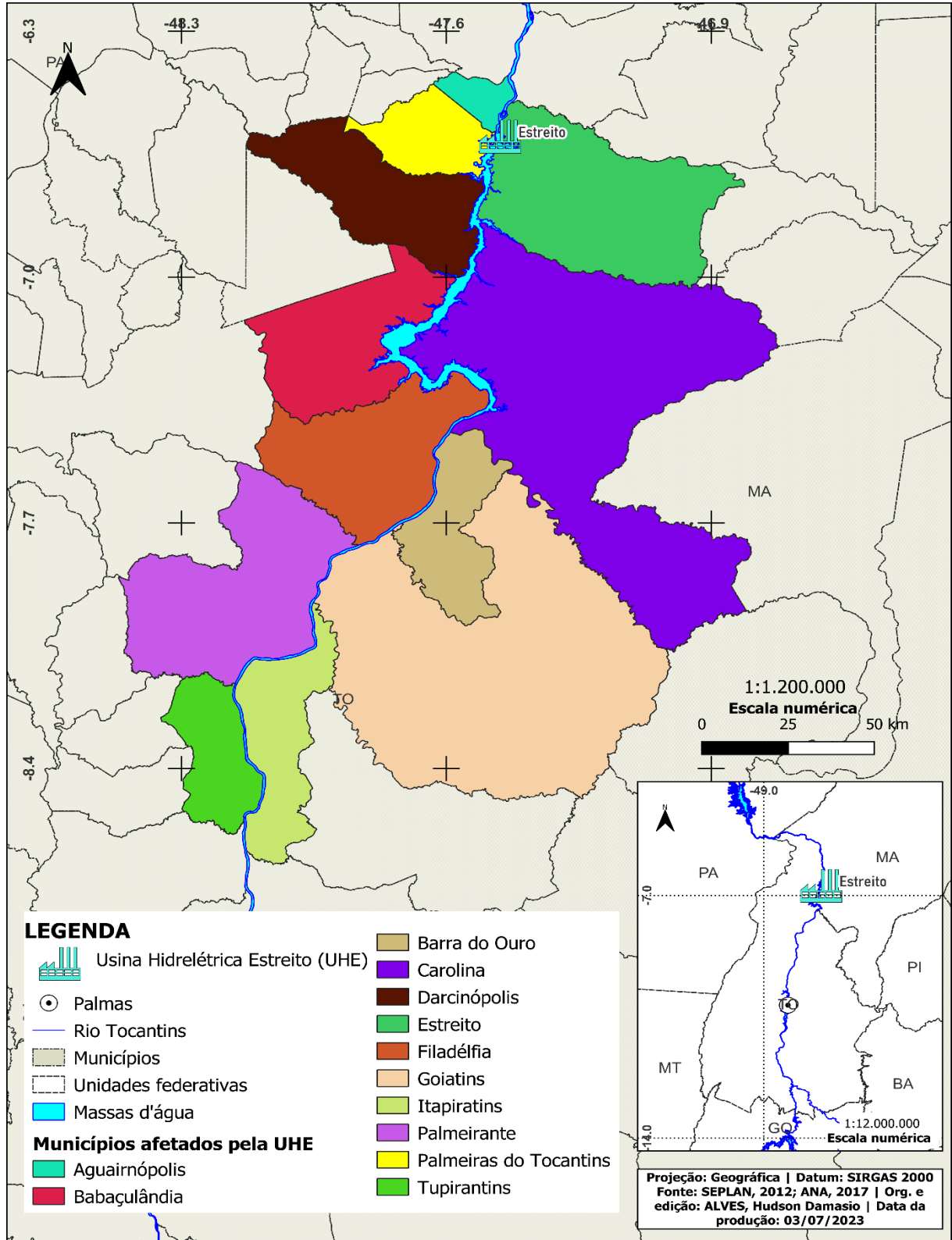
E finalmente temos a UHE, localizada entre os Municípios de Estreito- MA e Aguiarnópolis – TO, dentro do curso de águas do rio Tocantins. Carvalho (2018), tratando sobre as características desta usina, do qual se insere o nosso objeto de investigação teórica, por meio do Documentário Tocantins Rio Afogado, descreve desta maneira sobre esta barragem:

Localizada ao norte do Tocantins e no sudoeste do Maranhão, a UHE dista aproximadamente 513 km de Palmas e 750 km de São Luiz (MA). [...] A execução do projeto iniciou-se depois da ampla divulgação dos anseios de construção pelo Estado e empreendedor, sendo sua licença em definitivo concedido pelo IBAMA no ano de 2006. Com isto deu-se início a obra no ano de 2007. [...] Em 2011, a UHE pôs em operação quatro unidades geradoras das oito turbinas do empreendimento. [...] A UHE Estreito inundou uma área de 43.532 ha. [...] O local onde o empreendimento está instalado compreende uma superfície de aproximadamente 47.000 km². Com 40 metros de altura, a usina dispõe de um reservatório que percorre uma área de 400 km², excluindo-se a calha natural do rio, e 555 km² incluindo-a” (CARVALHO, 2018, pp. 74-75).

O mapa 1- evidencia que a grande maioria das hidrelétricas construídas e aquelas projetadas, estão no território do Estado do Tocantins. Atualmente o Estado gera uma grande quantidade de energia elétrica, advinda das operações de hidrelétricas. Mesmo sendo uma região produtora de energia, os cidadãos do Tocantins, ainda não experimentaram, a redução financeira na taxa da conta de energia elétrica, uma vez que o Estado apresenta uma das tarifas de energia mais cara do Brasil. Em relação as usinas projetadas para o rio Tocantins, verificamos conforme o mapa 1, que das sete usinas a serem implantadas, três (Ipueiras, Tupiratins e Serra Quebrada estão no Tocantins), três (Buriti Queimado, Maranhão e Mirador

estão no Goiás) e somente a Usina Hidrelétrica de Marabá, que se localiza dentro do Estado do Pará.

Mapa 2- Regiões impactadas com a implantação da UHE.



Fonte: SEPLAN –TO (2012); ANA (2017). Org. Cart.: Hudson Damasio Alves 07/2023

O mapa 2- identifica a Usina Hidrelétrica de Estreito, localizada na divisa entre os Estados do Tocantins e Maranhão, através dos municípios de Aguiarnópolis – TO e Estreito – MA. Este mapa demonstra de forma explícita, que com o surgimento desta barragem, serão afetados um total de doze municípios, entre estes dois Estados brasileiros. E que a construção desta hidrelétrica, irá formar um lago artificial dentro do rio Tocantins, onde serão mais afetadas as áreas dos municípios de Babaçulândia e Filadélfia no Estado do Tocantins e Carolina no Maranhão. Os municípios de Palmeirante, Tupiratins e Itapiratins, na região centro norte do Tocantins e mais ao sul em relação as instalações físicas do empreendimento, serão afetadas em escala inferior, na questão socioambiental.

A nossa investigação, procura compreender em que circunstâncias e como ocorreram as representações e as paisagens, sendo elas visual, sonora, poética e narrativa, presente no Documentário Tocantins Rio Afogado. No primeiro capítulo, apresentaremos a proposta do Documentário Tocantins Rio Afogado, a questão norteadora, com seus objetivos gerais e específicos e por fim analisaremos o mapa 1 de que trata da localização das usinas hidrelétricas no rio Tocantins e o mapa 2 que discorre sobre as regiões impactadas com a implantação da UHE. Dissertando desta maneira, é que no segundo capítulo, pretendemos discutir o cinema documentário e a linguagem cinematográfica nas suas representações e paisagens, abordando seu potencial de (des)construir realidades e narrativas, a partir do entendimento de Bill Nicholls (2005). Compreender e investigar o termo documentário e como ele representa suas ideologias hegemônicas por meios de estereótipos e das interpretações das linguagens e signos utilizados pelos seus produtores no audiovisual.

No terceiro capítulo debateremos quais e como as paisagens são representadas enquanto linguagens paisagísticas iconográficas e imagéticas no Documentário Tocantins Rio Afogado. E esclarecer sobre os desafios da produção audiovisual no Brasil por meio de uma entrevista em áudio e vídeo realizada na plataforma digital Google Meet e autorizada pelo Hélio Brito cineasta e produtor do filme Documentário Tocantins Rio Afogado. Neste capítulo dialogaremos por meio das imagens e cenas recortadas e selecionadas desta obra audiovisual, buscando entender a linguagem paisagística adotada pelos produtores do gênero fílmico supramencionado.

Abordaremos ainda a metodologia de análise das imagens em movimento proposta por Diana Rose (2007), articulando com os conceitos de semiologia e representação em Hall, paisagem em Cosgrove e Andreotti. Destacamos ainda que as cenas em movimento presente nas figuras no conjunto deste capítulo, serão analisadas de modo coletivo (nem sempre na

perspectiva linear da narrativa do filme) e individualmente, de maneira a dialogarmos sobre os sentidos e significados nas representações imagéticas. O filme Documentário Tocantins Rio Afogado² produzido no ano de 2005 é objeto de estudo para esta pesquisa científica ao PPGCult.

Ao último capítulo, nosso enfoque dar-se-á nas situações que envolvem dilemas, conflitos (emocionais, físicos) e territoriais (territorialização, desterritorialização e reterritorialização) dos ribeirinhos (impactados) diante do projeto energético de implantação e construção da Usina Hidrelétrica de Estreito (UHE).

² O mesmo foi extraído da internet por meio da plataforma do Youtube no seguinte endereço https://www.youtube.com/watch?v=c29L_aOj88Y&t=215s que é o canal oficial do cineasta Hélio Brito produtor do mesmo.

2- O DOCUMENTÁRIO COMO CONTRIBUIÇÃO PARA UMA ANÁLISE SÓCIO-HISTÓRICA.

O presente estudo parte de uma proposta interdisciplinar de pesquisa, promovendo o diálogo entre as diferentes áreas do conhecimento, buscando através disso, romper com a hierarquia dos saberes. Os estudos interdisciplinares em Cultura e Território do PPGCULT da Universidade Federal do Norte do Tocantins, por meio das diversas publicações de discentes e docentes têm buscado “[...] articular com os diversos ramos do saber, mas construir novos espaços de investigações.” (POMBO, 2006). E desta maneira, defende Pombo (2006, p.210), que “[...] a interdisciplinaridade traduz-se na constante emergência de novas disciplinas que não são mais do que estabilização institucional e epistemológica de rotinas de cruzamento de disciplinas.” A interdisciplinaridade na sua essência problematizadora, investiga e promove o diálogo entre diferentes áreas do conhecimento. A pesquisa científica promove e divulga os conhecimentos analisados com base em seus métodos próprios. Gatti (2002), defende que a:

Pesquisa é o ato pelo qual procuramos obter conhecimento sobre alguma coisa. [...] Contudo, num sentido mais estrito, visando a criação de um corpo de conhecimentos sobre um certo assunto, o ato de pesquisar deve apresentar certas características específicas. Não buscamos, com ele, qualquer conhecimento, mas um conhecimento que ultrapasse nosso entendimento imediato na explicação ou na compreensão da realidade que observamos. (GATTI, 2002, p. 9-10).

Concordamos com o pensamento de Gatti, sobre pesquisa e explicitamos e ponderamos que a pesquisa tem a capacidade de questionar e ser questionada, não se permite resultados definitivos e está advertida de sua brevidade metódica enquanto fonte de estudo científico. Dito isto, refutamos que os resultados de uma pesquisa hoje são conclusivos, e que estes poderão apontar para novos resultados em um tempo futuro.

2.1 Caminhos da Pesquisa

O presente trabalho, tem como objeto de estudo a análise do Documentário Tocantins Rio Afogado, na questão das paisagens e relatos dos personagens desta narrativa fílmica. O nosso referencial teórico adotado na pesquisa foram os estudos semiológicos de representação

de Hall (2016), documentário em Nicholls (2005), paisagens em Cosgrove (1984, 2008, 2012) e Andreotti (2012, 2013) e método de contrastes em Rose (2007). A pesquisa, de acordo com Marconi e Lakatos (2010), deve conter procedimentos reflexivos e almejar um caráter científico tendo em vista a busca do conhecimento. Segundo as autoras Marconi e Lakatos (2010, p.65), não há ciência sem os métodos científicos, pois, “[...] o método é o conjunto das atividades sistemáticas e racionais que, com maior segurança e economia, permite alcançar o objetivo [...] traçando o caminho a ser seguido, detectando erros e auxiliando as decisões do cientista.”

Os métodos científicos em uma pesquisa consistem no caminho a ser percorrido por ela, no sentido de intermediar as discussões e diálogos que objetivaram na produção de saberes e conhecimentos. A presente investigação se pauta em princípios epistemológicos na produção de ciência, seguindo a metodologia a ser adotada por ela. Os princípios metodológicos deste trabalho se baseiam nos estudos de semiologia da representação propostos por Stuart Hall e articulados com o método de Contrastes sugeridos por Diana Rose. Ao analisarmos as imagens, paisagens, cenas e narrativas no Documentário Tocantins Rio Afogado, reforçamos assim como na perspectiva trabalhada por Hall, que a linguagem cinematográfica está pautada de várias representações e com múltiplos sentidos e significados. Na metodologia que utilizamos para esta pesquisa interligamos a semiologia em Hall com o método de Contraste proposto por Diana Rose.

Desta maneira, em um primeiro momento selecionamos e recortamos as paisagens, cenas e falas dos personagens do Documentário Tocantins Rio Afogado que estariam diretamente relacionados ao rio Tocantins e com as questões envolvendo os impactos socioambientais da UHE. Esta seleção teve como critério o cenário das gravações, personagens ribeirinhos da região a ser afetada e as interlocuções das pessoas durante o Documentário Tocantins Rio Afogado. Selecionamos trinta e quatro recortes entre imagens e cenas e dezoito falas entre ribeirinhos e representantes do Consórcio Estreito Energia (CESTE), inseridos no Documentário Tocantins Rio Afogado.

No segundo momento, foi a etapa da transcrição das paisagens, cenas e falas selecionadas. A finalidade era gerar um conjunto de dados que nos permitisse compreender um pouco mais os meandros da produção fílmica do Documentário Tocantins Rio Afogado. Nesta etapa transcrevemos as narrativas dos personagens das imagens e cenas. Na última etapa, a codificação, analisamos as representações simbólicas, imagéticas e de linguagem por exemplo nas cores das cenas e imagens e nas narrativas dos personagens que participaram das interlocuções no Documentário, supracitado. Pretendemos com isto investigar e compreender

as representações de paisagens para os ribeirinhos que serão afetados pela construção da Usina Hidrelétrica de Estreito, conforme nos indica o Documentário Tocantins Rio Afogado. Discorreremos a partir deste momento sobre os primórdios do cinema documentário na França e uma visão geral sobre alguns documentários produzidos no Brasil e quais as temáticas adotadas nestes produtos fílmicos nacionais.

2.2 - Cinema em movimento: o gênero documentário

A linguagem audiovisual favoreceu esta pesquisa no sentido de discutir questões teóricas na produção de documentário e problematizar metodologicamente as representações de paisagens presentes no Documentário Tocantins Rio Afogado, objeto teórico do nosso trabalho. Nessa direção defende Guattari (1984), a sua compreensão de cinema segundo esta perspectiva teórica:

Feito de elos semióticos assignificantes, de intensidade de movimentos, de multiplicidades, que tendem fundamentalmente a escapar ao enquadramento significativo e que se rodeiam apenas num segundo momento pela sintagmática fílmica que lhe fixa gêneros, cristaliza sobre eles personagens e estereótipos comportamentais de maneira a homogeneizá-los com os campos semânticos dominante. (GUATARI, 1984, pp. 18-19).

O cinema apresenta-se como uma das manifestações de expressão artística mais difundidas na contemporaneidade. Considerada a sétima arte e criada no ano de 1895, sendo um dos grandes inventos tecnológicos da humanidade. Entre os pioneiros da cinematografia temos os norte-americanos Acme LeRoy, o francês Eugène Lauste e os irmãos Lumière. Conforme afirma Celso Sabadin (2018), os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière são identificados como inventores do *Cinématographe* (em português, Cinematógrafo) e eles são por uma expressiva quantidade de pesquisadores, cineastas e estudiosos de cinema como os “construtores” desta expressão artística e cultural de audiovisual a linguagem cinematográfica.

Com eram sócios de empresa no ramo fotográfico, os irmãos promoveram em 22 de março de 1895 uma exibição para os membros da *Société d'Encouragement pour l'Industrie Nationale*, em Paris, vários curtas entre eles A Saída dos Operários da Fábrica Lumière, considerada a primeira produção dos irmãos. Estava “oficialmente inventado” o cinema. A exibição pública foi fundamental para o sucesso do invento,

já que os demais cientistas, pesquisadores e inventores, além de terem em mãos aparelhos de qualidade inferior, restringiam suas projeções à comunidade científica. Os Lumière também perceberam na novidade uma atividade diretamente ligada ao ramo do entretenimento — da diversão —, enquanto vários outros pesquisadores priorizavam o aspecto científico das imagens em movimento. (SABADIN, 2018, p. 27-28).

O cinema enquanto manifestação artística e cultural veio a ser disseminado em várias regiões pelo mundo, ainda no transcorrer do século XX. Aos poucos as produções fílmicas e de documentários se tornaram expressões de uma diversidade de linguagens. O cinema, enquanto manifestação artística e cultural é detentor de discursos e representações que estão construindo e ressignificando os sujeitos e fatos para o espectador naquilo que pretende discutir, demonstrar, dialogar, reafirmar ou desconstruir diante de suas próprias narrativas. Barros e Nóvoa (2012), sustentam que em se tratando da influência do cinema sobre a sociedade, identifica o como instrumento ideológico e dominante em relação aos meios de comunicação.

O fenômeno do cinema se transformou rapidamente em um excelente meio para dominar corações e mentes, criando e manipulando as evidências, elaborando uma realidade que quase nunca coincide objetivamente com o processo histórico que pretende traduzir. A realidade-ficção do cinema promove, de fato as leituras e interpretações das camadas sociais que, direta ou indiretamente, controlam os meios de produção cinematográfica. Estes se tornaram, ao longo do século, um dos mais eficazes instrumentos promotores da substância ideológica homogeneizadora da dominação do capital nas diversas nações e no mundo, a ponto de não se usar; em alguns meios científicos em diversas latitudes/longitudes a ideia do consenso, e sim a noção do “pensamento único”, para acentuar a ação dominadora dos meios de comunicação. (BARROS; NÓVOA, 2012, p. 35).

No que se refere a utilização de técnicas de filmagem, gravação, cenários, enquadramentos, montagens, edição, decupagem das cenas e imagens de um produto fílmico a tecnologia empregada no cinema foi sendo modificada ao longo do século 20 e principalmente no século 21. Mesmo considerando o fator do uso da tecnologia, o cinema através das produções fílmicas continua produzindo sentidos para os espectadores, conforme as concepções de seus produtores e cineastas. Pires e Silva (2014), sustentam que o cinema atua como ideologia no sentido de produzir ideias e valores no que se refere ao imaginário coletivo.

O gênero cinematográfico instrumentaliza a reprodução dos comportamentos culturais dentro de um conjunto de valores socioculturais e linguísticos, atuando como um artefato cultural de ordem simbólica que contribui para a consolidação do imaginário contemporâneo (PIRES; SILVA, 2014, p. 609).

O cinema tem o poder de ‘ler’ os processos sociais que envolvem uma pessoa comum e transformar este sujeito num personagem. E isto nos permite reafirmar que como produto/linguagem do audiovisual, ele não representa o audiovisual, uma vez que o cinema é uma linguagem que está no audiovisual. A linguagem cinematográfica é construída pelas narrativas idealizadas pelos produtores do produto fílmico, que perpassam a escolha de câmeras de gravação, montagens de cenários, personagens, trilha sonora, cenas e imagens. A influência de um filme documentário, por exemplo, é percebida como um instrumento social de construir, fixar ideologias e de evidenciar nas representações simbólicas imagéticas, sonoras que virão a influenciar de alguma maneira, o consumo de seu “produto”, pelo seu público consumidor, por meio de sua linguagem, estética e narrativa.

No entendimento de Hall a representação não significa (transferência) ou seja, a ideia de que alguém possa assumir o lugar de outrem, nas diferenças os grupos constroem sentidos para aquilo. E por exemplo, ao visitar uma paisagem de favela, ao escrever um texto, pintar um quadro ou fazer um filme sobre ela, colocarei as representações de como eu penso que é a favela naquele texto, quadro ou filme. No caso do Documentário Tocantins Rio Afogado, os cineastas produtores inseriram nesta produção audiovisual suas impressões pessoais e enquanto cineastas nas representações do filme. Para Melo (2021) o cinema consegue visibilizar pessoas e de atuar como instrumento no ativismo de grupos específicos na questão da identidade:

[...] o audiovisual se conecta ao desejo das pessoas e populações marginalizadas serem enxergadas socialmente. O fato de se verem nas telas, representadas e reconhecidas por outros faz brotar sentimentos de importância e valor. Esse sentimento de existência dá mais visibilidade a essas pessoas e a representatividade de grupos específicos proporciona imagens que traduzem uma identidade. (MELO, 2021, p. 23).

O autor Martin-Barbeiro (1997), considera que o cinema é de extrema relevância na construção da identidade nacional. E como instrumento de visibilização das massas:

O cinema medeia vital e socialmente na constituição dessa nova experiência cultural, que é a experiência popular urbana: será ele sua primeira “linguagem”. Para além de seu conteúdo reacionário e do esquemático de sua forma o cinema vai ligar-se a fome de massas por se fazerem visíveis socialmente. E vai se inscrever nesse movimento dando imagem e voz a “identidade nacional”. As pessoas vão ao cinema para se ver, numa sequência de imagens que mais do que argumento lhes entrega gestos, rostos, modos de falar e caminhar, paisagens e cores. Ao permitir que o povo se veja, o cinema o nacionaliza. (BARBEIRO, 1997, p. 232).

Em se tratando do entendimento adotado por Walter Benjamin (1984), esse autor argumenta que o cinema enquanto manifestação cultural, influencia a sociedade assim como os espectadores com o uso de sua linguagem e sendo capaz de ditar costumes, regras e ser até mediador de um novo processo sociocultural. Benjamin (1984) sinaliza ainda que o modelo da técnica de reprodução no cinema poderá vir a acarretar perdas na originalidade artística de obras audiovisuais. Ele considera ainda que:

A autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde [...]. O conceito de aura permite resumir estas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é a sua aura. (BENJAMIN, 1984, p.168).

Benjamin (1984) ressalta que o cinema é um dos agentes mais poderosos de massificação do mundo moderno. Enquanto, para o pesquisador de cinema, Fernão Ramos (2008), sustenta que o gênero documentário, sempre esteve em uma posição marginal na história fílmica nacional. No entendimento de Faria (2013), o cinema documentário produzido no Brasil, ao longo dos anos, como proposta de um produto documental, era desacreditado e discriminado artisticamente em relação às produções fílmicas ficcionais.

Essa desvalorização do cinema documentário em função do cinema ficcional fez com que até mesmo a definição e delimitação das fronteiras do documentário se tornassem uma tarefa difícil. A negação do documentário enquanto narrativa fílmica, bem como a carência de conceitos específicos a esse gênero afetou diretamente a produção não ficcional. (FARIA, 2013, p. 40).

Na perspectiva adotada por Graeme Turner (1997), pondera a autora que a linguagem do cinema se constrói de duas maneiras: pelo sentido denotativo [que expressa o sentido real ou literal do fato, cena por exemplo] e o conotativo [que trata da perspectiva figurada ou interpretativa] e é neste segundo exemplo que é perceptível a dimensão social da linguagem. No entendimento de Turner (1997), a imagem filmada de um homem tem a dimensão denotativa, agora o ângulo da câmera, a cor, iluminação e sonorização analisados na imagem é carregado de significado social, portanto conotativo.

Quando lidamos, com imagens, torna-se especialmente evidente que não estamos lidando com o modo em que estão sendo representados. A representação visual também possui uma linguagem”, conjuntos de códigos e convenções usados pelo expectador para que tenha sentido aquilo que ele vê (TURNER, 1997, p. 53).

A semiologia analisa todas as representações das relações construídas entre signos. Nesse caso o “signo” é entendido como unidade básica de comunicação. Para Turner, o signo pode ser dividido em duas partes:

O significante é a forma física do signo: a imagem, ou palavra, ou fotografia. O significado é o conceito mental referido. Juntos formam o signo. A imagem fotográfica de uma árvore é um significante. Torna-se um signo quando associamos a um significado – o conceito mental do que é uma árvore (TURNER, 1997, p. 54).

O uso da câmera na filmagem, o ângulo, a película, por meio dos enquadramentos, e da realização as tomadas e entre as próprias tomadas (*mise-en-scène*), no caso das imagens de cenário, personagens e objetos da narrativa), a iluminação são fatores importantes no que concerne a interpretação em uma produção audiovisual pelo telespectador. Entendendo que o significado de um filme, não é simplesmente devido a seus arranjos e rearranjos tecnológicos. O seu significado interpretativo passa pelo crivo do espectador. O significado do filme pode mudar e de fato mudam mesmo. O cinema conforme já discorremos, não reflete a realidade, antes, porém rerepresenta-a por meio de seus códigos, convenções e ideologias. Turner (1997), acredita que o cinema como representação, sinaliza que nesta amostragem entre cinema e cultura existem duas abordagens; “a textual e a contextual” e explica da seguinte maneira:

A abordagem textual focaliza o texto do filme, ou conjunto de textos de filmes, e dele “lê” informações sobre a função cultural do cinema. (...) Embora não haja uma distinção rígida entre os dois ângulos de aproximação, as abordagens contextuais analisam os determinantes culturais, políticos, institucionais e industriais – mais frequentemente - de uma indústria cinematográfica (TURNER, 1997, p. 129)

Diagnosticamos que a nossa investigação, sobre as representações do nosso objeto de análise, que estuda o Documentário Tocantins Rio Afogado, refere-se a uma abordagem contextual, conforme o entendimento de Turner, pois o filme citado trata de questões sociais.

O documentário surge no século XIX como gênero audiovisual e é utilizado como forma de expressão artística de povos e culturas ao longo do tempo histórico. Com a invenção do cinema, alguns estudiosos utilizavam recursos de documentários para suas produções cinematográficas, antes mesmo que sua definição fosse configurada.

Acontecimentos ou fatos são algumas das características de documentários, assim sendo, pretendem evidenciar a realidade, na produção fílmica por meio da linguagem narrativa e de sua coerção interpretativa. As teorias sobre documentário, concentram-se na produção fílmica, que se distinguem do vídeo documentário enquanto público e produção, e se assemelham nas funções adotadas no gênero.

Ruaro (2007), relata que a função basilar do documentário é de explicitar algo real que está oculto através da câmera. Representar na visão de Ruaro é mostrar aquilo que está oculto. “[...] o que a câmera capta é o mundo, o momento da tomada, a presença de algo ou alguém, tudo isso dentro de uma perspectiva, que é o campo de visão que a câmera permite. O documentário não é um filme com acesso especial à realidade, mas fala do mundo.” (RUARO, 2007, p. 06).

No presente capítulo, nos utilizaremos das contribuições teóricas do pesquisador norte americano Bill Nicholls (2005) quando discute por meios de questões de audiovisual o cinema a partir do gênero fílmico documentário. O livro *Introdução ao Documentário*, de Bill Nicholls, nos leva primeiramente a entender o documentário como um gênero vivo, dinâmico e em constante transformação. Por meio da leitura da obra percebemos que um dos pontos principais do documentário é que não há um consenso sobre quais são as suas características, nem ao menos sobre o que é o documentário em si se não o compararmos ou o relacionarmos com outros filmes de ficção ou experimentais e de vanguarda.

Em sua obra, Bill Nicholls nos assegura que o produto fílmico pode ser considerado um documentário, pois se trata de uma representação de culturas. De maneira geral, na compreensão desse autor um documentário sinaliza e revela informações do cineasta, a do próprio filme e a do público. Percebemos que a faixa indicativa, as temáticas e as questões a serem abordadas na obra audiovisual e sua linguagem narrativa sinalizam para qual público é destinada aquela peça fílmica. Neste sentido inferimos que este gênero documentário de alguma maneira, está envolto num processo de inquietações, sendo condicionado por múltiplos fatores. Nicholls (2005, p. 47), esclarece e defende que “[...]o documentário não é uma reprodução da realidade, mas uma reprodução do mundo em que vivemos.” . É nesse sentido e com certa

normalidade, que presenciamos em filmes, soluções diferentes para resolver problemas comuns. A persuasão também é uma ferramenta importante para convencimento do outro.

O autor afirma que há dois tipos de filmes documentários: aqueles de satisfação dos desejos (são conhecidos por ficção, expressam desejos, sonhos e pesadelos tornam visíveis e audíveis a imaginação e as ideias como verdade podem ser aceitas ou refutadas) e os de representação social (os de não ficção colocam a questão do visível e audível de forma diferente, onde a matéria do que foi produzida a realidade social vai conforme a seleção, organização do cineasta, sendo que estes documentários apresentam novas visões de um mundo em comum). Na visão de Nicholls (2005), a interpretação da linguagem fílmica permite compreender a estrutura do filme e como ele transmite valores e significados. Assim sendo, para esse autor o documentário se envolve nas questões do mundo pela representação em três perspectivas:

Em primeiro lugar, os documentários oferecem-nos um retrato ou uma representação reconhecível do mundo. [...] a capacidade da imagem fotográfica de reproduzir a aparência do que está diante da câmera compele-nos a acreditar que a imagem seja a própria realidade reapresentada diante de nós, ao mesmo tempo em que a história ou argumento, apresenta uma maneira distinta de observar essa realidade. [...] Em segundo lugar, os documentários também significam ou representam interesses de outros. Os documentaristas muitas vezes assumem o papel de representantes do público. Eles falam em interesses de outros, tanto de sujeitos tema de seus filmes quanto da instituição ou agência que patrocina sua atividade cinematográfica. [...] Em terceiro lugar, os documentários podem representar o mundo da mesma que um advogado representa os interesses de um cliente: colocam diante de nós a defesa de um determinado ponto de vista ou uma determinada interpretação de provas. (NICHOLS, 2005, pp. 28;30).

A ética aparece em Nicholls, como algo que auxilia a produção fílmica dentro das negociações entre o cineasta e sua narrativa com aqueles que estarão representados no filme e isto constitui no princípio do “consentimento informado”. Este é o entendimento defendido pelo autor. No trabalho audiovisual fílmico a retórica é utilizada no sentido de influenciar os espectadores, mesmo que ao final do filme não se apresente resoluções de situações problemas que possam ter surgidos durante a exibição do filme.

Nicholls não elucida uma definição clara e definitiva sobre documentário, pois entende que ele se apresenta dentro de uma perspectiva de mundo idealizada pelos seus produtores/cineastas. Para esse o autor e pesquisador de produção audiovisual, existem empecilhos no que se refere a possibilidade de conceituar a expressão documentário, uma delas estar no fato de não haver um consenso entre os pesquisadores e os cineastas sobre o termo.

Sustentam as autores Zandonade e Fagundes (2003, p. 04), que “[...]o vídeo documentário se caracteriza por apresentar determinado acontecimento ou fato, mostrando a

realidade de maneira mais ampla e pela sua extensão interpretativa.” Para essas autoras, embora as definições do gênero documentário não sejam consensuais, entre alguns cineastas existe uma empatia no que se refere a função do audiovisual entre receptores e o produtor fílmico:

A função do documentário é reconhecida com unanimidade entre os cineastas pelos documentaristas que, acreditam no objetivo de estabelecer um elo de ligação entre os receptores da mensagem transmitida e o realizador da obra, de forma a permitir uma empatia capaz de proporcionar a reflexão sobre os fatos cotidianos que lhes cercam. (ZANDONADE; FAGUNDES, 2003, p. 04).

Para Nicholls o documentário trata se de um gênero cinematográfico com uma linguagem que diz respeito ao que ele faz do mundo histórico. E a narrativa que embasa um documentário se estabelece na conjuntura de ideias e concepções sobre o mundo histórico e relacionada ao gênero e suas particularidades. A montagem, conforme Nicholls (2005) atua no sentido de organizar os cortes gerando uma sensação de espaço e tempo nas cenas de modo a convencer e influenciar os espectadores com suas ideias.

A montagem tem uma função comprobatória. Ela não só aprofunda nosso envolvimento com a história que se desenrola no filme como sustenta os tipos de alegação ou afirmação que o filme faz sobre o mundo. Costumamos avaliar a organização de um documentário pelo poder de persuasão ou convencimentos de suas representações e não pela plausibilidade ou pelo fascínio de suas fabricações. Muito desse poder de persuasão vem da trilha sonora do documentário, ao passo que muito de nossa identificação com um mundo fictício e seus personagens depende das imagens que temos dele. (NICHOLS, 2005, p. 58-59).

Nicholls (2005) ao categorizar o documentário em subgêneros estabelece seis modos de produzir cinema documentário que são eles:

modo poético (ênfatisa associações visuais, qualidades rítmicas, passagens descritivas e organização formal); [...] modo expositivo (ênfatisa o comentário verbal e uma lógica argumentativa) [...] modo observativo (ênfatisa o engajamento direto no cotidiano da pessoas que representam o tema do cineasta, [...]) modo participativo (ênfatisa a interação entre cineasta e tema), [...] modo reflexivo (chama atenção para as hipóteses e convenções que regem o cinema documentário), [...] modo performático (ênfatisa o aspecto subjetivo do próprio engajamento do cineasta com seu tema e a receptibilidade do público com seu engajamento. (NICHOLS, 2005, pp. 62-63).

Acerca desta divisão conceitual sobre documentário, em Nicholls, nos aprofundaremos um pouco mais no transcorrer da leitura do trabalho. Nicholls (2005) defende que a inserção do documentário como prova documental se dar por meios dos instrumentos de gravação e continua:

Os instrumentos de gravação (câmeras e gravadoras) registram impressões (visões e sons) com grande fidelidade. Isso lhe dá valor documental, pelo menos no sentido de documento como algo motivado pelos eventos que registra. A ideia de documento é aparentada a ideia da imagem que serve como índice daquilo que a produziu. (NICHOLS, 2005, pp. 64).

Aquilo que é registrado pelas lentes da câmera e que são “tratados” no processo de edição de som e imagem pela produção do filme se referem a visão que o cineasta pretende construir com sua obra audiovisual. Sobre as produções audiovisuais fílmicas, Nicholls (2005) defende e partilha do entendimento de que não deve haver diferença no que é ficção ou documentário, ambas as películas fílmicas são documentários, o que difere são as intencionalidades de representações de desejo ou social.

O documentário reapresenta o mundo histórico, fazendo um registro indexado dele, ele representa o mundo histórico, moldando seu registro de uma perspectiva ou de um ponto de vista distinto. A evidência da reapresentação sustenta o argumento ou perspectiva de representação. (NICHOLLS, 2005, p. 67).

Na compreensão de Nicholls (2005, p.69) o mesmo salienta que o documentário dissemina suas ideias e persuade o espectador com sua linguagem e que “[...] esse gênero ainda preserva uma tradição de sobriedade em sua determinação de influenciar a maneira pela qual a vemos o mundo e procedemos nele.”

2.3- Trilha sonora e a *voice over* no gênero fílmico documentário

Desde sua origem, os seres humanos, se utilizaram de meios e métodos de comunicação de sentidos, para se comunicarem com os indivíduos da sua própria espécie. E essa comunicação, de maneira geral ocorria através das linguagens, a exemplo pela voz, gestos, rituais, códigos, desenhos, imagens e por até alguns objetos. Em se tratando do uso da semiologia nas representações de imagens para o estudo do audiovisual, teceremos maiores discussões e esclarecimentos nos capítulos 3 e 4. E como nos assevera Santaella (1983) e que de maneira geral, todas estas linguagens citadas aqui, se inserem dentro da semiologia.

Esses modos de expressão e manifestações de sentido utilizadas pelo ser humano são compostos por signos, os quais, segundo a lógica, também conhecida como semiótica, são objetos que reproduzem algo para alguém, ou seja, que reproduzem um significado ou representação de alguma coisa (SANTAELLA, 1983 apud ERTHAL, 2016, p. 22).

A linguagem musical usada nas produções fílmicas, não serve apenas como entretenimento mas como um transmissor de inúmeras sensações e representações tanto aos personagens como aos espectadores do filme, pois ela funciona sensorialmente como elemento integrador na comunicação e linguagem transmitida nele. Na concepção de Erthal (2016), são múltiplas as reações sensoriais provocadas pelo acesso a música numa produção fílmica.

As músicas, portanto, são feitas a partir dessa junção de pulsos em que diferentes frequências se encaixam. Os sons entram em diálogo e exprimem semelhanças e diferenças na medida em que põem em jogo a complexidade da onda sonora. [...] A música, em sua essência, é capaz de remeter ao ser humano diferentes sensações, pois, ao ouvi-la, o cérebro a interpreta e capta uma mensagem, que é transmitida ao passo que a música é sentida e interpretada pela pessoa. (ERTHAL, 2016, p. 25).

Em relação aos primórdios do cinema, a utilização de som nas produções audiovisuais, ao longo dos anos vem recebendo adesão de produtoras de vídeo e cineastas pelo mundo. Com o tempo, a exibição de determinados filmes em algumas salas de cinema, contava com apresentação de saxofonista e de orquestras musicais no sentido de “animar” e influenciar a participação do público participante de que seria relevante “consumir” aquele produto audiovisual a ser transmitido. Wisnik (1989), considera que a música tem uma importante função, no que se refere ao audiovisual:

A música é capaz de ritmar a repetição e a diferença, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo. Desiguais e pulsantes, os sons nos remetem a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, e em todo caso não-cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não tempo do inconsciente. Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (WISNIK; 1989, p. 27-28 apud ERTHAL, 2016, p. 26).

À medida que a tecnologia empregada nos meios de comunicações audiovisuais se modernizava com o uso de novas câmeras, tripés, melhoramento nos sistemas de acústicas nos estúdios de gravações, a fotografia se despedindo das telas em preto e branco, para dar espaço às imagens em cores, nos filmes produzidos. No decorrer dos anos, o cinema foi se apropriando e utilizando destes novos recursos ou aparatos tecnológicos. E a música também foi inserida

nas produções audiovisuais, por meio dos efeitos sonoros, trilhas musicais e da utilização da voz, sobretudo nos documentários. Os sons musicais na tela de cinema por meio do gênero fílmico documentário, tem se adaptado conforme a sua linguagem narrativa. Nesse sentido o ambiente de gravação, os enquadramentos dos personagens, as diversas emotividades envolvidas na cena, traz um efeito sonoro ou trilha musical que se encaixe aquele respectivo momento. Se na ocasião os personagens estão em clima de amor, sons de romantismo serão ouvidos, se em perigos e medos, ecoaram efeitos de suspense, em momentos de lágrimas, ocorreram sons de tristeza e melancolia, em felicidade, músicas mais alegres e até dançantes.

A voz no documentário, tem a premissa básica de informar sobre aspectos relevantes do filme, desde abordagem sobre tempo e espaço, caminhos adotados pela narrativa e como serão representados os personagens e sujeitos desta película. E com isso possibilitará que os espectadores do documentário compreendam a importância da voz na defesa de argumentos. Nesta construção teórica, a voz está relacionada ao estilo, como por exemplo de um filme de ficção ou não, onde o seu criador cria seu tema e desenvolve no enredo argumentos que justificam ou não para o documentário e ficção. Ressaltamos, que o cineasta enquanto produtor de audiovisual e que ao construir sua narrativa no filme transmite suas opiniões, crenças e evidencia sua compreensão de mundo ao seu público, mesmo que este não coadune com seus argumentos e compartilhe desta visão de realidade. A voz do filme mostra a visão do cineasta e como ele se engaja no mundo do qual ele está a representar por meio de sua produção fílmica de audiovisual. Nicholls (2005), salienta que a voz do documentário consegue transmitir o pensamento de seus produtores no processo de criação do filme e acrescenta:

A voz do documentário não está restrita ao que é dito verbalmente pelas vozes de deuses invisíveis e autoridades plenamente visíveis que representam o ponto de vista do cineasta e que falam pelo filme- nem pelos atores sociais que representam seus próprios pontos de vista e que falam no filme. A voz do documentário fala através de todos os meios disponíveis para o criador. [...] Isso acarreta no mínimo estas decisões: (1) quando cortar, ou montar, o que sobrepôr, como enquadrar ou compor um plano; [...] (2) gravar som direto, no momento das filmagens ou acrescentar posteriormente som adicional; [...] (3) aderir a uma cronologia rígida ou reorganizar um acontecimento com o objetivo de sustentar uma opinião; [...] (4) usar fotografias ou imagens de arquivo e (5) em que que modo representação se basear para organizar o filme (expositivo, poético, observativo, participativo, reflexivo ou performático). (NICHOLLS, 2005, p. 76).

A identificação da voz do documentário como sendo a voz da oratória, na sua grande maioria é utilizada em produções fílmicas, como sendo a própria voz do cineasta. Esta voz não

é apenas referente à palavra falada, abrange o que de textual há na própria cinematografia (as tomadas da câmara, a edição, a sobreposição sonora) e aquilo que transparece das escolhas tomadas nesse campo. Assim, uma voz está dependente da utilização da técnica por parte do documentarista, que estrutura o seu ponto de vista particular não só a partir da informação que acolhe, mas sobretudo mediante a forma como a organiza e exhibe ao espectador.

Nicholls (2005) considera que a voz do documentário é construída pela definição do cineasta, com a influência sobre os sujeitos e objetos filmados. Para esse autor,

Os documentários representam o mundo histórico ao moldar o registro fotográfico de algum aspecto do mundo de uma perspectiva ou de um ponto de vista diferente. Como representação, tornam-se uma voz entre muitas numa arena de debates e contestação social. O fato de os documentários não serem uma reprodução da realidade dá a eles uma voz própria. Eles são uma representação do mundo, e essa representação, significa uma visão singular do mundo. A voz do documentário é portanto, um meio pelo qual esse ponto de vista ou esta perspectiva singular se dá a conhecer. (NICHOLLS, 2005, p.73).

A voz no documentário é portadora de discursos dominantes que tentam persuadir o seu público, por meio de suas “mensagens” em relação a sua linguagem narrativa. É na relação existente entre produção-recepção, que vai se potencializando a voz do documentário, e isto tem relação com qualquer quer seja a proposta dos cineastas sobre a produção pública e os seus processos de recepção. No que tange a voz no documentário, Fabrício (2019), destaca que existe a “voz *over*, *off* ou ainda a voz de Deus”, que consiste numa fala de um personagem que não estar presencialmente nas imagens e cenas do filme e documentário, fala esta que traz o sentido de autorepresentação e acrescenta:

O termo voz *off* e voz *over* por vezes é confundido e mesmo usado como sinônimos, mas existe uma diferença clara. De forma simplificada voz *off* pode ser todo som de algo que está fora de quadro, como um ruído de uma porta e mesmo a voz de um personagem. Já a voz *over*, comum na prática documental, é aquela gravada muitas vezes em estúdio, usando um texto de apoio, que é lido externo a ação da cena. Também chamado de narração, locução *off*, e também voz de Deus. Essa voz tem a característica principal de saber mais, de estar onisciente e onipresente. Mas esta voz *over* pode trazer nela uma poética, lírica, pode ser emitida por qualquer tipo de narração, masculina, feminina, infantil, e pode ser parte presente da história que se está contando, mesmo não sendo de um personagem que está em cena. (FABRÍCIO, 2019, p. 2).

Guimarães (2019), enfatiza que quando o documentário é tratado apenas como arte, e o mesmo deixa de emergir à tona outras possibilidades de debates e discussões dentro da proposta audiovisual fílmica, outros e novos sentidos da linguagem narrativa ficam obsoletos. Para esse autor, o discurso dominante deve ser contraposto por uma perspectiva política, no

caso em favor de grupos subalternos e oprimidos a que sejam visibilizados por meio de suas práticas sociopolíticas. Desta maneira, defende Guimarães (2019), que a voz do documentário é como ato político:

A voz do documentário sempre é ouvida de maneira múltipla. As maneiras múltiplas existem por causa dos modos de vidas múltiplas de cada público, e da multiplicidade de vozes que atravessa cada sujeito. Nesse sentido, toda produção de um filme é um ato político, é um emaranhado de posicionamentos sobre relações de poder, saber, discurso e práticas sociais, que podem se complementar ou se chocar, dependendo do público a ver, ouvir, sentir-se afetado. A voz do documentário é política sempre. Não se trata de escolhas. (GUIMARÃES, 2019, p. 187).

Assim como sustenta Guimarães (2019), que pode vir a gerar emoções e sensações diversas ao público expectador, pois poderão concordar ou até discordar com a opinião e mensagem transmitida pela voz do documentário. E conforme ressalta Nicholls (2005), nesta relação estão os valores dominantes e os alternativos e que tem na persuasão um elemento determinante e acrescenta:

A persuasão, no entanto, requer um meio de representar uma forma aceitável de agir, um curso desejável de ação, uma solução preferível a outras, que façam destas opções aquelas que estaremos dispostos a adotar como nossas. A persuasão requer, portanto, comunicação, e a comunicação depende de um meio de representação, das linguagens escritas aos códigos de vestuário, da televisão ao filme, do vídeo a internet. Esses sistemas de signos são o meio fundamental da representação persuasiva. (NICHOLLS, 2005, p.101).

Reboul (2004), compreende e enfatiza que a arte de persuadir pelo discurso, tem em vista que “[...] a mesma não participa de todos os gêneros do discurso, mas somente daqueles cujos interesse é a persuasão, o que já envolve uma significativa diversidade.” (REBOUL, 2004, p.24).

2.4 Cinema de atrações e modos de representação de documentário.

Os filmes (curtas) de Louis Lumière, produzidos no fim do século XIX, como Saída dos trabalhadores das fábricas *Lumière*, A chegada do comboio a estação, O regador regado e o Almoço do bebê se firmam como tipicamente da “origem” do documentário, sem adornos ou técnicas de montagem. Produção audiovisual como Viagem a Lua (1902) de Georges Méliès e outras em diferentes regiões do planeta Terra fazem parte desta origem do cinema documental.

Embora para os norte-americanos Thomas Alva Edison inventor da lâmpada elétrica, como criador do cinema.

Costa (2006), considera que a constituição do cinema primitivo, conforme sua periodização, evidencia que este modelo cinematográfico apresentava uma linguagem narrativa direta com o expectador:

O período do primeiro cinema pode ser dividido em duas fases. A primeira corresponde ao domínio do "cinema de atrações" e vai dos primórdios, em 1894, até 1906-1907, quando se inicia a expansão do aumento da demanda por filmes de ficção. A segunda vai de 1906 até 1913-1915 e é o que se chama de "período de transição", quando os filmes passam gradualmente a se estruturar como um quebra-cabeça narrativo, que o espectador tem de montar baseado em convenções exclusivamente cinematográficas. É o período em que a atividade se organiza em moldes industriais. Há interseções e sobreposições entre o cinema de atrações e o período de transição, uma vez que as transformações então ocorridas não eram homogêneas nem abruptas. (COSTA, 2006, pp. 24-25).

Nicholls (2005), reforça que em se tratando do cinema primitivo, identifica o desenvolvimento da fotografia e sua influência no trabalho de cineastas em relação a esta arte visual:

A capacidade incomum das imagens cinematográficas e das fotografias de exibir uma cópia física daquilo que registram com precisão fotomecânica sobre uma emulsão fotográfica, graças a passagem da luz, através das lentes, combinada com a compulsão gerada nos pioneiros do cinema pela exploração dessa capacidade. Para alguns, essa capacidade formam a base do desenvolvimento do documentário. A combinação da paixão pelo registro do real com um instrumento capaz de grande fidelidade atingiu uma pureza de expressão no ato da filmagem documental. (NICHOLLS, 2005, p. 118).

Para esse autor o prazer de se produzir filmes gerou um certo desconforto na medida em que as imagens cinematográficas passaram a ser identificadas na visão de alguns cineastas como reprodução fiel e autêntica da película fílmica e embora tendo possibilidade de alteração. Pode vir a ser refutado quando se aceita como dogma o valor de evidências das imagens. O cinema de atrações priorizava despertar nos espectadores o sensacionalismo e representações do cotidiano. A partir da década de 1920 o cinema passa por uma ressignificação no seu formato através da experimentação poética. Nicholls (2005), comenta que a importância da voz poética, no documentário possibilitava um realce amplo para a construção da narrativa:

A narrativa propicia uma maneira formal de contar histórias, que pode ser aplicada ao mundo histórico e também ao imaginário. [...] As narrativas resolvem conflitos e estabelecem ordem. A estrutura problema/solução de muitos documentários faz uso tanto de técnicas narrativas como da retórica. A narrativa aperfeiçoa a ideia de fim, voltando-se para os problemas e dilemas propostos no início, resolvendo os. A

narrativa também acolhe formas de suspense, ou protelação, quando as complicações podem aumentar e a expectativa crescer. Ela prove maneiras de elaborar um personagem, não só pela performance de atores treinados a representar para a câmera, bem como pelas técnicas de iluminação, composição e montagem, entre outras, que podem ser facilmente aplicadas também a não atores. (NICHOLLS, 2005, p. 126-127).

No entendimento desse autor, o realismo se apresenta em três formas que podem ser aplicadas no uso do documentário: o realismo fotográfico conhecido como realismo empírico onde a fotografia, filmagem direta e montagem dão ideia de continuidade, realismo psicológico que evidencia o lado psicossocial de atores e personagens de forma convincente esse o realismo emocional que se refere ao estado emocional do espectador. Câmara e Lessa, (2013), reforçam que a montagem enquanto proposta de desenvolvimento de documentário, tem uma importância basilar no que se relaciona com a representação.

A montagem organiza e sistematiza os planos fílmicos. Numa reprodução mecânica e fotográfica da realidade, a ação temporal se desenrola tal qual a duração objetiva da vida. Na representação, por seu turno, o curso temporal da vida sofre cortes contínuos no sentido de produzir um movimento peculiar que garante a sua especificidade em relação ao empírico. [...] O caráter artístico do cinema se constitui pelo fragmento de realidade despertado sob a ordenação e, sobretudo, pelo procedimento de montagem. [...] Contudo, o mais fundamental do procedimento de montagem é o seu alcance estético. (CÂMARA; LESSA, 2013, p. 97).

Bill Nicholls (2005, p. 135) propõe seis modos de representação que operam como subgêneros do documentário, expressando o olhar do diretor do filme, a mensagem que o filme transmite no mundo e representa enquanto produto audiovisual dentro da disputa de diversos interesses. Nicholls (2005, p. 30), considera que “[...]nenhum documentário é desprovido de ideologia, ele sempre intervém no que representou, afirmando qual é a natureza de um assunto, para conquistar consentimento ou influência de opiniões.” Mesmo que o documentário seja considerado simplista na sua linguagem, ele estará representando alguma informação e determinados sentidos. Assim sendo o Nicholls destaca os modos de representação que atuam no gênero documentário: poético, expositivo, participativo, observativo, reflexivo e performático.

Cada modo enfatiza técnicas ou recursos cinematográficos distintos. Cada modo são e é influenciado de acordo com a tendência do cineasta em sua época e lugares e sua deficiência consiste na falta de especificidade. E como exemplo de filmes temos *Chuva* (1929) de Joris Ivens e *Pacific 231* (1944) de Jean Mitry.

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a ideia da localização muito específica no tempo e no espaço deriva dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. [...] O modo poético é particularmente hábil em possibilitar formas alternativas de conhecimento para transferir informações diretamente, dar prosseguimento a um argumento ou ponto de vista específico. [...] esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento ou ações persuasivas. (NICHOLLS, 2005, p. 138).

O modo expositivo nos mostra o comentário verbal e exposições de argumentos. Sua deficiência pode estar no fato de ser excessivamente didático. Como exemplos deste tipo de documentários temos os filmes: *The shock of the new* (1980) de Robert Hughes e *Ways of seeing* (1974) de Jonh Berger.

O modo expositivo enfatiza a impressão de objetividade e argumento bem embasado. [...] O documentário expositivo facilita a generalização e a argumentação abrangente. As imagens sustentam as informações básicas de um argumento geral em vez de construir uma ideia nítida das particularidades de um determinado canto do mundo. Esse modo também propicia uma economia de análise, já que as argumentações podem ser feitas, de maneira sucinta e precisa, em palavras. O documentário expositivo é o modo ideal para transmitir informações ou mobilizar apoio dentro de uma estrutura preexistente ao filme. Nesse caso, o filme aumenta nossa reserva de conhecimento, mas não desafia ou subverte-as categorias que organizam esse conhecimento. (NICHOLLS, 2005, p. 144).

O modo observativo prioriza a gravação do cotidiano das pessoas que o cineasta filma, através da câmera disposta em local privativo. Sua dificuldade consiste na falta de história e de contexto. A produção audiovisual *A escola* (1968) de Frederick Wiseman é um exemplo.

O modo observativo propõe uma série de considerações éticas que incluem o ato de observar os outros ocupando se de seus afazeres. É este ato voyeurístico em si mesmo ou voyeur de si mesmo? Ele coloca o espectador numa posição necessariamente menos confortável de que o filme de ficção [...] A impressão de que o cineasta não está impondo um comportamento aos outros também suscita a questão da intromissão não admitida ou indireta. As pessoas comportam-se de maneira que matize nossa percepção a respeito delas, para melhor ou para pior, a fim de satisfazer um cineasta que não diz o que quer? (NICHOLLS, 2005, p. 148).

No modo participativo a filmagem ocorre no formato de entrevistas. Os cineastas realizam interação com os participantes da entrevista na possibilidade de conseguirem informações com os testemunhos da história, mesmo sendo em algumas ocasiões um pouco invasivo na privacidade de seus interlocutores. Os filmes *Crônica de um verão* (1961) de Jean

Rouch e O homem da câmera de filmar (1929) de Dziga Vertov, são modelos de modo participativo.

O documentário participativo dá nos uma ideia do que é, para o cineasta, estar numa determinada situação e como aquela situação conseqüentemente se altera. Os tipos e graus de alteração ajudam a definir variações dentro do modo participativo no documentário. Quando assistimos a documentários participativos, esperamos testemunhar o mundo histórico da maneira pela qual ele é representado por alguém que nele se engaja ativamente. (NICHOLLS, 2005, p. 154).

O modo reflexivo trata de suposições e expectativas que regem o cinema documentário. Como deficiência se apresentam como sendo abstratos demais. São exemplos de filmes com esta temática reflexiva Homenagem a *Bontoc* (1995) de Marion Fuentes e *Far From Poland* (1984) de Jill Godmilow.

O modo reflexivo é o modo de representação mais consistente de si mesmo e aquele que mais se questiona. O acesso realista ao mundo, a capacidade de proporcionar indícios convincentes, a capacidade prova incontestável, o vínculo indexador e solene entre imagem indexadora e o que ela representa – todas estas ideias passam a ser suspeitas. Os fatos de que essas ideias podem forçar uma crença fetichista inspira o documentário reflexivo a examinar a natureza de tal crença em de atestar a validade daquilo em que se crê. Na melhor das hipóteses, o documentário reflexivo estimula no expectador uma forma mais elevada mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa. (NICHOLLS, 2005, p. 166).

O modo performático trata das particularidades, convenções e o envolvimento do produtor fílmico em um tema, com expectativa de obter o possível retorno do público, diante da sua produção audiovisual. Como deficiência apresenta perda de ênfase na objetividade e uso excessivo de estilo. O filme *História e memória* (1991) de Rea Tajiri se trata de um modo performático.

O significado é claramente um fenômeno subjetivo, carregado de afetos. Um carro, um revólver, um hospital ou uma pessoa terão significados diferentes para pessoas diferentes. Experiência e memória, envolvimento emocional, questões de valor e crença, compromisso e princípio, tudo isso faz parte de nossa compreensão dos aspectos do mundo que mais são explorados pelo documentário: a estrutura institucional (governos e igrejas, famílias e casamentos) e as práticas sociais específicas (amor e guerra, competição e cooperação) que constituem uma sociedade. o documentário performático sublinha a complexidade de nosso conhecimento ao enfatizar suas dimensões subjetivas e afetivas. (NICHOLLS, 2005, p. 169).

Lins (2007) relata que sobre os modos ou subgêneros do gênero documentário proposto em Nicholls, o mesmo faz um alerta importante em relação ao jeito de ser do filme documentário em relação ao ser representante de um modo específico:

A classificação de Nicholls não deve ser entendida “literalmente”. Não se trata de uma camisa-de-força a ser impostas às obras e a seus diretores. Há filmes extremamente complexos que não se inserem em nenhum desses modos, e mesmo a produção documental televisa articula, em um único filme, estas diferentes estéticas; raramente hoje um filme “puro”, absolutamente expositivo ou de observação. No entanto, essa classificação tem o mérito de recolocar a prática e a teoria do documentário sobre novas bases, distantes das posições extremadas das décadas anteriores. Tem uma função essencialmente didática, que nos permite verificar as principais questões, as posturas éticas e as opções estéticas que fazem o que chamamos de história do documentário. (LINS, 2007, p. 231).

Analisando o Documentário Tocantins Rio Afogado e considerando os modos de representação do sub gênero documentário, identificado por Nicholls, na sua obra Introdução ao Documentário, diagnosticamos que esta produção audiovisual, realça em seus argumentos da sua linguagem narrativa particular, por meio de imagens, entrevistas e trilhas musicais, vem reforçar a ideia de que os cineastas produtores defendem uma argumentação e assumem um ponto de vista, um lado da história em defesa dos menos favorecidos economicamente, neste caso (os ribeirinhos do documentário). E nesta perspectiva, o documentário supracitado, defende uma argumentação que expõe e denuncia a situação conflitante entre ribeirinhos e os representantes do Consórcio Estreito Energia (CESTE). Assim sendo, afirmamos que este produto audiovisual documental, de maneira geral mais se aproxima do subgênero expositivo, por estas situações já elencadas anteriormente.

Uma vez que salientamos este argumento, concordamos com o entendimento de Nicholls de que o documentário, poderá apresentar mais um modo de ser, e que no entanto reforçamos a exemplo do Documentário Tocantins Rio Afogado, objeto de nossa investigação, embora tendo alguns momentos poéticos, este documentário pertence ao subgênero expositivo.

2.5 Em cartaz: práticas audiovisuais de documentários nacionais

Após a disseminação do cinema em várias partes do mundo, chegou ao Brasil, apresentando algumas peculiaridades na sua produção audiovisual, tais como proposta mostrar a fauna e a flora e as questões regionais do amplo território nacional, considerando as grandes

metrópoles da época São Paulo e Rio de Janeiro. Catani (1990), identifica características do documentário brasileiro nos seus primórdios:

No campo do documentário, o Brasil desenvolveu uma produção reconhecida internacionalmente, que passou por muitas mudanças ao longo do tempo. O estudo das primeiras décadas do cinema revela os documentários de curta metragem e os jornais cinematográficos como sustentáculos da produção e comercialização dos filmes brasileiros. As produções iniciais trabalhavam com os cines-jornais, filmes institucionais, registros de expedições, acontecimentos históricos, festas populares, transformações urbanísticas, entre outros (CATANI, 1990, p.191).

Gonçalves (2006), reforça que como um recorte temporal para o surgimento do cinema nacional, aponta o seu início na região sudeste do Brasil e identifica nas mostras da produção fílmica de audiovisual a predominância pelo uso de temáticas regionalista e acrescenta:

O Cinema chega ao Brasil no ano de 1896, inicialmente com exibições no Rio de Janeiro e, depois, em São Paulo, seguindo para outras cidades importantes. A novidade veio integrar espetáculos de teatro de variedades e dos cafés-concertos. A primeira sala fixa de exibição encontrava-se no Rio de Janeiro e tinha como principal dono um imigrante italiano chamado Pascoal Segreto. A exibição de imagens em movimento fazia muito sucesso e em busca de renovar o repertório e qualificar tecnicamente as salas exibidoras realizavam viagens constantes para Paris ou Nova Iorque. Numa dessas viagens, Afonso Segreto, irmão de Pascoal, realizou a primeira imagem do cinema brasileiro, filmando a Baía da Guanabara, no Rio de Janeiro, a bordo do navio “*Brésil*”, que retornava de Paris. Essas tomadas documentais eram conhecidas como “tomadas de vista” e prevaleceram até o ano de 1908. Essas pequenas produções eram realizadas por todo o país com temáticas regionalistas, mostrando as belezas, costumes e tradições das diferentes regiões. A maioria dos realizadores no início do século XX era de estrangeiros, principalmente europeus, geralmente fotógrafos que se converteram em cinegrafistas. (GONÇALVES, 2006, p. 80).

Com a utilização das câmeras cinematográficas no Brasil, eram produzidos os filmes etnográficos que levavam a imagem idealizada do índio ainda selvagem. A Comissão Rondon, atuava no pioneirismo na produção dos filmes brasileiros, tendo a coordenação do major Luiz Thomaz Reis. Gonçalves (2006) afirma que o filme *Rituais e Festa Bororo* é tido como uma produção audiovisual, bem sucedida para o cinema nacional:

O filme *Rituais e Festas Bororo*, de 1917, é considerado pela crítica cinematográfica como uma das primeiras experiências de sucesso na montagem cinematográfica do cinema brasileiro, além de um dos primeiros filmes antropológicos do mundo. Além do registro expedicionário, o cinema de propaganda também se mostrou eficaz em

mostrar as belezas naturais do Brasil para um público estrangeiro interessado em suas imagens exóticas. (GONÇALVES, 2006, p. 81).

A decupagem³ no documentário foi um recurso que agregou e auxiliou no melhoramento das cenas e possibilitou uma certa modernidade para o cinema de maneira geral. O método de edição e decupagem de imagens, cenas e som ao longo dos anos teve um aliado importante o recurso da tecnologia. Deleuze (1990), sustenta que a narrativa colaborava em que contexto o filme era ficção e quando era documentário.

Conservava e sublimava, no entanto, um ideal de verdades que dependia da própria ficção cinematográfica [...] Era fundamental recusar as ficções preestabelecidas, em favor de uma realidade que o cinema podia aprender e descobrir. Mas se abandonava a ficção em favor do real, mantendo-se um modelo de verdade que supunha a ficção e dela decorria. [...] Quando se aplicava o ideal ou modelo de verdade real, muita coisa mudava, pois a câmera se dirigia a um real preexistente, mas em outro sentido, nada tinha mudado nas condições da narrativa: o objetivo e o subjetivo se definiam de outra maneira, mas continuavam definidas; a narrativa continuava veraz, realmente veraz em de ficticiamente-veraz. Só que a veracidade da narrativa não havia deixado de ser ficção. (DELEUZE, 1990, p.182 apud MARCO; ANDRADE; ESPÍRITO SANTO, 2008, p.4).

O filme documentário é iniciado ainda no limiar do século XIX, no momento em que era trabalhado as imagens de maneira estática para imagens em movimento, iniciando assim a compreensão daquilo que entendemos por cena. O que era filmado ainda nos primórdios do cinema se tratavam por exemplo de cerimônias públicas ou privadas da elite e acontecimentos históricos. Produtores de cinema como o Major Luís Tomas Reis e os irmãos Afonso e Paschoal

³ A palavra decupagem vem do francês *découpage* (do verbo *découper*, que significa recortar). Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem. O termo decupagem começou a ser usado de maneira recorrente no cinema a partir dos anos 1910, quando a sétima arte se tornou uma atividade em escala industrial, que passou a demandar uma padronização de processos. Na década de 1940, com o surgimento das teorias de cinema, a palavra decupagem foi empregada também no campo da crítica cinematográfica, para tratar da estrutura do filme como um conjunto ordenado de planos. Mas a noção de decupagem como o processo que vai desde a planificação do roteiro, passando pela filmagem até a montagem se estruturou, de fato, na França dos anos 1950 e 1960. Inicialmente, o termo era dividido entre dois significados: decupagem (relativa à forma do filme) e decupagem técnica (o detalhamento dos planos a serem filmados, com direções de câmera e edição). Antigamente, os aspectos técnicos eram considerados processos mais manuais do que criativos ou artísticos. Aos poucos, o sentido de decupagem teve sua abrangência ampliada, passando a definir as operações estéticas e industriais para a concepção de um filme, tanto visualmente pelo trabalho da câmera quanto temporalmente, através do sequenciamento de imagens. <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/> acesso em 04/10/2022.

Segreto, tem no pioneirismo do documentário brasileiro, produções que estão incluídas nos arquivos da história do cinema nacional. Bernadet (1990), assinala que a análise criteriosa da historiografia do audiovisual brasileiro no século XX,

[...] deve partir não do longa-metragem de ficção, que é o sonho, a vontade, o cinema “verdadeiro”, mas exceção – e sim dos documentários de curta- metragem e dos jornais cinematográficos, pois é este tipo de cinema que durante décadas foi sustentáculo da produção e comercialização de filmes brasileiros”. (BERNADET, 1990, p. 191).

Faria (2013), defende que a produção de documentários nacionais até meados do século XX primava no sentido de divulgar a cultura brasileira nas específicas regionalidades culturais:

Até o final dos anos 1950 o estilo que predominou no cinema não ficcional brasileiro foi o documentário clássico, característico pelo emprego da voz over ou “voz de deus”. Essa voz fora-de-campo, marcante por ser um discurso direto e aparentar saber tudo sobre o mundo, era tão forte que ofuscava quaisquer outros elementos visuais. Poética e evocativa, a voz over beirava a arrogância. O documentário brasileiro, até o fim da segunda guerra, se tratava basicamente de filmes com teor educativo e institucional. Devido à forte interferência do estado no conteúdo 40 desses documentários, bem como a criação do Instituto Nacional de Cinema Educativo (INCE), os cineastas produziam basicamente filmes que tinham como objetivo maior difundir a cultura nacional em suas diversas regiões, exaltar as belezas do país tropical e divulgar a exótica fauna e flora brasileira. A construção da identidade nacional pelo estado era feita através desses documentários educativos. (FARIA, 2013, pp. 39-40).

Segundo Consuelo Lins (2011), a tendência de valorizar a “voz do saber” nas produções documentais, característica predominante na década de 1960, continua forte mesmo após a inserção do “outro” no cinema documentário. Lins (2011, p. 45), comenta que apesar de o “[...] documentário brasileiro buscar novas formas de interação, as entrevistas continuam sendo utilizadas como formas de complementar algo que está sendo dito pela voz detentora de todo o saber, que ainda é a estrela das obras documentais.”

Considerando a produção cinematográfica nacional, a partir do período de 1960, se verifica que a mesma financiada em grande parte por uma elite, que objetivava construir um projeto integração da nação. O Cinema Novo do Brasil buscava sua própria identidade através de cineastas que estavam ligados as correntes de pensamento tais como o neorealismo Italiano e a *Nouvelle Vague* francesa. No ano de 1964, as produções documentárias, considerando o contexto político da época da Ditadura Militar abordavam mais as questões do homem rural do

que os problemas urbanos. As produções fílmicas *Viramundo* (1965) e *Maioria Absoluta* (1964/66) abordavam situações da migração da população do nordeste brasileiro e a vida urbana da classe média. Bernadet (2003), salienta que os cineastas produtores destes dois produtos fílmicos, buscavam despertar no expectador a sua consciência política de classe.

Ora, o povo é alienado; não que ele não tenha aspirações, mas ele não as conhece. Compete a quem tiver condições captar as aspirações populares, elaborá-las sob a forma de conhecimento da situação do país e reconhecimento dessas aspirações, devolvê-las então ao povo, gerando assim, consciência nele. E quem tem condição de efetuar essa operação são os intelectuais. (BERNADET, 2003, p.34).

Vieira (2006), nota que a década de 1960 temos no documentário a linguagem e o discurso sendo adaptados na reafirmação de um argumento e enquanto na década seguinte é perceptível a redefinição em relação aos marcos estéticos e políticos do cinema brasileiro:

Nestes primeiros documentários (anos 60), o encadeamento das sequências existe num raciocínio lógico, que mistura a análise do fenômeno com a evolução da ação. Linguagem e discurso são adaptados para atestarem um argumento que signifique o real. Não se colocando como uma representação ou como uma elaboração, mas a expressão do real vivido. Já no início dos anos 70, marcado pela expansão da indústria cultural e do consumo de bens simbólicos no país, realizadores e críticos redefiniram os marcos estéticos e políticos do cinema brasileiro, rearticulando esquemas de produção e projetos culturais. (VIEIRA, 2006, p. 3).

No período de 1964-1984 (Ditadura Militar) o documentário se apresentava dentro da temática de regionalismo cultural e as manifestações populares e isto promovia o documentário como representação de linguagem. Glauber Rocha um dos importantes cineastas brasileiros do chamado cinema novo, produz o manifesto *Estética da Fome* (1965) no qual denuncia não somente a pobreza nos países latino-americanos como indica a fome um problema social a ser temas de produções audiovisuais no Brasil:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida. (...) Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de

gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mais agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência⁴. (<https://vermelho.org.br>)

Bentes (2007), entende que Glauber em seu manifesto, abandona o discurso político sociológico de denúncia e vitimização diante da pobreza, para dar sentido afirmativo dos fenômenos ligados a fome e a pobreza:

Em *Estética da Fome*, Glauber tematiza com urgência e virulência, com raiva até o paternalismo do europeu em relação ao Terceiro Mundo. Analisava a linguagem de lágrimas e mudo sofrimento do humanismo como um discurso político e uma estética incapazes de expressar a brutalidade da pobreza, e que transformava a fome em “folclore”, e choro conformado. Nesse texto corajoso que investe contra certo humanismo piedoso, contra as imagens clichês de miséria que até hoje alimentam o circuito da informação internacional, Glauber coloca questões éticas e estéticas que a meu ver não foram superadas ou resolvidas, nem pelo cinema brasileiro, nem pela televisão, nem pelo cinema internacional. Essas questões estão diretamente relacionadas ao tema dos sertões e das favelas, ontem e hoje. (BENTES, 2007.p. 243-244).

Bentes (2007) compreende que dentro da *Estética da Fome* em Glauber Rocha, a questão ética se coloca em evidenciar o sofrimento, nos territórios da pobreza e dos excluídos sem cair numa visão paternalista, enquanto a estética pretende criar uma nova expressão da linguagem e representação dos fenômenos ligados ao território de pobreza.

Teixeira (2004), reforça que no contexto brasileiro, a partir de 1980, os níveis de estratificação da produção de documentários alcançam novos degraus:

Uma espessura de tirar o fôlego, quando então o tema da hibridação dos meios, das estéticas, das formas, dos processos artísticos, técnicos e informacionais não parou mais de lançar desafios ao pensamento, seja na esfera da criação, seja na reflexão. (TEIXEIRA, 2004, p. 10).

Realidade e ficção audiovisual eram sempre recortes pontuais de delimitação e fronteiras no documentário. Os autores Marco e Andrade e Espírito Santo (2008), assinalam que os documentários têm a intenção de mostrar ao espectador a ideia de não reprodução da realidade.

4 <https://vermelho.org.br/prosa-poesia-arte/leia-a-integra-do-manifesto-uma-estetica-da-fome-de-glauber-rocha/> acesso em 28.11.2022

Alguns documentários problematizam a experiência do filmar rompendo com diversos limites, inserem no filme o próprio processo de filmagem, não tem a preocupação de esconder ou camuflar a descontinuidade trazida pelo corte, buscam transmitir ao espectador a ideia de não reprodução da realidade. (MARCO; ANDRADE; ESPÍRITO SANTO, 2008, p. 279).

Fernão Pessoa Ramos (2008), sustenta que no documentário está inserido as visões e opiniões do cineasta, desde a maneira de utilizar a câmera, a postura dos personagens, a fala, a narrativa a linguagem, cenário são características importantes neste tipo de produção audiovisual.

Em sua forma de estabelecer asserções sobre o mundo, o documentário caracteriza-se pela presença de procedimentos que o singularizam com relação ao campo ficcional. O documentário, antes de tudo, é definido pela intenção de seu autor de fazer um documentário (intenção social, manifesta na indexação da obra, conforme percebida pelo espectador). Podemos, igualmente, destacar como próprios à narrativa documentária: presença de locução (voz over), presença de entrevistas ou depoimentos, utilização de imagens de arquivo, rara utilização de atores profissionais (não existe um star system estruturando o campo documentário), intensidade particular da dimensão da tomada. Procedimentos como câmera na mão, imagem tremida, improvisação, utilização de roteiros abertos, ênfase na indeterminação da tomada pertencem ao campo estilístico do documentário, embora não exclusivamente. (RAMOS, 2008, p. 25.)

O documentário, na década de 1980, se aproxima mais do debate político da época, uma vez que neste período até o ano de 1984 vivenciava os brasileiros a Ditadura Militar e as campanhas e movimentos pela abertura política por meio das Diretas Já, consistia em pautas importantes e é necessária para o cinema documentário. Vieira (2006), enfatiza que o filme *Cabra Marcado Para Morrer* se trata de uma produção audiovisual, que pondera na sua narrativa o embate de forças políticas no cenário nacional.

O filme “*Cabra Marcado Para Morrer*” (1984), de Eduardo Coutinho é um marco no documentarismo no Brasil. Esse realizador havia começado a rodar, em 1964, um filme inspirado na vida de João Pedro, dirigente das ligas camponesas e, assassinado em 1962, interpretado por trabalhadores rurais, sendo que o papel da mulher dele, era representado por Elizabeth Teixeira, viúva do líder. Elizabeth entra para a clandestinidade e seus oito filhos se dispersam pelo Brasil. Com a abertura política, em 1981, Coutinho decide procurar os camponeses que tinham trabalhado no filme para projetar as cenas filmadas e, também, saber o que lhes tinha acontecido desde então e, encontrar Elizabeth e seus filhos. O filme utiliza vários planos narrativos entrelaçados, para contar várias histórias. Ao trabalhar com vestígios, com a fragmentação dos fatos e com a memória. (VIEIRA, 2006, p. 4).

Coutinho trabalha o passado, reescreve o presente e anseia o futuro. Vieira (2006, p. 4) ressalta que “[...] o realizador participa da narrativa, vivendo sua história, não só atrás da

câmera, como também na frente dela, participante e presente junto com os outros personagens.” Nesta perspectiva Coutinho, defende o seu próprio ponto de vista.

Zandonade e Fagundes (2003), sustentam que a produção de documentários da década de 1990 abordava assuntos diversos a exemplo de filmes como: “Futebol (1998), de Moreira Sales, Os nomes da Rosa (1998) dirigido por Pedro Bial, Três Chapadas e um Balão (1998) de Mauricio Dias” (ZANDONADE; FAGUNDES, 2003, p. 9).

O ano de 1990 presenciou o final do embate entre a forças econômicas do capitalismo e socialismo, pelo menos no plano teórico. Tais referências, ao serem recombinaadas, resultam “[...] num hibridismo que influencia a linguagem cinematográfica documental dos dias de hoje” (RODRIGUES, 2010, p. 69-70). Sant’Ana (2014), enumera que com o avanço da tecnologia em áreas de eletrônica e da informática, a produção audiovisual, fora agraciado pela inserção do formato digital. Sant’Ana (2014, p. 17), afirma que com “a miniaturização das câmeras, a substituição do sistema analógico pelo digital na captação da imagem e do som e as mais modernas tecnologias de pós-produção estão transformando o filme documentário”.

Vieira (2006), menciona que a problematização do próprio filme, é o elemento diferencial no cinema contemporâneo, sobretudo pelo uso da sua linguagem.

Sabemos que aquilo a que assistimos é uma construção da realidade. Para isso, diretores consagrados a novos nomes têm adotado a reflexividade. A necessidade de revelar as modificações que o equipamento e a equipe técnica produzem sobre os eventos, a invasão da privacidade, a diferença entre a expectativa da objetividade e a visão subjetiva do realizador, as implicações ideológicas do documentário e a responsabilidade do cineasta frente ao público. (VIEIRA, 2006, p. 6).

Vieira (2006), considera que os novos olhares no cinema documentário se refletem nas transformações tanto de instrumentos utilizados, as técnicas de ambientação em (cenários, regiões e estúdio de gravações), o privado e as concepções ideológicas e simbólicas adotadas pelos produtores no filme. A questão do documentário enquanto produto “consumível” e sua relação de apoios e financiamentos públicos com Estado, estaremos discutindo melhor no próximo item deste capítulo.

2.6 O caso DOCTV e o fomento estatal à produção de documentários brasileiros.

O cineasta Hélio Brito sinaliza em sua interlocução conosco, a questão da falta de apoio no que se refere a área da manifestação cultural e em específico sobre a produção cinematográfica em audiovisual para documentários no país. Ressalta esse cineasta que na conjuntura federal da política brasileira (2019-2022) houve uma drástica redução de incentivos

financeiros e investimentos para a continuação e disseminação na produção de documentários brasileiros na atualidade.

Verena Carla Pereira (2009), argumenta que com a criação do DOCTV, sendo um instrumento governamental para divulgação de documentários no Brasil e descreve a autora que é muito recorrente o apoio do Governo Federal às produções fílmicas nacionais.

O Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro (DOCTV) foi criado visando a produção de documentários utilizando o apoio estatal. A ideia de fomentar a produção audiovisual através de apoio do Estado pode ser considerada uma tradição nas políticas públicas de apoio a cultura no Brasil a partir da década de 1930 (PEREIRA, 2009, p.1).

A partir da década de 1990, com a criação das leis de incentivo à cultura, Lei Rouanet e a Lei do Audiovisual⁵ o Estado passa a fomentar novamente, a produção brasileira de documentários, nesse cenário surge o DOCTV, que teve sua primeira edição em 2003, período em que se estabelece a criação do convenio entre o Ministério da Cultura (Minc), a Fundação Padre Anchieta (FPA/TV Cultura e a Associação Brasileira de Emissoras Públicas, Educativas e Culturais (ABEPEC).

Calabre (2007), afirma que essas leis de incentivos fiscais deram início a um processo de acomodação de uma nova política, voltada mais para a lei de mercado, onde o Governo Federal assumiu o papel de coadjuvante. Calabre (2007), assevera que existe uma disparidade na aplicação dos recursos financeiros entre os entes federados do Brasil e a burocracia aos pequenos produtores e artistas, em serem beneficiados por estes patrocínios econômicos.

O resultado de todo esse processo foi o de uma enorme concentração na aplicação dos recursos. Um pequeno grupo de produtores e artistas renomados são os que mais conseguem obter patrocínio. Por outro lado grande, parte desse patrocínio se mantém concentrado nas capitais da região sudeste. As áreas que fornecem aos seus patrocinadores pouco retorno de marketing são preteridas, criando também um processo de investimento desigual entre as diversas áreas artístico culturais, mesmo nos grandes centros urbanos (CALABRE, 2007, p. 8).

5 A Lei do Audiovisual (Lei 8.685) visa fomentar a produção audiovisual cinematográfica nacional independente, mediante a concessão de benefícios aos contribuintes que optarem por adquirir cotas dos direitos de comercialização das obras produzidas, conforme os critérios estabelecidos no texto da lei.
<https://portaldoincentivo.com.br/> acesso em 10/10/ 2022.

A partir desse “currículo” das políticas voltadas para disseminar e fomentar a cultura realizadas no Brasil, a autora sinaliza denuncia que esta política cultural de fato favoreceu por muito tempo as produções audiovisuais do sudeste brasileiro e apenas insignificantes recursos de apoios as produções fílmicas de outras regiões nacionais tais como o norte e o nordeste.

O DOCTV, proporcionou maior equidade no que se refere, as políticas públicas de patrocínios, direcionadas para a cultura e em específico a produção de documentários nas diferentes regiões brasileiras. Pereira (2009), enumera que são sete os objetivos do DOCTV:

Promover a regionalização da produção de documentários; articular um circuito nacional de teledifusão através da rede pública de TV; Propor um modelo de negócio que viabilize mercados regionais para o documentário; Incentivar a parceria de produtores independentes com as TVs públicas; Valorizar e promover a diversidade cultural brasileira ampliando o conhecimento das diferentes expressões regionais em todos os estados; Dar oportunidade a uma maior número de realizadores ao apresentar os talentos locais a outros estados brasileiros, gerando uma descentralização da produção eixo Rio – São Paulo; Criar núcleos de realizadores e produtores independentes nos estados. (PEREIRA, 2009, p. 2).

Pereira (2009), destaca que em relação às políticas culturais que subsidiem a produção de documentários através do Ministério da Cultura (Minc), a primeira década dos anos 2000, surge com bastante envergadura o DOCTV, com uma meta abrangente de atingir produções fílmicas de todos os Estados do Brasil e considerando suas especificidades. Pereira (2009), sustenta que além de propiciar que produtores independentes tenham apoio financeiro para realizar os seus vídeos, eles também dão oportunidades a pessoas que nunca tiveram contato com a produção audiovisual e nesta perspectiva o “DOCTV” financia documentários.

A principal fonte de financiamento do DOCTV é o convenio firmado entre o Minc, através da Secretaria do Audiovisual (SAV) e a FPA. Os recursos foram articulados junto ao Fundo Nacional de Cultura (FNC). Que eram obedecidos os seguintes critérios para o aporte financeiros aos documentários 20% na assinatura do contrato, 40% no início da etapa de filmagem, 30% no início da edição e 10% na conclusão da etapa de finalização (PEREIRA, 2009, p. 2).

Um dos objetivos do “DOCTV” era inédito e se referia a possibilidade de profissionais de cinema, bem como amadores, que dificilmente conseguem verbas para a realização de seus filmes, recebessem apoio financeiro para o desenvolvimento de suas produções. Outrora antes da invenção do DOCTV, os incentivos fiscais e investimentos de recursos financeiros públicos e privados, privilegiavam as manifestações culturais e as produções audiovisuais da região sudeste do Brasil, principalmente aquelas do eixo Rio – São Paulo.

O Documentário Tocantins Rio Afogado teve como parceria institucional o Minc, Secretaria do Audiovisual (SAV), o apoio do Banco da Amazônia (BASA) e o financiamento pelo DOCTV, onde ele teve sua produção transmitida em rede nacional por meio TV Cultura pelo menos em duas ocasiões. E isso se refletiu de forma regular ao sucesso na audiência do seu produto audiovisual, e crítica de especialistas na área de cinema-documentário. Estes apoios e parcerias conforme identifica a figura abaixo, evidencia que ele se utilizou de recursos públicos a fim de realizar sua transmissão em cadeia nacional. Geralmente alguns produtos visuais produzidos na região da Amazônia legal, desperta o interesse do Banco da Amazônia (BASA) em financiar ou apoiar as manifestações culturais na região, conforme seus critérios de marketing e ou acordos comerciais.

Figura 02 – Apoios e parcerias públicas no Documentário Tocantins Rio Afogado.



Fonte: Tocantins Rio Afogado

Pereira (2009), defende que com o incremento e os aportes financeiros do programa de governo, conhecido como DOCTV, foi inserida na sua pauta de governança, projetos que abordassem as manifestações e os aspectos culturais do Brasil, considerando as especificidades de suas regiões com a possibilidade de criar uma identidade brasileira com a forte atuação do Estado enquanto mantenedor deste programa de fomento cultural.

A primeira diz respeito ao enfoque geralmente apresentado nos documentários que tentam mostrar a diversidade brasileira. Entretanto, o que é claro no discurso de apresentação do DOCTV é a vontade de se criar uma Programa que mostre a identidade brasileira através das diferenças. (...) A segunda questão trata-se da temática dos documentários produzidos no DOCTV e a possível influência que a presença do Estado – como agente fomentador do programa- pode gerar nas escolhas das temáticas. O DOCTV pretende revelar a identidade cultural do país. (PEREIRA, 2009, p. 6).

Holanda (2013), sustenta que o Programa DOCTV, democratizou e de certa maneira tentou equilibrar os apoios das produções audiovisuais de documentários entre as diversas regiões brasileiras, mesmo tendo permanecido por apenas sete anos.

O DocTV, foi um programa de fomento do governo federal que funcionou entre 2003 e 2010 e que teve em sua essência, a promoção e a descentralização da produção de documentários no país, ao favorecer a participação de todos os estados brasileiros. Da mesma forma que garantiu que todas as regiões do país produzissem, promoveu a exibição dos filmes em cadeia nacional através das emissoras públicas (HOLANDA, 2013, p. 1).

Em se tratando da classificação de documentários o órgão do Estado, Agência Nacional de Cinema (ANCINE⁶), subordinado ao Ministério das Comunicações, na instrução normativa de 2010, classificou o filme/documentário conforme seu tempo de exibição. A partir desta classificação ficou determinado que, um curta-metragem, aquele com duração igual ou inferior a quinze minutos, o média-metragem tempo superior a quinze e igual ou inferior a setenta minutos e o longa-metragem seria produções audiovisuais superiores a setenta minutos. Ponderando que o Documentário Tocantins Rio Afogado tem cinquenta e sete minutos de transmissão e considerando a classificação adotada pela ANCINE a partir de 2010, afirmamos que este documentário se trata de uma produção audiovisual de média-metragem.

6

[https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122#:~:text=a\)%20curta%2Dmetragem%3A%20aquela,%C3%A9%20superior%20a%20setenta%20minutos](https://sad.ancine.gov.br/consultapublica/avaliacoesSolicitadasAction.do?method=initEnviarSugestao&idNorma=57&idDispositivo=2122#:~:text=a)%20curta%2Dmetragem%3A%20aquela,%C3%A9%20superior%20a%20setenta%20minutos), acesso em 12.04.2023

3 - REPRESENTAÇÕES DE PAISAGENS PRESENTE NO DOCUMENTÁRIO TOCANTINS RIO AFOGADO.

Na presente pesquisa, diante do cronograma de execução do mestrado, que compreende 24 meses levamos a pretensão, de incluir neste trabalho uma interlocução com o produtor do Documentário Tocantins Rio Afogado, o cineasta Hélio Brito com o objetivo de aprofundar nossas discussões envolvendo as problemáticas de representação das paisagens, desafios sobre o fazer documentário e a tratativas sobre o fator financiamento, patrocínios e ou apoios na produção audiovisual cinematográfica no Brasil.

Este colóquio foi autorizado e realizado com o cineasta e documentarista do filme Tocantins Rio Afogado, no dia 27 de outubro de 2021, com o apoio do meu orientador da pesquisa de dissertação, professor Dr. Plábio Marcos Martins Desiderio. Este colóquio ocorreu de forma virtual dentro da plataforma da internet Google Meet. A entrevista transcorreu no espaço virtual, pelos seguintes motivos: primeiro devido estarmos vivenciando na época, um período de pandemia mundial provocado pela Covid 19 e a outra situação é que o cineasta Hélio Brito, estava filmando em outra região, o seu recente documentário Bernado Sayão e a Estrada de Papel, previsto para ser lançado assim que encerrar as gravações e as edições deste. Esta entrevista pretende, enriquecer como uma das fontes orais, sendo importante para a discussão da pesquisa, uma vez que se pretende entender quais as motivações e os caminhos na construção do documentário, escolha de cenas, ambientes de gravações e as motivações que o levaram a definir algumas pessoas e não outras dentro desta obra cinematográfica.

3.1 Documentário Tocantins Rio Afogado.

O Documentário Tocantins Rio Afogado, foi gravado em quatro Estados diferentes tais como: Distrito Federal, Goiás, Tocantins e Maranhão e abrangendo as seguintes cidades – Brasília, capital do país; nas cidades de Minaçu em Goiás; Porto Nacional, Babaçulândia, Itaguatins e Filadélfia no Tocantins; Carolina e Estreito no Maranhão. Sendo que as paisagens em sua maioria identificam o rio Tocantins como algo essencial em diversas cenas fílmicas, fazendo deste um ‘personagem’ principal desta narrativa. As vozes femininas no documentário são falas bem representativas dos segmentos sociais aos quais estão inseridas, tais como: o Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), quebradeiras de coco, pescadoras, donas de

casas e indígenas que na luta pelos seus ideais, estão a reivindicar pela não construção das hidrelétricas (neste caso específico da UHE). Na narrativa construída é mostrado ainda os impactos a serem causados no meio ambiente, em relação a fauna e a flora desta região e com possibilidade iminente de atingir áreas de preservação histórica e ambiental, como o Monumento Natural de árvores Fossilizadas (MONAF), localizado no distrito de Bielândia, que pertence a área territorial do Município de Filadélfia-TO.

Este patrimônio histórico estadual, apresenta uma diversidade biológica e paleontológica, que contém resquícios de fósseis vegetais com milhões de anos. Em relação ao diálogo, realizado com um dos produtores do filme, o cineasta Hélio Brito, ele veio reforçar que foram descartadas diversas cenas gravadas para este documentário, pois os documentários de maneira geral têm uma duração de tempo determinada, e as cenas filmadas, contabilizavam mais de três horas de gravações. Então nesse caso houve a necessidade de realizar o processo de edição e decupagem das cenas, para a exibição da versão final da produção fílmica, dentro de tempo previsto para documentário.

A produção fílmica Tocantins Rio Afogado, teve como cineastas/produtores dois tocantinenses: Hélio Brito e João Luiz Neiva Brito. O documentário encontra-se em duas versões na plataforma do Youtube; a primeira apresentava a versão estendida no que se refere ao maior tempo de duração com 57 minutos; a segunda versão é encontrada no canal do cineasta Hélio Brito e tem a durabilidade de 47 minutos. Ao nosso trabalho utilizamos o documentário apresentado no canal do cineasta Hélio Brito (http://youtu.be/c29L_aOj88Y), devido ser a versão original disponibilizada pelos cineastas e por apresentar melhor nitidez de áudio e vídeo das cenas representadas. No endereço identificado ele já ultrapassa mais de 222 mil acessos no Youtube até dia 30 de outubro de 2022.

O Documentário Tocantins Rio Afogado (2005) mostra o rio Tocantins e as barragens construídas ao longo de seu curso, revela os diversos impactos ambientais e sociais causados pela construção desses projetos. Mostra o relato de várias pessoas que tiveram suas terras e casas inundadas, e que foram obrigadas a deixarem para traz toda uma história e relação com o lugar da qual pertenciam. Nos relatos das pessoas fica evidente o descompromisso e descaso dos empreendedores para reparar as famílias prejudicadas. O filme deixa claro o nefasto processo de degradação socioambiental provocado pelas hidrelétricas do início ao fim.⁷

⁷ <https://tocantino.blogspot.com/2016/10/tocantins-rio-afogado-documentario.html?m=1> acesso dia 30/10/2022.

Os dados obtidos pelo trabalho, permitem nos inferir que analisando o documentário objeto da pesquisa, ele tem 47 minutos de duração e que destina cerca de 50% do tempo de transmissão para tratar da UHE-Estreito, objeto temático da nossa investigação. Clemente (2017), sustenta que a narrativa em audiovisual do Documentário Tocantins Rio Afogado, divide-se em três momentos distintos:

No primeiro caso, os atingidos relatam as consequências para a comunidade local de uma barragem há mais de 10 anos em operação: degradação do meio ambiente, doenças, contaminação das águas por mercúrio (pois no local funcionava uma mina de extração de pedras preciosas) e injustiças no processo de indenização. No segundo, eles relatam a luta por indenizações justas. E no terceiro, a UHE Estreito, as incertezas a angústia quanto ao projeto de uma usina e que em breve será realidade. (CLEMENTE, 2017, p. 155).

Os áudios do narrador em voz *over* e dos personagens, juntamente com a trilha musical tem qualidade sonora regular. As cenas das imagens de vídeo, de maneira geral e por se tratar de uma produção com escassos recursos financeiros investidos, apresenta qualidade imagética regular. Foram entrevistadas 14 pessoas, que por meio de suas narrativas se remetem a UHE, nesse caso eram 08 homens e 06 mulheres, divididos em categorias de ribeirinhos, tais como: pescadores, vazanteiros, indígenas, quebradeiras de coco, artesãos, donas de casa, pequenos produtores rurais e representantes de entidades civis como Movimento de Atingidos por Barragens, o MAB. No mesmo observamos de forma explícita, o propósito dos cineastas em visibilizar ao longo da produção fílmica, a visão dos atingidos pela UHE e consequentemente dar espaço reduzido de fala ao grupo hegemônico empreendedor (CESTE).

3.2 - Interlocução com o cineasta Hélio Brito produtor do filme Tocantins Rio Afogado

A escolha pelo formato entrevista em documentário, permite aos espectadores conhecerem e até se identificarem um pouco mais ou não com os personagens desta narrativa de audiovisual. A entrevista enquanto recurso da oralidade, começa a surgir com mais vigor em produções audiovisuais a partir dos anos 1950 a 60, por meio de gravação das lentes da câmera. Elias Canetti (1995), comenta que sem ser específico ao audiovisual, existe um pavor dos entrevistados em suas interlocuções.

Toda pergunta ela é uma intromissão. Onde ela é aplicada como um instrumento de poder, a pergunta, é feito faca corta a carne do interrogado. [...] Com a segurança de um cirurgião, o inquiridor precipita-se sobre os órgãos do interrogado. Esse cirurgião mantém vivo sua vítima para saber mais sobre ela. É uma espécie particular de cirurgião, que atua provocando a dor deliberadamente em certos pontos, estimula certas porções da vítima para saber de outras com maior segurança. (CANETTI, 1995, p. 285).

Considerando que a entrevista causa temor e timidez em alguns interlocutores e a medida que estes discorrem sobre algumas confidências, parece demonstrar angústia e o nervosismo do entrevistado. Nesse sentido Canetti (1995), considera que as questões que envolvem a entrevista, podem melhorar o nível de resposta ou constranger o entrevistado ao ponto de encerrar a conversa antes do previsto.

[...] é por isso que o efeito do inquiridor é o de uma elevação de sua sensação de poder, elas lhes dão vontade de fazer mais e mais perguntas. O inquiridor sujeita-se tanto mais quanto mais frequentemente consentir em respondê-las. A liberdade das pessoas reside em boa parte em estar salvo de perguntas [...] uma resposta inteligente àquela que põe fim as perguntas. Quem pode, responde com outras perguntas; entre iguais, esse é um meio de defesa já comprovado. (CANETTI, 1995, p. 285).

A entrevista ocorreu no dia 27 de outubro de 2021, às dez horas da manhã e consistiu numa duração de 40 minutos, na sala virtual do Google Meet contando com a minha presença (como inquiridor), meu orientador Prof. Dr. Plábio Marcos e o cineasta Hélio Brito (como entrevistado) que de forma muito amistosa nos concedeu esta conversa. O diálogo ocorreu sem intercorrências de problemas de áudio, imagem ou ruídos externos ou de dificuldades no que se refere a conexão da internet, para com a plataforma Google Meet. O diálogo estabelecido, envolveu como encaminhamento 11 questões norteadoras da conversa. Tratando sobre sua breve biografia ele nos informa que é tocantinense de nascimento e que já atua há vários anos com audiovisual e produção de filmes documentários.

Nasci em Porto Nacional no Tocantins, tive a adolescência em Gurupi e a juventude em Goiânia. Na capital de Goiás, militei no cinema, teatro e na música e optei pelo cinema. Realizei alguns trabalhos em Goiânia como curta metragens e ficção. Nos anos de 1990 retornei ao Tocantins, para dar início ao movimento de audiovisual no Estado. (HÉLIO BRITO, 2021).

Questionado sobre as razões que o fizeram produzir o filme Documentário Tocantins Rio Afogado, produzido em 2005 ele discorre que os motivos estavam em torno da discussão

pública nacional sobre crise energética e as possibilidades que hidrelétricas de construção para suprir a carência de eletricidade no país:

Olha, Diogo, nessa época (2005), estava no início do “boom” das hidrelétricas do rio Tocantins. Já existia a Hidrelétrica de Serra da Mesa e Cana Brava em Goiás, Tucuruí no Pará e no Estado do Tocantins, as usinas de Lajeado em Palmas, a de Peixe que estava em construção e a de Estreito- MA, em processo de licenciamento. Percebi ali um assunto para um grande documentário naquele momento. Porque a hidrelétrica é um assunto muito polêmico. Uma vez que traz “progresso” por um lado, traz destruição ambiental por outro, ao mesmo tempo desagregação familiar. (HÉLIO BRITO, 2021).

Sobre as memórias pessoais na época de produção do Documentário Tocantins Rio Afogado e relacionadas as entrevistas para o filme, que, portanto, lhe marcaram de forma inesperada com seus depoimentos, Hélio Brito, cita a senhora Maria Barros, moradora de Carolina e o senhor Raimundo Vicente que habitava a ex- ilha São José em Babaçulândia-TO.

Lembro de imediato de duas pessoas que me marcaram muito. Foi uma senhorinha de Carolina - MA (Maria Barros) que entrevistei na calçada da casa dela, onde rio passava ao fundo de sua residência. E um senhor (Raimundo Vicente) de uma ilha (Ilha de São José em Babaçulândia -TO), o mesmo fala de revoltas. Esse homem era baixinho, um senhor de idade, mas uma fala forte. Nas audiências públicas, as pessoas estavam falando de vidas, da história delas. (HÉLIO BRITO, 2021).

Em relação aos critérios técnicos ou não, que foram utilizados para escolha das pessoas a serem entrevistadas no filme, e o porquê de serem aquelas e não outras, e no caso da decupagem das cenas a serem incluídas na produção fílmica, salientou que o filme foi realizado em duas etapas: a pesquisa e já a gravação. E sobre as cenas incluídas, afirma o cineasta Hélio Brito, que foram necessárias muitas viagens pelo Tocantins (rio e Estado), para definir suas inserções na obra audiovisual.

Olha tivemos que fazer duas etapas em uma só: a pesquisa e já a gravação. O recurso financeiro que a gente tinha era escasso. Enquanto íamos pesquisando as pessoas, identificamos aquelas para entrevistas e já realizávamos as gravações. Algumas não entraram no documentário, por exemplo, a entrevista com o senhor Pedro Iran, dono da PIPES⁸, pois entendemos que o depoimento não era interessante a nossa proposta. A entrevista com ele, não estava incluída no documentário, pois ele defendia a hidrelétrica, aquilo que não queríamos. E tinha outra questão, a do espaço. Um

⁸ Empresa privada que atua há cerca de 50 anos nos estados do Tocantins, Pará, Maranhão, Piauí que tem como principal atividade econômica o transporte de veículos e passageiros sobre as balsas que flutuam sobre águas dos rios navegáveis interligando cidades de um porto a outro.

documentário era de 50 minutos e já tínhamos materiais demais. O documentário ele pode e deve assumir um lado. O nosso documentário tinha um lado, o dos ribeirinhos. (HÉLIO BRITO, 2021).

No que tange ao processo de decupagem das cenas, e quais foram as descartadas e porque foram descartadas, ele reitera, que neste assunto utiliza o instrumento artístico da estética e nesse sentido entra a semiologia da linguagem:

Não recordo as cenas que foram descartadas. O documentário foi editado em 2005, e sei que ficou muitas cenas sem utilizar. O critério é técnico, ou seja, daquela imagem que estar tecnicamente boa à sua utilização e o da significação, significante, significado o que traz a cena. Incluem-se ainda a questão estética, por exemplo que cena casa melhor com tal fala. A edição não pode ser somente uma ilustração do que estar sendo dito, ela pode ser um significante paralelo. A fala diz uma ideia e a imagem reforça talvez até naquilo que a fala não disse. Nesse sentido entra a questão de semiologia da linguagem (HÉLIO BRITO, 2021).

Nas motivações pretendidas com o documentário, objetivos almejados e a relação dos cineastas com meios públicos ou privados de financiamentos ou patrocínios cultural para as produções de audiovisuais no Brasil, tratando de temáticas socioambientais, o mesmo identifica uma enorme visibilidade do documentário dentro de seu canal no sitio do Youtube e que os objetivos do filme foram alcançados além de suas expectativas, sobre os apoios à produção fílmica no país, o mesmo alertou que já foi melhor em tempos passados e que hoje (ano 2021, época da gravação), encontram-se muitos entraves e barreiras nos órgãos de concessão de parcerias públicas, principalmente por cortes de gastos e redução de investimentos em órgãos estatais, que são essenciais no que se referem ao auxílio financeiro:

Eu pretendia que este documentário conseguisse uma visibilidade grande, em todo o Brasil. A ideia era chamar atenção para a discussão da matriz energética no Brasil. Quais tipos de matrizes energética estava sendo usada no Brasil, em especial dentro do Estado do Tocantins? Identificar a voz dos atingidos social e ambiental pela construção de hidrelétricas. O filme conseguiu atingir os objetivos esperados. Inclusive a sua grande visibilidade. [...] No Brasil, já teve muito apoio à produção de documentários, nos últimos anos reduziu bastante os investimentos. Isto é uma questão de política de governo. Certamente o governo atual (2019-2022) não tem muito apreço pela cultura e arte e isto dificulta a vida dos artistas. Esperamos que este incentivo à produção cultural seja retomado em 2023. (HÉLIO BRITO, 2021)

Questionado sobre a razão, motivo, do porquê de a escolha do título no Documentário ser Tocantins Rio Afogado, e se ele enquanto cineasta visibilizava sua obra de arte no cinema

como herdeiro do gênero documentário, o mesmo afirma que um título deve ser de poucas palavras e sintetizar a linguagem (ideias, argumentos), estética (arte) e as representações gerais dessa obra.

O bom título é aquele que tenha no máximo três a quatro palavras. Fiquei muito empolgado de ter criado este título. Percebo que aqueles que veem o documentário gostam deste título, pois o mesmo comunica de cara. O documentário hoje tem o status de obra de arte. Ele já traz elementos lúdicos, por exemplo na abordagem da temática do impacto ambiental é inserida frases de efeito, fundo musical e poesias para tirar um pouco o clima pesado da obra cinematográfica. Fazendo o telespectador entender que tudo ali demonstrado vai culminar com sofrimento e morte. (HÉLIO BITO, 2021).

Entendemos que a escolha do título de um filme ou documentário, tem muito a comunicar com telespectador sobre uma ideia geral em relação aos propósitos dos cineastas/produtores daquele produto audiovisual. Esse telespectador ao assistir essa obra fílmica, já o associou previamente a história do filme com o título dele. Além do Documentário Tocantins Rio Afogado, que perpassa uma ideia de um rio que está morrendo, existem produções audiovisuais, como o filme Titanic (1997), que pelo título deste filme, identificamos uma concepção preliminar das questões que deverá ser abordada. Em algum momento durante a exibição do Titanic, temos uma expectativa que visualizaremos personagem(s) ou objeto(s) grandioso(s) e neste caso a narrativa descreve a história de um navio monumental.

Figura 03- Título do Documentário Tocantins Rio Afogado



Fonte: Tocantins Rio Afogado, 2005.

Em relação ao título do filme Tocantins Rio Afogado, o autor busca despertar na imagem retratada o sentimento de que algo está sendo afogado (o rio Tocantins) e como consequência última desta situação é ele chegar a “óbito” caso não seja tomada decisões em contrário a esta ação. Nesse sentido surge o questionamento como pode o rio se afogar? A

expressão “afogado” se dá como uso de figura de linguagem, no sentido figurativo, transmitindo a ideia de represamento de suas águas, contaminação da mesma, redução da atividade comercial pesqueira, abalo de fontes do manancial fluvial para agricultura de subsistência (roças e vazantes de legumes), ou seja, o título ainda remete a ideia de impactos socioambientais, nos territórios, comunidades, nas memórias, identidades e culturas.

Nesta interlocução com o cineasta Hélio Brito, percebemos que ele explicita os bastidores da produção do Documentário Tocantins Rio Afogado, o encantamento/satisfação do produtor fílmico com a repercussão favorável ao consumo do seu produto audiovisual. E as incertezas e os desafios de produzir documentário no Brasil na atual conjuntura política onde se acentua a queda drástica de investimentos de recursos públicos financeiros na área cultural de audiovisual no país.

O Documentário Tocantins Rio Afogado, como já discurremos, obteve recursos financeiros de patrocínios públicos e privados no que se refere a produção, distribuição e transmissão para televisão aberta a nível nacional, neste caso a transmissão deu-se através da TV/Cultura, do governo federal, sendo transmitido pelo menos em duas ocasiões. O filme também é uma coprodução da Redesat Tocantins TV Palmas e Virtual Criação e Produção. A Redesat Tocantins TV Palmas por meio da série DOCTV II – Programa de Fomento à Produção e Teledifusão do Documentário Brasileiro⁹ foi a emissora de televisão aberta no Tocantins responsável pela transmissão do Documentário Tocantins Rio Afogado. Trata o mesmo sobre o futuro do rio Tocantins, por meio de um enfoque ecológico e de desenvolvimento, abordada na perspectiva de quatro hidrelétricas em operação, em fase de construção e sete a serem construídas no curso do rio Tocantins, identificando os impactos socioambientais e econômicos advindos de projetos da produção de energia elétrica.

Para o documentarista João Luiz Neiva Brito, “o filme é uma alerta à população e aborda [...] represamento do rio, a degradação do meio ambiente, as doenças, a contaminação das águas [...] e as injustiças no processo de indenização dos ribeirinhos”¹⁰. O nosso trabalho pretende discutir cinema e paisagem por meio de uma investigação científica do filme Documentário Tocantins Rio Afogado produzido no ano de 2005, pelo cineasta Hélio Brito, utilizando conceitos e inferência sobre o documentário em Bill Nicholls, semiológica,

9 <http://www.to.gov.br/secom/redesat-lanca-o-documentario-tocantins-rio-afogado/4q8ltwqz5vmv> acesso dia 25/09/2022.

10 <http://www.to.gov.br/secom/redesat-lanca-o-documentario-tocantins-rio-afogado/4q8ltwqz5vmv> acesso dia 25/09/2022.

representação e linguagem em Stuart Hall, paisagem em Cosgrove e Andreotti e imagens em movimento, em Rose.

No intuito de realizarmos uma análise do Documentário Tocantins Rio Afogado consideramos aspectos internos e externos a obra. A linguagem audiovisual, que dá forma ao produto é parte integrante dos atributos internos. As temporalidades estão relacionadas com os externos. Mombelli e Tomain (2014, p. 3), afirmam que “[...] É preciso levar em conta a época que o documentário retrata, o período econômico, social, cultural em que ele é produzido, e o tempo da arte, que se referêcia ao movimento do cinema ao qual os filmes fazem parte”. Nesse contexto a análise externa se debruça através das referências bibliográficas.

Vanoye e Goliot-Lete (2002), entendem que em se tratando das questões internas relacionada a produção fílmica audiovisual, deve haver uma análise rigorosa do filme.

É despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem separadamente “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. Parte-se, portanto, do texto fílmico para “desconstruí-lo” e obter um conjunto de elementos distintos do próprio filme. (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2002, p. 15).

Autores Monbelli e Tomain (2014, p. 3), ressaltam que o produto audiovisual (filme) “[...] deve ser desconstruído, o que equivale a descrição dos planos, das sequencias, dos enquadramentos, das cenas, dos ângulos, dos filhos, da composição de quadro, para depois ser reconstituída (decomposição) – isto é, uma interpretação”. Muito embora é preciso termos certa distinção para não construirmos outro filme – (pois o mesmo) “[...] é ponto de partida e chegada da análise”. (VANOYE; GOLIOT-LETÉ, 2002, p. 15).

Em uma produção de documentário, é importante compreendermos os objetivos e sentidos do produto fílmico e as intencionalidades dos produtores. Nessa conjuntura, Penafria (2009), expõe três aspectos presentes no vídeo documentário. O primeiro trata-se do visual/sonoro em que observamos os sons que compõem o filme, e aqueles relativos à posição da câmera em relação ao objeto a ser filmado. A segunda característica é o elemento do sentido narrativo. Nesta é salutar compreender a história, verificar se é um narrador onisciente, um narrador-personagem, ou um narrador observador. E o terceiro aspecto diz respeito ao sentido ideológico, que pretende “[...] verificar qual a posição/ideologia/mensagem do filme/realizador ao(s) tema(s) do filme” (PENAFRIA, 2009, p. 09).

Nóvoa (2012) ao se debruçar sobre a pesquisa de filmes, assevera a importância destes elementos: a compreensão das questões sociais nas relações com os indivíduos, com as mentalidades individuais e coletivas e aponta a necessidade de consciência no sentido de dissecá-los. Nóvoa (2012, p. 50), ressalta que “[...] o filme obriga-os (pesquisadores), a busca do método científico como condição *sine qua nom* da superação das dúvidas e da construção do distanciamento histórico como único meio possível a uma compreensão objetiva.”

Dialogando acerca de um documentário, é evidente afirmar que ele busca em sua realidade objetiva, transmiti-la aos/as espectadores/ras. Contudo, verificamos uma diversidade de vivências pessoais e determinado empobrecimento no sentido de interpelar a reivindicação de verdade do documentário. Os autores Abella e Rafaelli (2010, p. 142), afirmam que “[...] sendo assim, embora não se trate de cenas fictícias, as escolhas referentes ao que filmar e como filmar indicam o elemento de subjetividade sempre presente no cinema”.

3.3 Nos rastros das determinações teóricas de paisagem.

A ideia do termo “paisagem” abrange em si inúmeras definições e significados sendo “praticada” em diferentes campos do conhecimento científico e nas mais variadas representações artísticas. O entendimento do conceito de paisagem depende em muito, das influências teóricas, culturais e discursivas entre os pesquisadores.

Silva (2016, p. 5-6), acredita que a primeira noção do termo paisagem tem a ver com o sentido da visão, ou seja, de “[...]tudo aquilo que a vista alcança[...]”, ou, nas palavras de La Blache “[...] aquilo que o olho abarca com o olhar”. Paisagem como definição foi criada e representado pelo naturalista Alexander Von Humboldt e o historiador Carl Ritter, no século XIX. (BÓLOS, 1992 apud ANDRADE, 2005, p. 18), acredita que “[...] inspirado na Estética, Humboldt definiu seu conceito de paisagem, como o conjunto de formas que caracteriza, um setor determinado da superfície terrestre”.

Baldin (2021), salienta que a explicação sobre paisagem se trata de tudo aquilo que conseguimos identificar pelo olhar.

Assim, florestas, pastagens, lavouras, rios, lagos e outros reservatórios de água, bem como unidades de relevo, como topos de morro, encostas, fundos de vale, rios, lagos, podem ser paisagens no olhar de quem vê. [...] Paisagem aqui é vista como uma generalização, um conjunto, uma unidade (céu, água, planície, casa ensolarada e etc.). (BALDIN, 2021, p. 3).

O autor Baldin (2021, p. 08), acredita que a paisagem no tempo passado e presente não deve ser vista como elemento estático, pois está sempre em movimento. “[...] A paisagem conjuga o passado, o presente e nos aponta o futuro, em uma convivência de diferentes temporalidades [...] Nesse sentido ela não é estática, está sempre em transformação”. Peluso Júnior (1991, p. 68), acredita que a “[...] análise científica decompõe a paisagem em seus elementos e utiliza a Geografia para apreciá-los em conjunto”. Peluso Junior, (1991, p. 70), nota que “[...] a paisagem geográfica será antes de tudo, a visão de conjunto obtida de inúmeras perspectivas do ambiente físico, vistas através dos interesses humanos”. Roger (2007, p. 211) destaca que: “[...] apesar da paisagem enquanto um esquema de visão surgir com a pintura, a criação do seu termo tem origem nas representações literárias que continham a descrição de uma determinada região através de um relatório de viagem, poesia ou contos.”

A paisagem como afirma Humboldt vai ser uma criação do homem urbanizado do norte, tais representações pictóricas ainda segundo Alain Roger se “instalam” no campo. Correa e Rosendahl (1998, p. 8) enfatizam que a “[...] paisagem é portadora de significados, expressando valores, crenças, mitos e utopias; tem uma dimensão simbólica”. Filho (2019), defende que a paisagem marca a produção de significados e continua:

A paisagem, que antes era vista apenas com um sentido de visão de uma manifestação concreta, como uma marca de uma sociedade sobre o meio, passa também a levar em consideração a produção de significados na sua relação com o sujeito coletivo, sendo vista como uma matriz que determina o olhar dos esquemas de representação e percepção – ou seja, da cultura. (FILHO, 2019, pp. 8-9).

Berque (1998), nota que paisagem é a “[...] mediação entre o mundo das coisas e aquele da subjetividade humana”. Marandola e Leonardo (2018, p. 142), sustentam o entendimento que “a paisagem é fundamental para o enfrentamento da crise dos discursos vigentes que Berque se preocupa, pois para ele, a paisagem vai além dos dados visuais do mundo. A subjetividade do observador, que é um simples ponto de vista ótico, sempre estará presente”. Berque (2013), assinala que a paisagem não está unicamente no objeto ou no sujeito, mas dentro de uma relação complexa entre os termos:

Inversamente, a paisagem não é o “espelho da alma”. Ela se refere a objetos concretos que existem realmente em torno de nós. Não é nem um sonho ou alucinação; porque mesmo se aquilo que ela representa ou evoca pode ser imaginário, ela exige sempre

um suporte objetivo. [...] Dito de outra maneira, a paisagem não reside somente no objeto nem somente no sujeito, mas na interação complexa destes dois termos. Esta relação, que põe em jogo diversas escalas de tempo e espaço, implica tanto na instituição mental realidade, como nas constituições materiais das coisas (BERQUE, 2013, p. 26).

Na perspectiva de Berque (1998), a paisagem exprime o sentido de que em uma sociedade ela pode marcar uma cultura, pois expressa uma civilização e transmite usos e significações de uma geração à outra. Dito assim, a análise da paisagem não se limita aquilo que conseguimos ver fisicamente mas também aos aspectos simbólicos.

De fato, o que está em causa não é somente a visão, mas todos os sentidos; não apenas a percepção, mas todos os modos de relação do indivíduo com o mundo; enfim, não é somente o indivíduo, mas tudo aquilo pelo qual a sociedade o condiciona e o supera, isto é, ela situa os indivíduos no seio de uma cultura, dando com isso um sentido à sua relação com o mundo (sentido que, naturalmente, nunca é exatamente o mesmo para cada indivíduo) (BERQUE, 1998, p.87).

De forma geral em Berque (1998), o conceito de paisagem denota uma construção mental do homem e também a constituição material das coisas, dentro da relação objetivo e subjetivo do homem e o meio. Castro (2002), menciona que a abordagem conceitual de paisagem deve ser entendida no sentido de representação.

Sendo a paisagem o que se vê, supõe-se necessariamente a dimensão real do concreto, o que se mostra, e a representação do sujeito, que codifica a observação. A paisagem resultado desta observação é fruto de um processo cognitivo, mediado pelas representações do imaginário social, pleno de valores simbólicos. A paisagem apresenta-se de maneira dual, sendo ao mesmo tempo real e representação (CASTRO, 2002, p. 140).

Conforme a visão de Stuart Hall (2016), prevalece o entendimento, de que há na linguagem um sistema de representação em que utilizamos os signos e símbolos, no intuito de significar e representar para outras pessoas, conceitos, ideias e sentimentos em uma determinada cultura. Hall (2016, p. 18), reforça que “[...] a linguagem é um dos “meios”, do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem, é, portanto, essencial aos processos pelo qual os significados são produzidos.” Nesse sentido a linguagem se conecta com os símbolos, imagens e sons e se faz representar dentro de uma produção fílmica.

Sauer (1998, p.59), salienta que “[...] a paisagem cultural é modelada a partir de uma paisagem natural por um grupo cultural. A cultura é o agente, a área natural é o meio, e a paisagem cultural o resultado”. A paisagem natural fornece os materiais que constituem a paisagem cultural, mas a força que modela e transforma a paisagem reside na própria cultura. Essa perspectiva de paisagem cultural é bem recorrente no trabalho de Giuliana Andreotti.

A obra *Paisagens Culturais* (2013), de Giuliana Andreotti a autora busca dialogar com alguns teóricos tais como Lehmann, Humboldt e Nietzsche entre outros, sobre alguns conceitos e delimitações de paisagem, utilizando como problematização algumas regiões da Europa. Andreotti pontua que Lehmann (1986), ressalta críticas a descrição geográfica de paisagens que se utiliza de ascendência positivista¹¹, seca e neutra:

Na geografia existe uma antiga e legítima necessidade: apresentar ao leitor ou ao ouvinte o objeto sobre o qual se deve discorrer, isto é, a paisagem, por meio da descrição escrita e precisamente como um quadro visível. Ora, a “descrição” de uma paisagem, quando deve ser algo mais as enumerações de objetos compreensíveis, é muito mais difícil que a própria descrição dos objetos, porque a paisagem é objetiva, ligada a fenômenos naturais e a fenômenos culturalmente evidentes, mas em primeiro lugar e, sobretudo, é um quadro de aparência visual integrada. (LEHMANN, 1986, p. 212).

Andreotti (2013), aponta que embora complexo a delimitação de paisagem, o termo é entendido dentro de um método descritivo, no qual evidencia uma caixa especulativa:

A paisagem é, em essência, uma caixa especulativa, onde a especulação não deve privilegiar nenhum esquema mental, mas proceder livremente, até exaltar – somente exaltar – o intento temático que, no caso é geográfico. Caixa especulativa significa que tal paisagem é uma trama complexa, formada antes de tudo do confronto psicológico, o qual, por sua vez, representa a estrutura fundamental: nela são, em seguida tecidos os componentes históricos, literários, pictóricos e estéticos. É somente ao final deste processo mental que o geógrafo pode finalmente apreciar aquela totalidade sem a qual – repete-se – a paisagem é uma coisa morta e não aquele ente espiritual que, ao contrário, deve ser. (ANDREOTTI, 2013, p. 41-42).

A geógrafa Andreotti (2013), considera que uma paisagem não se resume apenas em algo visível que é perceptível aos olhos de um observador. A pesquisadora corrobora que paisagem, além de ser uma construção também é uma linguagem com múltiplos significados

11 O positivismo era uma corrente de pensamento que ao analisar os fenômenos na perspectiva da Geografia, restringia a sua compreensão daquilo somente que poderia ser visto e palpável. Sendo a observação uma única fonte de conhecimento.

para o observador. Andreotti (2013), defende que embora já muitos estudos tendo pretendido delimitar seu conceito teórico, dificuldade ainda maior é o conceito de paisagem cultural.

A paisagem é de fato uma construção tão complexa e diferenciada que trabalhosos estudos não foram suficientes para precisar o seu ser e o seu procedimento metodológico, de modo que as opiniões ainda não são unívocas e isto está sujeito a muitas interpretações. Ainda mais emblemático e ambíguo é o conceito de paisagem cultural porque a uma ideia definitivamente clara se junta a uma atribuição sobre a qual a geografia não se empenhou, não tendo em nenhum momento elaborado um conceito próprio de cultura. (ANDREOTTI, 2013, p. 95).

Andreotti (2012) analisando duas imagens da cidade de Paris, a primeira a partir da Catedral de *Notre-Dame* e a segunda identificando e com destaque a Torre Eiffel observa a presença de dois elementos: o símbolo enquanto representação do imaginário e eurritmia que se refere a paisagem cultural.

O símbolo é o prologo intuitivo do problema que se quer enfrentar e resolver. Vale dizer que representa o imaginário que influenciará o equilíbrio do juízo, do elemento estético e Epifânio que contém em si, tudo escrito, o significado da paisagem. Eurritmia significa também a afinidade entre o homem, o material que usa e a tradição que sustenta. A paisagem ética e estética, a paisagem religiosa, a paisagem histórica, isso que nós chamamos paisagem cultural, se forma nas condições do equilíbrio funcional entre o homem e as matérias que teve a disposição. Porém não é na força técnica do material que se reflete a mensagem estética, mas na confiança e na familiaridade elementar. (ANDREOTTI, 2012, p. 11).

No entendimento de Andreotti (2010) uma das características da paisagem é a construção humana e a conexão entre passado e presente, natureza e espírito:

A paisagem é uma construção humana que provém de longa data, cujo elaboração é fruto de culturas sempre supervenientes, da integração de almas para almas, da tenaz disposição espiritual que tem resistido tornando-se tradição segundo a história e o tempo. Uma das peculiaridades da paisagem, entendida como construção humana e como diálogo entre o passado e o presente e entre a natureza e o espírito, é o prosseguir segundo uma tradição, segundo uma memória segundo recordações. (ANDREOTTI, 2010, p. 266).

Name (2010), comenta que sobre a paisagem em Berque evidencia que este constrói uma marca que interliga a percepção, concepção e ação da cultura e que esta é concebida por uma visão de consciência impressa de estética e moral.

O geógrafo inglês Denis Cosgrove teve papel importante nos estudos geográficos e em específico relevante contribuição aos estudos acerca da categoria de paisagem. Na obra *Prospect, Perspectives ad the Evolution of Landscape Idea*, publicado em 1985, considera a paisagem como “um modo de ver”, associado as transformações econômicas, sociais, políticas, técnica e artísticas dos séculos XVI e XVII. Neste sentido a paisagem assume um caráter político e constituindo numa ideologia. Correa (2011, p. 12), afirma que a paisagem argumentada em “[...] Cosgrove, pode ser interpretada segundo qualquer aspecto ligado as atividades e crenças humanas, em razão de seu caráter multidimensional”. Na perspectiva de Correa (2011) o tema formação social foi extremamente importante e explorado nos estudos de Cosgrove:

A compreensão da paisagem enquanto produto cultural, com os seus significados em torno das relações entre sociedade e natureza, implica considerá-la como expressão fenomênica do modo particular como uma específica sociedade está organizada em um dado tempo e espaço, isto é, uma dada formação social. A inserção da paisagem em uma formação social constitui numa grande contribuição de Denis Cosgrove. (CORREA, 2011, p. 13).

A partir das contribuições e análises teóricas do pesquisador Denis Cosgrove, a paisagem é examinada na perspectiva simbólica. Seus estudos sobre paisagem, nos dão importantes contribuições para análise do nosso objeto teórico da nossa pesquisa de dissertação.

3.4 A paisagem cinematográfica

A cena juntamente com os frames e as imagens são partes integrante de um conjunto de situações e momentos que formam a completude de uma peça audiovisual. A delimitação teórica de cena para o cinema, pode vir a encontrar algumas possibilidades e vários significados. Field (1995, p. 112), cita que “a cena é o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece [...]. É uma unidade específica da ação – e o lugar específico onde você conta sua história [...] o propósito da cena é mover a história adiante”. Para Field existem dois componentes relacionados a cena: “o lugar e o tempo”. Se o filme altera um destes elementos, está formando uma nova cena.

Mckee (2006, p. 222), afirma que “a cena é uma história em miniatura – ação através do conflito em unidade ou continuidade de tempo e espaço que transforma as cargas da condição de vida do personagem”. Melo (2021, p. 15), sustenta que “[...] o frame de vídeo ou

fotograma, corresponde a uma imagem fixa de um produto audiovisual. Imagens em movimento são compostas de um amontoado de frames que ordenadamente compõem uma cena”. De forma simplificada, utilizaremos neste trabalho a expressão a expressão *frame* como significado de uma imagem estática e cena com o sentido de várias imagens ordenadas e em movimento.

Com sua origem estética e artística, a paisagem nos possibilita, enquanto um conceito chave na geografia, o entendimento da sétima arte (cinema). Filho, (2019, p. 9), realizando uma comparação entre representação e cinema ressalta que “ao contrário das primeiras representações pictóricas que representavam as paisagens campestres; o cinema nasce como uma arte destinada as grandes aglomerações e tem a cidade como principal cenário”. Para analisarmos os sentidos das cores utilizaremos das contribuições teóricas nos trabalhos de Heller (2013) e Braga (2000) e aprofundaremos nossa discussão, ainda neste capítulo. Carvalho (2017), defende o posicionamento de que existe em Cosgrove uma relação direta entre a paisagem e a cultura:

As paisagens em Cosgrove passaram a ser detentoras de uma história mais complexa, exigindo uma leitura crítica e dialética, e podem ser desvendadas, como numa espécie de arqueologia dos fatos justapostos e superpostos, através das camadas de sentidos contidos nas suas representações. A paisagem cosgroveana passa, a ter uma (ou diversas) história e ser tanto material como, ao mesmo tempo, substrato cultural representacional. Assim no pensamento de Cosgrove, gradualmente a paisagem, como mantenedora da história e da cultura (formação social), conteria como que hipertextos que podiam ser iconologicamente na história e da cultura a partir das iconografias representativas dos tempos pretéritos. (CARVALHO, 2017, p. 89).

A compreensão ou ideia de paisagem, é na visão cosgroveana, uma atitude moderna europeia que tem sua origem na ruptura realizada pelo renascimento:

A paisagem primeiramente emergiu como um termo, uma ideia, ou melhor ainda um modo de ver o mundo no século quinze princípios do século dezesseis. Isto foi, e ainda permanece, um termo visual, que surgiu inicialmente no humanismo da renascença e de seus conceitos particulares e construtivos do espaço. Igualmente a paisagem foi, muito do que sua própria história, inserida nesta forma prática de apropriação do espaço. Como nós podemos verificar, foi a partir dessa nova forma de ver e mapear a paisagem que também se formaram e consolidaram-se novos Estados comerciais, nas mãos de uma burguesia urbana nascente [...] (COSGROVE, 1984, p. 46).

A paisagem em Cosgrove (2008, p. 1), tem raízes renascentistas e como uma imagem visual que apresenta significados, assim sendo uma “[...] imagem cultural, uma estrutura pictórica que representa, simboliza e estrutura a realidade”. Carvalho (2017, p. 93), argumenta

que “[...] os significados visuais e verbais a [paisagem] [...] permitem examiná-la como um texto complexo, uma teia de significados, cuja imbricação possui uma complexa história tanto no seu campo material quanto representacional”. No entendimento de Carvalho (2017) paisagem enquanto categoria que representa a imagem passa por uma revisão conceitual de sentidos na articulação com diferentes áreas do saber:

A paisagem como imagem e símbolo passa, desse modo, por uma ampla revisão paradigmática, aproximando ainda mais a geografia cultural a outras áreas do conhecimento, o seu mais completo exame a aproxima das mais diversas áreas da cultura, donde recebe sua energia renovadora e seus reais significados como as artes, a literatura, a história social, a antropologia, [] o cinema [] e etc. (CARVALHO, 2017, p. 93, grifo nosso).

A maneira de, ou modo de ver, encontra-se na obra cosgroveana, paisagem simbolizadas em conexão com o contexto da cultura, assumindo uma diversidade não limitada de sentidos com “[...] o cosmo de significados não se esgota na reconstituição material das paisagens e artefatos culturais, mas se amplia nas representações artísticas, pictográficas e literárias” (CARVALHO, 2017, p. 94).

Filho (2019), argumenta que sobre a influência nos estudos relacionados sobre a paisagem e associada ao cinema, reforça que se trata de uma construção retórica, que constrói e elabora “argumentos” e “imprimem” um espaço representado.

Partindo da acepção do termo paisagem na geografia, a paisagem cinematográfica – enquanto construção de uma retórica geográfica – é considerada como um conjunto de argumentos (sobretudo visuais, porém com apelo a outros sentidos) com enorme poder de transmitir uma impressão acerca do espaço representado, seja com explícita intencionalidade ou de maneira a apenas refletir um contexto subsumido, somando-se ao roteiro, trilha sonora, caracterização de personagens, direção de fotografia, edição, etc. (...) Estes e outros elementos (re)constróem um imaginário geográfico a partir de filmes – e, em processo contínuo de retroalimentação, influencia a própria realidade. É possível, portanto, sublinhar o papel das simbologias paisagísticas, uma vez que estas permitiriam ao sujeito um salto abstrato e não aleatório desde os espaços imediatos da existência até o alhures. (FILHO, 2019, p. 12).

Este cenário identificado em Filho (2019), se nota que nas produções fílmicas o caráter simbólico, sendo representado pelas paisagens (visual, musical, cultural e espiritual). E que nesta configuração, discorrida por este autor, os argumentos são construídos e reconstruídos dentro das simbologias paisagísticas com personagens e os elementos audiovisuais.

A paisagem em Cosgrove (2012) está intrinsecamente conectada com a cultura dentro do espaço cinematográfico elaborando sentidos que visa a construção de sua narrativa. Assim como um recorte de uma cena de filme, as paisagens compõem uma unidade visual, “uma maneira de ver”.

A paisagem sempre esteve ligada, na geografia humana, com a cultura, com a ideia de formas visíveis sobre a superfície da Terra e com sua composição. A paisagem de fato, é “uma maneira de ver”, uma maneira de compor e harmonizar o mundo em uma “cena”, uma unidade visual. (COSGROVE, 2012, p. 223, grifo nosso).

A paisagem no cinema, é tratada sob uma perspectiva que envolve imagens temporais organizadas para se criar uma história, um sentido organizacional para as ações humanas sobre um espaço, o espaço geográfico. Neves e Ferraz (2011, p. 13), acreditam que “[...] é preciso interpretar, qualificar, dar sentido/significado às imagens, a leitura/interpretação das imagens permite compreender o conteúdo paisagístico da organização socioespacial da sociedade atual”.

Nem sempre a imagem é aquilo que captamos pelo nosso olhar e mesmo estando oculta aos olhos ela pode estar representando alguma informação. Ferraz (2006), sustenta que durante a exibição do filme a imagem deve vista além da reprodução artística, como uma construção e representação desta realidade:

A imagem cinematográfica, por ser uma elaboração artística, não pode ser entendida como mera reprodução do real, pois não é uma cópia do mundo, mas sim a instauração de um acontecimento, de uma forma outra de se ver ao mundo, não no sentido de criar uma outra realidade, mas no sentido de enriquecer ao mundo através de uma dada forma de se perceber o mesmo. (FERRAZ, 2006, p. 09).

Neves e Ferraz (2007), apontam que a produção fílmica não deve ser entendida enquanto produto de reprodução da realidade, no entanto o cinema:

[...] representifica por meio de uma interação entre o real (contato com as imagens difundidas), com a fantasia (suposta representação do real – o que está sendo mostrado-), mais as experiências individuais de cada espectador da obra, o desfecho dessa soma resultaria na construção imagética da realidade (uma interface entre o real, o representado e o vivido). (NEVES; FERRAZ, 2007, p. 77).

Melo (2021), defende que a paisagem construída delimita uma visão de mundo real e enquanto a paisagem cinematográfica transmite uma mensagem/cultural do espaço e é na montagem paisagística que se obtêm os significados.

O potencial ideológico da paisagem construída indica que ela reivindica o realismo, oferece uma visão de mundo que remete à experiência de um indivíduo específico naquele lugar e o arranjo natural e fluido que é dado na composição subjetiva de uma paisagem, seja no audiovisual ou não, promove uma visão do local como sendo universalmente válida. [...] A paisagem cinematográfica pode ser entendida com uma mensagem cultural/social que utiliza o espaço para naturalizar o olhar acerca de um local específico. (MELO, 2021, p. 46).

E nesse sentido que Cosgrove (2012, p.212), considera que para revelar os significados de uma paisagem cultural (aqui paisagens cinematográficas), “[...] é necessária uma habilidade imaginativa para “entrar” no mundo de maneira autoconsciente, para então “representar” essas paisagens em nível em que seus significados possam ser expostos para se tornarem objetos de reflexão”. Melo (2021), nota que a interpretação da paisagem envolve todos os sentidos humanos.

A paisagem não é fixa, não é algo imutável, ela é subjetiva, deve ser interpretada através da visão, do olfato, da audição ou de qualquer um dos sentidos humanos, já que vai muito além do que se percebe inicialmente, do que é visível em sal camada superficial, da sua representação. [...] Numa produção fílmica, o ser humano controla e desenha a paisagem, e essa construção implica na forma como enxergamos a nós mesmos. [...] Assim as produções audiovisuais também podem construir uma visão hegemônica (poder) em paisagem e seus territórios (MELO, 2021, p. 47).

Hall (2016), sustenta que a linguagem é a principal responsável pela transmissão de significados, esclarece que a comunicação ocorre mesmo sem as culturas pronunciarem a mesma língua e que a representação sempre se fará presente na interação entre as culturas diferentes.

A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um sistema de representação. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias ou sentimentos. A linguagem é um dos meios através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos. (HALL, 2016, p. 18).

Hall (2016), destaca que no jogo da linguagem a imposição pelos grupos dominantes por meio do discurso como parte da cultura e do uso do poder em relação a outros grupos.

No cerne do processo de significação na cultura surgem, então, dois sistemas de representação relacionados. O primeiro nos permite dar sentido ao mundo por meio da construção de um conjunto de correspondências, ou de uma cadeia de equivalências, entre as coisas, pessoas, objetos, acontecimentos, ideias abstratas etc. e o nosso sistema de conceitos, os nossos mapas conceituais. O segundo depende da construção de um conjunto de correspondências entre esse nosso mapa conceitual e um conjunto de signos, dispostos organizados em diversas linguagens, que indicam ou representam aqueles conceitos. A relação entre “coisa”, conceitos e signos se situa, assim, no cerne da produção do sentido na linguagem, fazendo do processo que liga esses três elementos o que chamamos de “representação”. (HALL, 2016, p. 38).

Em Hall (2016), os sentidos produzidos na linguagem, exercem influência sobre nossas ações e atitudes, na constituição da identidade e delimitando diferenças, que se tornem instrumentos, para normatização das práticas sociais, do qual estamos inseridos. Na compreensão de Hall, enquanto a música, expressa sentimentos e ideias, o sentido atua como elemento de comunicação:

(...) interpretar expressões faciais e linguagem corporal de modo semelhante, além, de, é claro [a música deve], saber transpor seus sentimentos e ideias para estes códigos [sons musicais]. O sentido é um diálogo – sempre parcialmente compreendido, sempre uma troca desigual (HALL, 2016, p. 23).

Hall (2016, p. 46), entende que “o principal ponto é que o sentido não é inerente as coisas, ao mundo. É o resultado de uma prática significativa – uma prática que produz sentido, que faz os objetos significarem”. Hall explicita, que em se referindo, sobre a delimitação teórica de representação, é essencial perceber seu uso em relação a linguagem.

Representação é uma parte essencial do processo pelo qual os significados são produzidos e compartilhados entre os membros de uma cultura. Representar envolve o uso da linguagem, de signos e imagens que significam ou representam objetos. Entretanto esse é um processo longe de ser simples e direto. (HALL, 2016, p. 31).

Hall compartilha o entendimento de que a análise semiológica (“ciência dos signos”) tem o objetivo de demonstrar como a representação e linguagem produzem sentido. Desta maneira a representação acontece, no momento que produz significados de conceitos, por meio da linguagem. Hall (2016), comenta a relação entre sentidos e signo da seguinte forma:

O sentido depende da relação entre as coisas no mundo – pessoas, objetos e eventos, reais ou ficcionais – e do sistema conceitual, que pode funcionar como representação mental delas. (...) o termo geral que usamos para palavras, sons, imagens que carregam sentido é signo. Os signos indicam ou representam os conceitos e as relações entre eles que carregamos em nossa mente e que, juntos constroem os sistemas de significado de nossa cultura. Signos são organizados em linguagens. (HALL, 2016, pp 36-37).

Hall, (2016, p.59), sustenta que “[...] os conceitos [...] também se modificam e toda transformação altera o mapa conceitual da cultura, levando diferentes culturas, em distintos momentos históricos, a classificar e pensar sobre o mundo de maneira diversa”. Uma característica muito importante apresentada por Hall (2016) a partir desse conceito é que um signo nunca apresenta um sentido fixo ou essencial, mudando de acordo com o contexto e o tempo.

Hall (2016), assinala que a estereotipagem apresenta quatro características diferentes: primeiro marca a “diferença”; segundo elabora a sua visão de certo ou errado, e por último em um contexto político realça a disparidade entre os sujeitos. Teoricamente prioriza as fronteiras entre os sujeitos e coloca em situação de inferioridade o outro pelas características extras daquilo que lhe é particular. Nesse sentido Hall (2016) define que a estereotipagem:

[...] é parte da manutenção da ordem social e simbólica. Ela estabelece uma fronteira simbólica entre o normal e o pervertido, o normal e o patológico, o aceitável e o inaceitável, o pertencente e o que não pertence ou é o outro de pessoas de dentro (*insiders*) e forasteiros (*outsiders*), entre nós e eles. (HALL, 2016, p. 192).

A noção de estereotipo proposta Hall (2016) trouxe implicações claras para o estudo do cinema. Prysthon (2016, p. 80), nota que tem “[...] à crítica dos modos de caracterização negativa de grupos marginalizados da sociedade, à revisão da própria história do cinema a partir de novos parâmetros e até mesmo à sinalização da funcionalidade social dos estereótipos.”

Geralmente as produções fílmicas se utilizam da categoria de estereotipagem para “imprimir” valores dogmáticos e morais, reafirmar ideias conflitantes, apresentar concepções da diversidade afirmativa e que evidenciam cenas com personagens repletos de sentidos e significados com seus vários tipos de estereótipos.

Em continuidade sobre as representações de paisagens fílmicas, é salutar as contribuições do trabalho Análise de imagens em movimento de Diana Rose (2007), onde ela desenvolve um método, para investigar representações da loucura, na televisão britânica. Ela

sinaliza que os conceitos e técnicas aplicados serão úteis na arguição de muitas representações sociais no mundo audiovisual, inclusive para o estudo e discussões da arte cinematográfica.

Rose (2007) afirma que as representações “[...] da mídia são mais que discursos. Elas são um amalgama complexo do texto, escrito ou falado, imagens visuais, e as várias técnicas para modular e sequenciar a fala, as fotografias e a localização de ambas”. (ROSE, 2007, p. 345).

Rose (2007), propõe o método de contrastes visando analisar materiais audiovisuais e investigar representações. Seu método consistia em investigar se algum segmento social era privilegiado em termos de visibilidade “positiva” na tv britânica em relação a pessoas associadas a doenças mentais- de maneira geral discutir como era a forma de representação das pessoas “normais” em relação àquelas ditas enfermas mentais. Seu trabalho nos auxiliará no sentido de problematizar seus conceitos e técnicas no que se refere a análise documentária nas representações de paisagens presentes no Documentário Tocantins Rio Afogado.

A metodologia adotada por Rose (2007), consiste na seguinte estruturação: seleção, transcrição, codificação e tabulação. No presente trabalho nos utilizaremos das compreensões teóricas de Hall (2016), quanto as representações e os sentidos gerados pelas imagens ou textos no cinema, Cosgrove (1984, 1988, 2012) no que concerne à leitura das imagens com uma construção ideológica, e com efeitos na produção de sentidos, Andreotti (2010, 2012, 2013) que discute a representação de paisagem na perspectiva cultural.

Nossa direção aponta para a utilização no trabalho, das categorias de seleção, a transcrição e análise de dados relacionados ao discurso verbais e imagéticos. Na transcrição de algumas cenas, tomaremos a liberdade de realizar a transcrição imagética e verbal na extração de frames das cenas selecionadas, viabilizando as condições de interpretação (do texto escrito e da imagem visual) dentro do momento em que proferidas.

Desta maneira dá-se a explicação no sentido de compreender a linguagem audiovisual nos modos de representar as paisagens presentes no documentário, ora citado por meio da seleção de cenas em movimento. Assim sendo teremos em diagnostico a dimensão visual proposta pelo recorte de cenas pela câmera e a linguagem audiovisual retratada por meio da literatura poética e da sonorização nesta produção fílmica.

Utilizando Rose (2007) como recurso teórico da análise imagética, se propõe que cada *take* ou tomada se trata de uma unidade de análise e a edição, trilha sonora, efeitos, os

enquadramentos, localização e posição dos personagens na cena, o cenário, composição, proximidade e distanciamentos, iluminação, entre outros pontos são passíveis de análise, pois produzem sentidos e a partir de cada sequência de frames promovida, descrevemos o que seja pertinente. (MELO, 2021). Rose (2007), ressalta que é extremamente relevante a necessidade de ser transparente em relação a análise de peças audiovisuais:

A dimensão visual implica técnicas de manejo da câmera e direção, que são apenas secundariamente texto. Elas produzem sentidos, certamente, mas esses sentidos são gerados por técnicas de especialistas. Em vez de procurar uma perfeição impossível, necessitamos ser muito explícitos sobre as técnicas que nos empregamos para selecionar, transcrever e analisar dados. (ROSE, 2007, p. 345).

Pretende-se, nas imagens identificar semelhanças ou diferenças, seja na iluminação, ou falta dela, nas cores, na música, nos posicionamentos dos personagens e nas convenções da linguagem cinematográfica, trazendo para o discussão, a representação de paisagem de paisagem presente neste documentário e as representações de paisagem na visão dos ribeirinhos a serem atingidos pela inundação e enchimento do lago nas terras às margens do rio Tocantins pelo motivo da construção da Usina Hidrelétrica de Estreito- UHE.

3.5 Decomposições imagéticas das cenas em movimento selecionadas no Documentário Tocantins Rio Afogado

O cinema enquanto linguagem pode vir a realçar em produções fílmicas, estereótipos em personagens, regiões e em culturas tradicionais. O conjunto de imagens, nos estudos culturais e em específico para o cinema documentário dentro de uma produção fílmica, poderá construir diversos significados aos espectadores. Prystnon (2016), destaca que os estudos culturais desenvolvidos no trabalho de Stuart Hall causaram um impacto positivo para análise sobre o cinema.

O que nos parece de enorme relevância também para pensarmos as relações de Stuart Hall com a teoria fílmica – e mais importante, com o cinema propriamente dito – é o modo como simultaneamente a teoria foi sendo infundida pela produção fílmica e como a teoria (nos estudos culturais de Stuart Hall) inspirou e transformou o imaginário cinematográfico (e cultural de uma maneira geral). (PRYSTHON, 2016, p. 82).

Embora esta relação construída entre imagens e observação /análise deve-se levar em consideração as representações envolvidas neste produto cultural. Reafirmamos, conforme atesta Nicholls e Hall, que a imagem não é a própria realidade, mas uma representação da realidade que envolve sentidos, linguagens e interpretações diversas (visão do diretor do filme, apoios institucionais a obra, discursos e narrativa dos personagens, caracterização das cenas, sonorização e iluminação) para uma produção audiovisual. Schmit (2007), destaca que assim somos levados a considerar a imagem como:

[...] a representação visível de alguma coisa ou de um ser real ou imaginário: uma cidade, um homem, um anjo, Deus, etc. os suportes dessa imagem são os mais variados: fotografia, pintura, escultura, tela de televisor. Mas o termo “imagem” concerne também ao domínio do imaterial, e mais precisamente da imaginação (SCHMIT, 2007, p. 12).

Marc Ferro (2010), salienta que a produção fílmica desenvolvida ao longo dos anos possibilitou que aumentasse a quantidade de imagens utilizada no audiovisual:

[...] realmente se tornou um quarto poder, juntamente com a imprensa escrita e o rádio, obedecendo a regras que lhe são próprias. Daí que esse novo poder da imagem, tão apto a fazer crítica dos outros, deve doravante admitir que seu próprio sistema também pode e deve ser analisado. Sem que, no entanto, isso atente contra a liberdade da profissão... Nisso a imagem televisual vem se juntar a fílmica: ela é por sua vez documento histórico e agente da história numa sociedade que a recebe, mas que também – e não se pode esquecer isso – a produz (FERRO, 2010, p. 14).

Para Lima (2019), entende que no examinar das imagens, o pesquisador precisa ter um prévio conhecimento sobre o modelo “objetivista¹²” e “subjetivista”. Paiva (2002), reforça que há uma ressalva sobre a pesquisa com imagens:

12 O jogo da comunicação processa-se, portanto, entre o objetivo (condições materiais de operação e funcionamento) e o subjetivo (condições simbólicas). Esta aparente dupla realidade empírica termina por influenciar os estudos comunicacionais que se sintonizam entre estas duas aléias. Por vezes, os pesquisadores, dependendo de suas orientações teórico-metodológicas, tendem a absolutizar um destes caminhos, optando pelos extremos do objetivismo ou do subjetivismo. Não é, igualmente, raro encontrar vias transversas onde a pesquisa se encontra ou se perde no rumo entre estes pontos de convergência absolutizados. Considerar-se-ia a prevalência do objetivismo, quando os aspectos materiais são os únicos ou quase únicos destacados. A situação contrária seria o subjetivismo, quando na análise dos mesmos fenômenos pouco se reconhece de suas razões materiais, e as chamadas condições subjetivas são vistas como algo independente e deslocado da realidade material. (LOPES, Luís Carlos. **Objetivismo, subjetivismo e comunicação pela TV**. Departamento de Estudos Culturais e Mídia, UFF).

“(...) a imagem, bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas” (PAIVA, 2002, p. 19 apud LIMA, 2019, p. 87).

Na análise das imagens é salutar identificar a visão do produtor e do receptor “[...] interpretações diversas, mesmo aquelas produzidas por sujeitos que participam do mesmo tempo histórico e mesmo grupo cultural são capazes de recriar sentidos e significados” (VICENTE, s/d, p.147).

Para Neiva (1993) o exame imagético sinaliza para um emaranhado de possibilidades para seu significado. Neiva, (1993, p. 15), destaca que “[...] o significado das imagens é alcançável graças a uma mistura de erudição e quebra-cabeça, como interação de hipóteses, deduções e provas factuais, análoga a solução de enigmas que atormentam os detetives”.

3.6 - As representações de cores no documentário.

Considerando que uma imagem pode e deve representar vários significados para quem observa e analisa, a cor desta imagem se tratando de produção cinematográfica consistirá de muitas informações a serem examinadas. E não estarão na produção audiovisual por via de acaso, mas por representarem determinados conceitos e significados para seus cineastas produtores com o objetivo de influenciar seus espectadores por meio de sua linguagem estabelecida.

Ao refletirmos sobre a questão da representação das imagens no documentário não podemos desconsiderar os objetivos do autor/produtor e daquele que será o receptor delas. Nesse caso a identificação da(s) ideologias presentes na construção daquela obra audiovisual é uma das tarefas primordiais. Black (1991), afirma que é interessante dizer que a análise imagética criteriosa é importante na perspectiva de representação, assim “[...] *será preciso, por el contrario, emplear una investigacion menos pulcra y más exigente acerca de la producción de los objetos artísticos em el interior de los estilos o modo de vida*”. (BLACK, 1991, p. 168).

Desde seus primórdios o cinema se utilizou das cores, no princípio as produções eram na tonalidade preto e branco, tempos depois foi utilizada outras tonalidades, tais como vermelho, azul, amarelo entre outras. Rodrigues (2000), entende que até chegar na fase que proliferou a intensificação da multiplicação do fenômeno das cores em produções audiovisuais,

isto deu-se em de maneira geral com o desenvolvimento de tecnologias que permitiam o uso de equipamentos e materiais mais sofisticados na arte cinematográfica.

Uma imagem, ao mesmo tempo que permite a interação e a troca, é modificada criativamente por meio desse encontro. Toda forma de linguagem se transforma quando utilizada em processos comunicativos, pois esses, em sua dimensão reflexiva, criam situações interacionais nas quais “a experiência vivida constitui o referente da linguagem, ao mesmo tempo em que a linguagem constitui a própria comunicabilidade da experiência” (RODRIGUES, 2000, p.6).

(BUNGARTEN 2004, p.31 apud STAMATO; STAFFA; VON ZEIDLER 2013, p. 2), sustenta que a “cor no cinema começou a ser utilizada tão intensamente que foram retratando os sentimentos e as personalidades dos personagens pela cor, como em *Moulin Rouge* que utilizavam o vermelho para indicar paixão”. Sobre o significado de cor é salutar a concepção de (STAMATO; STAFFA; VON ZEIDLER (2013, p.2) que a cor é um fenômeno físico-químico e que tem grande relevância na produção cinematográfica: “[...] elas podem definir um contexto com vários significados, que pode definir o estado de espírito de uma pessoa e, cinematograficamente, em qual gênero de filme está inserido (drama, comédia)”.

Braga e Costa (2000), consideram que a cor mostra-se como um grande diferencial na questão da narrativa fílmica:

A cor é um elemento que pode ser deliberadamente manipulado, usado expressivamente de acordo com escolha individual e de como é composto com outros elementos, para atingir um dado efeito dramático. Pode ser, simplesmente aceita como recurso visual. A cor pode ainda construir um elemento significante para a narrativa. (BRAGA; COSTA, 2000, p. 6).

Tabela 1 - Cores do Cinema.

COR	SIGNIFICADO
Branco	Paz, pureza e alma.
Preto	Morte, tristeza e sujeira.
Cinza	Velhice, pó e melancolia.
Amarelo	Luz, verão e alegria.
Laranja	Sol, prazer e criatividade.
Vermelho	Guerra, violência, amor e perigo.
Verde	Natureza, esperança e saúde.
Azul	Harmonia, fidelidade e infinito.

Rosa	Romance, sonho e infância.
Marrom	Terra, melancolia e sujeira.

Fonte: (BRAGA; COSTA, 2000), elaborado pelo autor.

Tabela 2: Cores artísticas.

COR	SIGNIFICADO
Branco	Inocência, bem e perfeição.
Preto	Poder, violência e morte.
Cinza	Tédio, crueldade e velhice.
Amarelo	Otimismo, ciúme e criativo.
Laranja	Exótica e transformação.
Vermelho	Paixão, ódio, sangue e amor.
Verde	Vida, saúde e liberdade.
Azul	Simpatia, harmonia e infinito.
Rosa	Delicadeza, infantil e doce.
Marrom	Feio e desagradável.

Fonte: (HELLER, 2013), elaborado pelo autor.

Reafirmamos que as cores utilizadas na produção fílmica têm vários significados nas imagens e nas cenas do filme e elas atestam as opiniões dos cineastas do filme transmitido. (ANTONIONI, 1947, apud MARTIN, 2005, p. 87), afirma que –, “[...]a cor é uma relação entre o objeto e o estado psicológico do observador, no sentido em que ambos se sugestionam reciprocamente - ou seja, as cores nos influenciam tanto quanto nós as influenciemos”.

O filme Documentário Tocantins Rio Afogado trata sobre a questão ambiental e sobre o cenário futuro do rio Tocantins, em um contexto de preservação e desenvolvimento alertando para os impactos socioambientais causados pelas usinas hidrelétricas em funcionamento e daquelas que estão projetadas para este rio. O filme mostra a insegurança e insatisfação da população ribeirinha e comunidades tradicionais diante deste impacto ambiental, que trará consequências graves do represamento do rio, a degradação do meio ambiente, as doenças, a contaminação das águas e as injustiças no processo de indenizações dos ribeirinhos. Sobre o sentido do desenvolvimento, na construção das barragens, é explícito que é apenas uma “cortina de fumaça” para atender a iniciativa privada que está aliado poder público do Estado. Nesse

caso, não precisamos inquirir a questão, desenvolvimento para quem? Apenas para atender as necessidades do poder hegemônico em desfavor das populações ribeirinhas e tradicionais.

O Documentário Tocantins Rio Afogado inicia mostrando como nasce o rio Tocantins desde, suas nascentes próximas a Brasília, a narração foi feita neste momento em voz over. No documentário é demonstrado por meio das narrativas dos ribeirinhos (as suas angustias em relação a cultura, identidade, memória, cultura e território) e as suas articulações no sentido de lutar contra a hegemonia do projeto energético em suas regiões afetadas. No mesmo identifica os impactos na fauna e flora destes territórios, a ausência de estudos de órgãos oficiais de governo, que possam certificar-se de comprovação real, ao que de fato seria afetado.

Uma outra questão evidenciada pelo documentário dá-se em relação a acordos as indenizações, referente aos valores financeiros para os atingidos pela construção das hidrelétricas, que aparecem na narrativa fílmica sem transparência. Para o nosso caso específico interessa o tratamento e as narrativas sobre os ribeirinhos a serem atingidos pela inundação do rio Tocantins, formando um grande lago na região a ser afetada pelos impactos socioambientais pela construção da Usina Hidrelétrica do Estreito- UHE.

Em nosso trabalho algumas imagens/cenas selecionadas para dialogo e analise fílmica, serão evidenciadas por meio de *frames*¹³ em forma de mosaico, outras não, pois serão contextualizadas e realizadas suas interpretações de forma individualizadas sem perder de foco a noção do todo na obra audiovisual. Se a câmera mudar de conteúdo e lugar, esta será outra cena. As cores no cinema podem apontar para significados divergentes, dependendo do seu contexto no filme. As cores podem e devem ser consideradas elementos importantes na construção da narrativa fílmica, pois estar em voga os seus múltiplos significados e suas interpretações diversas.

13 Na Linguística, o conceito de frame foi sistematizado por Charles Fillmore. Em um de seus primeiros trabalhos, “*Frame Semantics and the Nature of Language*” de 1976, o linguista afirma ser importante considerar, na caracterização de um sistema linguístico, a descrição de frames cognitivos e interacionais, em termos dos quais o usuário da língua “[...] interpreta seu ambiente, formula suas próprias mensagens, compreende as mensagens dos outros, e acumula ou cria um modelo interno de seu mundo” (FILLMORE, 1976, p. 23 [tradução nossa]¹⁰). Em linhas gerais, o autor caracteriza um frame como uma espécie de inventário de esquemas que os indivíduos possuem na memória, e que os auxilia a estruturar, classificar e interpretar experiências. FILLMORE, C. J. Frame semantics and the nature of language. In: HARNARD, S. R.; STEKLIS, H. D.; LANCASTER, J. (eds.). *Origins and evolution of language and speech*. Nova York: New York Academy of Sciences, 1976.

Figura 04 – Cena 1: Presença e ausência no rio Tocantins



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Na cena 1, que abre o Documentário em questão, mostra o azul do céu (representando tranquilidade, harmonia) com o verde (da floresta preservada), e o cinza (velhice) esverdeado (esperança) do rio Tocantins. A imagem mostra uma personagem feminina solitária, em trajes de lazer, em uma praia natural do rio a escrever em papel, olhando a frente em seu horizonte (como se fazendo reflexões sobre este manancial de águas e a sua paisagem como um todo), o rio que passa calmamente ladeado pela floresta em estado de preservação. Ao lado direito visualizamos o mesmo local, porém nesta sequência, a mulher está oculta, portanto torna-se invisibilizada.

Compreende-se que na imagem em primeiro plano o rio ainda preservado apto, para tomar banho, beber das suas fontes e enquanto na outra cena, elucida que um dos maiores impactos será o êxodo da população ribeirinha de seus territórios de origem. Nesta cena em destaque, não aparece diálogo e nem comentários do narrador do filme. Ao criar uma personagem, há uma introdução de um elemento imaginário no pensamento das pessoas que assistem ao filme, então é essencial pensar na forma como essas imagens e representações de mulheres estão sendo construídas e a partir da visão de quem vê. Durante a transmissão desta cena, praticamente em câmera lenta o som remete a reflexão e tristeza.

Kamita (2017), sustenta que a linguagem cinematográfica pode e deve reconhecer o impacto social nas produções audiovisuais, uma vez que não podemos limitar o cinema como mero modo de entretenimento, pois ele também tem a capacidade de evidenciar e/ou criar padrões sociais, como pontua:

As cineastas que optam por uma temática questionadora do papel feminino contribuem para difundir reflexões sobre as relações de gênero que respondem ao anseio de reivindicações que se encontram há tempos sendo debatidas em diversos setores. O cinema é uma área importante para que se estabeleçam discussões sobre gênero. O discurso cinematográfico pode se constituir em um campo no qual se inserem alternativas a uma cultura tradicionalista e conservadora. (KAMITA, 2017, p. 1396).

Silva (2020), ressalta que sobre a invisibilidade dada ao gênero¹⁴ feminino nas produções audiovisuais de cinema brasileiro na atualidade afirma que um dos principais motivos é devido o padrão conservador e dominante masculino:

As personagens femininas enquanto protagonistas, até o ano de 2017, só estavam presentes em 24% dos filmes (fonte: *Women and Hollywood*). No Brasil, esses dados não são diferentes. O cinema brasileiro da retomada (1995 a 2005) conta apenas com 18% de mulheres cineastas. Mesmo com o passar dos anos, os dados praticamente não variaram. No ano de 2017 as mulheres ainda somavam somente 16% dos cineastas (fonte: Ancine). Portanto, é importante o regaste das mulheres nessa trajetória e mostrar que existe um cinema que busca sair de um padrão proposto pelo dominante, sobretudo por um olhar feminino, cuja perspectiva fomenta a produção de filmes e roteiros que não sejam baseados em estereótipos e em subjetividades masculinas. Assim, a representatividade feminina se mostra importante, quando se considera que um meio de comunicação propaga ideologias sobre as mulheres. (SILVA, 2020, p. 29).

Lauretis (1993), entende que as representações femininas, precisam ir mais além do recorte estereotipado.

Como seres sociais, as mulheres são constituídas através de efeitos de linguagem e representação. Da mesma maneira o espectador, termo de uma série de imagens filmicas, é arrebatado e transportado por sucessivas proposições de sentido, uma mulher (ou um homem) não é uma identidade indivisível, uma unidade estável de “consciência”, mas o termo de uma série notável de proposições ideológicas (LAURETIS, 1993, p.98).

14 O termo “gênero” é, na verdade, a representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria. Gênero é a representação de uma relação, ou, se me permitirem adiantar-me para a segunda proposição, o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas com uma classe, uma relação de pertencer; assim, o gênero atribui a uma entidade, digamos a uma pessoa certa posição dentro de uma classe, e, portanto, uma posição vis-à-vis outras classes pré-constituídas (LAURETIS, 1994, p. 211).

Lauretis (1994), comenta que os estereótipos da mulher construídos pelo cinema ao longo dos anos, vem por meio dos discursos hegemônicos que são implantados nas películas de filmes.

A construção do gênero ocorre hoje através das várias tecnologias do gênero (por exemplo o cinema) e discursos institucionais (por exemplo a teoria) com poder de controlar o campo do significado social e assim produzir, promover e “implantar” representações de gênero. Mas os termos para uma construção diferente do gênero também existem, nas margens dos discursos hegemônicos. (LAURETIS, 1994 p.228).

Ao longo de vários anos, persistiu e ainda persiste em algumas produções audiovisuais fílmica, uma representação do gênero feminino, com alguns estereótipos, por exemplo a fixação do sentido de mulher como dona de casa, a mulher como objeto de desejo sexual masculino, a mulher procriadora e sem papéis de representatividade que remetam a sua ascensão social em diferentes segmentos do mercado de trabalho. Um gênero subalterno e refém do patriarcalismo e do modo conservador masculino. A figura cinco expõe a nascente do rio Tocantins, preservada no meio ambiente, dentro do Bioma Cerrado e sem a intervenção humana que possa ser provocada por algum destes gêneros, tanto o masculino como o feminino.

Figura 05- Nascente do rio Tocantins, próximo a Brasília



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A água transparente e cristalina da nascente do rio Tocantins, distante aproximadamente 51 quilômetros da Capital Federal Brasília, mostra a pureza destas águas conforme mostra a paisagem da figura 4. Conforme mostra a narrativa, do documentário Tocantins rio afogado, esta nascente ainda está preservada. O verde das plantas nativas,

próximo a esta fonte natural, é uma representação da natureza ainda preservada. Sobre esta situação surge uma questão, quais motivos esta nascente ainda se encontra preservada? Sobre a preservação desta fonte de água (no sentido de vida), uma situação aparece indiretamente, trata de sua proximidade com a capital federal.

Andreotti (2016) no trabalho “Brasília, capital de paixões antes que de poder” mostra que a construção de Brasília, nasceu do sentimento de políticos tais como: Hipólito José da Costa (1774-1823), José Bonifácio de Andrade e Silva (1763-1833) e Francisco Adolfo Varhagen (1816-1878). Silva (1985), destaca que embora a concretização deste projeto que previa recentralização do país deu-se na gestão do então presidente Juscelino Kubstchek, que tinha o objetivo principal transferir a capital do Brasil do Rio de Janeiro para o planalto central e implantando assim a nova capital planejada: Brasília no centro do país.

A sua preferência derivou da consideração de que o altiplano possuía um clima ameno, um solo fértil, abundância de madeira, pedra e muitos minerais. (...) Além disso, sobre o altiplano emergiam nascentes de relevantes cursos fluviais navegáveis que favoreciam o comércio e as trocas com as partes mais longínquas do País e rendimentos abundantes das terras circundantes (SILVA, 1985, pp. 56-57).

Cruls (1957), ressalta que a construção da futura capital do Brasil, deve reconhecer a extensão dos horizontes, dos cursos de água, a grandiosidade e a imensidão da paisagem natural, no planalto central e que ali deveria ser erguida Brasília:

Esta planície imensa [...] é riquíssima de cursos de água límpida e deliciosa que minam da menor depressão do terreno. Essas fontes, como os grandes rios que regam a região, são protegidas por admiráveis capões, aos quais nunca deveria golpear a machada do homem, senão com a maior circunspeção. São magníficos os pastos verdejantes e certamente superiores a todos os que vi no Brasil Central. Todos esses elementos, cuja disposição se podia atribuir à inspiração de um artista sublime, dão à paisagem o aspecto mais aprazível e de que não há nada comparável. (CRULS, 1957, p. 54 apud ANDREOTTI, 2013, p. 58).

Ainda não sabemos até quando estarão preservadas as nascentes do rio Tocantins contra o desmatamento e o momento que permanecerão sem poluição, mas pelo menos na narrativa fílmica, fica evidenciada a sua preservação, como nos revela a figura 5. Enquanto a figura 5 mostra a nascente do rio Tocantins, preservada a cena 2 explicita três intervenções humana: a hidrelétrica de Cana Brava no Goiás e as pontes de (concretagem e da linha férrea que liga Carajás-PA/São Luiz- MA) e que, portanto, atravessa o rio Tocantins, na região de Estreito no Maranhão.

Figura 06 – Cena 02 Uma hidrelétrica em operação e as duas pontes: uma férrea (para passagem dos vagões e outra de concreto para veículos e passageiros em Estreito- MA)



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cena 2 mostra uma Usina Hidrelétrica no rio Tocantins e duas pontes uma férrea e outra de concreto, interligando a cidade de Estreito – MA. Em ambas as imagens se nota as cores verde escura, (representa uma paisagem “natural” verde venenoso e ou dos negócios que florescem), o marrom (representa o feio, desagradável ou aconchego) juntamente com o acinzentado (que representa o tédio e os sentimentos sombrios) das águas no documentário. A imagem aérea da hidrelétrica nos indica que o cineasta pretende trazer o sentido que é uma grande construção humana e que irá impactar de forma socioambiental em muitas culturas e territórios. As duas pontes representam o local onde provavelmente será construída a UHE. De forma geral, a narrativa busca intensificar uma ideia real em que o projeto de construção da barragem já está em estado avançado de negociações e liberações de licenças ambientais será uma realidade.

O cinema documentário em Nicholls, não é apresentado como um documento objetivo de registro. Muita embora compreendamos que o filme não é cópia da realidade, mas representações de realidades. Barbosa (2009), acredita que a representação pode ser vista como um resgate do real ou uma forma de simulação:

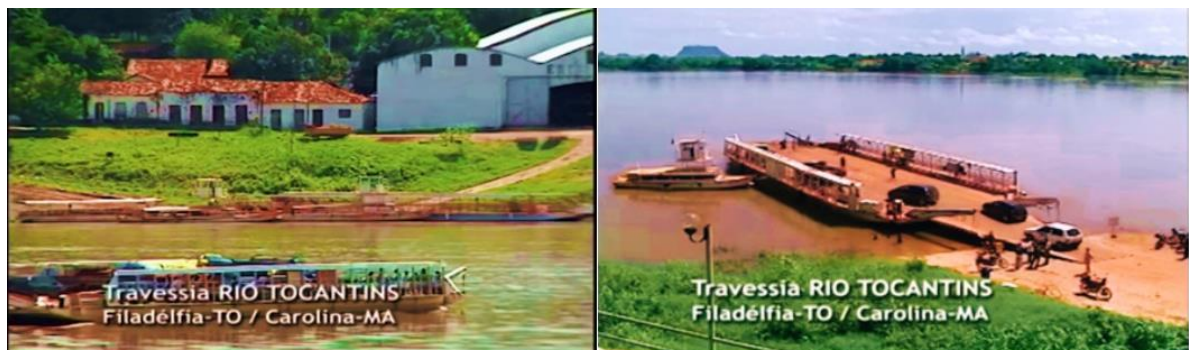
Quando alguém decide representar algo, aquilo que será representado acaba submetido a um “olhar” específico, que decide a melhor maneira de colocá-lo em cena num filme, por exemplo. Dessa maneira, a pessoa acaba funcionando com um filtro, mesmo que o seu desejo seja a imparcialidade, afinal ela seleciona o que interessa segundo critérios subjetivos. Assim, representar o real não é reproduzi-lo, mas submetê-lo a uma autoridade, que decide apresentá-lo. Pode-se dizer, ainda, que a representação é uma forma de resgate do real, com o objetivo de torná-lo presente novamente, sendo a única maneira que se tem de conservá-lo. A representação pode ser vista também como uma forma de simulação. Quando a representação é feita por um meio audiovisual, pode-se dizer que a realidade passa a ser montada, pois ela depende da captação de imagens, edição, além de existir a possibilidade de

incrementá-la com o uso de artifícios como gráficos, por exemplo, o que faz com que essa representação pelo meio audiovisual vá além da simples escolha dos fatos a serem representados. (BARBOSA, 2009, p. 20).

A representação de uma imagem, paisagem “real”, como já foi explanado anteriormente pode sinalizar para um conjunto de vários significados, em um produto audiovisual. As imagens das cenas três e quatro, demonstram em primeiro momento o mesmo rio Tocantins interligando as duas cidades de Carolina –MA e Filadélfia – TO.

Nesta representação podemos ver a divisão de segmentos sociais (servidores públicos da saúde, que trabalham com ambulância, idosos/aposentados, vendedores ambulantes de sorvetes, camioneiros do agronegócio e ribeirinhos locais). Fica evidente que as duas imagens foram gravadas em horários divergentes, pois a coloração das águas do rio Tocantins é diferente, devido ao reflexo dos raios de sol na superfície das águas.

Figura 07 – Cena 03 Travessia pelo rio Tocantins, interligando as cidades vizinhas de Carolina - MA e Filadélfia - TO.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Figura 08 – Cena 04 Travessia pelo rio Tocantins, com veículos e passageiros.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

As figuras 07 e 08, contém as cenas três e quatro que revelam a travessia de pessoas e veículos em balsas da empresa PIPES que realiza a interligação entre as cidades de Carolina – MA e Filadélfia – TO. A cena 4 notabiliza o rio Tocantins como logística única entre estes dois municípios circunvizinhos de unidade federativas divergentes. Nesta mesma cena identificamos, uma parte das instalações da empresa PIPES, a única que presta serviços de travessia de veículos e passageiros nesta região, representando a influência do poder privado. Na cena 4 percebemos a mudança no ângulo da câmera uma vez que características físicas dos passageiros são evidenciadas. A relação entre natureza e as pessoas demonstram uma situação de afinidade dentro de seus respectivos cotidianos.

Quando ocorre a mudança de ângulo da câmera, uma nova unidade de análise começa. Rose (2007. p. 350), afirma que: “[...]O ângulo da câmera, tomadas individuais ou grupais, iluminação e música, são todas as convenções de filme e televisão”. A empresa PIPES, aparece no filme em forma de apoio e não como patrocinador, uma vez que os objetivos dos cineastas João Neiva e Hélio Brito eram de visibilizar a narrativa dos ribeirinhos atingidos e aqueles que seriam impactados pelas barragens, e nesse sentido a visão do fundador da PIPES era em defesa do projeto da UHE, e da ideia de “progresso” capitalista que apenas beneficiaria os grandes conglomerados empresariais. Esta perspectiva de “progresso” trataremos com maiores pormenores no capítulo quatro sobre a Usina Hidrelétrica de Estreito.

O cinema consiste numa ferramenta que contribui na construção e fixação de uma imagem da marca. Nesse contexto, marca não é apenas o logotipo da empresa, mas um conceito que envolve em si, a embalagem, o nome da marca, sua linha de comunicação publicitária e conceitos mais subjetivos agregados à marca através de sua publicidade, como sensações, “filosofia de vida” e personalidade da marca. Pinho (1996, p. 43), assevera que as marcas são “[...] um conjunto de valores e atributos tangíveis e intangíveis relevantes para o consumidor e que contribuem para diferenciá-la daquelas que lhe são similares”. As cenas 3 e 4 em uma primeira impressão parece tratar das mesmas imagens, no entanto pelo movimento das cenas, por meio de técnicas da câmera, vemos a ampliação em forma de zoom, sobrepondo uma imagem em relação a outra.

A cena 5 identifica uma praça pública na cidade de Filadélfia – TO e no centro desta praça, está uma Igreja Católica. A igreja aparece na paisagem como um símbolo de poder religioso, do qual os fiéis católicos buscam conforto moral e mental na sua espiritualidade. A cor azul-celeste, da fachada deste templo, indica uma representação simbólica de paz e conexão com o sagrado/divino. E não por acaso temos a imagem fixada da igreja católica em praças

públicas, em diferentes cidades brasileiras, a exemplo de Filadélfia – TO e Carolina – MA representando a influência da religião católica nestes municípios. Os bancos da praça, com sentido de território, vêm possibilitar locais de encontro(s) públicos de diálogos entre os moradores e ou turistas na cidade, considerando que é atrativo turístico desta cidade.

Figura 09 – Cena 5 - Igreja Católica de Filadélfia –TO



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cidade de Filadélfia –TO é uma dentre os doze municípios a serem impactados na construção da UHE e pela formação do lago artificial a ser formado na região dos territórios afetados. Um dos atrativos turísticos deste lugar é a catedral da Igreja Católica, na praça central da cidade. Esse símbolo religioso trata-se de uma paisagem cultural e tem na representação simbólica a manifestação de uma grande maioria de católicos que exercem suas crenças e ritos religiosos. Andreotti (2010), defende que a paisagem espiritual embora produza emoções, nunca é totalmente clara:

A paisagem, sobretudo espiritual, não pode ser vislumbrada com padrões geométricos de linhas porque é emoção, é algo confuso, é escuro. Se houver clareza não é mais a paisagem, porque essa é a psique do antigo do medieval, do moderno e, portanto, deve ser complexa como a alma: emociona, envolve, é uma pergunta ou uma resposta, e em seguida muda novamente para uma pergunta. Quando ela diz muito, dá um acompanhamento musical para a imaginação. A história, nos leva a imaginar alguma coisa, mas a paisagem nunca é totalmente clara. (ANDREOTTI, 2010, p. 267).

Andreotti (2010), acredita na ideia de que os templos arquitetônicos da igreja católica é mais que paisagem cultural é uma paisagem espiritual:

O espiritual, a paisagem natural, precisa de algo que é uma pedra ou um santuário ou um cipreste antigo e famoso ou uma fonte velha e famosa, uma imagem um monumento. Como contraprova ao que foi dito, citando os cultos, até mesmo os cristãos, mas em essência a prática iconoclastia dispensa representações ou símbolos

ou figuras. Até onde sei, me parece difícil alcançar o espírito em um dos seus templos. Talvez eles tenham preenchido a falta de arte com hinos religiosos, que ocorre com frequência. Mas ao contrário disso, as paisagens são as que mais impressionam por uma cultura místico-religiosa fortemente marcada pelo catolicismo ou ortodoxia oriental. Com estas considerações podemos escrever sobre uma fisicalidade que é o território reificado pela mística, desse modo não vamos construir apenas uma paisagem cultural, mas que isso, uma paisagem realmente espiritual. (ANDREOTTI, 2010, p. 267).

Em relação a imagem da igreja, existe a preponderância das cores azul (que significam harmonia, fidelidade, infinito e divino) e o branco (que simbolizam a paz, pureza, inocência e perfeição). A cena 5, identifica o templo católico que era o refúgio da fé de várias pessoas nesta comunidade em contrário de uma vida desgastada pela descrença em valores morais e religiosos.

Em se tratando da destruição de igrejas, percebemos tratar de uma tragédia, embora sem mortes humanas, ocorre “feridas emocionais” na comunidade, devido envolver a sua própria identidade. Halbwachs, (1990, p. 136) afirma que isso acontece porque a memória coletiva apoia-se nas imagens espaciais: “Quando um grupo humano vive muito tempo em lugar adaptado a seus hábitos, não somente os seus movimentos, mas também seus pensamentos se regulam pela sucessão das imagens que lhe representam os objetos exteriores”. Neste sentido, conforme esta situação, o(s) integrante(s) dessa comunidade seriam “[...] mais sensível ao desaparecimento de tal rua, de tal edifício, de tal casa do que aos acontecimentos nacionais, religiosos, políticos mais graves”. (HALBWACHS, 1990, p. 134). A cena 6 vem destacar um dos principais meios de sobrevivência da população ribeirinha, a atividade pesqueira, tanto para o consumo próprio ou para negociação na rua ou nos pequenos mercados destas cidades ribeirinhas.

O peixe do rio, como indicado na cena 6, é muito consumido por estas populações ribeirinhas tradicionais, uma vez que se trata de algo cultural e pela questão econômica (pois de maneira geral o preço da carne bovina é relativamente mais caro do que o pescado) e isso dificulta um pouco para estas populações, uma vez que nem todos possuem uma renda fixa mensal, e que desta maneira a carne vermelha não está inserida em seu cardápio regular diariamente.

Figura 10 – Cena 6 – Atividade pesqueira no rio Tocantins



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cena 06 nos mostra o processo da atividade pesqueira desde a ida ao rio para pesca até a chegada com os peixes e a sua comercialização local. A esquerda da cena 06 vemos um ribeirão com sua vara de pescar, provavelmente seja para o consumo próprio. Ao centro um grupo de pescadores em uma canoa (embarcação simples de madeira indicada para navegação sobre o rio) sendo guiada por um integrante que possui um remo de madeira e que realiza a condução da embarcação. A direita da cena 06, visualizamos um adolescente sobre uma bicicleta carregando seus peixes para comercialização na cidade de Filadélfia – TO. De maneira geral percebemos a influência da pesca sobre a vida socioeconômica dessa população ribeirinha. Enquanto a cena 06 destaca a atividade pesqueira para estas populações tradicionais, a cena 07, apresenta o rio Tocantins, como um sentido de proporcionar lazer (com moradores tomando banho público), comercialização (barcos que negociam produtos agrícolas por onde transitam) e de trabalho doméstico (simbolizado pelas donas de casas que lavam as roupas da família nas águas do rio Tocantins).

Figura 11 – Cena 07- Usos de lazer, comércio e trabalho doméstico no rio Tocantins.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cena sete identifica momentos diferentes no contato entre rio Tocantins e os ribeirinhos das cidades a serem atingidas pelo lago artificial da UHE. A cena 07, oferece uma trilha sonora alegre, divertida e representando momentos e períodos de lazer. Oliveira (2007), considera que o rio Tocantins, é:

[...] um rio que possui uma pluralidade de sentidos: ele une e fixa, mas também separa e divide. É uma fronteira geográfica por natureza, mas é também fronteira econômica, cultural e simbólica. É visto como barreira, mas também como via de contato, integrador de regiões e pessoas, espaço de relações sociais e de identidades culturais (OLIVEIRA, 2007, p. 30).

A pesca consiste em uma das principais atividades econômicas dos ribeirinhos que habitam as margens do rio Tocantins desenvolvida por estes grupos de moradores que ali habitam há muito tempo. Santos e Santos (2005, p. 2), sustentam que a maioria dos ribeirinhos sobrevivem da pesca pois “[...] é uma das atividades humanas mais importantes na região norte para os ribeirinhos, constituindo-se em fonte de alimento, comércio, renda e lazer para grande parte de sua população, especialmente a que reside nas margens dos rios”.

Considerando que a pesca é uma atividade fundamental para sobrevivência das populações ribeirinhas que encontram nela uma fonte de renda sustentável para suas famílias, e isto necessariamente depende da preservação dos rios, neste caso o rio Tocantins. O autor Barthem (2003), considera que a pesca na região amazônica se destaca em relação às demais regiões brasileiras, tanto costeiras quanto de águas interiores, pela riqueza de espécies exploradas, pela quantidade de pescado capturado e pela alta dependência da população a esta atividade.

Na cena sete, adolescentes e crianças brincando, nas águas do rio Tocantins, barcos realizando comércio por meio de transações financeiras de produtos as cidades margeadas por este rio, e duas famílias diferentes realizando a lavagem de roupas. É possível perceber uma jovem ao colaborar com sua suposta mãe, neste trabalho doméstico, exercendo esta atividade de modo um pouco “natural” de trajas de roupas de banho. Evidenciando assim uma representação de em que o rio não transmite insegurança, e uma familiaridade íntima entre ser humano e natureza. Tuan (1980), comenta que sobre a relação da população rural com a natureza e o meio ambiente é percebida sobre o seguinte aspecto:

Percepção é tanto a resposta dos sentidos aos estímulos externos, como a atividade proposital, na qual certos fenômenos são claramente registrados, enquanto outros retrocedem para a sombra ou são bloqueados. Muito do que percebemos tem valor para nós, para a sobrevivência biológica, e para propiciar algumas satisfações que estão enraizadas na cultura (TUAN,1980, p. 4).

As cores que estão em destaque nas cenas sete e oito, são a cinza (que representa tédio, velhice) do rio Tocantins e o verde redor da paisagem (que significa a vida, saúde e natureza). Se por um lado existe a referência ao rio como sendo antigo nas representações das cenas, por um outro olhar a referência a preservação da natureza pelo verde que é associado também a vida. Enquanto a cena 07 mostra a paisagem do rio Tocantins, a cena 08 destaca a audiência pública se referindo sobre a construção da Usina de Hidrelétrica de Estreito (UHE), na área a ser atingida dos municípios afetados e a situação deste impacto socioambiental para o rio Tocantins.

Figura 12 – Cena 08 - Audiência Pública sobre a construção da UHE



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cena 08 é composta com um conjunto de nove frames que tratam da mesma situação: as audiências públicas realizadas nas cidades de Carolina e Estreito - MA. No que se refere às cores, em cada um destes frames destacaremos uma breve análise sobre o colorido das camisetas de algumas pessoas. Observaremos a imagem dos frames na contagem de 1 a 9, considerando da esquerda à direita. A informação de que seria construída no rio Tocantins, mais uma hidrelétrica, desta vez a localização escolhida foi na cidade de Estreito - MA, e que esse empreendimento privado, impactaria várias cidades ribeirinhas (Estreito e Carolina no

Maranhão, Aguiarnópolis, Babaçulândia, Barra do Ouro, Darcinópolis, Filadélfia, Goiatins, Itapiratins, Palmeirante, Palmeiras do Tocantins, e Tupiratins no Tocantins), fora necessário discutir com a comunidade a ser afetada diretamente, informando-as sobre o projeto, por meio de diversas audiências públicas. Durante estas audiências os produtores do filme, utilizavam trilhas musicais mais sérias, devido a tensão que a própria situação exigia na ocasião.

A Audiência Pública, gênero participação popular, tem por finalidade precípua apresentar aos interessados as ideias e propostas envolvidas no empreendimento em análise, dirimindo dúvidas e recolhendo “[...] críticas e sugestões com relação à instalação da atividade local”. (FIORILLO, 2012, p. 238). Machado (2008, p. 255), acredita que o princípio constitucional da informação que é decorrente do princípio da participação popular e que “[...]há uma dupla caminhada na audiência: o órgão público presta informações ao público e o público passa informações à Administração Pública”.

A audiência pública, consiste num instrumento legal, idealizado pelo Estado, no sentido de comunicar a comunidade, de possíveis intervenções, no seu território ambiental e social, e com isto a população consultada deve ser ouvida, emitindo suas sugestões e até em tecer críticas, se assim desejarem. O desejo e a própria manifestação da população, devem ser considerados na decisão do pedido de licença ambiental. Estes aspectos são relevantes, mas, muitas vezes são esquecidos ou ignorados na prática. Ellovitch (2012, p. 359), considera que “[...] de nada adianta a realização formal de audiências e consultas públicas se a manifestação popular não tiver nenhuma influência no procedimento”.

Ellovitch (2012), destaca que muitas Audiências Públicas, por seu caráter mais técnico pode dispersar o cidadão comum (leigo) por não compreender a linguagem rebuscada nestas reuniões, entre poder público, privado e comunidade em geral.

[...] são realizadas de maneira burocrática, com seus realizadores divulgando informações técnicas de maneira pouco inteligível e ouvindo os pronunciamentos da população com enfado e desatenção. O empreendedor se mostra presente apenas para desdenhar ou menosprezar opiniões contrárias à sua. Muitos cidadãos deixam de comparecer ou de se manifestar, aceitando uma posição fatalista de que tudo aquilo é inútil. Dependendo do modo como as audiências são consideradas, cabe-lhes razão para pensar assim (ELLOVITCH, 2012, p. 359).

No documentário em análise, induz a refletir, que a participação popular nestas audiências públicas realizadas, eram somente decorativas e para registro formal da presença do povo como condição e requisito indispensável nos debates em torno da construção da hidrelétrica. É evidente a participação de diversos grupos sociais e populares nestas audiências,

tais como: (pescadores, vazanteiros, quebradeiras de coco, representantes do Movimento de Atingidos por Barragem (MAB), barqueiros, canoieiros, indígenas), classe política e representantes do grupo Consórcio de Energia de Estreito (CESTE) formado pelas empresas Engie, Vale, Alcoa e InterCement.

Sobre as cores nos frames da cena 08, as cores que mais se destacam são o branco (representa a paz, calma, pureza, inocência) o laranja (prazer e transformação) e o vermelho (guerra, violência, amor e ódio). Desta forma, percebe uma certa ingenuidade dos participantes em não saber ao certo como permanecerão diante da construção da hidrelétrica, a transformação que mudará suas vidas e seus destinos e a violência crassa e institucionalizada que terão que suportar nesta transição de identidade, memórias, territórios e de suas culturas. A cena em movimento identifica a ideologia dominante do empreendedor (CESTE) na tentativa de justificar em termos “benéficos” a importância para essas populações ribeirinhas, de que o projeto em discussão vai gerar desenvolvimento para essa região. Nesse caso surge a questão, desenvolvimento para quem? Nesse caso apenas para o grupo empreendedor.

No ano de 2005 na cidade de Carolina - MA, no prédio da Câmara Municipal é realizado uma audiência pública para tratar sobre a construção da UHE-Estreito. Um senhor que não teve o nome divulgado pelo documentário inicia a fala:

Mas eu quero aqui externar a nossa insatisfação com este empreendimento dentro dessa região. E de uma certa forma vai causar inúmeros impactos nessa região. Nós somos contra porque a gente entende que este empreendimento ele é inviável do ponto de vista ambiental e social. A gente é contra porque existe outra estratégia de desenvolvimento na região, que é justamente o turismo e o fortalecimento da agricultura familiar, o fortalecimento da cultura extrativista dos pequenos produtores e dos índios desta região. Quero perguntar para a Piosa¹⁵ que fez o trabalho de levantamento de fauna, se ela andou realmente nos locais que ela disse ter andado? Porque não mensurou sequer nossos felinos, nossos animais maiores, que não está mensurado. Os corredores ecológicos que temos aqui, como a rota do (rio) Farinha, todas as matas “ciliar” do Farinha, Brejão e do rio Manoel Alves Grande. Justamente onde esses animais se alocam, se tivessem ido lá tinham sim detectados esses animais. Não foram mensurados. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

Duarte (2021), afirma que em se tratando sobre a construção da UHE, o compromisso do CESTE era exclusivamente com as empresas consorciadas, e como prática recorrente omitiam informações e dados relativo ao projeto da barragem aos ribeirinhos atingidos:

15 Sem identificação. Supomos tratar-se de alguma instituição, empresa privada ou uma Organização não governamental (ONG).

[...] o que se observa é uma relação conflituosa entre atingidos e o empreendedor, pois o compromisso do CESTE foi somente com as empresas consorciadas. Por esta razão, evidenciou-se o descaso do empreendimento com as comunidades ribeirinhas e as populações da área urbana e rural que se encontravam, na época, na área de abrangência do projeto da UHE. [...] Isso pode ser observado no conjunto das narrativas dos participantes da pesquisa (Dissertação de mestrado da autora grifo nosso) afirmando que muitos ribeirinhos, na ocasião dessas reuniões, já pressentiam as perdas (i)materiais com a implantação da UHE, justamente pela dificuldade de comunicação entre a comunidade ribeirinha e o CESTE. (DUARTE, 2021, p. 101).

Carvalho (2018), afirma que ocorreram inconsistências nos dados apresentados pela EIA/RIMA, logo veio a contestação pelo o MAB:

Com a construção da UHE o, segundo o EIA/Rima, 1.020 famílias foram deslocadas compulsoriamente, no entanto o Movimento de Atingidos por Barragens registra um número bem mais abrangente, aproximadamente cinco mil famílias. Nesse contexto, dados do Observatório Socioambiental de Barragens (2017) registram que 913 imóveis urbanos e 1.498 imóveis rurais foram atingidos, entre esses imóveis, registram-se a perda de duas igrejas e de nove escolas públicas. (CARVALHO, 2018, p. 76).

Além das divergências dos dados nos relatórios da EIA / Relatório de Impacto Ambiental e do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB), percebe-se que os relatórios da Estudos de Impactos Ambientais, não foram incluídos os povos tradicionais indígenas Krahô e Apinajê no Tocantins e a comunidade Gavião Krikati no Maranhão. Um político do município de Filadélfia - TO, afirmando descrença em relação ao enfrentamento do IBAMA contra o consorcio empreendedor e participando da audiência pública em Carolina -MA, relatou que:

Nós não vamos acreditar que o IBAMA vai conceder esta licença, eu quero dizer que o povo ribeirinho já está sofrendo só por ver os comentários da construção da barragem, eles estão confiantes que as indenizações que eles vão receber não dá para sobreviverem”. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

E como prenúncio, a citação anterior, veio sinalizar anos depois que o IBAMA atestou a liberação e concedeu a licença de construção da usina de Estreito e de forma violenta foram obrigados a serem desapropriados das suas moradias, em suas identidades culturais e de seus territórios tradicionais. E na sequência a cena 09, do Documentário Tocantins Rio Afogado mostra a moradia de ribeirinhos e uma casa de lazer na praia.

Figura 13 – Cena 09- Moradia de ribeirinho e casa de praia



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cena 09 indica uma moradia de uma família de ribeirinhos às margens do rio Tocantins, nela percebemos a mudança do ângulo da câmera em comparação com as duas imagens. Na imagem à esquerda, a câmera parece optar por uma perspectiva mais geral da paisagem como um todo, e enquanto aquela à direita há mais nitidez no objeto focado, neste caso vemos detalhes da moradia de uma família ribeirinha. Na cena nove, a parte de cima vemos uma residência de um ribeirinho, com as paredes de adobe e cobertura de palha de coco babaçu, (palmeira nativa desta região) e enquanto na mesma cena abaixo, visualizamos uma casa construída com parede e cobertura de palha de coco babaçu, esta construção simples na praia do rio Tocantins se trata de local de lazer para os turistas nas temporadas de praias na estação do verão.

Nesta cena notamos o enquadramento e ampliação pelo zoom da imagem a direita. “Enquadrar¹⁶ é a ação de selecionar determinada porção do cenário para figurar na tela, escolhendo os ângulos e a amplitude do plano”. Assim como as imagens anteriores da cena, a casa na praia, mostra que a câmera muda de ângulo, para realçar os detalhes da casa. A cena nove vem no sentido de fixar um sentido de vazio no espaço sem presença humana, indicando que com a barragem estes espaços de praia natural tendo de permanecer somente nas memórias individuais e coletivas destes povos ribeirinhos.

¹⁶ <https://promestre.fae.ufmg.br/wp-content/uploads/2018/11/Linguagem-cinematogr%C3%A1fica-59-cartas.pdf> acesso em 29/11/2022.

O enquadramento na linguagem cinematográfica tem o significado de recorte do campo visual. Bueno e Zanella (2022), entendem que o enquadramento é constituído de imagens-pensamento:

A composição do campo – se seu enquadramento é fechado ou aberto, se é saturado ou rarefeito de informações, se realiza um close ou uma panorâmica, os cenários, personagens e objetos que enquadra, a qualidade perceptiva, narrativa e expressiva dos elementos apresentados — agrega elementos qualitativos para compor a imagem-percepção, a imagem-ação, a imagem-afecção. A forma como a apreensão da realidade é filmada e a composição imagética resultante corroboram com a elaboração estética de sensibilidades distintas. (...) O enquadramento cinematográfico define, assim, uma imagem-movimento constituída pelo dispositivo técnico e pelas afecções que o quadro procura engendrar, assim como o sujeito é constituído de imagens-pensamento rabiscadas nas suas relações histórico-culturais. Assim, se o cinema é um jogo de enquadramentos, podemos pensar que viver também o é. (BUENO; ZANELA, 2022, p. 6).

Aumont (2006), assegura que de maneira geral o uso do quadro na linguagem fílmica é extremamente importante no conjunto audiovisual:

O quadro desempenha, em graus bem diferentes dependendo dos filmes, um papel muito importante na composição da imagem especialmente quando a imagem é imóvel, ou quase imóvel, (no caso em que o enquadramento permanece invariável: o que se chama plano fixo). (O quadro é um dos primeiros materiais que o cineasta trabalha). (AUMONT, 2006, p. 20).

Conforme Aumont (2006) a imagem não possui uma expressão, possui símbolos e signos. Na próxima cena que o cineasta Hélio Brito mostra a dona Maria de Barros ela sendo enquadrada, sentada e com a mão na cabeça, mostra vários signos. No enquadramento realizado na cena 10, verificamos de início a tomada de cena, a uma certa distância dos personagens em relação a câmera e após a imagem em movimento é ampliada para o rosto da personagem que emite a sua narrativa na cena. Os produtores do documentário Tocantins rio afogado, no intuito de elucidar a linguagem narrativa e as inquietações psicossociais da senhora Maria Barros diante dos impactos a serem provocados pela construção da UHE, realizam o enquadramento da cena, que no início, é mostrada de corpo inteiro a uma certa distância, após é realizada a aproximação da câmera com a personagem, com o destaque de “zoom” para o realce do rosto, evidenciando suas expressões faciais e coesão de seus argumentos.

Figura 14 – Cena 10- Maria Barros emitindo sua opinião sobre a construção da UHE



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cena 10 introduz a senhora Maria Barros que por meio da sua narrativa em diálogo com o produtor do filme, expõe de forma direta seus dilemas e expectativa em torno da construção da barragem. A cena em análise mostra como os produtores enquadram a dona Maria Barros, a partir da imagem em que a personagem está sentada. Uma vez que a câmera grava seu depoimento, mostra o “personagem” principal da narrativa (o rio) que neste caso aparece como pano de fundo na cena. Os traços físicos juntamente com as feições do rosto da personagem pelo ângulo da câmera indicam alguém pensativo, que ao mesmo tempo mostra seu descrédito pela possibilidade da concretização deste projeto hidrelétrico em seu território e na sua cultura.

No nosso entendimento o vermelho da roupa desta personagem vem com o significado de violência, amor, perigo e ódio. O vermelho de amor à terra, à sua comunidade, cultura e espaço territorial, enquanto que a violência vem no sentido de como serão desapropriados de seus locais de origens e ódio por não possuírem “forças” e representantes sensatos e sensibilizados que venham atuar e desfazer os planos da implantação deste projeto energético.

A senhora Maria Barros, moradora de Carolina - MA, sentada na calçada de sua residência, refletindo e observando as águas do rio Tocantins, que passa ao fundo de sua moradia, de forma pensativa argumenta sobre a construção da UHE e reitera com tristeza que:

A história da barragem estou enxergando de maneira muito dolorosa. Não sei se é do jeito que penso, mas para mim ela só vem trazer miséria, tristeza, sofrimento, para alguém que não tem nem condição de sair mesmo das suas casas para andar perambulando mais ali a fora. E com isso com tudo que está surgindo eu não sei o que pode vim de bom ou ruim para a gente e o que acho é que não vem nada de bom não. Na minha gestão só vem o que é ruim. Mas a palavra da gente não vale coisa nenhuma, se é isso que eles querem fazer. O que que adianta dizer a gente dizer que não quer e eles passar por cima de todos os ditos. Só que na minha mente mesmo ela não acontecia era nunca. Que vai ser um deus nos acuda na vida de muito pobre coitado que tem por aí, vivendo da beira do rio, dos seus terrenos que não pode mais nem se rebolar para muitas coisas. Já está localizado em seus lugares, para ir dismantelar tudo na vida das pessoas depois de velho. É muita dureza. A bondade é só mesmo para o lado deles porque acho que para gente não vai ter bondade nenhuma. Eu penso assim, só não sei se é do jeito que eu (tô) pensando. As saudades as lembranças isso não vai apagar nunca do meu coração. Só em pensar até choro. Convivi demais com o rio. Não ‘tô’ convivendo porque não tenho mais coragem pra ir lá embaixo. Mas daqui ‘tô’ matando a saudade de olhar pra ele toda hora. Vai acabar tudo né. Vai acabar o nome de rio Tocantins. Rio Afogado e rio morto também. Porque não vai significar mais nada. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

Conforme o entendimento de Haesbaert (2007), salienta que a desterritorialização se refere ao êxodo de moradores ribeirinhos de seus territórios de origens. E essas populações por meio das ações do Consórcio Estreito Energia (CESTE) e com o aval de órgãos do Estado, altera substancialmente os modos de viver culturais, identitários de vários grupos sociais e populações ribeirinhas que vivem do e no rio como fonte de suas rendas, para serem reterritorializados em novo lugar diferente de suas vivências e experiências tradicionais.

Desterritorialização é focalizada quase sempre como um processo genérico (e uniforme), numa relação dicotômica e não intrinsecamente vinculada à sua contraparte, a (re)territorialização; este dualismo mais geral encontra-se ligado a vários outros, como as dissociações entre espaço e tempo, espaço e sociedade, material e imaterial, fixação e mobilidade. (HAESBAERT, 2007, p. 31).

No depoimento da senhora Maria Barros, percebe-se a sua tristeza, onde ela não acredita que possa vir algum benefício à sua comunidade e que os pobres que vivem e retiram seu sustento do rio Tocantins serão os mais impactados pela construção da hidrelétrica. Gomes (2001), considera que a representação da paisagem, decorre do olhar daquele que a observa ou que consegue identificá-la.

A paisagem é denotada pela morfologia e conotada pelo conteúdo e processo de captura e representação. A paisagem como representação resulta da apreensão do olhar do indivíduo, que por sua vez, é condicionado por filtros fisiológicos, psicológicos, socioculturais e econômicos, e da esfera da rememoração e da lembrança recorrente. (GOMES, 2001, p. 56).

A narrativa de Dona Maria, teve a maior duração, pois a mesma, embora sem muito estudo formal, mostrava-se informada e desconfortável sobre os impactos a serem provocados pela barragem. A trilha sonora neste caso na cena dez eram silenciosas e tristes. A cena 11 evidencia narrativas orais nas imagens de ribeirinhos discordando da construção da Usina Hidrelétrica de Estreito - UHE, destacando seus modos de viver e realizando captura da imagem no sentido de realçar as reações faciais dos interlocutores do Documentário Tocantins Rio Afogado.

Esses ribeirinhos impactados pela construção da UHE, tem em suas regiões de origem, com suas vivências, seus modos de trabalho e suas identidades as memórias de um tempo feliz e pacífico que provavelmente será não terão mais, pelo menos do jeito a qual eram habituados.

Figura 15 – Cena 11- Depoimentos orais dos ribeirinhos da UHE- Estreito



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Na cena 11, os depoimentos de alguns personagens ribeirinhos (vazanteiros, quebradeiras de coco, indígenas e pescadores) da região a ser impactada, elucidam suas visibilidades para a questão de impactos ambientais, quando são demonstradas, por meio da sequência destas imagens no recorte do documentário. Eles expõem, de forma veemente seus descontentamentos com o andamento da implantação da barragem e fazem isto de forma muito simples e natural, como por exemplo ali no seu trabalho cotidiano da roça, na extração do azeite de coco babaçu e ou no conforto de seus lares a beira do rio. Uma situação presente é que todos

os personagens acima estão em desacordo com os prejuízos ambientais e sociais a serem causados pela construção do empreendimento.

Entendendo que algumas produções audiovisuais buscam o silenciamento de alguns sujeitos, raças, comunidades tradicionais e de grupos minoritários em apoio ao discurso hegemônico conservador e patriarcal. O Documentário Tocantins Rio Afogado no entanto vai na contramão deste discurso, por meio de sua obra busca visibilizar as mulheres, indígenas, donas de casa, pessoas atingidas por barragens, vazanteiros, pescadores, quebradeiras de coco e ribeirinhos de uma maneira geral que relatam suas histórias, vivências, o apego às suas tradições culturais, identidades com seus modos específicos de ser e existir.

Pereira (2017), destaca que a invisibilidade não ocorre somente no cinema em relação aos povos tradicionais ela persiste em várias outras esferas:

A invisibilidade, portanto, não apenas da questão indígena, mas também de inúmeras outras, se torna um discurso de poder. Um discurso que ao não fazer visível demandas e lutas de determinadas populações, delegam as mesmas ao lugar da insignificância no contexto social e também político em nosso país. Tal invisibilidade opera em diversas esferas sociais, na mídia, na política, na educação, em todos os contextos podemos perceber a invisibilidade de inúmeras realidades, apenas por não estarem presente, por não serem uma pauta recorrente. No que condiz à situação indígena, a mídia tradicional manifesta um incomodo silêncio perante a realidade indígena. (PEREIRA, 2017, p. 4-5).

Em se tratando do movimento das quebradeiras de coco no Estado do Tocantins, iniciado em 1980, a época a principal dificuldade era convencer os fazendeiros e proprietários de terra a não desmatar os babaçus e permitir a livre entrada das quebradeiras de coco, na busca no produto coco. No documentário o entrave maior para este grupo social, é o afogamento dos babaçus pelo represamento do rio Tocantins, formando um grande lago e inundando vários espaços territoriais, que vai ocorrer mediante decisão hegemônica do Estado e setores privados de interesses capitalistas.

A invisibilidade em relação aos povos tradicionais, limita seu poder de atuação e busca o cerceamento e silenciamento de suas pautas representativas e reivindicatórias. O movimento (das quebradeiras de coco grifo nosso) também lutava pela defesa e preservação dos babaçuais. Para estes povos, a palmeira tem um significado não apenas econômico, mas também simbólico. Observamos ainda na cena em destaque pelas expressões dos rostos dos personagens é nítida o sentimento de preocupação no futuro destes acontecimentos. O senhor Dalcivan Rocha, político de Filadélfia, fala sobre os impactos ambientais nas terras boas e ruins deste município:

O primeiro impacto ambiental para nós é o fato de inundar as melhores terras que temos no nosso município. Temos dois tipos de terras no município: as boas e as ruins, as boas são as terras ribeirinhas todas elas são de primeira qualidade, isto é o primeiro impacto ambiental grande que estará diretamente ligado a sobrevivência de uma série de pessoas. O segundo impacto será o social, o afastamento dessas pessoas de seu cotidiano que vem de longas datas. Pessoas que não tem hábitos e nem vontade de morar fora de seus redutos das suas regiões, que produzem ali há muitos anos, nunca enricaram, mas também passaram fome ou ficaram pobres. Eles sabem produzir com as cheias do rio, aproveitando suas vazantes. Nós sabemos que vem o lago, nós sabemos que vai atingir nossa região, nós sabemos que vai afastar só no nosso município mais de mil moradores. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

Os relatos de ribeirinhos, tais como Dalcivan vem no sentido de indicarem o impacto socioambiental, com o enchimento do reservatório e a formação do lago em seus territórios que afetaram a identidade, territórios, cultura e modos tradicionais de sobrevivência, assim como descreve Halbwachs (2003).

Com a formação do lago as constantes mudanças no ambiente foram diárias e as modificações na paisagem e na vida dos impactados também foram diárias e contínuas. As histórias vividas durante muitos anos, e para alguns durante toda a vida, pois nunca moraram em outra localidade, são submersas no lago a partir da desterritorialização urbana ribeirinha para dar lugar ao lago da hidrelétrica. Histórias de vida, emoções e sentimentos individuais e sofridos coletivamente. “[...] em cada consciência individual as imagens e os pensamentos que resultam dos diversos ambientes que atravessamos se sucedem segundo uma ordem nova e que, neste sentido, cada um de nós tem uma história” (HALBWACHS, 2003, p. 57 apud SILVA, 2017, p.106).

Silva (2017), destaca que sobre a situação da água e paisagem no rio Tocantins em Babaçulândia – TO, no pós barragem, são presenciadas alterações na coloração da água e mudanças na fauna e flora da paisagem desta cidade:

O aspecto da água parada era outro fator que despertava a curiosidade das pessoas, pois estavam acostumadas com um rio de águas claras e correntes. [...] A modificação na paisagem [em Filadélfia] é um fator curioso registrado por algumas pessoas que navegavam no lago, em passeios ou durante pescarias. [grifo do autor] Observa-se que as palmeiras dos coqueiros babaçu que resistiram vivos por mais de um ano. As demais árvores morreram antes e permaneceram apenas os galhos secos e caules submersos. A presença destas árvores dentro do lago em formação é uma prova de que a supressão da vegetação não foi executada da forma apresentada no discurso do empreendedor. (SILVA, 2017, pp. 110-111).

Enquanto a cena 12, sinaliza as preocupações de uma família indígena a frente de um rio que será atingido pela formação do lago artificial da UHE, a citação anterior explicita o

desastre socioambiental, a exemplo de árvores que não foram extraídas das margens do rio Tocantins e que estão sem vidas. A trilha sonora representada na cena 12 é suave e triste.

Figura 16 – Cena 12- Indígenas reivindicando o direito às suas terras e contra a barragem.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

É importante perceber que a narrativa do cinema é feita por meio de suas imagens, diálogos, narrativas em off e de outras narrativas. Desta forma toda a significação de um filme está ligada aos fatos que são exibidos em uma cena. Palmer (2015, p.138), nota que para isso aconteça, o espectador precisa estar atento ao que é apresentado e sugere que ao assistir um filme há uma interação “[...] afetiva, perspectiva e intelectual”, que resultará em um processo de compreensão dos significados expostos em cena. Ressalta-se que não é apenas colocar elementos em um filme de forma a encher uma cena que podem no final chegar a confundir o espectador, mas sim pensar na construção e combinação de elementos que juntos auxiliarão na narrativa proposta.

A cena 12, destaca as falas da senhora indígena da tribo indígena Krahô, localizada entre os municípios de Goiatins e Itacajá. Nesta cena observamos que os produtores do filme se utilizam dos recursos no uso do ângulo da câmera, pretendem demonstrar o papel na liderança de fala da mulher, e uma vez que não é dado o direito a voz ao seu companheiro indígena. No decurso da história no Brasil, percebe um discurso egoísta, preconceituoso e hegemônico em desfavor dos povos tradicionais, sobretudo em relação a cultura indígena, onde permanece um modelo de “desenvolvimento” que faz desaparecer as suas memórias, territórios e suas práticas culturais.

A pesquisadora Creuza Krahô (2017), argumenta que de maneira geral os pesquisadores antropólogos, quando em contato com os indígenas no intuito de problematizarem seus saberes

nativos, selecionam na grande maioria os homens para contar histórias e relatar suas narrativas nas suas próprias vivências:

As mulheres sabem muitas coisas, passam o dia inteiro fazendo enfeite para os caçadores, porque eles não podem andar sem enfeite. Se andarem sem enfeite, não matam nada. Aprendemos assim: sabemos fazer desenho no corpo, pintar, cortar o cabelo Krahô.. Só quem corta os cabelos da pessoa é a mulher mais velha que não menstrua mais, uma mulher nova não pode cortar o cabelo de ninguém. [...]Mas, mesmo assim, os homens são mensageiros para levar as mensagens do trabalho das mulheres para os antropólogos e devolver de novo para as mulheres. Ao pesquisar, vi que a maioria das coisas não é do jeito que estão registradas, porque são as mulheres que fazem e os homens que contam. Mal acredito que tinha tanta coisa guardada com as mulheres mais velhas. Nunca saiu nada das histórias das mulheres Krahô, de como faziam as coisas, nenhum livro conta mulher Krahô. Nenhum. O antropólogo pode ser mulher, pode ser homem, o que for, vai pesquisar os Krahô e só procura os homens. [...]As mulheres antropólogas que já vi chegarem só pegam os homens para andar pesquisando. Olham para a mulher e vão embora, acham que ela não tem nada para dizer. Mas quem tem mesmo muita coisa para falar e muita coisa para fazer e com quem devemos aprender são as mulheres. (KRAHÔ, 2017, pp. 111-112).

Se na cena 1, a mulher é tratada na produção fílmica de maneira a ser silenciada e ocultada no seu protagonismo de sua existência, a cena 12, por meio da fala de uma mulher indígena, buscam os cineastas a realizarem uma reparação ainda no filme, dando visibilidade neste, ao papel da mulher da tribo indígena Krahô. Se por um lado a mulher brasileira, conviveu desde muito tempo, sob uma cultura hegemônica de tradição patriarcal e conservadora, hoje por meio da argumentação em defesa de pautas feministas, a mulher aos poucos vem conquistando seu espaço e sua representatividade dentro da sociedade. Na cena em análise a mulher gesticula e mostra inconformidade com a possível construção da barragem. E com a criança, sua filha em seus braços está a representar as futuras gerações e como sobreviverão às atrocidades, violências e ao êxodo de sua comunidade em seus territórios de origem. A cor cinza do rio ao fundo da cena, vem significar o tédio, crueldade e a velhice dele. A cena 12 vem representar que estas populações tradicionais estão em perigo de serem dizimadas pela desapropriação de suas terras, que serão inundadas pelo represamento das águas do rio Tocantins.

A indígena Gercila Krytwsy da comunidade Krahô do município de Goiatins – TO, pondera que é contrária a construção da barragem, uma vez que vai afetar as águas:

Eu não estou querendo que apareça esta barragem. A água daqui (rio Tocantins) vai subindo e vai pegar o rio Vermelho (pois moramos ali as suas margens) e o de lá vem o veneno da soja vai encontrar um ao outro. Como que nós vamos usar mais o rio Vermelho? Como que nós vamos querer (usar) a nossa cultura e as nossas comidas? Porque os que estamos tendo a beira do rio Vermelho é nossas vazantes é nossas rocinhas. É disso que estou preocupada. E se eu pudesse que não aparecesse essa

barragem, pra mim era muito bom. Vai estragar vida nossa. [...] Porque vai chegar lá. Na época da enchente vai alagar tudo. Ai como é que nós vamos viver? Nós vamos morrer tudo. Porque sei que o rio vai ficar tudo envenenado né. Como que nós vamos beber? Como que nós vamos banhar? Aonde é que nós vamos achar esta água boa para nós? E esta daqui (criança no colo) quando ela crescer, vai ter filho dela, e vai ter o neto dela aonde ela vai buscar, da onde ela vai tirar? Não vai ter “cuma”, não tem “Cuma, pra ter o produto (filho(a)) dela, não. E eu me preocupo muito com isto”. (TOCANTINS RIO AFOGADO).

O indígena Alberto Harpyhy da Etnia Krahô do município de Goiatins – TO, tem uma preocupação com a barragem:

Essa é uma preocupação que estamos tendo nós indígenas. Eles querem trazer desenvolvimento para o nosso país, mas fico pensando se não tem um outro jeito de trazer desenvolvimento para o nosso país sem estas tantas “mil” barragens. E tudo que está se construindo em torno de nossa área, a gente não é comunicada e nem consultado nada. As coisas é feita sozinho, como que o Brasil fosse só daquela nação (brancos). O Brasil também é do índio, como na história que hoje, há o índio é o primeiro brasileiro, o segundo brasileiro somos nós. Mas o segundo nestas horas assim não consulta o primeiro brasileiro, se pode fazer ou não (a barragem). Como quem eles fossem donos sozinho. A gente é dono também. (TOCANTINS RIO AFOGADO).

Conforme a citação anterior, os índios não se consideram “brasileiros” pelo fato de serem ignorados pela sua cultura e seus territórios. Discordam os indígenas, na cena 12, do modelo de desenvolvimento para a produção de energia no Brasil, por meio das hidrelétricas, e reivindicam serem consultados. E na cena 13 percebemos que a população ribeirinha neste documentário continua a demonstrar insatisfação, como demonstrada na fala do senhor Limoeiro, sobre a construções da UHE, uma vez que serão afetadas de forma socioambiental.

Figura 17 – Cena 13- As vidas dos ribeirinhos importam.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

As preocupações e ansiedade dos povos ribeirinhos que vivem e trabalham as margens do rio Tocantins, sobre o projeto de construção da Usina Hidrelétrica de Estreito, encontra-se nestas falas as narrativas de que este projeto não trará desenvolvimento para este grupo social, apenas impactos socioambientais de grande magnitude, que afetarão todas as suas identidades, memórias, territórios e suas culturas. A cena 13 identifica o senhor Limoeiro que sobrevive do rio (pesca) e da produção de legumes da sua vazante, mostra ainda seus dilemas com o tempo presente e o futuro de sua comunidade. A cena 13 no formato de frames, indica que pelo ângulo da câmera e enquadramento das imagens, preocupações, incertezas, dúvidas sobre o que será do futuro com a implantação deste projeto hidrelétrico. O chapéu deste senhor representa que o mesmo é um cidadão trabalhador e cumpridor de suas obrigações com o Estado e a sociedade. Em 2010 o relatório da Comissão Especial “Atingidos por Barragens”, aprovado pelo Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana, escreve a seguinte recomendação sobre o conceito de atingido:

Entende-se que o conceito de atingido, aplicável a indivíduos, famílias, grupos sociais e populações de modo geral, deve considerar as dimensões seguintes: A implantação de uma barragem implica, via de regra, processo complexo de mudança social, que envolve deslocamento compulsório de população e alterações na organização cultural, social, econômica e territorial. [...]Para os Povos Indígenas e demais Comunidades Tradicionais serão consideradas suas especificidades culturais, direitos históricos, constitucionais e reconhecidos por convenções internacionais (CDDPH, 2010. p. 30 e 31).

O pescador/vazanteiro Sr. Limoeiro diz que não deseja a construção da barragem, pois não consegue visualizar benfeitoria alguma para os ribeirinhos que vivem e sobrevivem do rio Tocantins:

Não quero que faça barragem. Vão fazer porque não é do meu acordo. Eu estou vivendo da beira do rio, vai acabar o rio e vai ficar só a água que não podemos nem tomar dessa água parada e poluída. Vão ficar todo mundo perdido com a cabeça doída. De quando começou esta barragem localizou o juízo no lugar certo, preocupado para onde é que vai. Já tivemos outros exemplos de barragens por ai, só a desgraça, a fome e as coisas ruins. Eu não posso ser a favor da barragem. Porque na barragem não encontro nenhuma utilidade de bem aqui para nossa região. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

O medo e as incertezas do senhor Limoeiro com a construção da barragem de Estreito, nos mostram que de fato para as populações ribeirinhas não será vantajoso, a implantação deste projeto energético na região, pois o seu impacto será imenso, com possibilidade de afetar áreas

de preservação histórica como o Monumento Natural de Árvores Fossilizadas (MONAF), no distrito de Bielândia, localizado no Município de Filadélfia - TO, como nos assegura a cena 14.

Figura 18 – Cena 14- Monumento Natural de Árvores Fossilizadas (MONAF)



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

O filme Documentário Tocantins Rio Afogado, elucida uma Unidade Conservação (UC) e de patrimônio histórico situada em Bielândia no Município de Filadélfia – TO. Essa UC é conhecida como Monumento Natural de Árvores Fossilizadas (MONAF). O Monumento Natural das Árvores Fossilizadas do Tocantins (MONAFTO), é a primeira unidade de conservação no Estado do Tocantins criada no ano 2000, por meio da Lei Estadual nº 1.179/2000. Considerado como patrimônio histórico do Tocantins. No documentário os personagens entrevistados ou com suas falas nas audiências, não citam o MNAFTO, no entanto por ser área que possivelmente será inundada pelo enchimento da formação do lago, os cineastas produtores desta obra, realçaram a importância histórico e social da proteção desta unidade de conservação e conseqüentemente da fauna e flora ali petrificados. A trilha sonora que se ouve durante a transmissão desta cena é de tristeza e sem o uso de *voice over*.

Tavares; Aires; Pires; Ronh (2016), consideram que o MONAFTO concentra uma área muito rica no que se refere a pesquisa científica e ainda ser utilizada como atividade turística e cultural:

O MONAFTO, conforme a sua própria denominação, possui diversas áreas ricas em vegetais fósseis, estando os melhores afloramentos localizados na zona histórico-cultural (zhc) da unidade, com enorme valor geocientífico e potencial como atrativo para o turismo e para a cultura local. A área do MONAF/TO já foi palco de diversas pesquisas científicas, com a produção de importantes trabalhos de relevância internacional. (TAVARES; AIRES; PIRES; RONH , 2016, p. 2).

O MONAFTO enquanto unidade de conservação de patrimônio histórico e ambiental apresenta uma diversidade enorme de fósseis vegetais e materiais que deve ter contínua atuação para a disseminação da pesquisa científica e acervo materiais que influencie o fomento à visitação deste patrimônio e impulsione o turismo desta região.

A cena 14 nos mostra por meio de frames esse patrimônio histórico e arqueológico da humanidade. Os produtores do filme utilizam as expressões da linguagem, “raro” e mais “completa” ao se referirem a floresta de árvores petrificadas, como sendo uma das mais importantes do mundo pelo seu valor científico e cultural. Desta forma, estes adjetivos, buscam representar na cena em movimento, a mensagem de que essa área ou unidade de preservação vai ser afetada (inundada) pela formação do lago da UHE. E desta forma sensibilizar os espectadores com a mensagem nas entrelinhas de que a barragem irá destruir toda esta unidade de conservação.

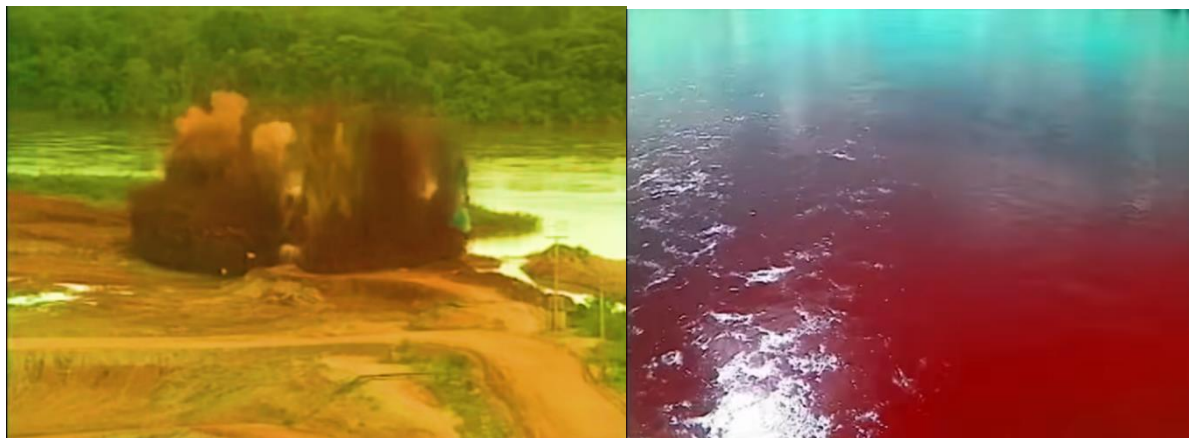
Salbergo (2008), acredita que os efeitos de sentido da realidade tem a prerrogativa de influenciar o espectador pelo recurso da persuasão por meio de verdade(s) construída na linguagem cinematográfica:

Todo o processo de comunicação é por natureza persuasivo, porque desde a sua estrutura mais básica significa que um comunicante estabelece uma relação com um outro comunicante através de uma materialidade (que é a mensagem), com o objetivo de persuadi-lo de algo. Sempre que um sujeito persuadir a outro precisa organizar um texto que seja inteligível, reconhecível, e mais que isso, deve parecer real e verdadeiro. Todo e qualquer enunciado é produtor de efeitos de sentido e todos tem a lógica da intencionalidade de persuadir da verdade que ele mesmo detém. (...) desta forma, um texto é organizado por estratégias que tem sempre um fim último, que é produzir o valor de verdade dele mesmo. A formação do valor de verdade é o recurso persuasivo definitivo que fará o enunciatário aceitar os valores oferecidos pelo discurso. O efeito da verdade do discurso é de uma verdade que é relativa aos sujeitos de enunciação envolvidos no processo discursivo. Dizemos valor de verdade, porque diz respeito a discursos e situações específicas, não tendo a pretensão da formação de verdades absolutas, mas de verdades relativas aos sujeitos, provenientes das ordens discursivas. (SALBERGO, 2008, p. 42).

Como declara a citação anterior, a persuasão, sobre os ribeirinhos no processo de expropriação de seus territórios de origem se dá por meio do discurso de verdade, como

argumento de poder do Estado em consonância com o órgão empreendedor, e isso trará consequências desastrosas como atesta a cena 15 que trata de explosões e do rio contaminado.

Figura 19 – Cena 15 - Explosões de dinamites e rio contaminado.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cena 15, mostra dois momentos do filme em análise, a esquerda temos uma explosão de materiais inflamáveis a beira de um rio, supostamente indicando alteração da paisagem natural para implementação da construção de uma hidrelétrica, a direita temos o rio Tocantins, com as cores de suas águas vermelho e acinzentado (possivelmente fruto de efeitos especiais). A cor cinza com o significado de tédio, crueldade e o vermelho que nesta sequência de cena tem o significado de guerra, violência, perigo e sangue. As representações de sentido na cena da paisagem recortada, e em estudo tem o rio como personagem principal, e que nas duas situações é possível visualizar que o rio está numa situação de perigo e que suas águas tendem a ser contaminadas e permanecerem poluídas. Nestas imagens, a trilha sonora escolhida, era de guerras, grande confusão e barulho. A cena 16, indica o local de cemitério na cidade de Itaguatins e ao fundo o rio Tocantins, nessa cena em específico os produtores buscam alertar e impactar os consumidores do documentário de que neste embate socioambiental, entre o CESTE e os ribeirinhos haverá mortes de vidas, de culturas e de paisagem nestes territórios a serem afetados.

Figura 20 – Cena 16- Cemitério em Itaguatins -TO.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A pesquisadora Andreotti (2010), relata que a paisagem espiritual mística- religiosa, destaca a influência espiritual nos espaços compreendido pelos cemitérios:

Eu acho que nenhum cenário religioso-místico é muito emocionante e muito espiritual se para celebrar esta paisagem há grandes igrejas, grandes procissões ou grandes cemitérios: em vez disso, na solidão de alguns cemitérios preciosamente escondidos ou perdidos em alguma pequena igreja ou igrejas em pontos inefáveis, por exemplo as colinas da Toscana, Umbria e Marche, que nós nos convencemos de que o espírito que fundou este lugar agora sussurra para nós ouvirmos as mesmas notas que inspiraram os fabricantes e os fiéis daquele lugar. Dizem que os cemitérios, e os que são mais escondidos, quase inacessíveis, são os mais valiosos, onde quase sentimos o silêncio que nos rodeia nos revestir com uma aura especial. (ANDREOTTI, 2010, p. 276).

Os cemitérios são locais de silêncio e carregados de sentidos espirituais. Pois ali vem as concepções de diferentes manifestações religiosas, no que tange ao corpo fúnebre, e esses entendimentos são constituídos de dogmas, crenças e valores espirituais, tais como ressurreição, salvação, regeneração ou reencarnação de acordo com o pensamento religioso específico do falecido. Pellini (2014), defende que em relação aos territórios de cemitério, ocorre novas imposições corporais que são impostas aos visitantes deste ambiente:

Quando nos movimentamos na paisagem, evocamos imagens da memória, viajamos não apenas no caminho imediato, mas caminhadas de volta ao passado, em direção ao futuro, a lugares diferentes, a cenas distantes, a cheiros, a filhos e lembranças, medos e sensações que são estimuladas pelas diferentes sensorialidades de nossa jornada. (PELLINI, 2014, p. 72).

São estes encontros sensoriais específicos dentro do cemitério que nos permitem desenvolver memórias específicas e ideias de morte. A cena 16, mostra o cemitério na cidade de Itaguatins - TO e como imagem de fundo paisagístico mais uma vez o rio Tocantins. O cemitério tem o sentido de luto e representa o estágio final da vida, a morte. Quando os cineastas decidem fixar a paisagem fria de cemitério e ao fundo da mesma o rio Tocantins, tem o objetivo definido de instigar e influenciar o espectador do documentário de que o rio vai morrer e as pessoas em seu entorno também serão afetadas de uma maneira ou outra. A cor cinza embaçada do rio e do céu simboliza tédio, melancolia e crueldade e o branco de jazigos do cemitério vem simbolizar a paz e a pureza do local. Na cena 16 que traz o recorte do cemitério, fica evidente na construção dos jazigos a forte influência da religião cristã, onde a cruz representa a morte e um dos símbolos da fé religiosa nos ensinamentos difundidos por Jesus Cristo.

Figura 21 – O pôr do sol no rio Tocantins.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A figura 21 do Documentário Tocantins Rio Afogado, consiste na última imagem retratada por ele. Ela identifica o entardecer do rio Tocantins, com uma ave (sem identificação) e o pôr do sol. Em destaque o céu e o sol amarelado, significando luz e calor na estação do verão, a solidão da ave em preto, simbolizando morte, luto e o rio Tocantins representando um sentimento de tristeza e com pouca vida. A cena pretende inculcar os sentidos da vida se acabando aos poucos em todas as suas manifestações. Pretende a mesma como última imagem inserida provocar e despertar no espectador a necessidade de se incomodar e compreender a mensagem (narrativa) no documentário, não somente mentalmente se emocionar, mas capaz de

estar do lado dos menos favorecidos economicamente, que é o lado da história dos ribeirinhos a serem impactados de forma socioambiental.

Hall (2016, p. 143), enfatiza que “[...]a imagem é extremamente poderosa (imagens visuais normalmente são). Mas seu significado é altamente ambíguo, pois ela carrega mais de um”. Melo (2021), sustenta que o uso das cores nas produções fílmicas pode ser percebido por muitos como uma ferramenta para trazer o “real” as telas.

Isto é as cores estariam encarregadas de mostrar o mundo como ele é, conforme com a realidade, entretanto, com a edição e os efeitos especiais que foram cada vez mais desenvolvidos na atualidade, as cores se tornam um meio transmissor de valores, pontos de vista e trabalham implicações psicológicas, tal qual uma vertente da linguagem cinematográfica” (MELO, 2021, p. 50).

As construções imagéticas, estão carregadas de sentidos e representações. Objetivando dar visibilidades às falas e narrativas das populações e povos tradicionais impactados e a serem impactados pela construção do projeto hidrelétrico da UHEE, os cineastas elucidaram as participações de diferentes grupos sociais de atingidos, tais como: pescadores, donas de casa, vazanteiros, indígenas, quebradeiras de coco e aqueles ligados ao Movimento de Atingidos por Barragens (MAB). A abordagem cinematográfica visibilizou de fato os menos favorecidos socioeconômicos, através da topofilia relacionada ao rio Tocantins, lugar, espaço, território, identidade, memória e modos de viver tradicionais. Relatando ainda as territorialidades, a desterritorialização e a reterritorialização destes povos.

Uma vez que é importante para a construção da narrativa fílmica, a fala dos ribeirinhos no documentário, notamos que houve quase um ocultamento das falas dos representantes do empreendedor (CESTE), questionado o cineasta produtor acerca desta situação, ele reafirma, que a intenção era mesmo esta, de dar muita visibilidade para os ribeirinhos e restringir ao máximo a participação no enredo, deste grupo hegemônico capitalista. Esta situação percebida no documentário, seria relevante, neste trabalho, a fim de que pudéssemos contrapor as duas visões em torno da construção da barragem: atingidos e o CESTE.

4 – IMPACTOS SOCIOAMBIENTAIS DA USINA HIDRELÉTRICA DE ESTREITO (UHE).

Neste capítulo buscou-se retratar os impactos socioambientais advindos da construção da Usina Hidrelétrica de Estreito e com a formação do lago artificial e nesta conjuntura perceber a mobilização de sentidos por meio das narrativas presentes nos diálogos dos sujeitos do documentário Tocantins rio afogado. O Documentário Tocantins Rio Afogado, aborda então a construção da UHE e como estamos discutindo, impactou a vida, cultura e modos de ser dos moradores desta região.

O cinema por meio de suas diversas produções audiovisuais tem demonstrado ao longo dos anos, exercer forte influência nos telespectadores sobretudo em relação as temáticas sociais, culturais e ambientais. A problemática socioambiental vem sendo abordada com relativa frequência em documentários nacionais tais como: Xingu (2011), a produção fílmica dirigida por Cao Hamburger narra a história da expedição dos irmãos Villas-Boas, pelo rio Xingu. O desbravamento do Brasil, o contato com indígenas são elementos centrais do filme; A Lei da Água: Novo Código Florestal (2015), discute a questão da preservação das florestas e das fontes naturais de águas e mostra ainda entrevistas com profissionais que lidam com o meio ambiente organizados nos segmentos de ruralistas e ambientalistas; Ser tão Velho Cerrado (2018), este documentário é dirigido por André D'Elia que mostra um dos grandes biomas nacionais o cerrado, em situação de devastação na sua fauna e flora provocado por meio de práticas de desmatamento, queimadas, utilização do solo e água para mineração, soja e criação de gado para os agropecuaristas. Ele apresenta ainda entrevistas com ambientalistas e defensores da exploração capitalista do meio ambiente.

O documentário fornece dados e informações importantes que denunciam às autoridades competentes a situação caótica em que vive o cerrado frente aos extermínios iminentes de toda a sua biodiversidade. Mais recentemente a partir dos anos 2000, de maneira gradual e um pouco tímida surgem produções audiovisuais nacionais direcionadas a tratarem da questão da construção de hidrelétricas em alguns rios brasileiros, tais como o Xingu e o Tocantins para a produção de energia elétrica. O documentário Belo Monte – depois da inundação (2016) do diretor Todd Southgate, apresenta os impactos da usina de Belo Monte para a população indígena e ao município de Altamira –PA que vivem e sobrevivem do rio Xingu e que foram atingidas de maneira direta ou indiretamente pela construção desta

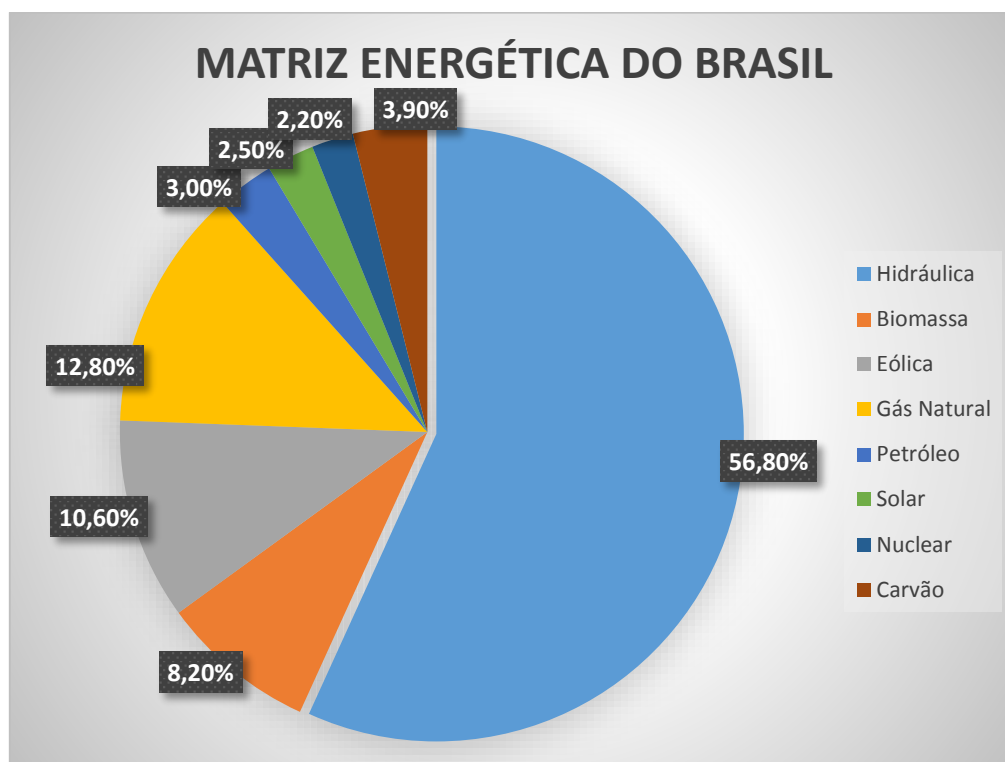
hidrelétrica. Ele identifica os impactos na pesca e economia da região afetada para a comunidade indígena.

E abordando as construções de hidrelétricas no rio Tocantins, temos o Documentário Tocantins Rio Afogado que é o nosso objeto de análise e investigação nesta presente pesquisa, por meio das representações de paisagens identificadas nesta produção fílmica. Este foi produzido por cineastas do estado do Tocantins, tendo como personagens da narrativa alguns populares da região e sendo gravado a maioria das cenas também no território do Tocantins.

4.1 Impactos socioambientais da UHE.

O Brasil é um dos países que tem nas hidrelétricas a sua maior fonte de produção de energia elétrica. A matriz energética do Brasil é bem diversificada. Conforme mostra o gráfico do Balanço Energético Nacional Interativo (BEN) a seguir.

Gráfico 01: Matriz Energética do Brasil.



Fonte: (BEN, 2022)¹⁷

O gráfico acima demonstra que o sistema brasileiro de energia é muito dependente da energia produzida pelas hidrelétricas, embora existam outras fontes de geração de eletricidade,

¹⁷ <http://www.epe.gov.br/pt/abcdenergia/matriz-energetica-e-eletrica> acesso em 23/11/2022.

ainda é forte o uso de barragens na produção de energia. Na visão do órgão de governo Eletronorte a geração de energia é condição elementar para um país com dimensões territoriais gigantescas como o Brasil, para alavancar e ou estabilizar sua economia e potencializar o desenvolvimento econômico nacional.

A importância da eletricidade no Brasil tem base no vasto potencial de energia hidráulica de que o país dispõe e resultou de uma opção estratégica feita ainda nos anos 50 do século passado [...]. Porém, apenas cerca de 50% do potencial hidráulico nacional já foi explorado, proporção bem menor do que a observada nos países industrializados. Nesse contexto, muitos defendem que a base de expansão da oferta de energia elétrica no Brasil seja, mesmo em uma perspectiva de longo prazo, a hidroeletricidade [...]. O desenvolvimento do potencial hidráulico de um país está relacionado com seu desenvolvimento econômico. [...] De uma forma geral, países economicamente desenvolvidos apresentam uma taxa de aproveitamento de seu potencial hidráulico bastante superior à dos países em desenvolvimento. [...] reconhece, conforme já salientado, a oportunidade que o desenvolvimento das facilidades hidrelétricas oferece para países pobres (BRASIL, 2007c, p. 73).

A visão política do governo brasileiro pela citação anterior da Empresa de Pesquisa Energética, é buscar alcançar o índice de desenvolvimento de produção de energia relativa ao nível de países desenvolvidos. Araújo (2017), destaca que a produção de energia para o estado brasileiro é sobremaneira importante para a economia da indústria e atendimento da população urbana e rural:

O argumento do Estado é que o aproveitamento hidrelétrico dos rios brasileiros proporciona o desenvolvimento econômico. Este assunto é relevante para a indústria, o Estado, população urbana e rural beneficiada pela energia elétrica, e para as comunidades a serem atingidas pelas hidrelétricas. Mas na realidade as hidrelétricas são a materialização das políticas energéticas nos territórios que provoca o deslocamento compulsório e a desterritorialização. Os territórios são objetos de disputas de poder, pois as territorialidades impostas pelas comunidades tradicionais vivem em parceria com o meio ambiente e difere da territorialidade imposta pelo Estado. (ARAÚJO, 2017, p. 52).

O rio Tocantins por ser navegável em quase toda sua extensão tem favorecido os Estudos de Impactos Ambiental (EIA) para a construção de hidrelétricas. Esse documento é importante pois juntamente como Relatório de Impacto Ambiental (RIMA) pretende justificar perante os órgãos de controle ambiental, e apresentar a radiografia da área a ser afetada e as possíveis indenizações aos atingidos. Silva (2017), menciona a importância do EIA:

Em regra, os Estudos de Impacto Ambiental (EIA), descrevem a área a ser afetada pelo empreendimento, podendo, no caso dos empreendimentos hidrelétricos, que

atingirem áreas urbanas e rurais, serem apresentadas diferentes alternativas de remanejamento da população, nas quais incluem-se a indenização, via desapropriação por utilidade pública ou não, e o reassentamento (**reterritorialização**) habitacional. O documento denominado EIA esclarece que as indenizações obedeceriam ao rito no qual o empreendedor procuraria privilegiar mecanismo visando a negociação direta com os proprietários dos imóveis atingidos. Com isso, a desapropriação seria o procedimento administrativo pelo qual o Poder Público ou seus delegados, mediante prévia declaração de necessidade pública, utilidade pública ou interesse social, imporiam ao proprietário a perda de um bem substituindo-o em seu patrimônio por justa indenização”. (SILVA, 2017, p. 76).

A Agência Nacional de Energia Elétrica, destaca que “[...] os maiores entraves à expansão hidrelétrica do país são de natureza ambiental e judicial, pois são dificultadores do andamento das obras e causadores de atrasos devido [...] licenciamento ambiental” (ANEEL, 2008, p. 61 apud Silva, 2017, p.77). Na perspectiva deste órgão do setor elétrico, de forma sintética é a própria burocracia dos órgãos estatais e de fiscalização que são obstáculos nas guias de autorizações, início e conclusão das obras das hidrelétricas no Brasil.

Conforme relatório da Agência Nacional de Águas – (ANA), mostra que o rio Tocantins, integrante da Bacia Tocantins - Araguaia tem características ideais no que tange a construção de barragens, no curso de seu leito.

Com aproximadamente 2.400 km de extensão, o rio Tocantins é o segundo maior curso d’água 100% brasileiro, ficando atrás somente dos cerca de 2.800 km do rio São Francisco. O Tocantins nasce entre os municípios goianos de Ouro Verde e Petrolina de Goiás. Ele também atravessa o Tocantins, Maranhão e tem sua foz perto de Belém no Pará. No rio Tocantins estão instaladas importantes usinas hidrelétricas, sendo eles, de montante a jusante: Serra da Mesa, Cana Brava, São Salvador, Peixe Angical, Lajeado, Estreito e Tucuruí. O potencial de geração de energia elétrica no rio é de, aproximadamente, 11.500 MW, que corresponde ao terceiro maior do Brasil (<http://www.gov.br/ana/pt-br/sala-de-situacao/tocantins/boletins-diario/rio-doce-boletim-diario>)¹⁸.

Carvalho (2018), aponta que a Usina Hidrelétrica de Estreito vivenciou um processo de ampla negociação entre os atingidos e o Consorcio Estreito Energia (CESTE) grupo formado por empresas nacionais e multinacionais:

[...] a UHE é operada pelo Consorcio Estreito Energia (CESTE), que é responsável pela sua operacionalização e tem em seu Know How uma composição societária formada pelas empresas TRACTBEL Energia, demandando maior capital acionário, com 40,07%, Vale (30%), ALCOA (25,49%), e InterCement (4,44%). Significa dizer que o CESTE é basicamente controlado pela Suez TRACTBEL, agora ENGIE do

¹⁸ Acesso em 21.05.2023

Brasil Energia, pois como acionista majoritária do consorcio, essa empresa se constitui a maior geradora privada de energia elétrica do Brasil, operando com capacidade de 10.290 MW em 32 usinas em todo o país. (CARVALHO, 2018, p. 14).

Após a liberação das Licenças ambientais pelos órgãos de controle e fiscalização (Instituto Brasileiro de Meio Ambiente- IBAMA, Instituto de Natureza do Tocantins - NATURATINS e Sistema Estadual de Meio Ambiente do Maranhão- SISEMA) foi iniciado as obras da UHEE no ano de 2007, mesmo com a luta das comunidades indígenas, moradores ribeirinhos, pescadores, quebradeiras de coco, que eram contrários a instalação da usina. A UHEE, veio a ser inaugurada em 17 de outubro de 2012. Os doze municípios que foram afetados pela construção da usina: Carolina e Estreito no Maranhão, Aguiarnópolis, Babaçulândia, Barra do Ouro, Darcinópolis, Filadélfia, Goiatins, Itapiratins, Palmeiras, Palmeirante, e Tupiratins ambas do Tocantins. (SANTIAGO 2014, p. 23 apud MACHADO, 2020, p. 54), menciona que “cerca de oito mil trabalhadores envolveram-se diretamente com a finalização da construção da UHE, que obteve investimentos na ordem de R\$ 4 bilhões de reais e terá uma potência instalada de 1.087 MW”.

Clemente e Clemente (2017), enumera que o histórico da construção da barragem em Estreito deu-se da seguinte forma cronológica:

O IBAMA emitiu em 2005 a Licença Ambiental Prévia (LPA) – atestando a viabilidade técnica e ambiental da UHE Estreito e, em 2006, a Licença de Instalação (LI), autorizando o início da construção da usina. Em 2008 foram iniciadas as obras civis. O rio Tocantins começou a ser desviado em 2009; e em 2010 o Ibama emitiu a Licença de Operação (LO), autorizando o enchimento do reservatório da UHE Estreito, e no mês de novembro de o então presidente da república, Luís Inácio Lula da Silva, acionou o fechamento da primeira comporta do vertedouro, simbolizando o início do reservatório. A UHE Estreito foi inaugurada em outubro de 2012, quando a presidenta da república, Dilma Rousseff, acionou simbolicamente a oitava unidade geradora. Assim, a Usina passou a oferecer sua capacidade total de 1.087 MW de energia. A energia gerada pela UHE é distribuída por meio do Sistema Interligado Nacional (SIN), sistema operado pelo Operador Nacional do Sistema Elétrico (ONS). (CLEMENTE; CLEMENTE, 2017, p. 157-158).

A finalização da construção da UHE deu-se depois do enchimento do reservatório e fechamento das comportas no ano de 2012. Machado (2020), afirma que durante sua visita *in loco* na usina notou algumas inconsistências da construção da hidrelétrica:

É importante frisar que, ao adentrarmos na central que controla o funcionamento das turbinas, foi indagado à funcionária responsável pelo setor sobre o funcionamento das turbinas e qual a quantidade de energia produzida pela usina, em média por dia. A funcionária respondeu que das oito turbinas, duas estavam em manutenção e que a UHE fornecia 641 MW, em média por hora. Também foi questionado para onde iria

a energia produzida pela UHE. A funcionaria nos respondeu que a produção energética da barragem de Estreito iria para o setor nacional e que a barragem depende das quatro outras usinas que estão a montante da de Estreito. Com isso, observa-se que pelo fato de a barragem funcionar de acordo com a vazão do rio, a usina não estaria fornecendo a quantidade de megawatts pressupostos no projeto de implantação, pois segundo os relatos dos próprios funcionários, as oito turbinas não estariam em funcionamento. (MACHADO, 2020, p. 58).

Construir uma barragem envolve muitas situações tais como questões relativas ao impacto ambiental, desterritorialização, reterritorialização, indenizações, licenças ambientais, audiências públicas etc. A seguir indicaremos alguns impactos ambientais previstos no documentário Tocantins Rio Afogado (2005) por meio dos diálogos das pessoas presentes no mesmo e de outros ribeirinhos, após a conclusão das obras da Usina Hidrelétrica de Estreito.

4.2 A mobilização de sentidos, a partir das narrativas presentes nos diálogos dos sujeitos do Documentário Tocantins Rio Afogado

As narrativas das pessoas no documentário em estudo, constitui na matéria prima principal do filme. São por meio das histórias desses ribeirinhos relatando seu amor pela terra, rio, e por suas comunidades que o autor busca representar nas cenas das paisagens a visão de proposta narrativa. O filme inicia com *voice over* apresentando praias naturais do rio Tocantins e uma mulher realizando anotações de forma silenciosa. A seguir somos direcionados por cenas em audiências públicas em Carolina – MA, Filadélfia– TO e Estreito–MA tratando da construção da barragem, onde os futuros atingidos, emitem opiniões juntamente com os representantes do Estado e do órgão responsável pelo empreendimento, neste caso o CESTE.

E entre uma fala e outra dos personagens deste documentário, são apresentadas imagens em movimento do rio Tocantins, reafirmando o compromisso dos cineastas em evidenciar as angústias, dos ribeirinhos nas questões de cultura, território, indenizações, desterritorialização, reterritorialização e enfim preocupados com seus futuros diante da construção da UHE. Nas audiências públicas promovidas pelo CESTE, não participavam somente o órgão empreendedor e os ribeirinhos, como confirma a figura 22, com um representante de uma universidade.

Figura 22 – Representante de uma universidade na audiência pública



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Um cientista (sem identificação¹⁹) representante da universidade, afirma que as pesquisas acadêmicas sobre barragens ocorridas no Brasil, têm detectado ausência de desenvolvimento para as populações atingidas.

No Norte e no Nordeste do Brasil, essas experiências com grandes barragens, não resultaram de fato em desenvolvimento para as populações locais. Que demonstrem claramente que houve um desenvolvimento efetivo das populações locais afetadas pelas barragens. Existe algum estudo que mostre isto? Porque o que a gente tem observado de Tucuruí a Lajeado, inclusive fizemos entrevista em Porto Nacional com algumas pessoas sobre o desenvolvimento pós barragem, a gente observa que não houve desenvolvimento nenhum”. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

Machado (2020), entende que apesar de causarem enorme impacto socioambiental a construção de barragem tem demonstrado ao longo dos anos praticamente quase nenhum benefício prático aos atingidos, e a questão de desenvolvimento para estas populações torna-se estruturalmente inexistente.

Partindo da ótica de desenvolvimento, a produção de energia é pautada como de grande importância, sendo responsabilidade do Estado a transmissão e distribuição dessa energia produzida, causando o grande número de hidrelétricas que vem sendo construídas no país. No entanto, o que de fato ocorre, é que a maioria da energia produzida pelas usinas é exportada, o que acaba não gerando benefícios para a região na qual se instala. (MACHADO, 2020, p. 56).

19 Esclarecemos que as imagens presentes das figuras 22-28, estão sem identificação. E em interlocução com o cineasta Hélio Brito, produtor do Documentário Tocantins Rio Afogado, ele nos confirmou que não continha a informação sobre a identificação desses sujeitos nestas imagens citadas. Assim sendo não será possível a sua identificação nominal neste trabalho.

O CESTE defende uma política que representa os interesses do capital internacional, que versa sobre a produção de mais energia e desenvolvimento para o Brasil e conseqüentemente para estas populações atingidas. Assim o discurso oficial envolto na bandeira do desenvolvimento sustentável “[...] é um discurso em moda com grande apelo social e ambiental. No entanto abrindo-se as cortinas observa-se que este termo deve ser analisado com muito cuidado” (SIEBEN, 2012, p. 66 apud DUARTE, 2021, p.102), já que o termo desenvolvimento sustentável pressupõe-se erradicar a pobreza, melhorar a qualidade de vida da população, satisfazer as necessidades básicas, como por exemplo, educação, saúde, moradia e frente de trabalho.

Pelo menos em três ocasiões diferentes, a justiça competente foi acionada contra ações do CESTE no sentido de paralisarem as obras de Estreito, mas os envolvidos recorreram e a obra foi dada a seqüência- “uma movida pelo CENTRO Indigenista Missionário (CIMI), outra pelo MAB em 2007, e finalmente pelo Ministério Público Federal (MPF) em 2008” (Repórter Brasil, 2008). A figura 23 mostra a força da mulher, de movimento de classe em defesa dos ribeirinhos e contra a construção da UHE.

Figura 23 – Mulher da organização do MAB luta contra a barragem.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Uma fala de uma mulher (sem identificação) trata da omissão do Relatório de Impacto Ambiental da UHE. “Este relatório é completamente omissivo, ele não dá conta da realidade do nosso povo. Seja no aspecto social, cultural ou econômico, ele é totalmente omissivo” (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005). Clemente (2017), cita o jogo de interesses no que tange a construção de barragens.

Ao colocar-se em questão o complexo campo de poder que a instalação de usinas hidrelétricas está inserida, de negociações, acordos e jogos de força, vem à tona também a percepção sobre a visibilidade que tais diferentes sujeitos, que fazem parte desse processo, tem nos processos de tomada de decisão ou mesmo no debate midiático, em que reverberam essas múltiplas vozes. (CLEMENTE, 2017, p.111).

A citação anterior vem corroborar no sentido de mostrar a atuação dos ribeirinhos a serem atingidos pelo empreendimento uma vez que compreendem sua importância e se refere a luta pelos seus modos de viver, cultura e atuam juntos na defesa de seus territórios tradicionais, mesmo que suas falas e narrativas não seja considerado como critérios técnicos para iniciar ou impedir as obras de construção de uma barragem pelo Estado e o órgão empreendedor. E a figura 24 intensifica esta luta em apoio aos ribeirinhos via movimento organizado pelo líder o senhor Antônio Apinajé, do Movimento dos Atingidos por Barragens (MAB). E esse movimento organizado estavam uniformizados com camisetas vermelhas, simbolizando que estavam dispostos a lutarem em favor das populações ribeirinhas.

Figura 24 – Liderança do MAB



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Esse representante do Movimento dos Atingidos por Barragens, pontua que a intenção do IBAMA em facilitar o processo de licenças ambientais para o empreendimento:

Até agora todas as barragens que foram planejadas no Tocantins foram construídas, como essa de Serra da Mesa, Cana Brava, Lajeado e Tucuruí. Estou mentindo? E parece que esse daí (UHE) vai sair. Porque se depender do IBAMA, tudo já está prontinho (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

O órgão nacional responsável pela emissão dos certificados de licenças ambientais em relação aos projetos de impacto ambiental é o IBAMA. No momento em que a população ribeirinha, identifica a licença concedida por este departamento de Estado, significa dizer que

em mais ou menor tempo possível, será implantado aquele empreendimento, neste caso a construção de barragens. A voz deste líder, do Movimento de Atingidos por Barragens da figura 24 vem no sentido de intensificar e representar os anseios, necessidades e as demandas da comunidade tradicional dos ribeirinhos. E ela vem de encontro com o processo de reivindicações, conforme mostra a figura 25, que na narrativa deste pescador ribeirinho deixa claro, a omissão relacionada ao Relatório de Impacto Ambiental, na perspectiva dele, descaracteriza a fauna e flora das regiões ribeirinhas a serem impactadas.

Figura 25 – Cena 17- Pescador ribeirinho e a área de coco babaçu



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cena 17, identifica a imagem de um pescador ribeirinho (sem identificação) da comunidade de Filadélfia – TO, ele tece críticas sobre o Relatório de Impacto Ambiental. Na visão deste pescador os Estudos de Impactos ambientais/ Relatório de Impacto Ambiental, tem a opinião de que os ribeirinhos degradam o meio ambiente e este pescador sinaliza ainda a preocupação em como irá sobreviver a população ribeirinha sem o extrativismo.

A ação estatal em consonância com as práticas do empreendedor por meio de seus projetos é percebida pelos atingidos como algo invasivo, mostrando-se insipiente aos ribeirinhos, o modo de atuação do IBAMA e sua convivência junto ao Estado brasileiro, atuando como “facilitador” das ações relacionada ao grupo hegemônico do empreendimento, neste caso o CESTE, (conforme demonstrado pelas falas dos personagens das figuras 28 a 30).

A relação dos atingidos com o lugar é de fato algo muito forte e visivelmente latente. O EIA Rima destaca as medidas indenizatórias, como a disponibilidades de glebas com as condições necessárias ao devido recomeço, tamanho, qualidade, qualidade de solo, produtividade, entre outros (CNEC, 2001 apud CARVALHO, 2018, p.95).

Muller (1995), sinaliza que geralmente as indenizações aos atingidos por barragens, é inviável para sua própria sobrevivência, uma vez que já estão localizados em seus territórios e juntas de suas tradições e de suas identidades.

[...] algo considerado insuficiente, pois os atingidos consideram insubstituível o lugar vivido e parte de suas histórias, seus costumes, crenças e saberes. Entretanto, instalação de usinas hidrelétricas desconsidera tudo isso, pois se constitui em um empreendimento lucrativo e visionário (MÜLLER, 1995 apud CARVALHO, 2018, p. 95).

Diante desta situação, considerando a geografia cultural, a objetividade e a subjetividade que são elementos relacionados à paisagem, sinalizando que, “[...] é apreender e compreender a interação humana com a natureza, porque paisagem é a forma que a contemplamos inserida num universo significativo por estar revestida de simbolismo” (COSGROVE, 1998 apud DUARTE, 2021, pp. 21-22). E, na perspectiva cosgroveana, compreende-se o homem atuando se adaptando, em seu modo de ser de viver, desse modo, concebe-se que a paisagem cultural é produto e processo de (trans)formação das paisagens naturais. Milton Santos (1987), enfatiza que na relação existente entre o homem e sua região de origem, existe uma compreensão sociopolítica:

Cada homem vale pelo lugar que está: o seu valor como produtor, consumidor, cidadão, depende de sua localização no território. O seu valor vai mudando, incessantemente, para melhor ou pior, em função das diferenças de acessibilidade (tempo, frequência, preço). Independentes de sua própria condição. Pessoas com as mesmas virtualidades, a mesma formação, até o mesmo salário tem valor diferente segundo o lugar em que vivem: as oportunidades não as mesmas. Por isso, a possibilidade de ser mais ou menos cidadão depende, em larga proporção, do ponto do território onde se está (SANTOS, 1987, p. 81 apud CLEMENTE, 2017, p. 163).

É notório que as usinas hidrelétricas, buscam se distanciar do termo atingido, para as populações ribeirinhas afetadas pelos impactos socioambientais, evitando as indenizações. O conceito de atingidos aplicada a estas populações impactadas é claro pelo MAB.

(O I Encontro Nacional de Trabalhadores Atingidos por barragens (em abril de 1989) definiu como atingidos todos aqueles que sofrem modificações nas suas condições de vida como consequência da implantação das barragens, independentemente do local onde vivem ou trabalham. É assim que o Movimento pensa: todo mundo que tenha sua vida afetada de alguma forma pela construção da barragem é um atingido. Ainda

hoje a ampliação do conceito de atingido é objeto da luta política e social). (MAB, 2005)²⁰.

Silva (2017, p. 66), ressalta que “[...] o MAB aponta que se deve considerar ao termo atingido, as perdas culturais as sociedades, grupo e ou comunidades da área de empreendimento e evitar pelo empreendedor situações que deixem os atingidos sem indenizações”. Estas situações geralmente são: a inexistência de documentos legais das residências ou imóveis rurais ou urbanos, que possam servir como instrumentos fidedignos que comprovem ser o mesmo, o proprietário.

Vainer (2008), sustenta que a expressão “atingido”, deve ser considerada além da noção econômico-financeira, deve ser considerado como uma categoria social com plenos direitos sociais, morais e econômicos:

[...] a noção de atingidos diz respeito, de fato, ao reconhecimento, leia-se legitimação, de direitos e de seus detentores. Em outras palavras, estabelecer que determinado grupo social, família ou indivíduo é, ou foi, atingido por determinado empreendimento significa reconhecer como legítimo – e, em alguns casos, como legal – seu direito a algum tipo de ressarcimento ou indenização, reabilitação não pecuniária. (VAINER, 2008, p. 1).

Em se tratando da Usina Hidrelétrica de Estreito (UHE), a comunidade diretamente afetada e com direitos as indenizações, foi motivo de lutas acirradas entre empreendedor e populações ribeirinhas. Clemente (2017, p. 163), salienta que a síntese logística do empreendimento era “o plano de remanejamento do CESTE [...] aos atingidos as opções de: aquisição, que é a compra do imóvel; o reassentamento/loteamento (reterritorialização) coletivo rural e urbano, a carta de crédito rural e urbana e o lote urbano”.

O CESTE enquanto órgão empreendedor da UHE, realiza a intermediação financeira com a população impactada de seus imóveis urbanos ou rurais. E em muitas ocasiões a expropriação dos territórios dos ribeirinhos por uma nova reterritorialização, tende a não ser favorável a estes sobretudo pelo valor (sentimental e até comercial) de seu antigo imóvel como assinala a narrativa da interlocutora da figura 26 deste trabalho de pesquisa.

20 <https://mab.org.br/wp-content/uploads/2022/03/Manual-do-Atingido.-MAB-2005.pdf> acesso em 24/11/2022.

Figura 26- O valor sentimental da terra



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Uma senhora dona de casa, tratando sobre a barragem, fala do valor cultural da terra. “Eu quero saber do valor da terra, no caso, o valor sentimental. Muitas pessoas que herdaram de pais e avós e tem um carinho especial e esse valor não é vendido” (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005). Paralelo a fala anterior Dardel (2011), afirma que “[...]a paisagem na sua essência não é feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, lugar de um combate pela vida, manifestação de seu ser com os outros, base de seu ser social” (DARDEL, 2011, p.32). A necessidade de habitar na terra de origem dos seus antepassados e vê seus futuros descendentes, vivendo naquele lugar, com suas práticas culturais, identidade e territórios preservados é a esperança futura retratada na narrativa da jovem da figura 27.

Figura 27 – O sonho de ver os netos na terra



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Uma jovem (sem identificação), provavelmente uma estudante, vislumbra um futuro desnorteador para as futuras gerações, nos territórios destas regiões a serem atingidas.

A questão é esta, está todo mundo assim perdido, porque nós todos construímos uma casa, fazemos planos de envelhecer naquela casa, então vocês (CESTE) vem assim e desmancha aquele sonho né de ver nossos netos correndo naquele quintal. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

As narrativas dos personagens nas figuras 26 e 27, tratam do valor sentimental relacionada a terra e das incertezas de sobrevivência para as gerações futuras. (REZENDE 2002 p.84 apud ZAGALLO; ERTZOGUER, 2018, p.98), afirma que a questão do impacto socioambiental, provocado pela saída de ribeirinhos de suas regiões originárias), se apresenta nesta dinâmica “[...] o valor da afeição pode ocorrer em qualquer relação de propriedade ou posse, desde que seja gerada uma ligação sentimental da pessoa com o bem” (REZENDE, 2002,). Para Rezende (2002), as perdas imateriais ou danos dizem respeito ao valor de afeição com a terra, modos culturais da comunidade e o lado psicológico dos ribeirinhos.

Dardel (2011), assevera que a paisagem trata de unir todos os elementos do ambiente terrestre em torno do homem, um desdobramento com olhares sobre os espaços real e imaginário, observado em janelas, sem linhas fixas, mas em movimento:

A paisagem é a geografia compreendida como o que está em torno do homem, como ambiente terrestre. Muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido, uma ligação interna, uma impressão que une todos os elementos. [...] a paisagem se unifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante [...] ela coloca em questão a totalidade do ser humano, suas ligações existenciais com a Terra, ou, se preferirmos, sua geograficidade original: a Terra como lugar, base e meio de sua realização. Presença atraente ou estranha, e, no entanto, lúcida. Limpidez de uma relação que afeta a carne e o sangue. A paisagem não é um círculo fechado, mas um desdobramento. Ela não é verdadeiramente geográfica a não ser pelo fundo, real ou imaginário, que o espaço abre além do olhar. [...] A paisagem é um escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitada: um horizonte. Não uma linha fixa, mas um movimento, um impulso. (DARDEL, 2011, pp. 30-31).

No entendimento de Cosgrove (1984) a paisagem não é simplesmente aquilo que conseguimos ver. No caso de alguém que tem sua capacidade visual limitada, ele pode construir uma paisagem mentalmente pelas suas faculdades de audição mesmo sem ver fisicamente a paisagem. Por isto concordamos com Cosgrove de que a paisagem é uma construção de mundo. Na cena 18, identificamos alguns dos representantes do CESTE, que estão discorrendo acerca

das benfeitorias que a construção da UHE irá promover nos municípios impactados. E estão sinalizando uma representação de paisagem, divergente daquela dos ribeirinhos.

Figura 28 – Cena 18 - Representantes do CESTE.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A cena 18, destaca a fala de um dos representantes do CESTE, tentando acalmar os ânimos da plateia presente na audiência pública, afirmou que:

Em Carolina estamos nesta situação até pouco tempo existiam três projetos de construção de hidrelétricas no rio Farinha, analisei linha por linha, em momento algum vir qualquer referência a unidade UHE-Estreito. Então temos vários projetos e programas tais como navegação fluvial, transposição das águas do Tocantins para o São Francisco. A população fica com dúvida qual é o projeto mais viável social e ambientalmente. Uma vez que todos os estudos são isolados. Ninguém sabe o que vai acontecer. Pelo que observamos aqui nas transparências, o rio Tocantins vai virar na verdade uma escadaria. E para evitar este tipo de mal-estar de prejuízo a sociedade, que a própria lei exige que qualquer empreendimento dentro de uma bacia seja considerado todos os projetos”. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

O discurso hegemônico, argumentado na narrativa do representante do CESTE e com o apoio institucional do Estado e seus órgãos ambientais realça a versão com uma maior implantação de barragens, necessariamente o país produzirá mais energia e haverá melhorias a toda população nacional. Bourdieu (1998), aponta a influência do discurso hegemônico:

[...] a eficácia do discurso performativo que pretende fazer sobrevir o que ele enuncia no próprio ato de anunciar é proporcional a autoridade daquele que anuncia: a fórmula, só o é uma autorização se aquele que pronuncia está autorizado a autorizar, tem autoridade para autorizar. (BOURDIEU, 1998, pp. 116-117).

Para aos moradores atingidos pelas barragens, as mudanças são prejudiciais no que se refere as condições de sobrevivência e sustentabilidade. A territorialidade e o lugar fazem

referência a afetividade estabelecida entre sujeitos e o espaço, desta relação produz-se símbolos e sentimentos de pertencimento. Tuan (1980), ressalta que o espaço é percebido como algo afetivo e familiar:

Lugar é uma pausa no movimento, “segurança”, “vivido”. É uma porção espacial (lar, rua, vila, cidade), pessoas e emoções, delimitadas a partir da experiência via sentidos, que está armazenada na memória, a ser evocada a noção de lugar, os espaços, emoções e as pessoas (os códigos/palavras) assumem novas conotações simbólicas que contrapõem o seu sentido denotativo. Os novos significados foram construídos a partir da relação íntima, direta e afetiva de pessoa com o lugar [...] (TUAN, 1980, p.153).

A topofilia se refere a expressão da afetividade do sujeito ao espaço vivido. De maneira geral os ribeirinhos expressam seu amor ao rio, povo, cultura, modos de viver e de seus territórios. Prevalece um sentimento de pertencimento desses sujeitos em relação ao meio em que vivem e sobrevivem. O processo de construção afetiva com o espaço é mediado na relação com o rio. Esse se torna símbolo da representação identitária, ligação e dependência amorosa ao território (lugar). Um entrevistado que faz parte da comunidade Apinagê (no Município de São João do Araguaia – PA, território este que será impactado pela construção da UHE Marabá) diz: “[...] o rio é minha labuta, lá eu pesco, lá que garimpei diamante nesse rio Tocantins... é no rio que também trabalhei [...] o rio é tudo, é minha fonte de renda” (ARAÚJO, 2017, p.105).

O rio é agente indispensável na construção da afetividade do Povo Apinajé ao lugar. O rio é tão importante que sua perda é comparada a morte de um familiar, assim o relacionamento dos apinagenses com o rio, seria comparado a convivência humana. Outro entrevistado relata que: “[...] se acabar com esse rio, fico triste a vida é sofredora, mas já acostumei, e ficar sem o rio é perder um parente” (ARAÚJO, 2017, p. 106). As expressões, territorialidade e identidade significam modo de vida peculiar de um povo e seu território. O território passa a existir a partir da ação do homem no tempo e espaço. O homem territorializa o espaço, vivencia o território mediante a territorialidade, desterritorializa para atender uma lógica política e econômica, e retorrionaliza os espaços. Raffestin (1993), afirma que a territorialidade é ação que dá sentido ao território.

[...] a territorialidade adquire um valor bem particular, pois reflete a multidimensionalidade do "vivido" territorial pelos membros de uma coletividade, pelas sociedades em geral. Os homens "vivem", ao mesmo tempo, o processo territorial e o produto territorial por intermédio de um sistema de relações existenciais e/ou produtivistas (RAFFESTIN, 1993, p. 158 apud ARAÚJO, 2017, p.90).

Melo (2021), sustenta que a paisagem trabalhada no cinema de maneira geral expressa conjunto de linguagens na produção fílmica, que produz construção social nos processos de montagem de onde vem os sentidos e significados.

Nas representações fílmicas sentidos estão sendo reproduzidos e com as paisagens não seria diferente. A paisagem cinematográfica pode ser entendida como uma mensagem cultural/social que utiliza do espaço para naturalizar o olhar acerca de um local específico. A relação entre paisagem e cinema forma uma construção social que se regula a partir da visão e percepção de uma montagem constituída de múltiplas camadas que são passíveis de serem mapeadas e exploradas. É a partir da montagem paisagística que se retiram significados e sentidos próprios da escolha daquele cenário, e tais sentidos mesmo não refletindo o real/natural podem ser assumidos como realidades. (MELO, 2021, p. 47).

Cosgrove (2012, p.226), comenta que para o processo de interpretação das paisagens culturais (neste caso paisagens cinematográficas) “[...] é necessário ter uma habilidade imaginativa capaz de “representar” essas paisagens em um nível no qual seus significados possam ser expostos para se tornarem objetos de reflexão”. A figura 29 nos apresenta o inconformismo do vazanteiro Carlos Alberto, e que de traje simples e informal denuncia a situação delicada, que está prestes a vivenciar na sua comunidade com a alteração da paisagem que será provocada pelos impactos socioambientais da UHE.

Figura 29 – Vazanteiro inconformado com a barragem



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

O vazanteiro Carlos Alberto, proprietário de uma vazante²¹ e debaixo de uma sombra de uma mangueira, relata sua preocupação com a construção da barragem para o rio Tocantins. “A gente pensa que coisa não vem. Vai ser só destruição. Vai acabar com a natureza e com a terra que usamos há muito tempo sem adubo e sem química nenhuma. A gente planta, colhe tudo de primeira qualidade”. (TOCANTINS RIO AFOGADO).

Cosgrove (1984, p. 13), relata que “[...] no cinema a paisagem pode ser um dos protagonistas de um filme e por meio da técnica cinematográfica articular questões morais e sociais. A paisagem não é apenas o mundo que vemos, é uma construção, uma composição desse mundo”. A cena 19 explicita paisagens que retratam o extrativismo ambiental da coleta do coco babaçu pelas quebradeiras de coco. A cena em questão representa a forma de subsistência das quebradeiras de coco, que estão trabalhando na extração da amêndoa para produção de azeite e na queima das cascas de coco babaçu para fabricação de carvão vegetal. É possível identificar no Documentário Tocantins Rio Afogado, às margens do rio Tocantins, mata de babaçus ao longo do percurso deste rio.

Figura 30- Cena 19- Quebradeiras de coco



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

No documentário é apresentado duas quebradeiras de coco: Maria dos Anjos e Maria Zélia. A senhora Maria dos Anjos, quebradeira de coco de Babaçulândia, diz que “A nossa vida aqui é muito tranquila a gente sobrevive da gente mesmo. Nós trabalhamos e não vivemos subordinados um ao outro. Todo mundo trabalha e tem sua vida. Vivemos do babaçu e da

²¹ Terra fértil, que fica localizada nas margens do rio que é utilizada para plantações de frutas e legumes aos pescadores e ribeirinhos.

vazante do rio. Teve pessoas que melhoraram de vida através da venda e negociação do coco. Hoje são fazendeiros e produtores rurais. Sou quebradeira de coco”. E enquanto a senhora Maria Zélia relaciona a importância do rio com alguém da família: “Esse rio se nós ficar sem ele, é igual a morte de um parente. E nós só não briga, porque nós não tem força. Nós temos que lutar pelo que é nosso”. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

As quebradeiras de coco, sentiram o impacto da construção da UHE, uma vez que parte de suas áreas de trabalho, o fruto da árvore babaçu, utilizada como sustento de suas famílias foi bastante devastada pela formação do lago artificial da barragem. Carvalho (2018), destaca que a afetividade do ser humano (ribeirinhos) com a terra e o rio como já demonstrada era de uma relação íntima de amor, respeito e reciprocidade.

O território atingido possuía seus significados. [...] As demarcações subjetivas em pontos do rio mostravam a apropriação simbólica do território no qual os ribeirinhos se harmonizavam com a natureza. Segundo[eles] alguns moradores que ocupavam o rio, [grifo do autor] [deixavam] rastros que lhe incumbiam um sentimento de posse. (CARVALHO, 2018, p. 120).

De maneira geral, as quebradeiras de coco, vivem do extrativismo e conforme (SIEBEN, 2012, p. 152 apud DUARTE, 2021, p. 95), “[...] estas são populações que não dependem, de produtos industrializados e tecnológicos e, sim dos recursos naturais de forma mais direta”, além disso, confirma que as quebradeiras de coco que se encontravam na área de abrangência da Usina Hidrelétrica de Estreito, foram atingidas diretamente, com isso, perderam o modo de subsistência sustentável e ficaram a margem do empreendimento.

Na cidade de Filadélfia – TO, um dos municípios afetados pela construção da barragem, havia uma mangueira centenária que por muito tempo moradores realizavam encontros, de conversas, realçando os laços fraternos de amizades, onde se registravam saber, tradição e hábitos, e que servia também como reduto de aves em sua copa. Duarte (2021), relata que a mangueira foi cortada através da usina:

O poder simbólico da mangueira é um dos elementos que representa o território ribeirinho e suas territorialidades. Mas com o alagamento desse território, os participantes da pesquisa nos revelam, por meio das suas narrativas, o sentimento de perdas, por exemplo, o momento em que se deu o corte dessa mangueira no processo de enchimento do lago artificial que, aos olhos dos narradores significam morte. (DUARTE, 2021, p. 72).

A luta dos povos tradicionais pelo seu direito a vida e aos seus territórios de origem, é uma luta antiga no Brasil. Nesta confluência estão estes a reivindicar seus direitos e de

pertencimento contra madeireiros, garimpeiros, grileiros, grupos privados e até mesmo contra o Estado como elucida a narrativa da indígena Gercyla na figura 31.

Figura 31 – Mulher indígena contra a instalação da UHE.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Carvalho (2018), destaca que as comunidades tradicionais expressam uma maneira peculiar de utilizar a natureza ao mesmo tempo em que a preservam para o seu futuro:

As comunidades tradicionais possuem seus conhecimentos que entendem da biodiversidade e pressupõem com autenticidade como a natureza deve ser preservada. O saber tradicional se estabelece pela percepção dos povos que tem um conhecimento acumulado sobre os ciclos naturais, a reprodução e migração da fauna, influência da lua nas atividades da pesca e da colheita e, ainda, os limites temporais tidos para iniciar a pesca profissional a fim de preservar as espécies. Dessa forma, os relatos dos moradores demonstram uma intimidade do grupo com o lugar e com a natureza. (CARVALHO, 2018, p. 123).

O Documentário Tocantins Rio Afogado, objeto da nossa análise e por meio de diferentes narrativas e falas acaloradas, dos personagens se posiciona de forma contrária a construção da barragem, entre estas falas dos grupos atingidos, estão as comunidades tradicionais indígenas, que no Tocantins era o Povo Krahô, assim como demonstrado neste documentário. A produção fílmica teve o cuidado de visibilizar a mulher indígena Gercyla e mostrando que a mesma tem consciência do impacto ambiental que deverá afetar no seu território e nas águas do rio, sendo utilizado para o uso de asseio doméstico, beber, plantar roças e ou vazantes às suas margens. O indígena Alberto, mostra-se preocupado com a construção da barragem, e alerta para que tipo de desenvolvimento, caminha o Brasil. E questiona se a quantidade de barragens já construídas e outras que estão em processos de construção. E

condena a ação do Estado e do empreendedor, a não ouvir as demandas dos indígenas, levando em consideração que vai alterar seus modos de viver, cultura e seus territórios.

A representação da paisagem a qual fazem este grupo, é de uma natureza preservada e sem intervenção do Estado e seus aliados com poder simbólico hegemônico. E que façam valer seus direitos como povos originários e suas demarcações de seus habitats, identidade e territorialidades. Diegues (2000), sustenta que o território fornece às populações tradicionais, a natureza do homem como espécie e seus meios para subsistência.

Um elemento importante na relação entre populações tradicionais e a natureza é a noção de território que pode ser definido como uma porção da natureza e o espaço sobre o qual, uma sociedade determinada reivindica e garante todos, ou a uma arte de seus membros, direitos estáveis de acesso, controle ou uso sobre a totalidade ou parte dos recursos naturais aí existentes que ela deseja ou é capaz e utilizar. (DIEGUES, 2000, p. 19).

A linguagem na perspectiva de Hall, é importante dentro do sistema representações. E representar em uma produção fílmica, conforme já discutido neste trabalho, difere da compreensão de reproduzir realidades no audiovisual. Hall (2016), ressalta que a representação no filme ou documentário produz diversos significados.

A linguagem é capaz de fazer isso porque ela opera como um sistema representacional. Na linguagem, fazemos uso de signos e símbolos – sejam eles sonoros, escritos, imagens eletrônicas, notas musicais e até objetos – para significar ou representar para outros indivíduos nossos conceitos, ideias e sentimentos. A linguagem é um dos ‘meios’ através do qual pensamentos, ideias e sentimentos são representados numa cultura. A representação pela linguagem é, portanto, essencial aos processos pelos quais os significados são produzidos. (HALL, 2016, p. 18).

A figura 32, mostra o senhor Raimundo Vicente, morador da Ilha de São José em Babaçulândia – TO, angustiado devido a possibilidade de ter suas criações de animais, porcos, galinhas e sua roça de legumes serem submersa diante da construção da UHE. Esta região de moradia representa suas memórias, identidade e modos culturais de vários anos. O êxodo deste território poderá causar transtornos psicossociais considerando a longevidade do senhor Raimundo. A cena 20, mostra o perfil do seu Raimundo Vicente, dando uma entrevista para o cineasta e ao fundo o rio com canoas (em que moradores da ilha São José, localizada no Município de Babaçulândia, utilizavam como embarcação para pescar) esta é uma das representações de paisagem elaboradas pelos produtores do documentário em estudo.

Figura 32 – Cena 20- Ilha São José, antes de ser submergida.



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

O senhor Raimundo Vicente morador da ilha de São José, localizada no município de Babaçulândia – TO, mostra sua indignação pela construção da barragem e afirma que nenhum valor financeiro poderá comprar o amor que ele tem pela terra, plantação e animais:

Eu não posso ser a favor da barragem. Porque eu não encontro nenhuma utilidade de bem aqui pra nossa região. Eu conheço diversas partes. Aqui na Ilha de São José no município de Babaçulândia - TO, é muito habitada de babaçu e criações de animais. Temos a nossa lavoura que produz diariamente. Essa barragem vai acabar com tudo. E agora o que vamos fazer? Além da terra essa natureza que a gente muito ama. Um velho que nem eu, criado aqui. Cheguei na região com 12 anos e hoje estou com 66 anos (2005). Conheço muito bem o modo de se labutar aqui. E o amor que todos temos pela terra. Dinheiro nenhum vai pagar nossa amizade pela terra e quanto mais o valor dela com sua criação e plantação. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

A representação simbólica da terra para o senhor Raimundo, não é de valor econômico, mas de valor sentimental. A canoa, sua embarcação para circular da ilha até a cidade de Babaçulândia, daqui a pouco será apenas memória de um tempo que jamais voltará. E para os personagens do Documentário Tocantins Rio Afogado (2005), em que o rio Tocantins é mostrado dentro de representação imagética aos quais se referem ao seu uso físico e afetivo. Quatari e Rolnik (1986), destacam que o território é funcional e simbólico.

A noção de território [...] é entendida num sentido muito amplo, que ultrapassa o uso que fazem dele a etologia [...]. Os seres existentes se organizam segundo territórios que os delimitam e os articulam aos outros existentes [...] o território pode ser relativo tanto a um espaço vivido quanto a um sistema percebido no seio da qual um sujeito

se sente [...] o território é sinônimo de apropriação, de subjetivação fechada (QUATARI e ROLNIK, 1986, apud HAESBAERT, 2004, p.121).

Duarte (2021), considera que com a construção da UHE, ocorreram muitas alterações no solo, na paisagem e de forma geral na cidade de Filadélfia.

Os momentos vivenciados pela população filadelfiense no processo de enchimento do lago artificial de Estreito, inundando a área urbana na cidade de Filadélfia, nesse sentido, é a representação e confirmação da degradação ambiental nesta cidade com a implantação da UHE. [...] essas modificações paisagísticas representam a transformação de um espaço urbano em alagado, tornando-se um território de conflitos. [...] Levando-nos a interpretação da perda do território, de identidade com o local e de territorialidades onde se prendiam lembranças da organização do e no território. (DUARTE, 2021, p. 92-93).

As falas dos personagens vêm reafirmar, a topofilia destes ribeirinhos entre as pessoas e seus territórios. Tuan (2015), ressalta a topofilia, onde o apego ao lugar é evidente para estes sujeitos.

O apego à terra do pequeno agricultor camponês é profundo, conhecem a natureza porque ganham a vida com ela. Os trabalhadores franceses, quando seus corpos doem de cansaço, dizem que “seus ofícios formam parte deles”. Para o trabalhador rural, natureza forma parte deles- e a beleza, com substância e processo da natureza pode-se dizer que a personifica. Esse sentimento de fusão com a natureza não é simples metáfora. Os músculos e as cicatrizes testemunham a intimidade física do contato. A topofilia do agricultor está formada dessa intimidade física, de dependência material e do fato de que a terra é um repositório de lembranças e mantém a esperança (TUAN, 2015, p. 132).

As narrativas atuais, após conclusão da UHE, ditam que muitos ribeirinhos, ficaram sem seus territórios, pois tiveram que abandonar casas, seus costumes, seus amigos, suas plantações. A questão da perda de suas territorialidades, sonhos, já não mais situação futura, mas é o tempo presente, que tiveram suas vidas e projetos submersos nas águas do lago artificial de Estreito. A paisagem do rio Tocantins, com a formação do lago, as águas que outrora eram correntes, hoje são paradas, tanto que é recorrente a expressão entre os moradores da cidade, que o denominam rio morto. Luchiari (2001), discorda deste pensamento popular de que existe a morte da paisagem. Segundo a autora, a paisagem é ao mesmo tempo, ancorada no solo, modelada pelas transformações naturais e pelo trabalho do homem, e, acima de tudo, objeto de um sistema de valores (LUCHIARI, 2001).

Em Hall (2016), a representação é um ato criativo, nesse sentido a linguagem representa os valores e significados de uma determinada comunidade. Em outras palavras, é um sistema

totalmente representacional adotado por uma comunidade através de práticas culturais, porque segundo esse pensador, a língua e dinâmica, mantem viva as comunidades tradicionais. Neste cenário compartilhamos do entendimento em Hall, de que “[...] a representação é uma produção de sentido pela linguagem” (HALL, 2016, p.32). A linguagem, portanto, está em constante mudança e seus sentidos podem deslizar com o tempo.

A linguagem permanece governada por regras, mas não é um sistema “fechado” que pode ser reduzido aos seus elementos formais. Uma vez que está constantemente mudando, ela é, por definição, um conceito aberto. O sentido continua sendo produzido pela linguagem em formas que nunca podem ser previstas de antemão e o seu deslizamento, como nós descrevemos acima, não pode ser controlado. (HALL, 2016, p. 64, grifo nosso).

Andreotti (2013), acredita que o entendimento de paisagem não deve ser reduzido a simplesmente a organização de elementos geográficos, observáveis ou possível de contemplação, trata-se de uma caixa especulativa em permanente construção:

A paisagem, como parece, não pode ser reduzida a uma simples enumeração de componentes, nem a uma análise de objetos que dela participam, nem tampouco a uma fotografia que tenta representá-la completa, mas neutra. (...) Parece ao contrário afirmar que a paisagem é, em essência, uma caixa especulativa, onde a especulação não deve privilegiar nenhum esquema mental, mas procede livremente, até exaltar – somente exaltar – o intento temático que, no nosso caso é geográfico. Caixa especulativa significa que tal paisagem é uma trama complexa, formada antes de tudo do confronto psicológico, o qual, por sua vez, representa a estrutura fundamental: nela são, em seguida tecidos os componentes históricos, literários, pictóricos e estéticos. É somente deste processo mental que o geógrafo pode finalmente apreciar aquela totalidade sem a qual – repete-se – a paisagem é uma coisa morta e não aquele ente espiritual que, ao contrário deve ser. (ANDREOTTI, 2013, pp. 41-42).

A beira do rio como lugar dos atingidos dá-se por meio dos vários significados que o meio ambiente natural representa sobre os modos de vida destas populações ribeirinhas. Representando um lugar feliz, pacífico e capaz de propiciar o sustento, na renda das famílias. A memória está presente na vida dos atingidos uma vez que recordam do lugar alagado a época anterior a barragem e para estas comunidades mesmo diante das alterações em seus territórios, comunidades e modos de viver e dos costumes tradicionais. As memórias são recordações e lembranças de um tempo passado e vivido. Halbwachs (2004, p.87), enfatiza que “[...] a memória serve, assim, como fonte de identidade ao grupo, fixando nestas características que vão se perpetuando e servindo como fator identitário”.

Carvalho (2018), destaca que após a construção e consequente instalação da Usina Hidrelétrica de Estreito, mostra de maneira sintética os impactos causados pelo projeto hegemônico da barragem, na ex- ilha de São José dentro do rio Tocantins, no Município de Babaçulândia – TO e fica evidente nos seus modos de viver, cultura, identidade, territórios, pesca e as lembranças causadas pelas memórias deste lugar para as populações afetadas.

O território na ilha de São José era constituído a partir das famílias, que tinham suas linguagens, costumes, universo simbólico, modos de saber, de fazer e suas ciências. Essas pessoas estavam em harmonia com a natureza e essa os abrigava. Esses povos viviam de modo que a agricultura de subsistência, o trabalho autônomo de exploração do rio (pesca) e a criação de rebanhos bovinos, além de outros animais, supriam o sustento de seus habitantes. Em adição, praticavam o partilhamento das atividades laborais. Esse modo de vida, que atendia aos seus anseios, fazia com que os moradores tivessem uma vida tranquila, caracterizada por laços afetivos de amizade ou mesmo por relações de parentesco, o que definia uma sólida relação social, consumada há décadas. Tudo isso contribuía para que se estabelecesse um forte vínculo com o território. (CARVALHO 2018, pp. 50-51).

Não são apenas os povos originários indígenas que sofrem pela demarcação de seus territórios. Os povos tradicionais quilombolas também reivindicam o direito pelas suas terras e consequentemente a liberdade e a segurança para viverem nelas. Em muitos territórios dos quilombolas, a comunidade é obrigada a conviver com a expectativa de serem expropriados a qualquer momento pelo poder privado do agronegócio ou devido a possibilidade de construção de barragens, como ocorreu em Cana Brava, Goiás e em muitas cidades que compõem os rios da Bacia Amazônica como testifica a narrativa da Quilombola Maria Lúcia na figura 33.

Figura 33- Quilombola denuncia aumento de barragens na região amazônica



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

Dando continuidade ao projeto de usinas hidrelétricas na quantidade que está sendo estudada pelos cientistas, não tem como continuar tendo um rio vivo não, vamos ter vários lagos. E eu quero fazer um apelo a classe científica brasileira, pra que tentem modificar este projeto, no número muito grande de usinas hidrelétricas construída na bacia amazônica. Porque a Amazônia é a riqueza do nosso continente. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

A Bacia Tocantins Araguaia é uma das regiões brasileiras que apresenta condições ideais para a construção de barragens, devido à natureza de seu relevo apresentar em seu leito rupturas de declive, vales encaixados características importantes que lhe permite um alto potencial para geração de energia elétrica. Diante deste potencial hidroelétrico desta região já constam varios projetos de construção de hidrelétricas no rio Tocantins, (como já discorrido neste trabalho), que estão na expectativa das licenças ambientais e certificado de autorização do IBAMA afim de prospectarem na área da futura barragem.

A figura 34 indica a insatisfação dos atingidos pela Usina Hidrelétrica de Cana Brava, onde afirmam que as indenizações foram insuficientes para comprarem um novo imóvel e os novos territorios onde agora residem é praticamente impróprio para plantação de legumes e criação de pequenos animais. E que atualmente pleteiam negociações com a empresa Tracbel, responsável pela usina, no sentido de serem reparados economicamente diante dos imensos prejuizos. Mas o esforço empreedido por estes atingidos vem conseguindo resultado favoráveis, uma vez que a sede da empresa fica na Bélgica no continente europeu e a mesma dificulta a negociação e amplia a burocracia. Os mesmos alertam aos ribeirinhos da UHE que unifique o movimento e realizam o esforço necessário enquanto há tempo disponível.

Figura 34 – Recado aos ribeirinhos da UHE



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

No Documentário Tocantins Rio Afogado, é apresentado um alerta dos atingidos da Usina de Cana Brava para a comunidade de ribeirinhos a serem atingidos pela UHE:

Eu aconselharia eles permanecer organizado e lutando. Buscar experiência, conhecer outras regiões que já foram atingidas, conversar com pessoas que já foram atingidas, e ter mais experiência, pra eles saberem como se organizarem. A hora de brigar é antes dela ser construída. Porque depois do lago pronto, fica muito mais difícil, como aqui do pessoal de Goiás, em Cana Brava. (TOCANTINS RIO AFOGADO, 2005).

As narrativas das senhoras Maria Lúcia Quilombo (figura 33) e Dora Sousa (figura 34) vem coadunar com o pensamento de que não é necessário aumentar a quantidade de hidrelétricas no país principalmente na região amazônica, pois os danos socioambientais são inúmeros. E os futuros atingidos devem se organizarem e lutarem com todas as suas possibilidades, antes da construção da Usina Hidrelétrica de Estreito (UHE), porque após a conclusão das obras já não é possível ter resultados favoráveis aos atingidos. A trilha musical posta na figura 34, era uma cantiga popular e regional que dizia assim: “Eu tenho saudade da minha Terra, eu tenho saudade da minha Terra”. Canção muito nostálgica e ideal para expressar o sentimento de dor, desespero e miséria. Em se tratando da luta e manifestação de alguns sujeitos/atingidos contrários a implantação da UHE, verificamos que um grupo participava das audiências públicas, manifestando seu pensamento e argumentava sua contrariedade ao empreendimento e conforme a figura 35, realizaram um dia a caminhada de Carolina em direção a área da construção da hidrelétrica na cidade de Estreito e ocuparam aquele local físico.

Figura 35 – Caminhada dos ribeirinhos a área de construção da UHE



Fonte: Documentário Tocantins Rio Afogado, 2005.

A figura 35, elucida os ribeirinhos em trajes simples com seus chapéus a cabeça, manifestando suas inquietações e indignações através de uma caminhada, reivindicando o direito de seus territórios de pertencimento onde vivem e trabalham pela sua sobrevivência. Embora como demonstrado neste trabalho, o capital econômico (CESTE) venceu a disputa com os menos favorecidos (os atingidos) e implementou e concluiu a construção da UHE, causando inúmeros impactos socioambientais. Roux (2004), acredita que o grupo hegemônico com o apoio do poder estatal, vem com o discurso pronto, sobre a necessidade de explorar o meio ambiente e seus recursos, com o intuito de produzir energia para o progresso do país, que venha atender a continuidade do desenvolvimento das indústrias e da distribuição energética ao uso das residências no Brasil.

A sociedade de consumo, que constitui a forma mais acabada do capitalismo, fundamentada sobre uma mistificação: aquela que engendra a ideia de que o desenvolvimento ilimitado do consumo trará a felicidade das sociedades; [...] em nome dessa crença, todas as energias naturais – o mundo mineral, vegetal e animal – e humanas, são obrigadas a responder essa convocação e obedecer às essas injunções de seu vetor, o progresso técnico (ROUX, 2004, p. 53 apud SILVA, 2017, p.74).

A partir do século XXI, com o crescimento econômico do país, a falta de energia, deveria ser algo a ser superado na visão do Estado Nacional, e nesse sentido os investimentos públicos e privados na construção de hidrelétricas, deveriam ser um dos objetivos da política nacional energética, essencial para levar o país aos trilhos do “desenvolvimento”. Desenvolvimento este que continua sendo questionado, uma vez que deixa as margens desse dito “progresso” as populações de atingidos ribeirinhas e as comunidades dos povos tradicionais. A região da bacia amazônica tornou-se uma das grandes regiões a receber as obras de infraestrutura para os projetos de construções das barragens neste território.

O subsistema Norte apresenta uma capacidade instalada em agosto de 2004 de 5.770 MW, exclusivamente de usinas hidrelétricas, sendo 99% desse montante correspondente à usina hidrelétrica de Tucuruí, que se encontra em ampliação. Esse sistema possui um potencial hidrelétrico já inventariado de cerca de 51 GW, considerando apenas as bacias do Tocantins/Araguaia, Xingu e Tapajós. É de se esperar, portanto, um maior aproveitamento do potencial hidrelétrico dessas bacias hidrográficas nos próximos 10 anos, para o atendimento ao Sistema Interligado Brasileiro. O subsistema Norte também se encontra interligado ao subsistema Sudeste/Centro-Oeste por meio da Interligação Norte-Sul. Esta interligação aumentou a confiabilidade da operação do Sistema Interligado e prevê-se sua ampliação após a entrada em operação da segunda etapa da UHE Tucuruí, o que aumentará ainda mais os benefícios advindos das interconexões regionais entre os diversos sistemas elétricos (BRASIL, 2005, p.22).

Desenvolvimento este que continua sendo questionado, uma vez que deixa as margens desse dito “progresso” as populações de atingidos ribeirinhas e as comunidades dos povos tradicionais. Araujo (2017, p. 72), sustenta que “[...] a construção de hidrelétricas na Amazônia é a materialização da certeza que, o Estado e o capital privado nacional e internacional não respeitam as populações tradicionais e seu modo de vida”. As construções e implantações de hidrelétricas já tem demonstrado que além dos inúmeros impactos socioambientais, altera as territorialidades, modos de viver, práticas culturais e acentua os processos de desterritorialização e reterritorialização a esses povos atingidos que não conseguem de fato ser beneficiados por esse desenvolvimento capitalista.

A trilha sonora presente no documentário, trata de som e músicas com um tom de nostalgia, e lembranças, memórias e amor pela terra e territórios onde estão sobrevivendo os ribeirinhos. Quando são mostradas as audiências públicas, são inseridos sons de suspense e medo entre uma fala e outra das pessoas, imagens do leito e margens do rio Tocantins preservadas auxiliam na edição da narrativa de mostrar o nível de perigo a qual o tema é discorrido por meio das cenas na produção cinematográfica.

Em algumas cenas são apresentados o MONAF-TO (figura 17, mas sem voz durante sua exposição, apenas imagens, trilha musical e legenda escrita para este patrimônio histórico regional, mostrando-o em situação de perigo iminente e a necessidade urgente de se realizarem medidas emergenciais para evitar seu desaparecimento e extinção, considerando que é primordial a sua preservação a história da humanidade) e o cemitério na cidade de Itaguatins – TO (figura 19, que ao seu fundo está o rio Tocantins, apresentando que a construção da barragem UHE, diante de seus problemas e impactos sócio ambientais, veio com o sentido de representar a “morte do rio Tocantins”). Em ambos os exemplos a trilha sonora é de tristeza, melancolia, sentimentos de saudade, separação, perdas materiais e imateriais para as populações atingidas. Assim como é demonstrada pela música a seguir:

Eu tenho saudade da minha Terra,
Do canto do juriti,
Eu tenho saudade da minha Terra,

Do canto do juriti²².
 Tenho saudade da minha Terra,
 Minha pátria onde nasci,
 Tenho saudade da minha Terra,
 Minha pátria onde eu nasci.
 Eu tenho saudade dos mares, (...)
 Fonte: (TOCANTINS RIO AFOGADO 2005).

A representação desses lugares (no documentário em estudo) por meio de paisagens está sujeita à técnica, montagem, enquadramento, fotografia, efeitos, edição, som, cores etc. inerentes à linguagem cinematográfica. As representações paisagísticas podem apresentar um universo multifacetado diverso de sentidos e significados, pois as paisagens, não são somente os elementos estáticos, vai além sendo também os que estão em movimento, e até aqueles que não está registrada fisicamente, ou seja, estão “ocultos aos olhos”. Hall (2016), enfatiza que a imagem estática ou em movimento, considerando uma produção fílmica, carrega vários significados, desde sentidos denotativos (literalidade) ou conotativo (mensagem simbólica ou figurativa) e portanto esta linguagem fala.

Segundo Hall (2016), essas representações, especialmente as representações visuais, são poderosas pois assumem o centro das atenções. A representação é um conceito e uma prática complexa “[...] especialmente quando lida com a ‘diferença’, envolve sentimentos, atitudes, emoções, e mobiliza os medos e ansiedade do espectador em níveis mais profundos do que podemos explicar de uma forma simples e com base no senso comum” (HALL, 2016, p. 140).

22 A juriti-pupu, ou simplesmente “juriti”, é uma ave columbiforme da família Columbidae. Seu nome científico significa: *Leptotila* do (grego) *leptos* = esbelto, delgado, fino, magro; e *ptilon* = plumagem (ref. formato das remiges primárias externas do gênero); e de *verreauxi* homenagem aos naturalistas e coletores de espécies franceses Edouard Verreaux (1810-1868) e Jules Pierre Verreaux (1808-1873). ⇒ (Ave com) plumagem esbelta de Verreaux. Tem 29 centímetros de comprimento e pesa entre 160 e 215 gramas. Sua plumagem é marrom, com peito claro, cabeça cinzenta com alguns reflexos metálicos na nuca e alto dorso. Quando em voo é possível notar uma coloração vermelho ferrugem em baixo das asas. Possui, ainda, uma coloração azulada ao redor dos olhos. Muito arisca, logo voa e se esconde, sendo que na maioria das vezes notamos sua presença pelo canto característico, que é melancólico e repetitivo: “pu... puuu”, cujo som deu origem a seu nome popular. Vive nas matas e ambientes bem arborizados, vindo frequentemente ao chão à cata dos grãos de que se alimenta. Comum no chão de habitats quentes, tais como capoeiras e campos adjacentes, bordas de florestas densas e cerrados. Vive solitária ou aos pares. Alimenta-se de sementes e frutos no chão. Ave arisca. Quando perturbada, foge caminhando sem fazer barulho ou voa, emitindo um som com as asas, até uma árvore próxima. Disponível em <https://www.wikiaves.com.br/wiki/juriti-pupu> acesso em 20/11/2022.

Hall (2016, p. 104), salienta que a questão de ausência na produção fílmica é carregada de sentidos pois uma obra “[...] é tão construída em torno daquilo que você não pode ver, quando daquilo que pode observar”. Este pensamento em Hall, vem corroborar no sentido de justificar, conforme demonstrado na figura 03 sobre a presença e ausência [da mulher] no rio Tocantins. Hall (2016, p. 105, grifo nosso), destaca que “[...] a representação funciona tanto no que não é mostrado, quanto no que é mostrado”.

No documentário, supracitado, os estereótipos ocorrem em algumas cenas, tais como figura 03 evidenciando a presença e ausência na mulher. Lembramos que a invisibilização não é necessariamente um estereótipo. Hall (2016), entende que a simplificação constitui a essência do estereótipo.

Assim, qual é o diferencial de um estereótipo? Estes se apossam das poucas características “simples, vívidas, memoráveis, facilmente compreendidas e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa; tudo sobre ela é reduzido a esses traços que são, depois, exagerados e simplificados. [...] Então, o primeiro ponto é que a estereotipagem reduz, essencializa, naturaliza e fixa a “diferença”. Em segundo lugar, a estereotipagem implanta uma estratégia de “cisão”, que divide o normal e aceitável do anormal e inaceitável. Em seguida, exclui ou expulsa tudo o que não cabe, o que é diferente. (HALL, 2016, p. 191).

De maneira geral as paisagens culturais (cinematográfica) presente e no documentário Tocantins Rio Afogado (2005), reforça a ideologia dos produtores em visibilizar os personagens ribeirinhos e os futuros atingidos pela construção das barragens (no nosso caso específico a UHE), uma vez que do total do tempo nas cenas em movimento, são destinadas mais 90% para expressão de suas falas, angústias e manifestação de pensamentos e ideias contrárias ao projeto hegemônico do empreendedor (CESTE).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nesta pesquisa buscamos compreender o cinema documentário como um produto cultural que possui uma linguagem, disposta a apresentar diversas nuances e sentidos, conforme os estilos e gêneros fílmicos dos quais pretende discorrer dentro de sua narrativa, por meio de cenas, áudio e vídeo, sonorização, personagens, cores, enquadramentos e visões ideológicas de seus produtores cineastas.

Para este trabalho, utilizamos o média-metragem, Documentário Tocantins Rio Afogado, produzido em 2005, como objeto de análise e investigação científica, uma vez que o mesmo enquanto produção audiovisual cinematográfica, trata de questões socioambientais em que a problemática do mesmo aponta para a discussão em torno das construções de hidrelétricas na bacia Tocantins – Araguaia (neste caso específico, a UHE no rio Tocantins) com seus impactos socioambientais, econômicos e morais nas comunidades, cidades, territórios, identidades, culturas e modo de viver das populações ribeirinhas e povos tradicionais. Esta produção fílmica, foi gravada em mais 80% no território do Tocantins e conforme já citado durante a pesquisa, esta produção é de cineastas do Estado Tocantins. Para nossa análise compreendemos a imagem no sentido fixo e enquanto cena como um conjunto de uma ou mais imagens ordenadas como por exemplo em uma produção audiovisual fílmica.

Entendemos que de uma maneira geral, os objetivos pretendidos pela pesquisa foram alcançados, na medida em que discutimos, os conceitos de representação e paisagem, e nos aprofundamos sobre as representações da paisagem cinematográfica por meio de “recortes” e decupagem de algumas cenas e imagens, presente no Documentário Tocantins Rio Afogado, a partir das narrativas dos próprios ribeirinhos e povos tradicionais. Como foi apontado no trabalho, a definição da palavra paisagem não é consensual entre os estudiosos que se aportam a estudar esta categoria geográfica. As paisagens (visuais, sonoras, culturais e orais) demonstradas pelo filme estão carregadas de signo, sentidos e significados conforme discorreremos por meio da análise de algumas cenas, imagens e narrativas dos personagens retratados no documentário. Ressaltamos que estas paisagens mostradas nos recortes das imagens e cenas do Documentário Tocantins Rio Afogado, são representações dos cineastas produtores deste documentário e que, portanto, não são reproduções da realidade conforme dialogamos e demonstramos ao longo da nossa pesquisa.

Embasamos a construção da pesquisa nos seguintes referenciais teóricos, Nicholls (2005), onde tratamos sobre o documentário como gênero fílmico de audiovisual, e os seus modos de representação. Diagnosticamos que o nosso objeto de pesquisa, conforme a classificação adotada por Nicholls se enquadra na subcategoria expositivo. Porque o documentário enfatiza o comentário verbal e apresenta uma lógica argumentativa, nele se percebe a intenção dos produtores em visibilizar as vozes dos atingidos pelas barragens, como no momento de audiências públicas e nas interlocuções individuais com as pessoas do filme e principalmente em relação àqueles que serão afetados pelos impactos socioambientais na construção da UHE e na voz do narrador-personagem que reforça a ideia em defesa desta população de atingidos pelas barragens. Embora em alguns recortes de cenas e imagens deste documentário, presenciemos situações poéticas, no entanto reafirmamos que o Documentário Tocantins Rio Afogado se trata de um modo expositivo.

Em Nicholls, compreendemos que a narrativa do documentário, não é uma cópia da fidedigna da realidade, mas uma representação de realidades, sujeito as intervenções, edições de seus produtores, conforme a sua ideologia. Para refletirmos acerca de paisagem no cinematográfica, subsidiamos nosso enfoque por meio de Cosgrove (uma vez que para este estudioso a paisagem não é algo fixo e imutável é subjetiva, e nesse sentido aponta para uma “maneira de ver”, compor e organizar o mundo em uma cena visual) daí extrairmos que a perspectiva cosgroveana é política e ideológica para esta categoria geográfica. As contribuições teóricas de Andreotti, em relação a paisagem elucidaram que o entendimento da autora para esta categoria, busca “fugir” de uma definição simplista, objetiva e permanente a um conceito determinado, mas prefere afirmar que a paisagem deve ser percebida como uma “caixa especulativa” nessa “teia” que envolve elementos históricos, literários, pictóricos e estéticos. Sendo assim os sentidos de paisagem cultural e cinematográfica (neste documentário) tem nas cenas selecionadas as representações fílmicas, significados diversos.

Em Hall (2016) discorremos acerca de representação fílmica, nos quadros imagéticos, narrativas dos personagens da produção audiovisual. Segundo Hall a representação pela linguagem evidencia os processos pelos quais os significados são produzidos, assim sendo este teórico afirma que a representação é, portanto, a produção de sentido pela linguagem. A representação em Hall para o documentário, atua nas questões subjetivas do rio Tocantins, pessoas, culturas e territórios, que são também reforçados nos estereótipos fixados dentro das produções cinematográficas. A representação pode ser de algo visível e não visível. O fio condutor do presente trabalho, está na perspectiva teórica de Rose (2007) onde ela analisa as

imagens em movimento, do qual o cinema é parte integrante. O seu método permitiu aprofundarmos o debate sobre nosso objeto, onde realizamos a seleção das cenas a serem discutidas, transcrevemos as falas e ao inserirmos as imagens, codificamo-las, trazendo as representações tanto da linguagem imagética, quanto da narrativa dos personagens.

O documentário em alusão trouxe visibilização relevante aos grupos minoritários, tanto que as mulheres tiveram papel de destaque no conjunto da trama como por exemplo em falas das quebradeiras de coco, senhoras idosas e indígenas. Sobre a mulher indígena, o filme elucida que ela tem domínio da língua portuguesa, e que esta é consciente quanto ao debate político (participando de audiências públicas) em torno das questões envolvendo a barragem, reafirmando sua posição ideológica contrária ao projeto energético na região de seu território. O filme representa os menos favorecidos dentro de suas culturas e regionalismos de maneira que, estes têm suas consciências política e insistem em lutar pela não efetivação deste empreendimento energético.

A pesquisa veio corroborar e justificar que o medo, insegurança, angústias e os impactos socioambientais, como previam os personagens do documentário, vieram a ser confirmados por outras narrativas de ribeirinhos atingidos. Realçamos que o Documentário Tocantins Rio Afogado, obra artística e de audiovisual, ainda tem infinitas possibilidades de ser investigado e que durante o trabalho buscamos discutir e compreender algumas situações que direcionasse aos sentidos nas representações das imagens, cenas e narrativas deste produto fílmico. Assistimos este importante e belo documentário de média-metragem por diversas ocasiões, no intuito de assimilar os conceitos, signos, sentidos, significado e representações desta obra documental. E em cada momento conseguíamos perceber um novo olhar sobre as representações presentes nas imagens, cenas e paisagens dele.

Esperamos que este trabalho venha servir de instrumento teórico metodológico, sobre a temática de cinema que envolva questões sociais e humanas. E que instiga novos olhares sobre estas questões e outras que venham a surgir sobre esta temática científica. Compreendemos que este objeto de pesquisa é apenas uma gota no oceano, no sentido de visibilizar as populações ribeirinhas e povos tradicionais que sofrem por antecipação e na conclusão das obras de hidrelétricas, para atender ao discurso hegemônico de energia, e na falácia de promover o desenvolvimento sustentável a todos brasileiros. Mas o que percebemos assim como demonstrado neste trabalho, este desenvolvimento é unilateral e beneficia os poderosos e invisibiliza os anseios destes grupos minoritários em relação a influência de seu poder.

REFERENCIAS

ABELLA, Sandra Iris Sobrera; RAFAELLI, Rafael. **Uma leitura interdisciplinar de imagem em movimento referente ao documentário “O Maciço”**. Cad. de Pesq. Interdis. em Ci-s. Hum-s., Florianópolis , v.11, n. 98, p. 19-145, jan/jun. 2010.

ANDRADE, José Antônio. **As unidades de paisagem e os sistemas de produção no município de Floral –PR**. 2005. Dissertação (Mestrado em Geografia) Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2005.

ANDREOTTI, Giuliana. **O senso ético e estético da paisagem**. RA'E GA (24), 2012, p. 05-17.

ANDREOTTI, Giuliana. Paisagens do espírito: a encenação da alma. **Ateliê Geográfico**, v. 4, n. 4, 2010, pp. 264-280.

ANDREOTTI, Giuliana. **Brasília, capital de paixões antes que de poder**. Universidade de Trento (Itália), **RPGeo v. 3, n. 1 (2016)**.

ANDREOTTI G. **Paisagens culturais**. Curitiba, PR: Editora da Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2013a.

ANEEL. **Agência Nacional de Energia Elétrica. Atlas de Energia Elétrica**. 3º edição. 2008. Disponível em : <[http://: www2.aneel.gov.br/arquivos/pdf/atlas3ed.pdf](http://www2.aneel.gov.br/arquivos/pdf/atlas3ed.pdf)>.

ARAUJO, Amarildo Silva. **Desterritorialização da comunidade de Apinajés em São João do Araguaia (PA) na perspectiva da construção da Usina Hidrelétrica de Marabá. 2017**. 152f. Dissertação (Mestrado em Curso de Pós- Graduação em Estudos de Cultura e Território). PPGCult, UFT, Araguaína, 2017.

AUMONT, Jacques (Orgs). **A estética do filme**. Campinas – SP: Papyrus Editora, 2006.

BALDIN, Rafael. **Sobre o conceito de paisagem geográfica**. Paisag. Ambiente: Ensaios, São Paulo, v. 32, n. 47, 2021. . <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.paam.2021.180223> acesso em 30.09.2022

BARBOSA, Allan Jones Araújo. **Cinema Documentário: uma verdade (in)conveniente**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. (Monografia de Comunicação Social- Jornalismo).

BARROS, José D’Assunção; NÓVOA, Jorge. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema**. In: Apologia da relação cinema-história. 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012).

BARTHEM, R. & Fabr e N.N.; (2003). **Biologia e diversidade dos recursos pesqueiros da Amazônia**. A pesca e os recursos pesqueiros na Amazônia Brasileira, Editado por Mauro Luis Ruffino. ProVárzea-Manaus, Ibama, 11-55, 268 pp.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In: BENJAMIN, W. Obras escolhidas. São Paulo; Brasiliense, 1984.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo: estética e cosmética da fome.** ALCEU - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BERNADET, Jean-Claude. **Cineastas e Imagens do povo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERQUE, Augustin. Introdução. In: BERQUE, Augustin. **Cinco propostas para uma teoria da paisagem.** (tradução de Vladimir Bartalini) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2013a, p.25-30.

BERQUE, Augustin. **“Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural”.** In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). Paisagem tempo e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998, p. 84-91.

BLACK, Max. **Como representam las imágenes?** In: GOMBRICH, E. et al. Art, perception and reality. Baltimore: Jonh Hopkins Univ. Press, 1991.

BRASIL. **Agência Nacional de Águas.** Aproveitamento do potencial hidráulico para geração de energia. Brasília: MME: ANA, 2005. Disponível em: <http://www.ana.gov.br> Acesso em: 29 jul. 2016.

BRASIL. **Empresa de Pesquisa Energética.** Plano Nacional de Energia 2030. Brasília: MME: EPE, 2007c. Disponível em: <<http://www.epe.gov.br>> Acesso em:

BRAGA, Maria Helena ; COSTA, Vaz da. **A cor no cinema; signos da linguagem.** Cronos, Natal-RN, v.1, n.2, p. 129-138, jul./dez, 2000.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Tradução Fernando Tomaz (português de Portugal) – 2. ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. 322 p.

BRITO, Hélio. 2021, **Depoimentos.**

BUENO, Gabriel; ZANELLA, Andréa Vieira. **Imagem, cinema e psicologia: compondo aproximações entre arte e ciência.** Psicologia USP, 2022, volume 33, e200101. p.10.

CALABRE, Lia. **Políticas Culturais no Brasil: balanço e perspectivas.** III ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, realizado entre os dias 23 a 25 de maio de 2007, na Faculdade de Comunicação. UFBA: Salvador-BA, 2007.

CÂMARA, Antônio da Silva; LESSA, Rodrigo Oliveira. **Cinema documentário brasileiro em perspectiva.** EDUFBA: Salvador, 2013. 333 p.

CANETTI, Elias. **Massa e poder.** São PAULO: Companhia das Letras, 1995.

CARVALHO, Graziane de Araújo Pitombeira. **Da Ilha de São José ao Reassentamento Coletivo Baixão:** alterações nos modos de vida após a implantação da UHE/Estreito (MA), em 2012. 2018. 175f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura e Território) – Universidade Federal do Tocantins, UFT: Araguaína, 2018.

CARVALHO, José Luiz de. Denis Cosgrove e o desenvolvimento da perspectiva simbólica e iconográfica da paisagem. **Geograficidade**, v. 7, n. 2, 2017, p. 87-97.

CASTRO, Iná Elias de. **Paisagem e turismo. De estética, nostalgia e política**. In: YAZIGI, Eduardo (org.). Turismo e paisagem. São Paulo: Contexto, 2002. 226p. p.121-140

CATANI, A. M. **A aventura industrial e o cinema paulista**. In F. Ramos (Org.), História do cinema brasileiro (pp. 191). São Paulo: Arte, 1990.

Conselho de Defesa dos Direitos da Pessoa Humana- CDDPH. **Comissão Especial “Atingidos por Barragens” Resoluções nºs 26/06, 31/06, 01/07, 02/07, 05/07**. Brasília-DF, 2010.

CLEMENTE, Ligia Regina Guimarães; CLEMENTE, Mauro Nascimento. **Memórias submersas: relatos dos atingidos pela Usina Hidrelétrica de Estreito no Documentário “Tocantins: Rio Afogado”**. Revista Cambiassu, São Luis, V. 13, nº 21 – Julho/Dezembro de 2017. ISSN2176 – 5111.

CLEMENTE, L. LONGHI, C. **Vozes dos atingidos pela Usina Hidrelétrica de Estreito: formações discursivas na comunicação do Movimento dos Atingidos por Barragens**. In: Revista Cultura e Sociedade. vol. 39. N. 2. P. 103-127, maio/ag. 2017.

CORRÊA, R. L. e ROSENDAHL, Z. (org.). **Apresentando leituras sobre Paisagem, tempo e cultura**. In: Revista Geografia cultural Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 7-11.

CORREA, R. L. A. **Denis Cosgrove: a paisagem e as imagens**. Revista espaço e cultura. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, n. 29, jan./jun. 2011. p. 7-21

COSGROVE, Denis. Prospect, perspective and the evolution of landscape idea. **Senior Lecturer in Geography**. Loughborough University, p.46, may, 1984.

COSGROVE, Denis; DANIELS, Stephen (Eds.). **Iconography of landscape: essays on the symbolic representation, design and use of past environments**. First published in 1988. Cambridge–UK: Cambridge University Press, 2008 (tenth printing).

COSGROVE, Denis. **A Geografia Está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas**. Rio de Janeiro: UERJ, 2012.

COSGROVE, Denis. **Social Formation and Symbolic Landscape**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1984.

COSTA, Flávia Cesarino. **Primeiro cinema**. IN: MASCARELLO, Fernando (Orgs.). História do Cinema mundial. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

COVALESKI, R. L. **Artes e comunicação: a construção de imagens e imaginários híbridos**. Galaxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 89-101, dez. 2012. [file:///C:/Users/Cliente%20Especial/Downloads/8218-Texto%20do%20artigo-30974-1-10-20121212%20\(2\).pdf](file:///C:/Users/Cliente%20Especial/Downloads/8218-Texto%20do%20artigo-30974-1-10-20121212%20(2).pdf) acesso em 12.11.2022

DARDEL, Eric. **O Homem e a Terra**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DIEGUES, Antonio C. S. **O mito moderno da natureza intocada**. 3ª ed. – São Paulo: Hucitec Núcleo de Apoio à Pesquisa sobre Populações Humanas e áreas Úmidas Brasileiras, USP, 2000. 161 p.

DUARTE, Helenita Rabelo. **As representações da paisagem do rio Tocantins no âmbito do território, cultura e identidade sob o imaginário da população em Filadélfia- TO**. Araguaína: UFT, 2021. 162 f. (Dissertação) Mestrado em Estudos de Cultura e Território, Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura e Território.

ELLOVITCH, Mauro da Fonseca. **Aspectos Jurídicos Controvertidos do Licenciamento Ambiental de Barragens Hidrelétricas**. In.: REZENDE, Leonardo Pereira; DERGAM, Jorge Abdala (coords.). Proteção da Biodiversidade: e construção de barragens hidrelétricas. São Paulo: Fiuza, 2012, p. 341-364.

ERTHAL, Natasha Bouvier. **Sons que falam: a trilha sonora como despertadora de sentidos em documentários ambientais criados por meio de processos educacionais**. 126f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso II, do Curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo) - Centro Universitário UNIVATES: Lajeado, 2016.

FABRICIO, Fernanda Biazeto Vilar. **A voz over como forma de Linguagem Cinematográfica no filme documentário Santiago**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul – Porto Alegre – RS – 20 a 22/06/2019 PUC-PR, Tuiuti, PR www.portalintercom.org.br/anais/sul2019/resumos/R65-0949-1.pdf acesso em 12.11.2022

FARIA, Marina Sartório. **A participação feminina na direção do cinema documentário brasileiro**. Salvador: UFBA, 2013. (Dissertação de Mestrado).

FERRAZ, C. B. O. **Cinema E Geografia: A Imagem e a Paisagem na Construção de uma Mitologia Moderna A literatura, a pintura e o filme de western**. (artigo inédito), Presidente Prudente-SP, 2006.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. 2º ed. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FILHO, Pedro Paulo Pinto Maia. **Geografia e cinema: entre a representação e a experiência da paisagem**. XIII ENANPEGE. A Geografia brasileira na ciência mundo. Produção, circulação e apropriação do conhecimento. São Paulo, 2019.

FILLMORE, C. J. **Frame semantics and the nature of language**. In: HARNARD, S. R.; STEKLIS, H. D.; LANCASTER, J. (eds.). Origins and evolution of language and speech. Nova York: New York Academy of Sciences, 1976.

FIORILLO, Celso Antonio Pacheco. **Curso de Direito Ambiental Brasileiro**. 13. ed. São Paulo: Saraiva, 2012. 902p

FLORES, Maia Kátia. **Caminhos que andam o rio Tocantins e a navegação fluvial nos sertões do Brasil**. Tese (Doutorado). (Programa de Pós Graduação em História- UFMG): Belo Horizonte, 2006.

GATTI, Bernardete Angelina. **A construção da pesquisa em educação no Brasil**. Brasília: Plano, 2002. (Pesquisa em Educação, v. 1).

GOMES, Edvânia T. A. Natureza e cultura – representações na paisagem. *In*: ROSENDAHL, Zeni, CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.) **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. 228. p. p. 49-70.

GONÇALVES, Gustavo Soranz. **Panorama do documentário no Brasil**. Amazonas: Centro Universitário do Norte – Uninorte, 2006.

GUATTARI, F. **O divã do pobre**. *In*: Psicanálise e cinema (pp. 13-23 C. Leite e M. C.astro, Trad.). [Coletânea do número 23 da Revista de Communications]. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.

GUIMARAES, Rodrigo Gomes. **A voz do Outro na voz do documentário**. 199f. Tese (Doutorado em Meios Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

HAESBAERT, R. **Dos múltiplos territórios a multiterritorialidade**. Porto Alegre. 2004.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. 3. Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007. 400 p.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. PUC- Rio: Apicuri, 2016.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice: Revista dos Tribunais, 1990.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução: Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003. 224 p.

HALBWACHS, Maurice. **A memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HOLANDA, Karla. **Regionalizando a produção de documentários – DocTV**. Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual, da Universidade Federal de Juiz de Fora, ago a nov. 2013, pp. 24-34. file:///C:/Users/Cliente%20Especial/Downloads/36940-Texto%20do%20Artigo-123541-1-10-20131228.pdf Acesso em 20.06.2023.

KAMITA, Rosana Cássia. **Relações de gênero no cinema: contestação e resistência**. Revista Estudos Feministas, 25(3), 1393-1404, (2017).

KRAHÔ, Creuza Prumkwyj. **Mulheres-Cabaça**. Mulheres-cabaças. **PISEAGRAMA**, Belo Horizonte. N° 11, 2017, p. 110-117.

LAURETIS, Teresa de. **Através do Espelho: Mulher, cinema e linguagem**. Trad. Vera Pereira. Revista Estudos Feministas, v.1 n.1,1993, 96-122p. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/15993> .

LAURETIS, Teresa de. **Tecnologia do gênero**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Trad. de Suzana Funck. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, 206-241 p. Disponível em: <http://marcoareliossc.com.br/cineantropo/lauretis>.

LEHMANN, H. **Essays zur Physiognomie der Landschaft**. Hrsg. Von Anneliese Krenzlin u. renete Müller. *Erdkundliches Wissen*. H. 83, Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GMBH, 1986.

LIMA, Barbara Tikami de. **Imagens em movimento: uma reflexão teórica e metodológica sobre o cinema como fonte histórica**. *Ágora*. Santa Cruz do Sul, v. 22, n. 2, p. 84-93, jul/dez. 2019. Disponível em [file:///C:/Users/Cliente%20Especial/Downloads/14016-Texto%20do%20Artigo-63499-2-10-20201008%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/Cliente%20Especial/Downloads/14016-Texto%20do%20Artigo-63499-2-10-20201008%20(3).pdf) acesso em 15/06/2023

LINS, Consuelo. IN: BENTES, Ivana. **Ecoss do cinema: de Lumière ao digital**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

LINS, Consuelo. **Filmar o real: sobre o documentário brasileiro contemporâneo**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

LOPES, Luís Carlos. **Objetivismo, subjetivismo e comunicação pela TV**. Departamento de Estudos Culturais e Mídia, UFF.

LUCHIARI, Maria Tereza Duarte Paes. **A (re)significação da paisagem no período contemporâneo**. In: ROSENDAHL, Zeni, CORRÊA, Roberto Lobato (Orgs.) **Paisagem, imaginário e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. 228. p. p. 9-28.

MACHADO, Laylson Mota. **A beira do rio é o nosso lugar: os efeitos da Usina Hidrelétrica de Estreito (MA) e a vida ribeirinha no Acampamento Coragem em Palmeiras do Tocantins (TO)**. 138 f. Dissertação (Mestrado). Araguaína- TO, UFT (Curso de Pós Graduação em Estudos de Cultura e Território, 2020).

MACHADO, Paulo Affonso Leme. **Direito Ambiental Brasileiro**. 16. ed. São Paulo: Malheiros, 2008, 1128p

MCKEE, Robert. **Story**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MARANDOLA, Hugo Leonardo; OLIVEIRA, Livia de. **Origens da paisagem em Augustin Berque: pensamento paisageiro e pensamento da paisagem**. *Geograficidade*, v. 8, n. 2, 2018, p. 139-148.

MARCO, Giovana de.; ANDRADE, Ana Lorena Oliveira de.; ESPIRITO SANTO, Cintia Sacramento do. **Documentário: um outro campo experimental no estudo dos processos de subjetivação**. Juazeiro: Universidade do Estado da Bahia, 2008. <https://doi.org/10.1590/S1413-294X2008000300010>

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos da metodologia científica**. São Paulo: Atlas, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.** In: *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia.* 1987.

MARTIN, Marcel. **A Linguagem Cinematográfica.** 2 ed. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MELO, Marlom Marques Pinheiro de. **Violência e juventude no cinema brasileiro do século XX: paisagens e representações nos filmes “Cidade Baixa” (2005) e “Linha de Passe” (2008).** Araguaína: UFT, 2021. 189 f. (Dissertação) Mestrado em Estudos de Cultura e Território, Programa de Pós Graduação em Estudos de Cultura e Território.

MOMBELLI, N. F.; TOMAIM, C. D. S. **Análise fílmica de documentários: apontamentos metodológicos.** *Lumina, [S. l.]*, v. 8, n. 2, 2015. DOI: 10.34019/1981-4070.2014.v8.21098. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/21098>. Acesso em: 19 outubro. 2022

NAME, Leo. **O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura.** *Geo Textos*, vol. 6, n. 2, dez. 2010.

NEIVA, Eduardo. **Imagem, história e semiótica.** *Anais do Museu Paulista (nova série)*, n. 01, 1993.

NEVES, Alexandre Aldo; FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. **A paisagem geográfica no cinema.** *Revista Percurso - NEMO Maringá*, v. 3, n. 1, p.163-181, 2011. ISSN: 2177-3300 (on-line). Acesso 20.09.2022

NEVES, Alexandre A. & Ferraz, Cláudio B. O. (2007). **“Cinema e geografia: em busca de aproximações”.** *Espaço Plural*, nº 16. 1º Semestre 2007, pp. 75-78. Acesso em 20.09.2022

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 2 ed. Campinas: Papyrus 2005.

NÓVOA, Jorge. **Cinema-história: teoria e representações sociais no cinema.** In: *Apologia da relação cinema-história.* 3 ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012).

OLIVEIRA, Fátima Maria. **Cidades ribeirinhas do rio Tocantins: identidades e fronteiras.** Tese de doutorado apresentada no programa da Faculdade de Ciências de Humanas e Filosofia – UFG, Goiania – GO, 2007.

PALMER, Marcos Ubaldo. **Cor e significação no cinema: produção de sentido no filme A invenção de Hugo Cabret, de Martin Scorsese.** Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social, PUC, 2015.

PAIVA, Eduardo França. **História e Imagens.** Belo Horizonte: Autentica, 2002.

PELUSO JÚNIOR. Victor Antônio. **Paisagens catarinenses.** In: *Aspectos geográficos de Santa Catarina.* Florianópolis: UFSC, 1991, P. 67-83, 93-104.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de filmes – conceitos e metodologia(s).** In: *VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos.* Lisboa: SOPCOM, 2009.

PELLINI, José Roberto. **O jardim secreto: sentidos, performances, memórias e narrativas**. VESTÍGIOS- Revista Latino-Americana de Arqueologia Histórica, Belo Horizonte, vol. 8, n.1 pág. 65-91, jan-jun, 2014.

PEREIRA, V. C. **A produção de documentários através do DOCTV**. RuMoRes, [S. l.], v. 2, n. 4, 2009.

PEREIRA, Tatiana Helena de Sousa. **Cinema e visibilidade: as potencialidades da produção cinematográfica perante a questão indígena nacional**. Londrina: UEL, 2017, p.50.

PINHO, J. B. **O poder das marcas**. São Paulo: Summus, 1996.

PIRES, Maria da Conceição Francisca; SILVA, Sergio Luiz Pereira da. **O cinema, a educação e a construção de um imaginário social contemporâneo**. Imagens & Palavras • Educ. Soc. 35 (127) • Jun 2014. <https://doi.org/10.1590/S0101-73302014000200015>. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br> acesso em 15.09.2022

POMBO, Olga. **Práticas interdisciplinares**. Sociologias. Rio Grande do Sul: Porto Alegre, Ano 08, nº 15, jan/jun 2006, p. 208-249. Em <https://www.scielo.br/j/soc/a/cPxN6qMGJ6f4v964msqHZ8y/?format=pdf&lang=pt> acesso em 12.01.23

PRYSTHON, Angela. **Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema**. Matrizes. V. 10- n. 3, set/dez 2016. São Paulo – Brasil.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo o documentário?** São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2008.

REBOUL, Oliver. **Introdução à retórica**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

REZENDE, Leonardo Pereira. **Dano moral e licenciamento ambiental de barragens hidrelétricas**. Curitiba: Juruá, 2002.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e Experiência**. IX Encontro Anual da Compós, Porto Alegre RS, 2000.

RODRIGUES, Flávia Lima. **Uma breve história sobre o cinema documentário brasileiro**. CES Revista. Vol. 24. Juiz de Fora: CES/JF, 2010.

ROGER, Alain. **Breve tratado del paisaje**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2007. p. 211.

ROSE, Diana. **Análise de imagens em movimento**. In: Pesquisa qualitativa com texto: imagem e som: um manual prático. Martin W. Bauer, George Gaskell (editores), tradução de Pedrinho A. Guareschi. 6º ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

RUARO, Giovana Bigarella. SADE. Departamento de Comunicação Social, Universidade Federal do Paraná (UFPR), 2007. (Trabalho de Conclusão de Curso).

SABADIN, Celso. **A história do cinema para quem tem pressa: dos irmãos Lumiere ao século XXI em 200 páginas**. Rio de Janeiro: Valentina, 2018).

SALBERGO, Juliana Zanini. **A produção de feitos de realidade em narrativas de filmes publicitários: análise de estratégias em segmentos de bebidas no Brasil**. Santa Maria/RS: UFSM, 2008. (Dissertação de Mestrado).

SANT'ANA, Marielle Alves Sales. **A relação entre o documentário e a arte: análise do filme – Autonomia**. 52f. Monografia. Comunicação Social da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás – UFG: Goiânia, 2014.

SANTOS, G.M. & Santos, A.C.M.; (2005). **Sustentabilidade da pesca na Amazônia**. Estudos Avançados, 1954.

SAUER, Carl Ortwin. **A morfologia da paisagem**. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagem, Tempo e Cultura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SCHMIT, Jean-Claude. **O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média**. São Paulo: Edusp, 2007.

SILVA, Amanda Scofano de Andrade. **Trilhando a paisagem: uma abordagem de conceitos e diálogos**. Revista Eletrônica História, Natureza e Espaço, v. 5, n. 2, 2016.

SILVA JÚNIOR, Cícero Pereira da. **Memória, dádiva e distopia: impactos socioambientais da UHE Estreito sobre a Ilha de São José – TO, 2014**. 178f. Dissertação (Mestrado em Linguagens Saberes da Amazônia) – Universidade Federal do Pará, Bragança, 2014.

SILVA, Larissa Danielle Cavaton da. **O OLHAR FEMININO NO CINEMA: A Mulher sem Cabeça de Lucrecia Martel**. Uberlândia –MG: UFU, 2020. (Monografia de Graduação).

SILVA, Susie Fernandes Santos. **A reterritorialização dos barqueiros de Babaçulândia (TO) atingidos pela Usina Hidrelétrica de Estreito (MA)**. Araguaína: UFT, 2017. 196 f. Dissertação (Mestrado) Curso de Pós Graduação em Estudos de Cultura e Território.

SILVA. E. **História de Brasília**, Brasília, Editora de Brasília, 1985 (1a ed.,1970).

SOUSA, Antônio Brito. **Vida em fragmentos: uma história de vida antiga ao moderno**. 1ª edição. Gurupi, TO: Editora Veloso, 2021.

STAMATO, Ana Beatriz Taube; STAFFA, Gabriela; VON ZEIDLER, Júlia Piccolo. **A Influência das Cores na Construção Audiovisual**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste – Bauru – SP, 03 a 05/07/2013.

TAVARES, Tatiane Marinho Vieira; AIRES, Hermísio, Alecrim. Etienne, Fabbrin PIRES, Etienne Fabbrin; ROHN, Rosemarie. **Monumento Natural de Árvores Fossilizadas do Tocantins: contribuições e desafios**. Revista Desafios –v. 03, n. 02, 2016.

TOCANTINS: Rio Afogado. Direção: H. BRITO; J. L. N. BRITO. Brasil: Cultura, 2005. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=c29L_aOj88Y&t=632s acesso em 22/10/2021.

TEIXEIRA, F. E. (2004). **Introdução: cultura audiovisual e polifonia documental**. In F. E. Teixeira (Org.), Documentário no Brasil: tradição e transformação (pp. 7-26). São Paulo: Summus.

TOCANTINS (ESTADO). **Lei Estadual nº 1.179/2000, de outubro de 2000**. Criado na área que especifica o Monumento Natural das Árvores fossilizadas do estado do Tocantins. Ano XII –Palmas, 18 de outubro de 2000. Disponível em: <http://www.al.to.gov.br/legislacaoEstadual>.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo/Rio de Janeiro: Difusão Editorial, 1980.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**, (Tradução de Livia de Oliveira) Londrina: Eduel, 2015.

TURNER, Graeme. Cinema como prática social. São Paulo: Summus, 1997.

VAINER, Carlos B. **Conceito de “atingidos”: uma revisão do debate e diretrizes**. Observatório Socioambiental de Barragens, 2008. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/353694737/Conceito-de-Atingido-Vainer-pdf> acesso em 18.11.2022

VANOYE, Francisco; GOLIOT-LÉTÉ, Ana. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2002.

VICENTE, Tânia Aparecida de Souza. **Metodologia da análise de imagens**. Rio de Janeiro: UFF, s/d.

VIEIRA, Flávia Vilela. **A Evolução do Documentário Brasileiro**. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Juiz de Fora: FACOM (Faculdade de Comunicação, 2006.

ZAGALLO, Ana Deisy Araújo; ERTZOGUE, Marina Hainzenreder. **Os sentimentos eles nunca vão indenizar: tecendo memórias de mulheres ribeirinhas atingidas por barragens**. INTERthesis, Florianópolis, v.15, n.2, p.91-108 Set/Dez. 2018.

ZANDONADE, Vanessa; FAGUNDES, Maria Cristina. **O vídeo documentário como instrumento de mobilização social**. (Monografia) Curso de Comunicação Social. Assis: Fundação Educacional do Município de Assis, 2003. acesso em 20/07/2022 <https://bocc.ubi.pt/pag/zandonade-vanessa-video-documentario.html>

ANEXOS I

Entrevista com o cineasta Hélio Brito sobre o Documentário Tocantins Rio Afogado (2005)

- 1) De forma breve descreva a sua biografia e como se deu os primeiros contatos com o audiovisual?
- 2) Explique as razões ou motivações o levaram a produzir o documentário Tocantins rio afogado.
- 3) Em relação as suas memórias da época de gravação e produção do documentário. Que situações ou personagens mais lhe marcaram durante esta produção audiovisual?
- 4) Sobre a escolha dos personagens do documentário, por que escolhidas aquelas pessoas e não outras? Qual os critérios usados?
- 5) Quais critérios técnicos ou não que foram utilizados na tomada de depoimentos dos entrevistados? Existiram cenas descartadas no filme? E por que foram descartadas? E qual foi o planejamento do roteiro de produção do documentário?
- 6) Quais eram as motivações pretendidas com o documentário? Os objetivos almejados? E a relação dos produtores com os financiamentos audiovisual no Brasil, com o poder público e a iniciativa privada?
- 7) Que motivos foram considerados para inserir o nome do Documentário Tocantins Rio Afogado?

ANEXO II**FICHA TÉCNICA****TOCANTINS RIO AFOGADO**

Projeto:

João Luís Neiva Brito

Roteiro:

João Luís Neiva Brito e Hélio Brito

Cinegrafia:

Reginaldo Ponce

Edição:

Ezér de Sousa;
Cleginaldo Ponce;
Cledson Bosque (Popó)

Direção:

Hélio Brito;
João Luis Neiva Brito

Vinheta:

Jônatas Almeida Amorim

Atriz:

Valdelena Leopoldina

Voz:

Carlos Moscom

Poema:

Pedro Tierra (autoria e voz)

Operador de áudio:

Anacleto Barros

Design cartaz:

João Apoena

Assistentes de produção:

Valdelena Leopoldina;
Rejane Lopes;
Joazinho;
Sandra Alves;
Fernando Alves Martins

Produção executiva:

João Luís Neiva Brito;
Mário Ponce;
Nilo Alves

Trilha sonora:
Trilha de Pescador (Manassés)
Terra da Luz Câmara (Manasses)
Fina Flor (Manasses)
Moça nua (Manasses)
Caminhos das Índias (Manasses)
Briga de foice (Manasses)
Carreirando (Pereira da viola)
Cravo roxo (Pereira da viola)
Eu tenho saudade (Pereira da viola)
Lamento do rio (Pereira da viola)
Mentira da saudade (Clodo Ferreira)
Princesinha (Braguinha Barroso / Juraíldes da Cruz)
Equilíbrio (Emídio Queiroz)

Apoio cultural
PIPES
Prefeitura de Filadelfia-TO
Prefeitura de Babaçulândia-TO
Prefeitura de Peixe –TO
Prefeitura de Minaçã-GO
CREA-TO
Agradecimentos
Cantor Nilo Alves
Hamilton Pereira
FURNAS
Dep. Darci Coelho
Pedro Iran Pereira Espírito Santo
Dalcivan Coelho
Claudiney Pirelli
Rogério Silva
Bismarque Vila Real
Elcias Babaçu
Leonardo Nascimento Caixote
Adão Maciel de Brito
Plano “B” Comunicação
Produções Fantasia Luminosa
Tv Anhanguera

Empresa produtora
Virtual Criação & Produção

Coprodução
Fundação Padre Anchieta
Virtual Criação & Produção
REDESAT Tocantins – Tv Palmas

Virtual Criação & Produção
João Luis Neiva Brito

Coordenação Regional do DOCTV
Luislene de Souza

Coordenação de Marketing e Divulgação
Eduardo Soares Borges

Superintendência Executiva
Darlan Andrade

Apoio
Banco da Amazônia
Associação Brasileira de Documentaristas
Coordenação Nacional do DOCTV
Gerência de Documentários da Tv Cultura
Secretaria do Audiovisual / Ministério da Cultura
Convenio MINC/SE/FNC nº 164/2004

Realização
DOCTV
TV CULTURA
ABEPEC
SECRETARIA DO AUDIOVISUAL
MINISTÉRIO DA CULTURA
GOVERNO FEDERAL