

GEOGRAFIAS DE CINEMA: O lugar das memórias no filme “A Vila”

Antonio Carlos Queiroz Filho
Doutor em Geografia pela UNICAMP
carlosqueirozfilho@hotmail.com

1. GEOGRAFIAS DE CINEMA: EDUCAÇÃO VISUAL E MEMÓRIAS ESPACIAIS

Olhamos para uma imagem, dela surgem outras. A sensação de naturalidade com que realizamos essas ligações “entre-imagens” é resultante daquilo que chamamos de educação visual. Somos educados cotidianamente a dar sentido às imagens que vemos. São esses sentidos que nos apoiam no entendimento dos filmes. Mas não só deles. Ao voltarmos nossa atenção para o espaço que é grafado pelo cinema, percebemos que nele estão adensados sentidos que nos darão possibilidade de, mobilizados pelas suas imagens e sons, caminhar por essas geografias, a um só tempo, pessoais e coletivas.

Esse adensamento de sentidos ocorre porque quando assistimos a um filme, realizamos o movimento de atribuímos a essas imagens, significados. Por isso a importância de uma pesquisa com imagens. Não só porque elas pautam nossas ações no mundo contemporâneo¹, mas também pelo risco de confundirmos a sensação de tranquilidade, de calma com que certos significados saltam dessas imagens como se isso fosse natural, coisa dada. Coutinho (2003) nos explica que:

Uma imagem nunca é sozinha, sugere sempre mais do que se apresenta à visão; extraída de um cenário maior que lhe dá origem, é um recorte e contém, de

¹ Almeida (1999) explica que o cinema é um “Artifício que produz um conhecimento real e práticas de vida. Grande parte do que as pessoas conhecem hoje e entendem como verdadeiro, só o conheceram por imagens visuais e verbais”. (p. 56)

alguma forma, mais elementos do que aqueles que podemos vislumbrar no recorte que as câmeras são obrigadas a realizar. (p. 127)

Cortar, recortar, colar. Processo aparentemente simples, mas quando aquilo que está sendo cortado, recortado e colado são imagens, o resultado é, certamente, outro, como nos situa Almeida (*In: Coutinho, 2003*), quando afirma que: “Imagens que foram cortadas, coladas e colocadas em seqüência, editadas para apresentarem-se em movimento estético e político. Imagens fantásticas que encantam ou assustam enquanto fazem e refazem a memória”. (p. 12)

Memória é aqui tomada como conhecimento, ideia que temos das coisas, a sensação de estarmos localizados no universo cultural, do qual fazemos parte, é sempre uma construção presente no universo cultural disposto à humanidade. Essa memória nunca é, para nós, passado, nostalgia, celebração, dada à recuperação do perdido. Nas palavras de Walter Benjamin (1997, p. 104-105, *In: COUTINHO, 2003*):

Nunca podemos recuperar o que foi esquecido. E talvez seja bom assim. O choque do resgate do passado seria tão destrutivo que, no exato momento, forçosamente deixaríamos de compreender a nossa saudade. Mas é por isso mesmo que a compreendemos, e tanto melhor, quanto mais profundamente jaz em nós o esquecido. (p. 79)

O “esquecimento” é uma forma [política] de conhecimento sobre o mundo e, pelo cinema, afirma Almeida (1999), conhecemos “[...] conforme os caminhos que a imaginação escolher” (p. 23). Essa é a força da imagem, imagens do cinema. São elas que, além das imagens da televisão, por exemplo: [...] governam a educação visual contemporânea e, em estética e política, reconstroem, à sua maneira, a história dos homens e sociedades. São imagens e sons da língua escrita da realidade, artefatos da memória. (ALMEIDA, 1999, p. 02)

Aqui estamos lidando com as *memórias espaciais*. O qualificativo dado serve para dizer desse movimento associativo que realizamos com as imagens do filme e outras mais, porém, localizando-os no universo das grafias e pensamentos sobre o espaço. (MASSEY, 2008) Há um termo para isso: *Geografias de Cinema*. (OLIVEIRA JR., 2004, OLIVEIRA JR., s/d.) Ele foi criado para dizer daquilo que seriam os estudos e os encontros

com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem. O propósito é lançar luzes sobre as preocupações geográficas contemporâneas, tomando o cinema, via educação visual da memória, como produtor de conhecimento e, por conseguinte, mediador das nossas relações com o mundo e das “grafias” – linguagens – que fazemos dele, sendo o próprio cinema uma delas. No artigo *O que seriam as geografias de cinema?* Oliveira Jr (s/d) explica que:

As geografias de cinema, frutos de interpretações subjetivas e de pesquisa das imagens e sons fílmicos, buscam desliteralizar as interpretações habituais dadas a estes filmes... por isso terminam sendo uma proposição educativa, além de poética, das obras do cinema. (p. 06)

E continua:

Para que estas geografias de cinema não sejam somente reverberações subjetivas, é preciso dizer onde o sentido que nos ficou do filme acontece. Pesquisar as imagens e sons fílmicos e ver se elas e eles lhe revelam ser verdadeiro o que se intuiu primeiramente. Em seguida, ver de que modo elas o fazem. Enfim, é preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir onde elas nos geraram o sentido que nos ficou, o território no qual localizamos os personagens, a geografia na qual estes vivem e agem. É preciso pesquisar as imagens e sons para descobrir se nesta pesquisa elas irão gerar ratificações ou retificações... afinal, as geografias de cinema, sejam elas quais forem, devem estar no filme, terem sido produzidas pelo cinema. (p. 07)

A realização desse percurso nos permitiu dizer que assistir a um filme é uma experiência geográfica, o que, de certo modo, alerta a geografia contemporânea para as implicações advindas da atenção dada à linguagem e ao cinema e das geografias que ali são gestadas.

2. SOBRE O FILME “A VILA”: GEOGRAFIAS DE MEMÓRIAS

A câmera avança silenciosamente. Uma cadeira caída ao chão. Luzes acesas que não iluminam. O piso sujo, empoeirado. Um enfeite solitário, desprendido da sua capacidade de adornar, agora lamenta por aquela incerta paisagem. É justamente a imagem do abandono, aquela que termina esta cena:



A partir desta cena, surge a dúvida nos habitantes do pequeno vilarejo sobre a permanência/continuidade daquele lugar. Rodeados por uma floresta povoada por monstros, o tratado de fronteira feito entre eles havia sido quebrado. Depois da floresta, as cidades, também ditas como “lugar do mal”, deixam pequena vila com outro questionamento também: para onde ir? Essa relação entre cidade-floresta-vila foi apresentada para os espectadores como sendo uma oposição entre bem e mal, simbolizadas pela vila e cidade, tendo a floresta como elemento separador. Porém, a própria imagem do abandono redefine essa ideia de separação.

Advindo da possibilidade de se perder o vilarejo, de deixá-lo para trás, o sentimento de partida como fuga forçada faz com a vila se ligue à cidade via memória dos Anciãos. Vamos percebendo, na sequência das cenas, que deixar a vila seria, para eles, realizar o mesmo movimento que os havia levado a criar a vila. Como aceitar uma nova fuga? Sob essa situação de ameaça, há o movimento de “preservar” aquele local, ficando ali. O que acontece neste instante é uma aproximação entre esses dois mundos – a vila e a cidade – até agora nitidamente separadas pela floresta e pelo conjunto de significados que definia o modo de olhar e de se relacionar com ela.

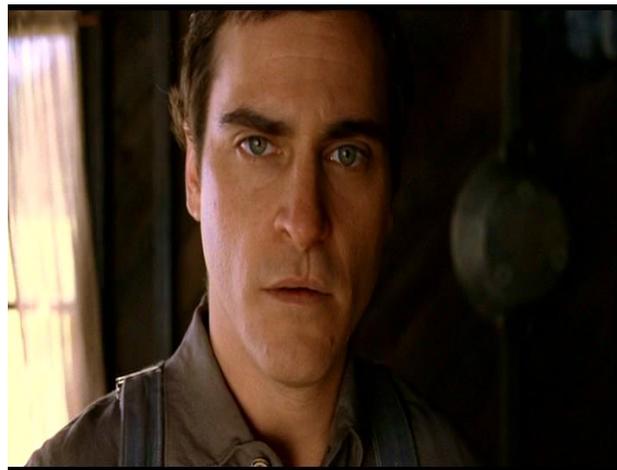
O que o filme fez, até então, foi caracterizar, para o espectador, a vila como lugar bucólico, prazeroso, familiar, seguro, amoroso, inocente. Todas as tensões que penetraram esse espaço tiveram a função narrativa de criar a sensação da existência de uma

maior densidade nesses valores ali dentro primados, o que reforça a ideia dada por esse território de que há uma situação de oposição à cidade: a vila como sua forma contrária. Através das imagens do dia-a-dia, do modo de lidar com o entorno e da própria organização interna, a vila vai se mostrando como espaço em que suas crenças, desejos e sonhos são, propriamente, o inverso de tudo aquilo que ela nega, como numa espécie de “espelhamento” da cidade: isso é o que eles [Anciãos] querem, de certo modo, ser.

O que acontece no filme a partir de agora, é uma alteração no modo de contar a história. O foco, que eram as imagens do bem, muda e a caracterização da vila continua, porém, por meio daquilo que ela nega, mas que está dentro dela mesma enquanto memória: a cidade como lugar do mal. É uma maneira dada pelo próprio filme de adensar sentidos para o entendimento daquilo que a vila preza como valor e o que ela rejeita. Ou seja, de dizer o que a vila é por meio de tudo aquilo que ela não é.

Um dos personagens principais do filme, Noah, inquieto e chorando, bate à porta de Lucius. Sua visita tem a ver com o anúncio do casamento entre Ivy e Lucius. A cena é carregada de tensão. Nesse momento, acontece um *close* facial no filme, que não é o primeiro, mas que, pelo fato dele acontecer com os dois personagens e em sequência, nos chama mais atenção do que o *close* anterior [quando Noah coloca bagas vermelhas na mão de Ivy]. Ismail Xavier, em *A Experiência do Cinema (1983)*, diz que “O *close-up* dirige a atenção do espectador para aquele detalhe que, num ponto, é importante para o curso da ação”. (p. 58) e continua explicando que “Na tela, a ampliação por meio do *close-up* acentua ao máximo a ação emocional do rosto, podendo também destacar o movimento das mãos onde a raiva e a fúria, o amor ou o ciúme, falam em linguagem inconfundível” (p.47).

O *close* coloca o espectador em contado direto com esses dois personagens. Noah é o que nos chama mais atenção. Visto de perto, observamos o momento em que os ambos são colocados na mesma disposição de ângulo, de posicionamento de câmera:



Na sequência em que suas faces nos são apresentadas com tanta intimidade, lidamos com o movimento realizado até agora no filme: o da criação da imagem da insanidade, da loucura e da desrazão como características do personagem, o qual seria o mobilizador da grande tensão que se instalaria na vila. É no *close* e na disposição das duas imagens, uma após a outra, que olhamos para a relação desses dois personagens e entramos em contato com a crise que se instalaria, a partir dessa cena, no interior da vila: Noah comete um crime.

Essa é a “radicalização” da crise e é o que permitirá o cruzamento da floresta, até então proibida a passagem. Ivy solicita a seu pai a permissão para realizar a travessia. A partir disso, o filme vai anunciar a pequena vila, como uma invenção. O pai, antes de permitir a ida de Ivy até as cidades revela o segredo que criou aquele lugar e explica:



Sr. Walker

Não tenha medo. É apenas uma farsa. Não tenha medo.

Havia rumores sobre criaturas nesta floresta. Está em um dos livros de história que eu lecionava nas cidades.

Ivy

O grito vindo da floresta?

Sr. Walker

Nós criamos aquele som.

Ivy

A Cerimônia da Carne?

Sr. Walker

Nós nos afastamos e um Ancião é designado.

Ivy

Os treinos também são uma farsa?

Sr. Walker

Não queríamos que ninguém fosse às cidades, Ivy. (...) Não há ninguém nesta vila que não perdeu alguém, que não tenha sentido profunda perda a ponto de questionar a própria vida. É uma escuridão que eu gostaria que você não conhecesse.

O pai de Ivy “mapeia” a floresta para ela, indicando o caminho a ser seguido. Ele foi contestado pelos outros Anciãos. Primeiro, sua própria mulher, depois, os demais:

Esposa

Você está pensando em ir às cidades. Diga-me que estou errada. Você fez uma promessa Edward, como todos nós, de nunca mais voltar. É uma barganha dolorosa, mas nada de bom vem sem sacrifício. Estas palavras são suas. Não quebre a promessa. É sagrada.

Sr. Walker

É um crime o que aconteceu com Lucius.

(...)

Sra. Clark

Concordamos em nunca voltar. Nunca.

Sr. Walker

Qual foi o propósito de partirmos? Não nos esqueçamos que foi por esperança de algo bom e correto.

Sr. Robert

Não deve tomar decisões sem nós. Foi longe demais.

Sr. Walker

Sou culpado, Robert. Tomei uma decisão de coração. Não posso encarar ninguém e ver o mesmo olhar que vejo em August sem justificativa. É muito doloroso e não posso agüentar.

Sra. Clark

- Você comprometeu tudo o que fizemos.

Sr. Walker

Quem você acha que continuará esse lugar, esta vida? Você vai viver para sempre? Nosso futuro depende deles. É em Ivy e Lucius que este estilo de vida continuará. Eu arrisquei. Espero que sempre possa arriscar tudo pela causa justa. Se não tomássemos essa decisão, não seríamos mais inocentes. No fim é isso que protegemos aqui – inocência. Não estou disposto a abrir mão disso.

A partir desse diálogo, nos é mostrado a vila como o lugar de memórias. Ela contém a cidade, muito mais presente nela mesma do que se imagina. Negar a cidade, resumindo-a nos acontecimentos trágicos sofridos por cada um, não impediu, por exemplo, que a violência ultrapassasse as “barreiras” criadas por eles. Um dos elementos simbólicos mais significativos dessa contaminação entre cidade e vila é a existência de pequenas caixas nas quais os Anciãos guardam suas memórias sobre a vida além-vila de cada um. Vimos as caixas tomando o centro da imagem, em dois momentos no filme. Primeiramente, elas aparecem sempre fechadas, como, por exemplo, quando Sr. Nicholson conversa com Lucius.



Ele aponta para sua caixa, referindo-se a ela como algo que está ligado às suas tristezas passadas, as quais haviam sido deixadas fora da vila e que agora parecem tê-lo encontrado. Ele pergunta:

Sr. Nicholson

Você sabe como um cão pode farejá-lo?

[...]

Você pode fugir da tristeza, como nós.

A tristeza o encontrará. Ela pode farejá-lo.

Numa outra situação, Lucius está conversando com sua mãe e aponta para a caixa e diz que ela esconde os segredos daquele lugar. Ele pede para que ela seja aberta e sua mãe nega, dizendo que ali estão guardadas suas recordações. Ali, elas estão seguras. Chegado o ápice da narrativa fílmica, nos é revelado o que tem dentro delas: as caixas são a cidade na sua forma mais simbólica.



Fotografias e recortes de jornais: memórias da cidade. Memórias que mantinham, ao mesmo tempo, escondidas e acesas, as lembranças dos acontecidos com eles. As caixas e aquilo que elas guardavam eram os alicerces da pequena vila, sua origem, seu mito fundador. São essas memórias que dão condição de existência para a vila. Estamos lidando aqui com a noção proustiana de memória. Para Proust, a memória reconstrói o real, junto com ele próprio. Jacy Alves de Seixas (*In: BRESCIANI e NAXARA, 2004*) explica melhor essa concepção, quando diz:

Há em Proust a noção de uma otimista *memória construtivista*. [...] A memória age “tecendo” fios entre os seres, os lugares, os acontecimentos (tornando-os mais densos em relação a outros), mais do que recuperando-os, resgatando-os ou descrevendo-os como “realmente” aconteceram. Atualizam o passado – reencontrando o vivido “ao mesmo tempo no passado e no presente” –, a memória recria o real; nesse sentido, é a própria realidade que se forma na (e pela) memória. (p. 51)

Sob essa perspectiva, passamos a entender que as experiências tidas pelos Anciãos, na cidade, foram “trazidas” por eles para dentro da vila, na forma de “persistências”, colocando esses dois locais, pretensamente antagônicos, numa condição de mistura e contaminação. Por isso, essas memórias não são “passado”, no sentido cronológico. Elas estão, aparentemente, em um passado, quando olhamos para a vila e nela identificamos práticas que se ligam à experiência de vida dos Anciãos, quando eles viveram na Cidade, mas elas estão no presente da imagem e do espectador, que realiza a ligação entre esses dois locais fílmicos. Para Milton de Almeida (s/d)², a memória

Esquecida ou fragmentada em pequenos lembretes, ela está todo o tempo fazendo-se presente aqui e ali, nos pensamentos e ações deste ou daquele grupo. Pequenos pontos coloridos que aparecem e desaparecem em dobras agitadas pelo vento da história. No sem-tempo da memória, ela é aquilo que aumenta sem mudar de tamanho, pois não o tem. (p. 03)

Esse é o movimento que a própria narrativa do filme faz com essas memórias, para nós espectadores: aumenta seu tamanho. Para os demais habitantes da vila, salvo os Anciãos, elas estão lá sem se fazer perceber como moradoras. Elas pautam o modo de vida, as práticas sociais, os valores que vieram da cidade e são invertidos, para assim caberem na pequena vila. Novamente, Jacy Alves de Seixas diz que:

² Cf.: texto disponível em: < <http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/encalmeida.PDF>>

A memória é ativada visando, de alguma forma, ao controle do passado (e, portanto, do presente). Reformar o passado em função do presente via gestão de memórias significa, antes de mais nada, controlar a materialidade em que a memória se expressa (das relíquias aos monumentos, aos arquivos, símbolos, rituais, datas, comemorações...). (p. 42)

E continua dizendo que “A memória é, portanto, algo que ‘atravessa’, que ‘vence obstáculos’, que ‘emerge’, irrompe: os sentimentos associados a este percurso são ambíguos, mas estão sempre presentes”. (p. 47) Os Anciãos transformaram a dor, a violência e a ganância – experiências vividas por eles na cidade – em esperança e inocência como fundamentos de um novo modo de vida para o interior da vila. Essas experiências indicam o caminho percorrido para conseguir fazer existir a vila quando eles ainda estavam na cidade.

A agonia coletivizada criou um sentimento de identificação entre eles. Desse movimento em que uma emoção muito forte confere identidade a um grupo, Pierre Arsant (*In: BRESCIANI e NAXARA, 2004*) utiliza o “ódio” como aquilo que irá mobilizar um grupo qualquer. Para o autor, “O ódio recalcado e depois manifestado cria uma solidariedade afetiva que, extrapolando as rivalidades internas, permite a reconstituição de uma coesão, de uma forte identificação de cada um com seu grupo”. (p. 22)

Na vila, os sentimentos são outros: medo, amor, dúvida... Arsant cita ainda Freud, que afirma ser possível apenas em algum mundo utópico o desapego por inteiro desses “ressentimentos”. Na vila, eles não poderiam deixar de existir. Esse “ressentir” (sentir de novo) é a base para o movimento de identificação do grupo que, na vila, se transformaria nos *Anciãos*. Deles saíram os desdobramentos normativos que deram sustentação à vila. Arsant (*In: BRESCIANI e NAXARA, 2004*) diz ainda que:

Para um grupo, a ideologia política, designando claramente os alvos do ódio e do desprezo, pode fornecer aos membros do coletivo um reforço da auto-estima e da segurança interior. [...] ao mesmo tempo que equilibra este vínculo pela difamação das nações rivais. (p. 24-25)

A Cidade que está além-floresta ocupa esse lugar de “nação rival”, não como um inimigo declarado que se coloca em estado iminente de confronto direto, mas por ser imagem do desprezo e descrédito, por ser sim, o outro lado. Estar do outro lado – *Fora* –

não quer dizer que, de alguma maneira, não exista permeabilidade no *Dentro* – na vila – e isso o filme vai nos mostrando com sua narrativa.

Na sequência, é a fotografia do grupo que deu existência à vila, a primeira a sair da caixa. De cima, a câmera avança até fazer com que ela preencha toda a tela. Ela é, no tempo de exibição do filme, anterior à formação da vila, mas nos mostra ser de uma época posterior àquela em que fomos remetidos ao olharmos para o interior da vila nas primeiras cenas.



Os costumes, vestimentas, a maneira como o cotidiano era preenchido, nos aludiam a um tempo outro que esse da fotografia, em que as roupas, os cortes de cabelo e a predominância do marrom, parte do carro que aparece no canto, nos sugerem uma época posterior àquela vivida na vila. Ela é, por assim dizer, mais recente, mais “moderna”. São duas temporalidades contidas em duas espacialidades. As fotografias e os jornais não estão no passado, pois as épocas que elas remetiam fazem o caminho inverso da cronologia: do mais antigo para o menos antigo. Elas presentificam a cidade na vila, sendo as próprias imagens dessa cidade.

A memória é, portanto, produto e produtor daquilo que define o pequeno vilarejo não mais como lugar coeso, estável, mas como território híbrido de segurança e ameaça: território como mistura. Se pensarmos para além-filme, qual é o lugar ocupado pelas memórias na constituição das geografias produzidas na contemporaneidade? Algumas pistas: território como política e pensamento. Pensamento como território e política. Política como pensamento.



REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Milton José de. **Cinema: arte da memória.** Campinas: Autores Associados, 1999.

_____. **As Idades.** (s/d) Disponível em:

< <http://www.ced.ufsc.br/~nee0a6/encalmeida.PDF> > Acesso em: 15/03/2008.

BRESCIANI, Stella e NAXARA, Marcia [Org.] **Memória e (Res)Sentimento: indagação sobre uma questão sensível.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

COUTINHO, Laura Maria. **O estúdio de televisão e a educação da memória.** Brasília, Plano Editora, 2003.

MASSEY, Doreen. **Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade.** Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

OLIVEIRA JR., Wencesláo Machado. Geografias de Cinema: outras aproximações entre as imagens e sons dos filmes e os conteúdos geográficos. In: VICONGRESSO BRASILEIRO DE GEÓGRAFOS. Goiânia, **Anais do VI Congresso Brasileiro de Geógrafos**, 2004. p. 1-22.

_____. Algumas Geografias que o Cinema Cria: as alusões, os lugares e os espaços no filme Cidade de Deus. In: X ENCONTRO DE GEÓGRAFOS DA AMÉRICA LATINA, São Paulo-SP. **Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina**, 2005. p. 1-24.

_____. **O que seriam as geografias de cinema?** [s/d] Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>> Acesso em: 26 de junho de 2006.

XAVIER, Ismail [Org.] **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.