



Separação e mistura: alusões utópicas e imaginação espacial no filme *A Vila*
(*Separation and mixing: utopians allusions and spatial imagination in the movie *The Village**)

Antônio Carlos Queiroz Filho *

Resumo:

Este artigo refere-se a um recorte adaptado da tese de doutorado do autor. A discussão aqui apresentada diz respeito a reflexões feitas a partir da aproximação entre Geografia e Cinema. Esse foi um diálogo que teve como principal amparo imaginativo a ideia de que a experiência de ver filmes no mundo contemporâneo é uma experiência geográfica. Assumimos, portanto, o filme como uma obra da cultura e, nesse sentido, é onde a Geografia Contemporânea entende que está a potência para uma interlocução produtiva: na força política da produção de subjetividades e formas imaginativas, ou seja, os filmes estão a nos dar marcas, maneiras, grafias, geo-grafias para explicar/entender o mundo. O percurso aqui realizado fala sobre como as imagens do filme *A Vila*, apontaram para a produção de uma forma de imaginar (política) o espaço a partir de alguns elementos do pensamento utópico. Ao aproximarmos essas duas formas narrativas, estamos, por assim dizer, tecendo uma geografia do filme.

Palavras-Chave: geografia; cinema; espaço; utopia.

Abstract:

This article refers to an adapted fragment from the doctoral thesis of the author. The discussion presented here refers to reflections from the approximation between Geography and Film. This was a dialogue which had as its main imaginative support the idea that the experience of seeing films in the contemporary world is a *geographical experience*. We assume any film as a cultural work and, this sense, the contemporary geography sees potential for a productive dialogue: political effectiveness in the production of subjectivities and imaginative ways to explain and understanding the world. We talks about how images of the film *The Village* do that, showing us some thinking about space from some elements of utopian thought. By approaching these two narrative forms, we are, so to speaking, weaving a geography of film.

Keywords: geography; cinema; space; utopia.

*“O cinema, como prática social e discursiva,
como obra de uma cultura, cria geografias”.*

* Professor Adjunto – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Coordenador do Grupo de Pesquisa POESI – Política Espacial das Imagens (UFES), Pesquisador do Grupo de Pesquisa OLHO – Lab. de Estudos Audiovisuais (UNICAMP). E-MAIL: carlospontoqueiroz@yahoo.com.br. Universidade Federal do Espírito Santo – UFES. Programa de Pós-Graduação em Geografia – PPGG. Av. Fernando Ferrari, 514, Goiabeiras. Vitória-ES. CEP 29075-910.

Aproximando sentidos: conhecendo o espaço fílmico

Ao olharmos para as primeiras cenas do filme *A Vila* somos localizados numa determinada época. Somos sugados para dentro dele por meio de alusões diretas às vestimentas, à aparência externa e interna das casas, ao preenchimento do tempo cotidiano – sem permissão para o ócio¹ – ao ambiente de acolhimento transparecido num grande almoço feito coletivamente, tudo isso para nos situar, nos dar indícios, alinhar nossa imaginação sobre como se constitui aquele lugar.

É importante destacar que “alusão” aqui se refere a uma categoria de análise que trata daquilo que Milton de Almeida (1999) vai chamar de Educação Visual, ou seja, aquilo que articula imaginação, estética e política, na medida em que ver uma imagem implica em realizar o movimento de identificá-la com outras. Alusão é, portanto, a forma pela qual essas relações de identificação e significação entre imagens são estabelecidas, a saber, como alegorias umas das outras, como nos afirma Oliveira Jr. (2004):

O cinema, em sua constituição de cenários, faz alusões a formas espaciais da realidade além-cinema. [...] Alusões feitas pelo título ou pelo tema, pelas paisagens ou pelas fisionomias dos personagens, pelos elementos espaciais que compõem o cenário ou por sons, palavras e frases ouvidas, para indicar algumas das formas mais comuns de aludir utilizadas nos filmes. Ao fazer isto o cinema se apóia em conhecimentos outros (memórias que trazemos dos territórios, espaços, lugares e paisagens) para fazer seus filmes, sejam de ficção, sejam documentais. (OLIVEIRA JR., 2004, p. 02)

Por esse motivo, espaço, território ou qualquer outra categoria geográfica não “entraram” no filme, mas emergiram dele quando realizamos contato com as imagens e elas mobilizaram certas memórias espaciais que grudaram naquelas alusões feitas por um espaço contaminado de sentidos. O espaço do filme é, portanto, híbrido, composto, na definição de Oliveira Jr. (2005), por:

[...] 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... (OLIVEIRA JR., 2005, p. 01)

¹ No sentido de vadiagem, de preguiça.

Cada um desses elementos citados por Oliveira Jr. está no filme, mas também fora dele e assim as alusões vão sendo constituídas. É importante dizer que esse processo de transformação não ocorre “naturalmente”, não é algo dado. Ao entrarmos em contato com as imagens de um filme, realizamos aquilo que Munsterberb (*In: XAVIER, 1983*) denominou de “jogo de associações”. Para ele, “as sugestões, assim como as reminiscências e as fantasias, são controladas pelo jogo de associações” (p. 43), que são, na verdade, manifestações da cultura quando esta toma o mundo via imagem e som, através da linguagem do cinema.

A partir das imagens primeiras – as do filme ora referido – vamos seguindo seus vestígios, marcas, traços, pistas. Vamos, por assim dizer, tecendo a geografia do filme resultado das *sugestões*, alusões de realidade que suas imagens nos propõem. Olhemos algumas dessas imagens que nos situam a vila no tempo:



Fig. 01: Fotogramas do filme *A Vila*

As imagens anteriores nos indicam que o pequeno vilarejo – onde reside a maior parte da trama do filme – remonta para uma época do passado. No entanto, será revelado a nós – espectadores – em momento posterior, como sendo contemporânea à nossa. O pequeno vilarejo é um lugar idealizado por excelência, lugar previsto, pensado a partir de infindáveis números de “pres-” para que se fizesse ali um modo de vida diferente. Como lugar de refúgio teve, na escolha de seu isolamento, condição de negação de um mundo que se queria deixar para trás. No entanto, essa idéia de “auto-reclusão” só aparece na segunda metade do filme. O isolamento, até então, não é apresentado ao espectador como escolha, como algo pensado por alguns desses

personagens/moradores, mas sim, como uma situação dada, condição de vida de uma comunidade qualquer, uma espécie de naturalização daquela “circunstância” retratada no filme. Queiroz e Lacerda chamam esse tipo de isolamento, de *auto-reclusão*, na qual o filme, de certa forma, toca. É uma espécie de retraimento que:

[...] se processa por meio do aprisionamento da população no espaço privado, pois, atemorizada pela situação de violência, adota, como último recurso, o recuo do espaço público e a instalação de *grades de proteção*, entre outras medidas. (QUEIROZ e LACERDA, 2000, p. 02 – grifos nossos)

Lidamos aqui com um artifício da linguagem do cinema no que diz respeito ao “uso” do tempo. Não é o isolamento da comunidade que o “paralisa” e, com isso, gera a diferenciação entre o *tempo-do-lugar*, que se isolou, do restante. Naquele caso, essa época “passada” não é resultado do congelamento de uma cronologia que seguiu seu curso. Ele é decorrência da escolha feita pelo grupo de pessoas que criou o isolamento. Para eles, o intuito da auto-reclusão era recriar um mundo em que tudo aquilo que eles queriam negar ficasse fora dele, para isso, outra época, outros costumes, outros valores, outro espaço, outro tempo.

A criação desse lugar idealizado inventa uma relação – condicional – de existência entre aquilo que está isolado (dentro) e aquilo que se quer isolar (fora): essa é a grande marca do pensamento espacial presente nas narrativas utópicas. No entanto, o sentir-se isolado, a separação utópica, é uma tensão que se apresenta no filme. Apenas o grupo que “fundou” o pequeno vilarejo – os chamados “Anciões” – sabe das estratégias inventadas por eles para fazer com que esse isolamento se dê com certa “naturalidade”.

As práticas sociais que definem e constituem o pequeno vilarejo dizem respeito a um grupo de pessoas que inventam, fundam e “controlam” aquele lugar. Contudo, esse controle não aparece como se fosse uma forma de autoritarismo. Ele se dá de maneira muito mais sutil. Isso, talvez, porque a vila não se configura como um espaço completamente privado, no sentido dado por Queiroz e Lacerda (2000), mas sim, numa perspectiva de que trata Hannah Arendt (2004) no seu livro *As consequências Humanas*: como uma espécie de hibridismo entre o “coletivo comum” – público – e o “lugar da intimidade” – privado – trazendo, com isso, tensões relacionadas a essa situação de separação e mistura: contaminações mútuas.

Lidamos com a relação existente entre um interior, na constituição de um espaço restrito, que nega a cidade além-floresta – lugar do mal (fora) e usa a própria floresta (entre) para sustentar a separação e impedir a mobilidade. Os Anciões transformaram a floresta que rodeia a vila num lugar povoado por seres monstruosos, devoradores de pessoas. O intuito era fazer com que os moradores não quisessem

atravessar a floresta em direção às cidades. Eles utilizaram o imaginário da época em que eles escolheram viver para conseguir isso. Transformaram, primeiramente, a floresta num lugar de risco iminente. Associado a isso, fizeram do além-floresta – a cidade – um lugar do mal. Sua política se efetivava na produção do desejo e da imaginação como força mobilizadora do pensamento e da ação.

Essa é a imaginação espacial que o filme dá existência. Isso ficará mais claro nas descrições, imagens e interpretações realizadas a partir desse espaço fílmico. Cabe a pergunta: quês imagens podemos chamar para conversar com essas d’*A Vila*? Aproximações de sentidos que se estabelecem no movimento que se realiza de colocar em contato imagens outras que permeiam o universo cultural do espectador-pesquisador e as imagens do filme propriamente. Esse “colocar em contato”, é aproximar sentidos.

O pequeno vilarejo teve nas suas idealizações o alicerce de uma nova comunidade, de um novo modo de vida e isso só poderia ocorrer de uma única forma: para aqueles que produziram o lugar, é na separação daquilo que se deseja negar que existe a possibilidade de realização do projeto, do sonho em questão. É com esse pensamento que faço a primeira aproximação: o mundo das utopias. Ao tocarmos nele – pensamento utópico – somos remetidos para a ilha imaginária, descrita por Thomas More, no livro chamado *Utopia*. A vila nos colocou diante de uma espécie de atualização dessa obra literária.

A ideia da atualização ocorre quando, de alguma forma, as imagens do filme aludem algo presente na nossa cultura, mas que está fora dele. Quando aproximamos essas imagens e seus sentidos se coadunam, dizemos que o filme “atualiza” aquele pensamento ou aquela imagem. Quando afirmamos que a vila atualiza o pensamento utópico, não significa dizer que ele está no filme intacto, inteiro.

Atualizar é, portanto, tributário da própria interpretação; foge do tempo da história cronológica, pois não há uma fila, sequência ou ordem lógica a ser seguida. Um está no outro como se fosse uma ruína, muito mais na forma de traços e indícios. Cabe, então, olhar para esses indícios e realizar uma conversa mais próxima sobre a organização desses dois locais – utópicos – e, por conseguinte, sobre a relação de cada um deles no que diz respeito à sua forma de existir. Por esse motivo, não faz sentido para nós lidarmos com uma perspectiva de utopia que é bastante comum: aquela que assume a utopia um *não-lugar*, portanto a-espacial. Essa é uma perspectiva, por demais, restritiva, tanto da potencia que há nessa narrativa de mundo, quanto da própria concepção de espaço que o resume a superfície.

Imaginação espacial: a utopia como separação

Tanto no filme como no livro, a separação se dá como uma antagonia daquilo que se resolveu deixar para trás, seja além-mar – no livro – ou além-floresta – no filme. Nesse movimento se consolida a dimensão espacial do *dentro* e do *fora*, que se manifesta nas obras utópicas. Essa é a perspectiva das narrativas utópicas que nos interessa. Há nelas uma forma de se imaginar o espaço presentificada a partir desse “negar algo”: o isolamento. É ela a nossa primeira grande imagem.

Na idealização desse local perfeito – a pequena vila – nos é apresentado uma relação de co-existência entre aquilo que foi levado para dentro dela e o que foi separado. Isso se manifesta, tanto na vila, como na ilha. Nos dois casos, essa constituição do “ideal” veio da negação do mundo que ficou além-fronteira, dado a crença de que a realidade que se vivia até então continha coisas as quais não se desejava mais.

Esse “não desejar mais”, na vila, veio da experiência vivida pelos Anciãos na cidade: certos acontecimentos trágicos ocorridos com cada um fizeram com que eles não quisessem mais continuar a viver lá. Essas experiências foram os alicerces desse outro mundo que se quis criar. A vila (dentro) é uma *anti-cidade*. Assim como a ilha da Utopia é “anti” daquilo que está além-mar. O que a vila nega é a cidade e o modo de vida a ela associado pela narrativa dos moradores para dizer dela: o da violência física contra as pessoas – assassinatos.

É da cidade que vêm as lembranças e os sentidos ligados à morte violenta de seus entes queridos. Ao percorrermos as imagens do filme, vimos como a cidade está presente na vila. Tudo o que estava ligado a ela – cidade – via memória dos Anciões, tornou-se de algum modo, “proibido” na vila, como a cor vermelha que era chamada na vila de *Bad Color*, a cor do sangue:



Fig. 02: Fotogramas do filme *A Vila*

Talvez a maior das semelhanças entre a ilha de Utopia e a vila esteja naquilo que é utilizado por cada um desses locais para separá-los. Ambos são ambientes pensados e criados por um idealizador. Antes de ser ilha, a Utopia era um istmo, mas foi deliberadamente separada do continente por ordem de seu rei, *Utopos*. Como “ilha”, lidamos com uma configuração territorial na qual o filme, *A Vila*, tomada por sua dimensão espacial, também se estabelece: um Dentro, que se isola; um Fora, que é isolado; e um *Entre*, que separa.

É na maneira de olhar para esse “entre” que encontramos outra aproximação entre filme e livro. Ambos transformam o ambiente que os separa num local de risco. Na ilha, como marco espacial dessa escolha – isolamento e ruptura – temos o mar. O que a floresta do filme faz é realizar, por meio da separação, a criação de um *exterior* e

de um *interior*, de um *dentro* e um *fora*. Tal qual no filme, é a “natureza” que se interpõe como separação.



Fig. 03: Fotogramas do filme *A Vila*

IMAGINAÇÃO ESPACIAL: A UTOPIA COMO MISTURA

Tanto o mar, como a floresta, servem para naturalizar uma ação que foi, essencialmente, pensada antes². A ideia da separação das coisas, de colocá-las como antepostos é uma forma narrativa encontrada nas mais diversas obras da cultura, seja na literatura ou no cinema, de mostrar o quanto elas são interdependentes. Quando percorremos espaço do filme *A Vila*, vemos a contaminação entre esses três locais por ele referenciados: o pequeno vilarejo, a floresta e a cidade. Existe uma espécie de mistura que o filme nos aponta. A separação apenas como oposição, Bachelard chamou de “horrrível exterior-interior”. No entanto, o que observamos é a existência da ideia bachelardiana de “intimidade”. Para ele “O exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade. Se há uma superfície-limite entre tal interior e tal exterior, essa superfície é dolorosa dos dois lados” (BACHELARD, 2005, p. 221).

² O que me fez lembrar Jean-Jacques Rousseau [1712 – 1778], *Do Contrato Social*, quando disse: “Mas a ordem social é um direito sagrado que serve de alicerce a todos os outros”. Esse direito, todavia, não vem da Natureza; está, pois, fundamentado sobre convenções. (p. 10)

Ele qualifica essa separação como algo “horrrível” porque a “intimidade” existente em cada “lado” não é algo fácil de ser observado e, muitas vezes, ao menos é considerada. O que acontece, na maioria das vezes, é que o sentido dado àquilo que separa morre na própria separação: dentro/fora, vasto/ínfimo, exterior/interior. Para Bachelard, essas dualidades não podem ser tomadas como dicotômicas. Elas não se opõem, como se partilhassem de uma simples figuração geométrica que “vê *exatamente a mesma coisa* em duas figuras semelhantes desenhadas em escalas diferentes”, afirma ele, chamando atenção para a dimensão espacial que esses termos nos apontam.

O filme nos permite pensar sobre essas questões. Suas imagens reforçam a separação como oposição e, ao mesmo tempo, como mistura. A cidade, lugar do mal; e o vilarejo, lugar do bem, são “pretextos” narrativos para dizer que um não existiria sem o outro. Aproximando novamente a figura da Ilha de Utopia, podemos ver como se dá a criação de um *exterior/interior* e de como, a partir disso, se configura a relação dos seus habitantes com o lugar e se criam significados para esse mesmo lugar. Num trecho do livro, Morus a descreve:

O exterior das duas extremidades é perigoso e traiçoeiro, por causa dos bancos de areia e dos rochedos. [...] Outros rochedos ficam ocultos sob a água e são por tal razão muito perigosos. Só os naturais da ilha conhecem os passos navegáveis. Por isso, quase nenhum navio estrangeiro se atreve a penetrar no porto sem um piloto utopiano. (MORUS, 2004, p. 53)

Como já dito, ilha e filme participam da imaginação espacial que se estabelece a partir de uma geografia que configura um dentro, um entre e um fora, como podemos observar nas figuras 04 e 05, a seguir:



Fig. 04: Ilha de Utopia
 Fonte: <[http://pt.encydia.com/es/Utopia_\(Tomás_Moro\)](http://pt.encydia.com/es/Utopia_(Tomás_Moro))>

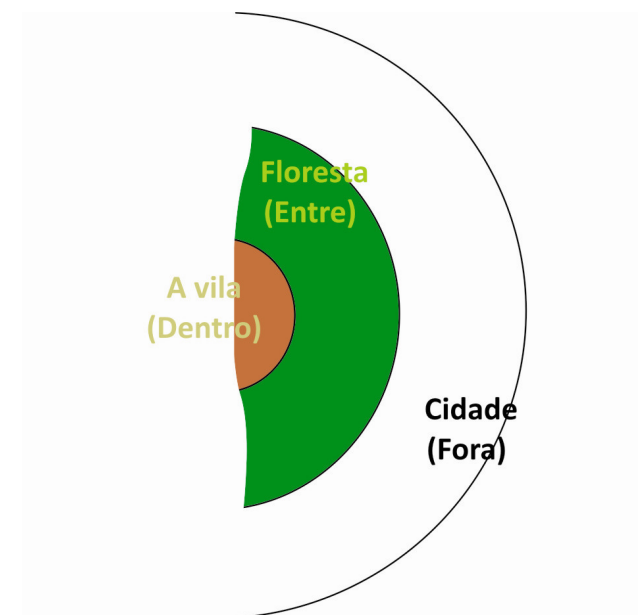


Fig. 05: Ilustração da configuração geográfica do filme A Vila

A ilha é semicircular, como uma meia-lua. A parte côncava a protege e acolhe o mar, fazendo desse, tal qual um lago tranquilo e acolhedor. Já a parte externa fica exposta às intempéries do vento, o que transforma as águas num lugar de risco para aqueles que não conhecem sua “geografia”. Morus ao fazer esta caracterização nos permite aproximar sentidos entre o que o mar significa na ilha e a floresta no filme, como se pode observar na Fig. 04. O mar, dependendo de onde se está na ilha, partilha de uma significação diferente, tal qual a floresta no filme, que é uma, vista da pequena vila e outra, vista da cidade, o que nos permite lidar com concepções outras para o mesmo ambiente, sem que elas se anulem.

Notamos essa condição de mistura de sentidos e significados quando olhamos, por exemplo, para o ato de se dar nome às coisas. No filme, os seres que habitam a floresta são chamados de “Aqueles de Quem Não Falamos”, como na *Utopia*, que se pretende como a ilha da felicidade, mas que tem, por significado do seu nome, um “não-lugar”. Essa espécie de “batismo” encontrado nestas duas obras indica a manifestação de um modo de pensar o espaço que se mostra, ao mesmo tempo, como a negação e a afirmação, onde ambos estão na própria coisa, muito mais que o anúncio de sua inexistência, impossibilidade, ou de irreabilidade, como afirmou Jean Servier, no livro, *História da Utopia*, citado por Thierry Paquot:

Amaurote, a capital [...] Ela fica situada sobre o Anhydriis, um rio sem água. O Estado é governado por Adémus, um príncipe sem povo, e o país é habitado pelos alaopolites, os cidadãos sem cidade. Seus vizinhos, os achorianos, são os homens sem país. (PAQUOT, 1999, p. 29)

Para muitos dos estudiosos das utopias, está aí, nesse processo de nomeação das coisas, o indicativo máximo de que a ideia de utópico se resume no sonho irrealizável. Para outros tantos, a utopia é algo que questiona a realidade que está posta, pois o caráter de transformação lhe é algo inerente. Portanto, resumir a utopia ao *impossível* é um discurso impregnado de uma ideologia que pretende desmerecer o caráter questionador que estas obras da cultura se mostraram em face do contexto e da época em que elas foram produzidas. Dito em outras palavras, a utopia é, para Karl Mannheim, um “estado de espírito” que:

[...] está em incongruência com o estado de realidade dentro do qual ocorre. (p. 216) [...] Não obstante, os homens, cujos pensamentos e sentimentos se acham vinculados a uma ordem de existência na qual detêm uma posição definida, manifestarão sempre a tendência a designar de absolutamente utópicas todas as idéias que se tenham mostrado irrealizáveis apenas no quadro da ordem em que eles próprios vivem. (p. 220) [...] Será sempre o grupo dominante, que esteja em pleno acordo com a ordem existente, que

irá determinar o que se deve considerar utópico, ao passo que o grupo ascendente, em conflito com as coisas como estão, quem irá determinar o que deve ser considerado ideológico. (MANNHEIN, 1972, p. 227)

Talvez a maior das “ideologias” da vila seja a transformação da cidade num lugar indesejável e quem faz isso são os mesmos que ocupam a “posição definida”: os “chefes” da vila, os Anciões. No momento em que a crise penetra a vila e instala nela a dúvida sobre o estabelecimento e a continuidade daquele lugar, o “estado de espírito” utópico de que falou Mannheim nos permite olhar de forma nítida sobre como se dá o território fílmico da vila no seu todo.

Salvo algumas particularidades inerentes de cada obra, filme e livro apresentam para seus leitores e espectadores maneiras de lidar com o espaço que tocam, ainda que sutilmente, uma na outra. Principalmente, no sentido de nos apresentar “maneiras” para se manter o isolamento, dando a ele um tom de naturalidade.

Outro modo de fazer isso são as torres de vigia existentes na vila. Elas valorizam o impedimento da mobilidade e a “conservação” das barreiras – reais e simbólicas – que foram criadas pelos Anciões para dar existência àquele lugar. As torres são a potência do barreiramento e da separação da vila de tudo aquilo que está fora dela. Elas demarcam o território da vila e ajudam na sua própria existência como *local fílmico*. Elas também contribuem para fazer com que as pessoas reconheçam o isolamento como coisa dada e não sintam o desejo de querer sair.

Em conjunto com os postes de iluminação, elas demarcam um território que nos aponta uma circularidade: alusão à forma-*ilha*. No oceano verde que é a floresta, a vila também seria uma metáfora visual que contribui para o imaginário de seus moradores de que eles estão completamente isolados. Como se, alegoricamente, atravessar a floresta fosse o mesmo que atravessar um oceano.

Encontramos ainda no modo de vida que nos foi apresentado, aproximações relacionadas ao uso do território, às práticas sociais e sobre a experiência de vida em cada um desses locais. Eles estão ligados, por exemplo, ao preenchimento do tempo, onde em ambos, vila e ilha, não permitem o ócio, nem a preguiça. Morus relata que eles também reservam momentos para a diversão, para o lazer e quando libertos de suas ocupações, se ocupem e empreguem a suas atividades variadamente na arte ou na ciência que mais lhe agrada. (MORUS, 2004, p. 60)

Na pequena vila, essa “divisão” do tempo se dá não como um decreto. Os primeiros minutos do filme nos apresentam seu espaço interior a partir dessa divisão etária e social. Jovens e adultos tem suas funções definidas e isso nos é mostrado através de uma rotina em que o grupo dos adultos realiza o trabalho de prover o lugar.

São imagens de pessoas realizando o pastoreio, o cultivo de vegetais, a produção de alimentos – como pães e bolos – e o artesanato. Entre esses afazeres, crianças e jovens vão à escola, brincam, correm. Algumas delas ajudam na limpeza, varrendo a varanda de suas casas ou lavando a louça após o almoço, mas sempre entre sorrisos e brincadeiras espontâneas. Nos dois locais, o importante é que o tempo seja ocupado.

Outro aspecto de aproximação, diz respeito à vida coletiva, onde as questões consideradas de interesse geral são tratadas em “conselho”, o que sugere uma relação de respeito com os mais velhos. Rousseau chama isso de “ato de associação”, que afirma que esse tipo de atitude, [...] “produz um corpo moral e coletivo, composto de tantos membros quanto à assembleia de vozes, o qual recebe desse mesmo ato a sua unidade, seu eu comum, sua vida e sua vontade”. (ROUSSEAU, s/d, p.26). Na ilha, todos os anos, cada cidade envia três anciões para debater os negócios do país. Na vila, os chamados “Anciões”, são aqueles que a fundaram e são eles que decidem sobre as questões de lá. Reunidos em sessões, fazem um rodízio para aquele que a preside, criando a sensação de que o poder não está concentrado nas mãos de apenas um.

Duas são as ocasiões em que o conselho se abre para o restante dos moradores: a primeira, quando os animais que eles criam começam a aparecer estripados e as pessoas ficam aterrorizadas por isso. A segunda situação é logo após o ataque dos monstros, seres que habitam a floresta. Houve uma reunião investigativa para descobrir o motivo deste acontecimento, pois existia um tratado territorial entre os tais seres e os habitantes da vila para que se respeitassem as fronteiras estabelecidas em acordo mútuo. Esse cuidado de um com o outro o qual o filme nos aponta, novamente me remeteu para Rousseau. Para ele, “A mais antiga de todas as sociedades, e a única natural, é a da família”. (ROUSSEAU, s/d, p.11) Essa é a grande base social da vila e é, a partir dela, que os “contratos sociais” são estabelecidos.

Essas são algumas permanências encontradas entre as duas obras. Independente do detalhamento e da particularidade de cada narrativa, elas giram em torno da tentativa de negação do mundo que ficou além-separado e se funda na constituição de algo novo. Esse “novo” não pode estar em qualquer lugar, sobre qualquer época, afirma Luigi Firpo, para não correr o risco da desaprovação pela incongruência com o mundo conhecido. Tem que ser, como já apontou o estudioso dos temas utópicos, “meta-geográfico” e “meta-histórico”. Disse ainda:

A ideia-guia é construir mundos nos quais o homem possa resolver os próprios problemas [...] este é um mundo *secondo natura*, no qual o homem se utiliza apenas das próprias naturais deduções, mas segundo o modelo de

uma natureza não corrompida nem egoísta, que descobriu o altruísmo, a responsabilidade com relação aos outros, o dever de viverem juntos como bons irmãos, e daí por diante. (FIRPO, 2005, p. 233)

Na ilha de Utopia, o que ela queria negar era o modo de vida referente à civilização europeia do século XVI. Ela servia então como idealização, como possibilidade de um mundo novo³. A pequena vila, também. Nas suas trajetórias pelas obras utópicas, Firpo observou como cada uma delas localizava esse mundo novo em algum lugar desconhecido e, acrescido da fantasia e da imaginação, transformava seus personagens em testemunhos de uma crítica existente, ainda que em relatos e narrativas fantásticas. Apontava assim, o discurso utópico, para um “horizonte distante”, e como tal, não se configurava como uma proposta para ser executada imediatamente, mas como um ideal possível.

Ao lidar com a idealização das coisas, as utopias, muitas vezes, esqueceram daquilo que foge a qualquer tipo de “planejamento”: o imprevisível. Com ele, vêm as tensões e o desassossego. Quando o que se quis isolar entra no mundo idealizado, é como se tivesse havendo aí uma mistura das coisas, contaminações. Na vila foi justamente isso que aconteceu: um crime. A barbárie, que era para ter ficado do lado de “fora”, apareceu dentro. Exatamente aquilo que levou o grupo dos Anciões a criar a vila, local inventado para servir de esperança, atravessou os “muros” criados. Naquele instante, a vila deixou de ser amparo, proteção, para ser local de misturas e “quases”.

Imaginação espacial: entre floresta e cidade

É ela – floresta – que garante potência à vila como lugar utópico, que separa, mas também, que liga os dois mundos: dentro e fora. A floresta, portanto, é uma mistura de sentidos, por isso é ali que se encontra a maior força simbólica do filme. Apenas os “Anciões” conhecem o caminho que permite sair da vila, mas isso só fica exposto quando a personagem, Ivy, teve permissão para cruzar a floresta. Sr. Walker dita o caminho que ela tem que seguir. Por ser cega, o mapa da floresta não pode ser de papel. Para Ivy, ele é feito de barulho do rio, estrada de pedregulhos que produz um som peculiar quando se pisa neles, galhos, troncos... e ela segue sua jornada. Do lado de lá, outra floresta.

³ Tomas Morus buscou inspiração nos relatos de viagem feitos por Américo Vespúcio quando de suas viagens ao continente americano. Rafael Hitlodeu é o personagem que acompanha Américo e conta para Morus de suas aventuras, que resolve escrever um livro a partir delas.

Convivemos no filme com “duas” florestas. Uma, que nos é apresentada a partir da vila e a outra, a partir da cidade. Uma, preserva o sentido de “não entrar”, a outra, o de “não sair”. Ambas, porém, cada qual à sua maneira, conservam a ideia de não penetrar, não cruzar. Elas são as mesmas enquanto ambiente, mas são outras enquanto narrativa e memória. Convivem e, talvez, não existiriam se não fosse assim. Essa contaminação existente entre elas, espécie de penetração de sentidos, me trouxe algumas palavras de Simon Schama, historiador britânico que no seu livro, *Paisagem e Memória*, fala desse “legado ambíguo dos mitos da natureza”, que:

[...] pelo menos nos faz admitir que a paisagem nem sempre é mero “local de prazer” – o cenário com função de sedativo, a topografia arranjada de tal modo que regala os olhos. Pois esses olhos, (...), raramente se clarificam das sugestões da memória. E a memória não registra apenas bucólicos piqueniques. (SCHAMA, 1996, p. 28)

Para os que estão *dentro* – vila – a floresta como impedimento se dá mais diretamente pelo conjunto de ações que garante, a todo instante, a criação de um imaginário para seus moradores. A floresta se configura para eles como um local de perigo, habitada por seres monstruosos devoradores de pessoas. Isso faz da tentativa de cruzá-la algo proibido, em virtude da segurança e do bem-estar comum. Seu barreiramento se dá por meio de simbologias que dão a sensação para o espectador de que a floresta deles é como uma das florestas (selvas) do Inferno, trazidas por Maria do Céu Oliveira:

A selva é selvagem, áspera, rude e forte... as árvores são nodosas e antiqüíssimas. Boccaccio escreve que a floresta é o Inferno, *il quale è casa e prigione del diavolo*, no qual nenhum homem entra se não cai em pecado mortal. É escura pois é plena de ignorância do amor de Deus, a luz do santo nome que não pode ser pronunciado. A selva é *selvaggia*, uma duplicação da intensidade de valores, pois nela inexistente habitação humana... nenhuma humanidade, piedade e clemência, mas crueldade e bestialidade. As árvores ásperas, repletas de espinhos são os pecados que continuamente ferem a consciência da alma em tentação. (OLIVEIRA, 2003, s/p)

É numa floresta que Dante começa sua trajetória: perdido. É após atravessar uma floresta que ele chega à entrada do Inferno. É também em árvores de uma floresta que os suicidas são transformados. A porta do inferno alude a uma floresta. Enfim, são florestas de sonhos, de transformações, de ligações, de isolamento, de estabilidade, de memórias e assim são as palavras-imagens e imagens-memórias da floresta (selva). Tanto no Inferno como na Vila ela separa, assombra, provoca medos, dificulta a transição, mas também protege e legitima.



Fig. 06: Fotograma do filme *A Vila*.



Fig. 07: Ilustração da floresta no Inferno de Dante.
Fonte: <www.stelle.com.br/imagens/C7_Floresta.jpg>

Para aqueles que estão de fora, na Cidade, também é proibido entrar na floresta, porém, o discurso que sustenta essa concepção é outro. Ela deve ser protegida e em algumas circunstâncias – associada à ideia de pureza – deve ser preservada sem a presença humana, intocada. Ela, floresta, vista pelos que estão de fora da vila – alusão à sociedade moderna – é fragilidade que se liga ao risco ambiental devido à maneira como esses ambientes vêm sendo utilizados, é riqueza natural, é divindade, é paraíso, como uma espécie de santuário. Como tal, lança-se mão do barreiramento físico: muros, cercas, postos de vigilância e até mesmo, proteção policial, para dar materialidade física a essa concepção, a exemplo do que vemos hoje nos condomínios fechados ou como acontece algumas vezes com as chamadas “áreas verdes” que ganham o título de reserva florestal.

O que de fato está sendo resguardado aí nessa separação/isolamento? Certamente não é apenas o “verde” (vegetação, biodiversidade, natureza). Essa é uma imagem que está no filme e que mantém um contato muito próximo da vertente do discurso ambiental moderno (que defende a ideia da natureza intocada). Nele – filme – a floresta é hostil e é sagrada ao mesmo tempo. Ela é a “não-civilidade”, mas também é a própria configuração da civilização, na forma de reserva ambiental.

O que os criadores da vila – os Anciões – fazem para não deixar que pessoas de fora entrem é justamente se apoiar nessa concepção de natureza em que se legitima a existência de grandes áreas de isolamento, sejam elas privadas ou públicas, espaços de reserva, intocados. Tidos pelo discurso ambiental moderno como ambientes legítimos de preservação, acrescidos da ideia de que a natureza é o lugar “onde o próprio homem

é um visitante que não permanece”, afirma Antonio Carlos Diegues (2000), estava ali a garantia da separação⁴.

Para a pequena vila (dentro), a floresta é impedimento da mobilidade para que as pessoas não saiam e não queiram ir à Cidade (fora). Já o discurso ambiental vem da Cidade e diz da floresta como lugar de preservação e torna a natureza (floresta) um local onde esta utopia – de origem e de pureza – se realiza, através do discurso do belo e do intocado: também impedimento da mobilidade, de fora para dentro. Dupla proteção, imagem da impermeabilidade. Coexistência numa mesma paisagem – tomada como forma visual simbolizada – de sentidos distintos, às vezes, opostos, mas que para existirem, no fim, se misturam.

Referências Bibliográficas

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

ARENDDT, Hannah. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2004.

BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado. 2005.

DIEGUES, Antônio Carlos. (Org.) [2000] *Etnoconservação: novos rumos para a proteção da natureza nos trópicos*. São Paulo, Hucitec.

FIRPO, Luigi. Para uma definição da utopia. Trad. Carlos Eduardo Berriel. In: *Revista Morus: Renascimento e Utopia*. 2005, N° 2.

MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Trad. Sergio Magalhães Santeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1972.

MORUS, Thomas. *A Utopia*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret. 2004.

OLIVEIRA, Maria do Céu Diel. *Imagens do Inferno: lugares da memória, palavras de Dante*. 2003. Disponível em: http://www.vitruvius.com.br/arquitextos/arq021/arq021_03.asp. Acesso em: 12/01/2007.

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

⁴ Os Anciãos tiveram ainda que se preocupar com outro aspecto para garantir o isolamento; fica sugerido no filme, a atividade ilícita ligada ao suborno de pessoas importantes e influentes que pudessem de alguma forma interferir no tráfego aéreo, para que houvesse o desvio de rotas que passassem sobre a reserva.

_____. *O que seriam as geografias de cinema?* 2005. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/atelaetexto/revistatxt2/wenceslao.htm> Acesso em: 26/06/2006.

PAQUOT, Thierry. *A Utopia: ensaio acerca do ideal*. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: DIFEL. 1999

QUEIROZ, Ivan da Silva e LACERDA, Norma. *Espacialidades do Medo: uma reflexão acerca da produção do espaço e do cotidiano urbanos sob a égide do medo da violência*. 2000. Disponível em: <http://www.igeo.uerj.br/VICBG-2004/Eixo1/e1%20311.htm> Acesso em: 12/02/2007.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social*. Trad. Rolando Roque da Silva. Edição Eletrônica. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv00014a.pdf> Acesso em: 15/03/2006.

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

SHYAMALAN, M. Night. *A Vila*. EUA. 2004

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

Data de Recebimento: 02/12/2010

Data de Aprovação: 28/03/11

Para citar essa obra:

QUEIROZ FILHO, Antônio Carlos. SEPARAÇÃO E MISTURA: alusões utópicas e imaginação espacial no filme A Vila. RUA [online]. 2011, no. 17. Volume 2 - ISSN 1413-2109

Consultada no Portal Labeurb – Revista do Laboratório de Estudos Urbanos do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade

<http://www.labeurb.unicamp.br/rua/>

Laboratório de Estudos Urbanos – LABEURB
Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade – NUDECRI
Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP
<http://www.labeurb.unicamp.br/>

Endereço:

Rua Caio Graco Prado, 70
Cidade Universitária “Zeferino Vaz” – Barão Geraldo
13083-892 – Campinas-SP – Brasil

Telefone/Fax: (+55 19) 3521-7900

Contato: <http://www.labeurb.unicamp.br/contato>