

# GEOGRAFIAS DE CINEMA

A Espacialidade Dentro e Fora do Filme

Antonio Carlos Queiroz Filho<sup>1</sup>

## RESUMO

Este artigo é uma tentativa de nos colocarmos diante das imagens, sons e espacialidades fílmicas. Esta é uma proposta de pesquisa<sup>2</sup> que tem por objetivo aproximar a geografia e o cinema, proporcionando com isso uma conversa mais profícua com essas duas narrativas do mundo. Para esta primeira ocasião, o movimento de entrar no filme, trouxe mais à tona as memórias correspondentes do universo cultural que compõe o narrador, por isso, ele carrega a adjetivação e a alma “clariceana” de ser. É de mãos dadas com ela que percorremos esse caminho, ficando dentro e fora, e tomando as “verdades inventadas” da própria Clarice e o “Espaço”, pelos seus lugares geográficos e locais narrativos. Assim, viajamos pelas invenções das verdades, primeiramente, e apontamos as geografias criadas pelo cinema, as *geografias de cinema*.

Palavras-Chave: Cinema – Geografia – Espaço Geográfico

## ABSTRACT

### CINEMA'S GEOGRAPHIES: THE SPACE INSIDE AND OUTSIDE OF THE FILM

This article is an attempt to put ourselves before the images, sounds and film spaces. This is a research proposal that has objective to approximate the geography and the movies, providing with that a more useful conversation with those two narratives of the world. For this first occasion, the movement of entering in the film, brought to the light more the memoirs corresponding of the cultural universe that it composes the narrator, therefore, he carries the adjectival use and the soul "clariceana" of being. It is hand in hand with her that we traveled that road, being inside and out and taking the own Clarice's "invented truths" and the "Space", for their geographical and local places narrative. Like this, we traveled for the inventions of the truths, firstly, and we pointed the geographies created by the movies, the *cinema's geographies*.

Key-Words: Cinema – Geography – Geographical Space

*Dá-me a tua mão:*

*Vou agora te contar como entrei no inexpressivo  
que sempre foi a minha busca cega e secreta.*

*De como entrei naquilo que existe  
entre o número um e o número dois,  
de como vi a linha de mistério e fogo,  
e que é linha sub-reptícia.*

*Entre duas notas de música existe uma nota,*

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutorando em Geografia – IG/UNICAMP e Pesquisador do Laboratório de Estudos Audiovisuais – OLHO/FE/UNICAMP. ([cqueiroz@ige.unicamp.br](mailto:cqueiroz@ige.unicamp.br))

<sup>2</sup> Esta pesquisa está sob orientação da Profa. Dra. Arlêude Bortolozzi (NEPAM/IG/UNICAMP) e co-orientação do Prof. Dr. Wenceslão Machado de Oliveira Jr. (OLHO/FE/UNICAMP)

*entre dois fatos existe um fato,  
entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam  
existe um intervalo de espaço,  
existe um sentir que é entre o sentir –  
nos interstícios da matéria primordial  
está a linha de mistério e fogo  
que é a respiração do mundo,  
e a respiração contínua do mundo  
é aquilo que ouvimos  
e chamamos de silêncio.*

Clarice Lispector

A aproximação e a conversa com o filme se fazem por meio, tanto das memórias que as imagens têm, como as memórias do próprio narrador, formadas pelo universo cultural que o compõe. Este primeiro momento traz muito mais, essas últimas memórias que as das imagens, daí o adjetivo “clariceano”. Como um movimento que está apenas no seu início, ficam as indicações e as possibilidades para momentos outros.

O que seriam então essas “geografias” de cinema? Antes disso, poderíamos nos fazer outros questionamentos. Sim, questionamentos e não perguntas, propriamente, tendo em vista que essa última nos remete diretamente a uma “resposta”, enquanto que a outra, nos joga para o infinito da possibilidade e do desconhecido. Sendo assim, questionamos:

O que está dentro e o que está fora do filme? Uma indagação que, no seu princípio, é difícil de ser respondida, porém, não precisamos entendê-la como mecanismo para uma resposta. Isso porque ela nos remete a uma outra possibilidade: e se ficarmos no que está dentro e fora do filme? Se aceitarmos o dentro e fora como uma coisa só? Não dentro ou fora, mas dentro e fora... possibilidades? Acredito que sim.

O que acontece quando assistimos a um filme? Vivemos, a cada instante, a sensação de estarmos dentro e fora dele. O que de fato estamos, pois ao nos colocarmos diante das imagens e sons fílmicos, somos sugados para dentro delas e a partir daí, deixamos de ser apenas nós, para sermos outros. É uma espécie de peso que ganha existência e se condensa no contato interior e nebuloso da narrativa fílmica e o não menos nebuloso interior do universo cultural que nos compõe.

É justamente nesse “entre” que os sentidos (e não sentidos) dessas geografias vão se adensando. É ali onde ocorre a “Condensação de imagens: memórias adensadas em torno de sentidos, sentidos adensados em torno de imagens” (OLIVEIRA JR., 2006)

A perspectiva do estudo das imagens e sua relação com a geografia se faz mais contundente do que muito se imagina. Basta observarmos o espaço como condição de existência, tanto para um como para o outro.

E o que nos coloca dentro do filme? O que impede, de certo modo, uma possível separação? O que confunde? O que mistura? Os estudos entre psicologia e cinema nos dão certo amparo ao dizerem que a câmera faz isso. De fato, é assumir que nada de “natural” existe nas imagens fílmicas.

No cinema, a câmera carrega o espectador para dentro mesmo do filme. Vemos tudo como se fosse do interior, e estamos rodeados pelos personagens. Estes não precisam nos contar o que sentem, uma vez que nós vemos o que eles vêem e da forma em

que vêem. [...] se um personagem olha o outro nos olhos, ele olha da tela para nós. Nossos olhos estão na câmera e tornam-se idênticos aos olhares dos personagens. Os personagens vêem com os nossos olhos. É neste fato que consiste o ato psicológico de “identificação”. (BALÁZS *apud* XAVIER, p. 85)

O filme é, antes de tudo, uma escolha: de planos, de seqüências, de movimentos, de *close-ups*, de edição, de montagem, de ideologias, de estéticas, de memórias, enfim. Portanto, assumimos a opção de não entendermos o filme como produção objetiva do real – como documento – comprometido diretamente em colocar ali nas imagens a verossimilhança com o que está fora. Mesmo que as imagens produzidas pelas câmeras sejam tributárias da tradição pictórica renascentista (perspectiva), ela não é mais que isso. Preferimos sim, um caminho trilhado pelo dentro-fora e no “entre”, como dissemos antes. Então, como personagem que nos transformamos e também como narradores dessas histórias (e geografias), podemos dizer que:

O “encontro” com uma geografia de um filme não é a descoberta daquilo que está por trás das suas imagens e sons, pois a idéia de que exista algo por trás das coisas é ligada a de que exista um sentido último (uma essência) nessas coisas, no caso, as imagens (paisagens...) dos filmes. Não é essa a proposição que faço, mas a de que o conhecimento acerca das coisas se dá não propriamente nelas, mas no encontro entre elas e o que existe em nós, que as imagens e sons fílmicos “sugam”/mobilizam certas memórias em seu “entendimento”, e ao mesmo tempo que o faz cria, em imagens e sons, memórias do mundo e da existência. Não há nada por trás a ser descoberto, há o encontro, o susto, o encantamento, o desassossego... conhecimentos enfim, a um só tempo tirados e postos em nós por e com as imagens e sons fílmicos. (OLIVEIRA JR., 2006, p. 02)

Isso é o que chamamos de educação visual da memória. Memória aqui entendida, não como lembrança, mas como conhecimento, como presente. Concepções, idéias, “educações”, formas de entendimento, sejam elas culturais, estéticas, políticas ou científicas do mundo, e que são construídas a cada instante por essas imagens e sons fílmicos.

Se o cinema e a televisão, como afirma Almeida (1999) “governam” nossa educação visual, e se elas, portanto, nos ajudam na construção do entendimento do mundo, podemos também fazer o mesmo com relação a geografia desse mesmo mundo? Acredito que sim. É que:

Há nas imagens e sons fílmicos permanências históricas, culturais, arquetípicas... que não sabia o produtor delas. Ali estão como vibrações de uma “memória coletiva” dispersa em nossos corpos. Pode ser que reverberem em nós, pode ser que não... Se sim, comporão nossa geografia do filme, se não, talvez venham a compor a geografia que outro nos der a ver no filme e aí então tornar-se-ão ali existentes também pra nós... (OLIVEIRA JR. , 2006, p. 02)

Sendo assim, as geografias de cinema seriam os estudos e os encontros com a dimensão espacial na qual os personagens de um filme agem. Um espaço composto de territórios, paisagens e metáforas: dentro e fora, amplo e restrito, subir

e descer, movimentos diagonais, fronteiras diversas, percursos por estradas, rios e oceanos interiores, ambientes simbólicos traduzidos em florestas, desertos, montanhas, cidades...

A dimensão espacial no filme nos soa muito mais como narrativa do que como materialidade. Não que ela não seja, mas porque partimos das imagens e sons fílmicos, é por este lado possível que ficamos.

\* \* \*

A espacialidade no filme existe então como materialidade e como narrativa, ou seja, como algo que ganha existência a partir dali. Uma floresta, por exemplo, é floresta ali, enquanto lugar que fora filmado, mas também é um oceano de possibilidades interpretativas. Floresta e Oceano então se confundem para dizer de um recorte no tempo e no espaço, impregnados nas películas de cinema e nas memórias nossas.

Por isso, nossa proposta de pesquisa se preocupa em estudar as geografias que ganham existência a partir do filme e não, as geografias que o filme tem. Ao assistirmos um filme, nós somos mobilizados de algum modo pelas suas imagens e sons. Nela grudamos os nossos sustos, nosso desconhecido, nossa trajetória e caminhamos para encontrarmos outros adensamentos. Assim fez o cineasta russo Lev Kulechov, quando “experimentou” o espaço trazendo para dentro do universo fílmico. Ele filmou uma cena em diversos lugares (locações) completamente distintos, porém, ao ver o filme, após sua montagem, surgiu ali uma idéia de contigüidade, de espaço contínuo, como se fosse um só. Foi o que ele chamou de “geografia criativa”. Essa junção do separado criou um novo espaço fílmico e, por conseguinte, uma nova geografia.

É nesse movimento de produção que continuamos, no intuito de produzir essas outras geografias e fazendo isso – criando essas geografias de cinema – estamos também pensando e inventando outras possibilidades para o mundo. Estamos inventando verdades.

*Não quero ter a terrível limitação  
de quem vive apenas do  
que é passível de fazer sentido.  
Eu não:  
quero é uma verdade inventada.*

Clarice Lispector

Encontrado essas “verdades”, esses sentidos, emoções, tensões, tédios, enfim, a pesquisa segue para ver onde estão aquilo que chamamos de “permanências”, ou seja, outros sentidos, outros adensamentos, outras formas de dizer que podemos dar aquilo que foi encontrado antes. Isso não necessariamente precisa acontecer no mesmo universo, como acontece com o meio científico, por exemplo. Posso encontrar essas permanências numa poesia, numa música, num conto, numa pintura. Ou seja, eu extrapolo o meu universo e viajo por caminhos outros, linguagens outras para dizer da mesma coisa, e isso não a desfaz, dizê-la por outros modos não desdiz o anterior, justamente porque ele não é anterior.

Por isso mesmo a escolha de um único filme, porque acreditamos na imagem como obra e como potencia, e isso requer um movimento acurado de observação e ali, também acreditamos, estão adensados os sentidos e não-sentidos

necessários para isso. De ir e vir nela. As vezes deixá-la embebida pelo tempo para que ela depure os significados e poesias nela contidas ou nela depositadas, enfim, maturação... e para isso, eu preciso estar inteiro, como geografia, como cinema, como poesia, como matéria, enfim, como ser humano.

Minha percepção então, não é uma soma de dados visuais, táteis ou auditivos: percebo de modo indiviso, mediante meu ser total, capto uma estrutura única de existir, que fala, simultaneamente, a todos os meus sentidos. (MERLEAU-PONTY, *apud* XAVIER, p. 105)

Esse momento então, nada tem de certo. Ele é sim, um percurso, e como tal, traz consigo as possibilidades do desconhecido, do inusitado, do susto, do medo, do encontrar...

Se a imagem me diz algo, ela o faz não como um histérico feirante, por exemplo, que tenta desesperadamente chamar a atenção dos transeuntes pelo seu estridente e desafinado bramido. A imagem, sim, está muito mais próxima de uma pessoa adormecida pela paixão. Ela não fala, pois, sussurra, murmura nos ouvidos da pessoa amada o seu declame, trazendo com a suavidade e o quase silêncio que lhes são próprios, os seus mais recônditos e nebulosos segredos. Ela diz numa espécie de nostalgia, num movimento de saudade, num quase que fica entre a lembrança e o esquecimento. Ela, a imagem, diz e eu, também:

[...]  
Saudade é a pintura da tua sombra  
Feita na parede dos meus olhos  
Quando da tua ida sem destino.  
É um sentir...  
Vulcanizado...  
Teimado por outros para que seja outro:  
Emudecido!  
Saudade é ebulição...  
É a fruição, é o perceber...  
É o que fica e vai, estando<sup>3</sup>.  
[...]

Isso acontece quando vemos alguns filmes cuja nossa memória já foi educada, de certo modo. A mídia num contexto geral, o próprio discurso acadêmico, e sem dúvida, os mais de cem anos de cinema dizendo e desdizendo do mundo, faz isso a cada dia. Quando vemos um filme onde o nordeste é retratado, aqueles sotaques forçados, personagens estereotipados, a miséria e a seca como algo natural, o estabelecimento de uma relação daquele lugar como se ali fosse um câncer de todo o resto. E isso nos chega, pelo menos foi assim durante muito tempo, como algo natural.

Como se a “realidade” ali posta nas imagens, fossem a própria “realidade” e não, uma escolha, uma espécie de emolduramento sobre a mesma. Não seria essa relação mais consequência do que causa? Bem, a nossa “educação” tenta dizer o contrário.

---

<sup>3</sup> Trecho do poema intitulado “Saudade”, do autor. In: <[http://www.poemas-de-amor.net/saudade\\_24](http://www.poemas-de-amor.net/saudade_24)>

Do mesmo modo acontecem com outros lugares, outras cidades do nosso país. São elas reduzidas a ícones, alguns paisagísticos, outros imagéticos, enfim. No Rio de Janeiro temos o morro, a favela, o Pão de Açúcar; em Brasília temos o Planalto Central, a Esplanada dos Ministérios; e assim vamos... Para aqueles que o conhecem mais de perto e para aqueles que o desconhecem. Para os primeiros, suga as memórias de maneira mais radical, enquanto que para os demais, solicita analogias com lugares semelhantes já conhecidos, mas mantém uma abertura maior para o estranhamento, uma vez que estão “diante daquele lugar” pela primeira vez. Entre esses dois tipos de espectadores estamos quase todos nós... Ao vermos um filme onde esses lugares são aludidos, essas imagens de dentro e fora dele se misturam:

Ao cinema, o espaço é imposto como condição de existência. As cenas se desenrolam em *lugares fílmicos* que muitas vezes se cruzam com lugares para além dos filmes, contaminando esses lugares com seus sentidos, seus ângulos, seus enquadramentos, redefinindo-os perante os espectadores. Esse processo de contaminação é mútuo: no cinema proliferam alusões a lugares criados pela Natureza e pelos discursos e práticas sociais, da mesma maneira, nestes lugares naturais e sociais proliferam alusões a lugares criados no cinema. (OLIVEIRA JR., s.d., p. 02)

Assim acontece nessa relação de lugar/paisagem e memória, quando entendemos um lugar como estado de alma. Numa espécie de geografia do interior, temos, por exemplo, a iluminação do poeta Fernando Pessoa, quando que a tristeza é como “um lago morto de nós, uma alegria um dia de sol no nosso espírito”

\* \* \*

Após esse primeiro movimento de tentar fazer com que o leitor também realize a mesma trajetória que estamos fazendo, colocando para ele nossos pontos iluminados e obscuros, ficam então aqui alguns indícios de um outro momento pelo qual estamos passando agora, que é justamente o de nos debruçarmos, propriamente, sobre as imagens e sons de uma obra fílmica.

Sendo assim, fico mais uma vez com Oliveira Jr. (2001) quando ele diz:

Um filme não termina. Também não começa. Ele dura. É como a chuva. Passa. Escorre. Penetra e fecunda. Carrega e destrói. É múltiplo e único. Quando termina é que se tem de novo a “consciência clara”. Durante o filme vivemos a opacidade e a fluidez. Enquanto chove olhamos pela janela os contornos moventes do mundo. Se nos permitimos molhar são nossos contornos que se moverão. Devemos nos permitir ao filme. Entregarmos nosso ser ao outro personagem que brilha diante de nós.

Um filme nos propõe o momento da criação de um outro mundo, onde estão se organizando, como pela primeira vez, espaço, tempo e homens. O filme nos oferece uma narrativa fundadora. A cada filme produzido um mundo é fundado.” (OLIVEIRA JR., 2001, p. 1-2)

O filme escolhido foi o do diretor indiano M. Night Shyamalan, intitulado “A Vila”. Nele, temos por intenção olharmos para suas imagens, e nelas conversarmos com suas “geografias”. Procuramos ali as memórias dos lugares, dos personagens-pessoas, os fundos de cena, a movimentação pelo espaço fílmico, enfim, tudo isso para encontrarmos as permanências e as “luzes” sobre o entendimento do espaço geográfico, dentro e fora do filme, para que fundemos um mundo, uma geografia, para que façamos das coisas aquilo que desejamos que elas sejam.

\* \* \*

O filme, a todo instante, nos apresenta um mundo repleto de dualidades. São as luzes e sombras, o dia e a noite, o medo e a coragem, o bem e o mal, enfim. Ele constrói em sua narrativa todas essas verdades, que são inventadas, mas ao mesmo tempo, ao longo dele próprio, nos é apontada a possibilidade de ir por outros lugares, de encontrar o “entre”, de falar pelo silêncio.

Que fazes assim meio distante?  
Meio ao longe, mesmo bem perto  
Que dizes calada pelo silêncio falante?  
E nos teus olhos: meios segredos, meio incerto.

E eu quero mais que isso  
Mais que o meio do possível instante  
Quero o desconhecido do inteiro disso  
E o completo preenchimento do meu não restante<sup>4</sup>.

Começamos pelos moradores. No filme, cada um deles vive assim, numa constante procura pelo preenchimento, não do vazio, mas do que resta, e o que resta é a vontade do possível. E eles vivem... entre verdades e invenções que se confundem, e delas, eles constituem suas vidas e as fazem seguindo postulados verdadeiros e inventados, que são Verdade enquanto invenções e Invenções de verdades... de mentiras, de desejos, medos, sentimentos outros...

Todos refugiados em caixotes de segredos, pequenos, trancafiados numa pretensa segurança, um confinamento que, decerto, inventa, dentre outras, uma certa verdade: o eterno retorno. É lá que ficam os mistérios, as tragédias, o passado que não passou, os restos de memória, e, por conseguinte, a vontade de continuar, de recomeçar. É a esperança?

Talvez sim, tendo em vista que as caixas onde os moradores mais velhos guardam as fotografias do passado, os objetos anteriores, elas são alvo de curiosidade, de inquietação e de revelação, pois quando o filme vai chegando ao seu final e a trama vai sendo esclarecida, elas terminam por ser abertas, reforçando o movimento do retorno, só que agora purificado, como se cada um tivesse recebido os frutos de uma catarse, que fora realizada apenas por uma personagem, sugerindo uma espécie de travessia cristã: um messias que sofre para o bem de toda a humanidade, enfim.

Antes, quero chamar a atenção para alguns acontecimentos que precedem a travessia propriamente. De fato, eles vêm antes, como acontecimento no filme e como memória nos personagens e mais uma vez estamos de volta às caixas, aos segredos.

---

<sup>4</sup> Trecho do poema intitulado “No Meio”, do autor, In: <[http://www.poemas-de-amor.net/no\\_meio](http://www.poemas-de-amor.net/no_meio)>

É pelo pulsar do presente vivido em memória que o passado ganha peso, que ele não passa, mas fica, permanece; O que seria a Vila, senão uma projeção dessas caixas inteiramente preenchidas pelo escondido? O que não fora esquecido? O que mais é caixa em cada um? De tantas, existe uma que se abre...

*LUCIUS HUNT: O falecimento do pequeno Daniel Nicholson por uma doença, e outros eventos, fizeram-me refletir. Eu peço permissão para cruzar a floresta proibida e viajar até a cidade mais próxima. Buscarei novos medicamentos e voltarei. Com relação “Àqueles de Quem Não Falamos”, estou certo de que me deixarão passar. Criaturas podem sentir emoção e medo. Elas verão que minha intenção é pura e que não tenho medo.*

Lucius interrompe a reunião dos “Anciões”. Eles estão dispostos de forma circular – mostrado em plano aberto. Antes, essa imagem apenas era mostrada sob planos fechados, em *close-ups*. Se entendermos esses recortes da imagem não como fragmento de uma coisa maior, mas como uma forma própria de dizer sobre algo, como: uma “atitude humana carinhosa ao contemplar as coisas escondidas, um delicado cuidado, um gentil curvar-se sobre as intimidades da vida em miniatura, o calor de uma sensibilidade” (BALÁZS, apud XAVIER, 1983, p. 90-91) eles nos remeterão aos, também recortes, de um mundo que nos é apresentado pelo filme, revelações dramáticas, símbolo das idéias, das verdades inventadas, das memórias, dos mitos, dos medos, da criação, do divino corporificado, não em uma trindade, mas em deuses unos, coligados pela forma perfeita, entidades humanas responsáveis pela vigília, proibição e consentimento das coisas-pessoas.

É ali e por ali que eles ganham força, suas energias fluem, como se todos eles, como elementos naturais, em conjunção, consistissem no cosmos corporificado.

### **Cena do filme: A Vila.**



Esses deuses-unos recriaram o mundo – a Vila – e ali depositaram, antes de tudo, a esperança, do ideal, da perfeição, do belo. Não é por coincidência a disposição circular, figura geométrica perfeita.

O que destoa então? Quais personagens criam ruídos diante da sinfonia uníssona? O primeiro deles já foi citado. Lucius Hunt, o valente, o batero do recorde do medo, o calado, o misterioso, o diferente.

Temos ainda o louco, o teimoso, o criminoso, Noah Percy. E, por fim, a cega, Ivy. Eles, cada um a seu modo, dizem, por si, desse olhar diferenciado para as coisas, para o mundo. Eles são o diferente de cada um e por isso, ficando com eles, nos enchemos de alguns questionamentos: o que poderia servir para dizer com palavras de algo indizível? Como os outros humanos, não divinizados, poderiam sair do mundo-terra para chegar ao outro lado? E as coisas precisam ter lado? Por que viver na luz e morrer nas sombras? A morte serviria como passagem? Ou seria a possibilidade advinda de evitá-la? Como deixar de ficar nas extremidades? Luzes e sombras? Ficaremos com eles.

Um riso destoa do tom de serenidade, do ar sereno e enternecido que toma conta da Vila naquele determinando momento. Noah rir, enquanto os demais ainda sentem o peso do instante acontecido: a morte.

E é por ela que o filme começa: é ela quem provoca o questionamento, a dúvida. De longe, os moradores da Vila apenas olham, observando ausentes em presença o pranto contido do pai enterrando seu filho. Em seguida, todos se sentam à mesa para comer, não a comida, propriamente, mas o gosto marcante e insípido da morte, que veio seguido pela a incerteza, a instabilidade, a insegurança.

Era a quebra do percurso natural. Filho que enterra pai, que continuará seu legado e assim flui e história de cada uma, sempre em frente. Mas ali, houve um contra-fluxo, de um fluxo que nunca existiu. Então era contra o que? Nada? Apenas era.

No filme, a morte aparece assim, como construção e desconstrução, na verdade, ela inicia, tanto o filme como o movimento de uma trajetória. Para os moradores daquele lugar a morte, inicialmente, vem como algo natural, como fim, morte cristã; não como uma dissonância, uma passagem, um crime: isso era uma verdade inventada.

A morte, como se fosse pausa, suspiro, reverberação interior que diz de uma respiração contínua do mundo, cada vez mais silencioso... é então anunciado o rompimento: a perda da inocência: o alicerce sólido e estável no qual se apoiava “a Vila”, teve naquele instante o seu primeiro trinco...

### **Cena do filme: A Vila.**



*Sr. Walker: Não há ninguém nesta vila que não perdeu alguém, que não tenha sentido profunda perda a ponto de questionar a própria vida. (...) Eu arrisquei. Espero que sempre possa arriscar tudo pela causa justa. Se não tomássemos esta decisão, não seríamos mais inocentes. No fim, é isso que protegemos aqui – inocência.*

A mesma inocência que foi perdida a partir do momento em que Noah, por ciúmes, esfaqueia Lucius. Por mais que o isolamento territorial tivesse sido uma tentativa também de isolamento dos sentimentos podres, da cobiça, da inveja, enfim, o mostro do ciúme, transpôs essas barreiras, porque, assim como em Otelo, de Shakespeare, ele "É o ciúme, turbador da tranqüila paz amorosa! Ele é punhal que mata a mais firme das esperanças!".

A escolha de um pecado capital reforça a idéia de como a tradição cristã-católica está posta de forma pouco velada neste filme, haja vista que a inveja, manifesta pelo ciúme, por exemplo, é proibida nos mandamentos bíblicos.

As pessoas emocionalmente consideradas ciumentas vivem, por assim dizer, numa situação em que, por vezes, fica difícil estabelecer o que é fato e o que é imaginação. Seria uma espécie de esquizofrenia do coração. Talvez essa relação morte-ciúme, seja um elemento simbólico interessante para ficarmos um pouco mais com ele, tendo em vista a escolha que fizemos de caminhar dentro e fora do filme, o ciúme – imaginação e fato, dentro e fora – tem algo bastante significativo. Loucura, ciúmes, loucura, o começo do fim.

E assim tem-se a morte, que veio para dar cor a um outro sentido, como se naquele momento, a acepção maior assumida para ela perdesse sua tonalidade vívida, não deixando de existir, mas dando peso a um modo diferente. Como fato e possibilidade, mesmo ainda num estado latente, ela – a morte – retornou para o princípio, da tragédia e da esperança, e foram esses dois valores, tragédia e esperança, mobilizados ali por uma dissonância – o crime – que colocou todos naquele lugar, e não é também por inocência que o personagem que provoca este ruído é o louco.

Então, divagando entre luzes e sombras, Ivy, como elemento principal desta "tríplice aliança", movida pelo Amor, solicita a seu pai a permissão para que ela realize a passagem, a travessia. Ela quer viajar pelos dois mundos e ficar nos "entres" de cada um deles.

Diante de uma imagem-mundo repleta de dualidades, bem e mal estão a todo instante digladiando. Não poderia ser outra personagem – como símbolo do bem, da beleza, da pureza – aquela que continuaria com esse duelo e, talvez, como parte dessa mesma tradição, seria ela o exemplo emblemático sempre colocado como necessário. A travessia do proibido fora então estabelecida. O rompimento estava feito.

## O Homem, o Bem e o Mal.



Foto: [www.univ-ab.pt/disciplinas/dch/ha/images](http://www.univ-ab.pt/disciplinas/dch/ha/images)

Ela era cega para o mundo, mas não para as coisas. Como tal, ela teria de enfrentar o primeiro dos obstáculos que, de uma forma ou de outra, tem de existir nas “travessias” cristãs. É a idéia de que nada vem sem um ato sacrificial, eis um postulado. Porém, a *mulher-titã* tem os olhos que enxerga outros mundos. Ela era uma caixa que nunca fora fechada e vendo diante da escuridão, tinha consigo o diferente. A imagem anterior nos mostra a balança, que é alegorizada em nossa tradição como elemento da justiça, que assim como Ivy, é cega. A justiça é cega porque é (deve?) ser imparcial? Ivy é cega porque tem que ser justa? (imparcial?) Justa com ela? Com a causa maior que os colocou ali? Talvez ela tenha colocado um peso nesta balança... Talvez a balança exista para pesar? E talvez o que ela pese seja, senão, pesar...

O filme termina com seu regresso. Contudo, mais que um retorno físico, existe aí uma sugestão: sinto que sua volta não compartilha daquela idéia de missão, de saga, como proposta cristã solidificada em nossa memória, enfim. Muito mais que isso, é como uma transformação que entendo esse fim: justamente, pois, como um começo. É voltando que ela valida sua ida, o seu percorrer por outros mundos, diferente daqueles antes solidificados em sua alma.

## Cena do filme: A Vila.



O que me diz a cadeira vazia? Ela está vazia? Dentro do filme, talvez? Mesmo dentro, ela, ali naquela cena, pode não estar, mesmo estando. Fora dele, eu sento nela. E fico à espera. A paisagem das árvores está no entre das coisas, dos acontecimentos. É uma espécie de ante-sala do que vai acontecer ou como considerações de um ocorrido. De qualquer forma, ela – paisagem – é um entre. Eu sento e olho para esse mesmo entre. Coloco-me nos interstícios dos acontecimentos, porque eles ainda não aconteceram. E eu sinto saudade disso, justamente porque não aconteceu (ainda?) O que me diz a cadeira vazia? Eu saí dela para chegar em algum lugar, fui em uma direção. O que está a minha frente?

### **Metamorfoses.**



Eu, Ivy, fui para o desconhecido do conhecido, não como tal, mas por descoberta, por desconstrução, por experiência. Permaneci, viajei, toquei esses mundos ditos separadamente do Bem e do Mal, e os pesei, atravessando-os, não por impessoalidade, nem imparcialidade, mas por paixão. Saí da cadeira para ir em direção a floresta. Lá me vi diante desses dois mundos – mulher e divino – e, enfim, cheguei do outro lado. A imagem agora não mais é apenas a cadeira vazia. Ela foi preenchida. Alguém está sentado do meu lado. Ou esteve. Separadas, as imagens parece direcionar para caminhos opostos. Como se cada um que ali estivesse sentado, na cadeira da direita ou da esquerda, seguisse essa mesma direção, ficando apenas no plano da especulação, do desejo ou de qualquer outro nome que se queira dar, a possibilidade de um cruzamento, tal como duas linhas que se encontram no infinito. No entanto, metamorfoseando-as, juntado-as, elas, parecem mais próximas e uma figura muito parecida com as criaturas aparece. Metamorfose das árvores, galhos que se transformam em “criatura”, monstro do medo e é para lá que eu – Ivy – tenho que ir.

Talvez, somente assim poderia ela dar dignidade ao mito e a própria a Vila, tal como os poloneses fizeram com a sua fera maior, o Bisão:

[...] enquanto ele e a floresta existissem, o vigor marcial da nação perduraria. Sua própria selvageria funcionava como um teste de vigor e justiça. [...] A heróica selvageria da fera espicada – muitas vezes a literatura emprega o termo latino *belua*, “monstro” – acabou se associando com a imensidão escura e profunda de seu habitat original. O fato do animal viver nas florestas em pequenas ‘famílias’ e não nas pradarias em manadas grandes e lentas foi importante para o folclore do bisão. Este passou a ser visto como

uma criatura fugidia e imprevisível: pacífica até ser provocada, esquiva até ser atacada, mortífera quando enfurecida. (SCHAMA, 1996, p. 51)

Ivy realiza a travessia pela floresta e muitas vezes, o que parece é que ela vai ser engolida pelas árvores (monstros). Ela foi para a imensa escuridão e adentra na tensão entre o segredo revelado e a possibilidade tudo não ser uma verdade inventada, a permanência. Ela tem medo e sofre com isso. As imagens para esse momento, muitas vezes são das próprias árvores, imponentes, para em seguida mostrar Ivy pequenina, imersa. E assim o filme segue na sua trajetória de dizer, ao mesmo tempo em que desdiz das coisas.

### O Medo.



E foi no outro lado da travessia que Ivy verificou que as Verdades da Vila eram inventadas, que os discursos não se sustentavam. Que a Vila dera o seu primeiro exemplo, como o desmoronamento do lugar perfeito e idealizado, isento de qualquer maldade ou coisa afim. Foi, no entanto, neste mesmo lugar onde ocorreu o crime. Até então isso não significaria desdizer por completo o discurso ali solidificado com tanto esforço sobre as Cidades: lugar do mal, onde só ocorrem coisas ruins parece que transbordou. Ivy percebe, no momento daquele ruído primeiro – o crime – que talvez tenha esquecido de que os lugares são feitos de pessoas, seres humanos e, por isso mesmo, não são uníssonos. Mas algo ainda faltava e um outro ruído ainda estava por vir.

## Do outro lado.



Ivy finalmente chega. Ela esbarra numa espécie de cerca, que obviamente não seria obstáculo algum diante do que já acontecera com ela até então. Ela pula para o outro lado e é ali que ela, finalmente, completa a sua travessia. Um som jamais escutado – sirene – uma voz doce, bondade e ternura no coração de um jovem e na sua face também. Ivy exclama que jamais imaginaria encontrar algo assim nas “cidades”, mas ela encontrou. A ajuda, os remédios e a manutenção de um segredo.

Ela de fato nem precisou chegar às cidades, pois a Vila fica situada dentro de uma reserva ecológica – do seu avô – o que sugere, no mínimo, uma tensão territorial grandiosa, para manter tal segredo. Articulação política, grandes movimentações financeiras, e a conservação de um discurso que, de fato, existiu para que a Vila permanecesse dentro e fora dela mesma.

Ivy, como personagem, amarra a narrativa de construção e desconstrução que o filme sugere e juntamente com Lucius e o louco, bem como os sentimentos que dão vida aos acontecimentos vividos por eles podemos sentir esse movimento de “unimultiplicidade” das coisas.

Ficando com os sentimentos e fatos mais fortes do filme, aqueles que mobilizam maior carga emocional, como a morte, o medo, as luzes e sombras, realizaremos a travessia que Ivy inicialmente fez e que deixou como convite para cada um de nós.

Sendo assim, às vezes eu corria para as sombras, da mesma forma que Lucius fez para se esconder das criaturas. Mas aí atentei para o fato de que foi de lá que elas vieram. Mesmo? Mas não foi uma idéia? Idéia não é luz? Perguntas irônicas e retóricas. Talvez luz e sombra. De fato, eu estava correndo risco permanecendo ali. Fui para a luz, afinal, era ela quem delimitava, que protegia, que

me protegia. Mas daí, vi que iluminado, eu estava exposto, desprotegido pela claridade que revela. Porque revela? Foi para lá que a loucura, o ciúme, o desejo doente, Noah olhou quando cometeu o crime. Ele procurava uma resposta. Mesmo iluminado, estava perdido. Perdido diante da luz, porque naquele instante ela o cegou.

Na imagem, a morte fica na sombra, e o louco – que seria sombra também – olha para a luz, tentando encontrar algum sentido para o que ele fez, mas ele estava cego. E assim o filme vai indo, dizendo dessa verdade que separa luz e sombra, mas também dizendo da verdade que as confunde.

### Cena do filme: A Vila.



Fiquei então á deriva, por entre essas luzes e sobras fílmicas, ao mesmo tempo em que descobri que não queria ser mais personagem. Nem Lucius, nem Ivy. Talvez G.H. ou sua barata<sup>5</sup>?

Não queria mais os monstros, nem os medos, nem a proteção. Não queria a vigília, nem o refúgio, nem o herói. Não mais a saga, nem a porta... nem o possível. Tampouco a cidade eu queria mais, que para os outros ela continuaria sendo a mesma. E assim como Ivy após sua travessia, eu não queria mais o bem do bem, o maquiavélico do maquiavélico, o um do um... Talvez quisesse eu ficar de costas para o perigo, para o fogo medieval que o afugenta. Não mais me esconder nos cantos.

O filme também sugere isso. Que cada um realize essa trajetória e é no espetáculo dessas luzes e sombras que se ganha e se perde alguns sentidos. É, de fato, assumir a possibilidade de ser uma, outra e a mesma.

---

<sup>5</sup> Alusão à personagem G.H. do livro “A Paixão Segundo G.H.”, da escritora Clarice Lispector:

*“Sim, a barata era um bicho sem beleza para outras espécies. A boca: se ela tivesse dentes, seriam dentes grandes, quadrados e amarelos. Como odeio a luz do sol que revela tudo, revela até o possível. Com a ponta do robe enxuguei a testa, sem desfrutar os olhos da barata, e meus próprios olhos também tinham as mesmas pestanas. Mas os teus ninguém toca, imunda. Só outra barata quereria esta barata. E a mim – quem me quereria hoje? Quem já ficara tão mudo quanto eu?” [...] (p. 96)*

### Cenas do filme: A Vila.



Se observarmos as imagens, veremos, por exemplo, que é de frente para a luz que o medo se faz mais presente, por mais que seja noite, as tochas e os lampiões iluminam algo a mais que o ambiente. Assim está o vigia, Finton, atormentado pelo medo, ele se refugia no segundo plano e olha para a luz que está no primeiro plano, numa espécie de movimentação de esperança e busca pela coragem, ela é o refúgio.

No entanto, é de costas para o perigo que se derrota o medo. Assim como fez Ivy, e como se fazia no jogo da coragem. Porém, não se fica simplesmente de costas, mas de costas e de braços abertos. As imagens nos mostram que diante do medo, o olhar procura a luz, mas nos escondemos nas sombras e, por fim, damos as costas para enfrentá-lo. Costas, frente, olhar, esconder, enfim.

E é isso Ivy trouxe no retorno de sua travessia. Os deuses-homens (Anciões) tentaram reproduzir o mundo das virtudes colocando para longe os vícios, sombras e mazelas, escondendo-as no úmido e nauseante olor de suas caixas de segredos. Ao percorrer por esses dois mundos, sendo Ivy parte de ambos, eles foram desfeitos sendo feitos, não precisando ser mais um ou outro, e sim, os mesmos.

Assim é dentro e fora do, no e pelo filme, como um infinito de possibilidades, todas elas inteiras. Mesmo estando esfaceladas por algo exterior, elas grudam em algo que está, como cultura, como ser. É um inteiro de possíveis, ainda quando desses inteiros, retiramos algo para ali adensarmos sentidos, são escolhas diante das coisas. Elas estão flutuando... e não ancoradas, amarradas, enraizadas, engessadas... ele – mundo – é um, outro e os mesmos.

## Dentro e Fora do Filme.



A imagem de cima está dentro do filme e trago-a para fora invertendo seu posicionamento. Para onde ela está indo agora? Ela imagem, ela personagem. O que está sendo refletido? Onde e o que está sendo pisado? Quem vê quem? Quem (m)olha quem?

[...] somos nós que “colocamos” nas imagens e sons os sentidos [...] O verbo colocar não está aí na acepção deliberada e ativa que costumamos lhe dar, mas contém em si, junto a essa acepção, também uma boa dose de passividade e acaso que o aproxima da idéia de que estes sentidos colocados por nós nas imagens e sons fílmicos nos são “tomados” pelas e com estas imagens e sons. Praticamente estou a dizer que, na verdade, são as imagens e sons que re-tiram de nós coisas e não o contrário... mas não é bem assim... há tensões e sobressaltos, negações e tédios, vazios de sentidos que também permeiam o nosso estar diante da tela que nos apresenta luzes, sombras e cores as quais nos chegam como formas, sentidos e afetos... enfim, memórias. (OLIVEIRA JR. 2006, p. 2)

É assim que viajamos pelo filme, na sua duração, no que existe para além dele, para além da materialidade. O que está lá, também está adiante do que fora captado pela câmera e ele nos sugere algo. É como um poema que, muitas vezes, para falar da morte, usa a vida para fazê-lo, ou até mesmo da sobrevivência. Como uma música que pode nos dizer mais nos interstícios dos seus silêncios, que na intensidade maior de seus acordes, de sua harmonia. Como um quadro, que pode ainda falar em movimento, mesmo que ali, o apresentado de forma direta seja o estático.

“O essencial é saber ver  
Saber ver sem estar a pensar,  
Saber ver quando se vê  
E nem pensar quando se vê  
Nem ver quando se pensa”.

Alberto Caeiro

A literatura tem prosa e poesia, conto e novela, e ainda assim, é literatura. A pintura é afresco, é óleo, é pastel, é expressão, é impressão, e ainda assim é pintura. O cinema, é montagem, é espaço, é tempo, é poesia, é arte, é fotografia, é técnica, é indústria, é sentimento... e ainda sim, é cinema. Por que então dizer contrariamente para tantas outras coisas? Ao dizer que uma coisa é uma, por que não pode ela ser outra, sem antes deixar de ser? Pode.

Fernando Pessoa já disse: “Nada é, tudo se outra”. Assim são as coisas: estão elas em constante transformação. Não no sentido da transformação evolutiva, progressiva, linear, que partilha de um tempo que corre, que passa, enfim. É muito mais no sentimento de “metamorfose” que nos diz o poeta. Então, metamorfoseando: nada é tudo?; tudo se é?; se é outra?; se é nada?; se tudo, nada é? Nada é outra? Nada? É? Tudo? Se? Outra? A gente vive se inventando, por isso “tudo se outra”... porque ser humano é inventar-se... mas o fato de ser outra não quer dizer que não continue sendo a mesma ou que não volte a sê-la.

O cinema, como linguagem, é assim: produz mundos e neles, as coisas são aludidas de inúmeras maneiras, mesmo elas existindo antes, como materialidade. Elas são criadas nos filmes, e sendo assim, são antes narrativas. Portanto, é no “entre” onde vibram os sentidos ou os não-sentidos, o “entre” silencioso e assustador que haverá sempre entre o filme projetado e os olhos de quem vê.

O que fica de possibilidade ainda, como proposta para um momento outro é o debruço mais específico sobre os locais narrativos, que já foram identificados por essa primeira aproximação com as imagens. A floresta, como confinamento, o discurso territorial e ecológico da proteção, as torres de vigília, a própria vila em si, a reserva natural como proteção e isolamento, a cidade como sinônimo do mal, distante, enfim.

Onde essas imagens e suas memórias permanecem? Realizando o movimento inverso, quantas imagens foram produzidas a partir, por exemplo, da obra *Otelo*, de Shakespeare, ou *A Divina Comédia*, de Dante? O que faremos é justamente o contrário, procurando as “origens” das imagens que apontamos agora a pouco, não como verdade ou validação, mas como reverberação, permanência e duração. Que sentidos e não-sentidos estão ali adensados e que podemos encontrar eu outras imagens? Que metáforas e simbolismos espaciais, tais como a floresta ou a cidade, do filme, encontraremos fora dele? Enfim, é a travessia que temos que fazer ainda...

## **BIBLIOGRAFIA**

- ALMEIDA, Milton José de. *Cinema: arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972.

COVIELLO, João. *Paisagem*. Disponível em: <[http://www.geocities.com/a\\_fonte\\_2000/paisagem.htm](http://www.geocities.com/a_fonte_2000/paisagem.htm)> Acesso em 30/10/1006.

LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: ROCCO, 1998.

\_\_\_\_\_. *A Paixão Segundo G.H.* Rio de Janeiro, ROCCO, 1998.

MARTIN, Marcel, *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MORAES, Vinicius de. "Separação". In: *Para Viver um Grande Amor (Crônicas e Poemas)*. Disponível em: <<http://www.viniciusdemoraes.com.br>> Acesso em: 03/07/2006.

OLIVEIRA JR., Wenceslão Machado. *Chuvas de Cinema: natureza e cultura urbanas*. TESE DE DOUTORA DO. FE/UNICAMP, 1999.

\_\_\_\_\_. Chuva de cinema: entre a natureza e a cultura. In: *Revista Educação: Teoria e Prática*. Volume 9, número 16. Rio Claro-SP, 2001.

\_\_\_\_\_. *O que seriam as geografias de cinema?* Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm>> Acesso em: 26 de junho de 2006.

PASOLINI, Pier Paolo. *Empirismo Hereje*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

PESSOA, Fernando. *Aforismos e Afins*. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Cancioneiro*. In: *Obra poética*. 2ª edição, Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

\_\_\_\_\_. (Alberto Caeiro) *O Guardador de Rebanhos*. Versão para E-Book. In: <[http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/download/O\\_Guardador\\_de\\_Rebanhos.pdf](http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/port/download/O_Guardador_de_Rebanhos.pdf)> 2003.

SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

SHAKESPEARE, W. *Otelo: o Mouro de Veneza*. Versão para E-Book. In: <<http://virtualbooks.terra.com.br/freebook/shakespeare/otelo.htm>> 2000.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1994.

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

## FILMOGRAFIA

A VILA. Direção de M. Night Shyamalan. EUA, 2004.

DE OLHOS BEM FECHADOS. Direção de Stanley Kubrick. EUA, 1999.

O SACRIFÍCIO, Direção de Andrei Tarkovski. França-Suécia, 1986.

STALKER, Direção de Andrei Tarkovski. Rússia, 1979.

Recebido em novembro de 2006  
Aprovado em julho de 2008