

Igrejas, Cartões-Postais e Comunidades

Denilson Lopes¹

Resumo

O objetivo é discutir como as igrejas podem ser consideradas como paisagens transculturais, comunidades ou simplesmente cartões-postais na era da cultura midiática. Para desenvolver esta questão, falarei sobre filmes de Andrei Tarkovski e Atom Egoyan entre outros.

Palavras-chave: paisagem, igrejas, cinema

Abstract

The proposal is to discuss how churches can be considered as transcultural landscapes, as communities or simply as postcards at the age of media culture. To develop this question I will talk about movies by Andrei Tarkovski and Atom Egoyan among others

Key-words: landscape, churches, cinema

Grande coisa é assumir a humanidade, e
maior coisa ainda, libertar-se dela.
Murilo Mendes

¹ Professor da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, ex-presidente da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, pesquisador do CNPq, autor de *A Delicadeza: Estética, Experiência e Paisagens* (Brasília, EdUnB, 2007), *O Homem que Amava Rapazes e Outros Ensaios* (RJ, Aeroplano, 2002) e *Nós os Mortos: Melancolia e Neo-Barroco* (RJ, 7Letras, 1999) e co-organizador de *Imagem e Diversidade Sexual* (SP, Nojosa, 2004) e organizador de *O Cinema dos Anos 90* (Chapécó, Argos, 2005).

No Romantismo, a fé pôde sair das igrejas para ser expressa na natureza, alvo de um sentimento panteísta,. Hoje em dia, mesmo as paisagens pós-industriais, deterioradas de "Stalker" (1979) de Andrei Tarkovski ou de Edward Burtynsky (2005) parecem continuar e ampliar esta tradição, mas as igrejas, estes espaços tradicionais e privilegiados para a experiência da fé, que fim levaram? Não se trata de pensar a igreja sob a sombra de velhos e novos fundamentalismos, nostálgicos de verdades incontestáveis, mas a partir de uma necessidade presente, rediviva. Pensar a igreja, ainda como uma paisagem de fé², de crença, possibilidade de reinvenção, mais do que como instituição, espaço de poder. Em meio ao mundo fragmentado e espetacularizado pelos meios de comunicação de massa, sentir a igreja como um lugar em que possamos crer, em que pode haver fé foi a questão, mais ética do que religiosa, que nos acompanhou. A fé pressupõe entrega, desejo de pertencer, encontrar, dissolver. A fé se constitui em uma posição afirmadora do mundo, mesmo uma forma de conhecimento³, distante do cinismo e da reserva cética. Esta fé no mundo é traduzida por uma "fé na imagem" (GOVERNATORI, 2002, p. 54) concreta, material, intensa que se coloca como uma alternativa à vertigem de uma estética do simulacro, marcada pela rapidez, descartabilidade, excesso de referências e metalinguagem.

Me preparo novamente. Caminho em direção. Quando entrar quero me dissolver em água, me elevar aos ares, penetrar na terra. Um imagem na parede. O mundo. Um mundo particular. Figura entre figuras. Imagem entre imagens. Coisas entre coisas. E se não acontecer? Aguardemos.

A necessidade de falar sobre a fé, hoje em dia, me levou ao cinema, a me interessar por Tarkovski, voltar a Dovjenko, escrever sobre Kieslowski a partir do sublime no banal (LOPES, 2007a), encontrar Paradjanov, Sokurov⁴, e por fim, Egoyan, num trajeto muito particular por espaços em que pudesse desaparecer, digo sem temor nem pudor, em encantamento, em fascínio. Andando por estas imagens, meu templo, procurava uma antítese ao excesso de eu penso, eu sinto, eu falo, eu critico, eu me oponho.

² "Eis o que será necessário discernir: a fé nem sempre foi e sem sempre será identificável com a religião, nem tampouco com a teologia" (DERRIDA, 2000, p. 19).

³ Se consideramos o cristianismo como primeiro projeto global que ancora o ocidentalismo e a colonialidade do poder (MIGNOLO, 2003, p. 46); é interessante pensar as relações entre fé e conhecimento, sobretudo dentro do contexto de um "pensamento liminar" e pós-colonial, em que as religiões, particularmente as que emergiram em contextos subalternos, não são compreendidas apenas como um fenômeno que ocupa um vazio deixado pelas perdas das esperanças utópicas do socialismo, mas como "possibilidade de dessubalternizar saberes e expandir o horizonte do conhecimento humano além da academia e além da concepção ocidental de conhecimento e racionalidade" (idem, p. 29)

⁴ Para aproximações e diferenças entre Sokurov e Tarkovski (BORNSTEIN, 2007, p. 31-5).

Há muito tempo, desaprendi a rezar, e agora, é como se estivesse voltando a me ajoelhar não por necessidade de acreditar em algo desesperadamente e certamente não em Deus. O pedido era mais modesto: que eu nunca mais seja eu mesmo.

Uma cena se repete: sempre me vendo entrar e me ajoelhar, mesmo sem acreditar, mas crendo. And I come to you, I come to you, I come to you. Como um mantra, as palavras se repetem. E eu continuo sempre a entrar, a me ajoelhar diante de ti, diante de vós.

Se não nos elevamos, o peso do mundo nos esmagará

Murilo Mendes

Essa nossa viagem começa pela Idade Média, quando não só a igreja mas sua própria construção representava uma possibilidade de fé e crença, mesmo diante das maiores privações (fome, peste, guerra), possibilidade de compartilhar, de comunidade⁵, mesmo de utopia, sob a sombra do religioso, como podemos ver em “Andrei Rublev” (1966) de Tarkovski⁶ sem se restringir à submissão a dogmas. A “teologia material” (ZIZEK, 2001, p. 102-103) de Tarkovski definida por uma “transcendência na imanência” (GOVERNATORI, 2002, p. 58) se expressa em espaços em que terra e água⁷ se misturam constantemente, converge na penosa e longa construção de uma igreja e tem seu clímax no momento em que se experimenta o sino para ver se ele funciona. O sino é a primeira imagem do filme e seu teste conclui o filme e a travessia do protagonista. Não se trata de simples submissão a uma tradição mas o segredo, tido como perdido de como construir sinos, é resgatado pela fé e pelo esforço concreto de sofrimento e do duro trabalho coletivo, convertido na imaterialidade do som que toca, ressoa e congrega toda a pequena cidade ao redor. Não se trata de nostalgia de um passado comunal, de um mero escapismo em momentos difíceis, mas de uma aposta improvável na fé, quando talvez não fosse razoável acreditar nela, como

⁵ O debate sobre a atualidade do conceito comunidade tem se desdobrado não só filosoficamente a partir de trabalhos como os de Blanchot, Agamben, Nancy (para uma síntese ver PELBART, 2003, p. 28-41; TARIZZO, 2007, p. 31-62 e ANTELO, 2007) bem como nos quadros dos estudos midiáticos (PAIVA, 2003)

⁶ Para uma leitura mais ampla e detalhada deste filme (BIRD, 2004).

⁷ Para uma apresentação da obra de Tarkovski, em especial, na leitura de elementos naturais (CAPANNA, 2003, p. 213-218). Há outros trabalhos que contextualiza sua obra no contexto da cultura russa e fazem um apanhado geral dos filmes (BAECQUE, 1989; JOHNSON e PETRIE, 1994). O próprio livro de Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, é uma boa reflexão sobre seu trabalho tanto do ponto de vista estético quanto ético bem como suas entrevistas (2006).

Yefim⁸, personagem que experimenta construir um precursor do balão no início do filme e em quem a ética de Tarkovski já aparece traduzida. Ícaro medieval. Vê o que nenhum homem vira até então: olhar de cima. Meio humano, meio divino, meio pássaro. Faz o que nenhum fizera até então, não teme o medo a ponto de impedir a realização do sonho, não teme a queda que acaba de acontecer, mas o importante não é a queda, é o que se vivenciou, o que se criou.

Este filme, todo sustentado pelo peso de uma poética da terra, inicia-se curiosamente com uma estória-parábola de um homem que quer voar, ser leve, num momento quando não se poderia esperar isto. A experiência da fé decorre de um desejo criador, de uma certa impossibilidade, que poderia ser considerada insensatez, mesmo uma loucura, mas traduzida não no desejo de negar o mundo, o corpo, mas de transformá-lo pela graça⁹. O início de "Andrei Rublev" guarda uma semelhança com a cena de abertura de "O Espelho" (1974), também de Andrei Tarkovski, em que experiências extra-sensoriais são apresentadas. Cena também não relacionada diretamente ao filme, mas que sintetiza o que vamos assistir, coloca o expectador num desafio, como se perguntasse se ele é capaz de crer no que ele vai ver, na imagem, no que se seguirá, ao mesmo tempo, dentro da imagem e que está além dela.

Voltando à biografia poética do pintor de ícones Andrei Roublev, o filme de Tarkovski nos faz lembrar uma outra grande leitura da Idade Média: "O Sétimo Selo" (1957) de Ingmar Bergman. Tanto no filme de Bergman, como no de Tarkovski, a morte parece levar a todos, menos a arte, seja representada pela família de artistas populares em *O Sétimo Selo*, seja pelos ícones de Rublev. No fim, As pinturas explodem na tela, únicas imagens coloridas do filme, ao som do sino que toca, ultrapassando os limites da cerimônia oficial com a presença de autoridades, simbolizado no fim do voto de silêncio de Andrei Rublev, no seu desejo de voltar a pintar nas igrejas, apesar do mundo marcado por tanto sofrimento, ao mesmo tempo em que o jovem que mesmo sem saber o segredo do pai para construir sinos, redescobre-o como um ato de fé, mas também de vontade. Não se trata de um artista que impõe a sua voz e assinatura ao mundo, mas que de corpo e alma se transforma em obra, desaparece no seu próprio trabalho, no próprio espaço da igreja, construído por tantos, na humildade que é "a recusa de existir fora de Deus" (WEIL, 2007, p. 40). A igreja, desde sua própria

⁸ Parente dos heróis delirantes de Werner Herzog como Aguirre, Fitzcarraldo ou mesmo de vários dos biografados em seus documentários, como no recente "Homem Urso" (2005), para quem a experiência transcendental vem do próprio fracasso diante do mundo, por não conquistar o sonho desejado.

⁹ "Todos os movimentos *naturais* da alma são controladas por leis análogas às da gravidade física. A graça é a única exceção" (WEIL, 2007, p. 1).

construção coletiva até a realização da própria missa, se apresenta como um espaço comum, onde todos podem entrar e participar, se misturar e se dissolver. Portanto, é a partir do comum, da sua materialidade, das suas sensações que o espaço da Igreja nos oferece uma transfiguração, entre o inumano e o divino. No gesto final, o filme se encerra na busca de um “olhar iniciático, explorador do invisível” (FARAGO, s.d., p. 25), uma louvação, um aleluia, uma oração, que poderia começar assim: Cordeiro de Deus, que tirai os pecados do mundo, daí nos não a paz, mas a fé.

Da Idade Média ao Barroco parece estar gestando uma outra experiência, uma outra cena, nem derivada da tragicidade grega, nietzschiana ou aristotélica, mas também diferente da tradição popular, grotesca estudada por Bakhtin (1987). Não é a toa que o bufão é punido em “Andrei Rublev”, calado pelos padres e presos pelos boiados, só reaparecendo quando da construção do sino no final do filme, como o riso, a farsa, a sátira e mesmo a ironia são excluídos (ver MINOIS, 2003), em grande medida, desta experiência séria e hierática da fé, traduzida por uma arte que se coloca como “um processo iniciático” (DUBY, 1978, p. 85), em que a dor pode ser dilacerante mas deve ser contida, ou pelo menos, sublimada, teatralizada, quando não conciliada, redimida, ao invés de simplesmente extravasada. Ao contrário do caos do mundo encenado por Shakespeare e mais próximo da conciliação final em “A Vida é um Sonho” de Calderón de la Barca; no mundo medieval, a possibilidade de salvação é algo concreta, presente, e era, na experiência mística do recolhimento e do silêncio que se processava uma sutil e discreta subversão, diferente da transgressão popular do humor, experiência que emerge de dentro das próprias instituições religiosas, estabelecendo com elas em permanente jogo de tensão e conciliação para que pudesse existir. Nem ceticismo, nem cinismo, nem nostalgia de utopia, mas uma arte que busca a salvação, a conciliação e traduz a esperança dos homens em se libertar de um mundo estreito, indócil, transitório, caduco.

Se a vanguarda priorizou o confronto, o choque, o escândalo, a ruptura; talvez esta viagem pode estar nos levando mais longe do que esperávamos, não apenas por ruínas de um passado, mas a possibilidade de um outro presente, de um outro futuro. A arte medieval acredita na salvação e quer representar o absoluto, sem procurar traduzir a realidade sensível, nem ser abstrata. E se natureza é um reflexo fiel do sobrenatural; o artista procura encontrar equivalências para as claridades entrevistas nas contemplações místicas. (DUBY, 1978, p. 89). “Toda a arte dos monges é como que aspirada pelo desejo de Deus” (idem, p. 89). Portanto, “é justo afirmá-lo: a arte do século XI contribui para desvendar o rosto de Deus. Ilumina. Pretende oferecer ao

homem o meio seguro de ressuscitar para a luz” (idem, p. 96)¹⁰. Luz que gera uma poética, que como nos trabalhos de Adolphe Appia, vai do criado para o incriado, do material para o inefável (idem, p. 107), que se apresentar contida e austera nos mosteiros, ou espetacular, filtrada pelos vitrais de catedrais. A luz bem pode ser ainda, naquele tempo, um outro nome de deus (idem, 105), e não a tradição que prenuncia o Humanismo renascentista, que fez deus a nossa imagem e semelhança.

Se as igrejas foram o palco do espetáculo gótico e barroco, talvez tivéssemos que olhar os lugares mais discretos, menos imponentes: os claustros e mosteiros, lugares de preservação do saber e das artes com suas bibliotecas, também instituições totais, para usar a conhecida expressão de Erving Goffman, com suas próprias normas, rigidamente disciplinadas, mas também frátrias, espaços de solidariedade e fraternidade, definidos, idealmente pelo silêncio, despojamento e simplicidade, como “lugares de compensação espiritual” (DUBY, 1978, p. 67) contrapostos ao caos do mundo (idem, 72); diferente do mundo contemporâneo, saturado por informações oferecidas cada vez de forma mais rápida e em maior quantidade. O silêncio, talvez se torne menos uma marca de diferença e negação, como para o artista moderno para quem o silêncio aparece como espaço de exílio e resistência ao mundo, e mas de integração e dissolução num conjunto, numa paisagem, como a que o protagonista de “Noites com Sol” (1990) dos irmãos Taviani, inspirado em *Padre Sérgio* de Leon Tolstoy, acaba por encontrar. O protagonista é um belo e ambicioso oficial do Exército que abandona a vida mundana da corte, em Nápoles, para ser monge eremita, em busca de recolhimento e isolamento numa cabana, mas quando ela se transforma em lugar de peregrinação, com reformas sendo feitas pela Igreja e ele vira alvo de adoração; ele se veste como um pastor e se torna um andarilho pobre, num desejo de uma vida simples, renovada em pequenas coisas, dia após o dia, sob o sol ainda que de noite.

No início do filme, ainda criança, ele pede a uma árvore em sua terra natal que faça com que uma folha seca caia em sua mão, como um sinal de acolhimento e pertencimento. E assim acontece. Quando volta adulto, fugindo da fama de realizador de milagres, agora como monge, pede a mesma coisa e a cena não se repete. Este gesto parece afirmar a impossibilidade do retorno dos sonhos infantis. Ele se tornou um anônimo nas terras onde antes sua família morava, não como o anônimo solitário na multidão, mas talvez com uma experiência mais próxima do flâneur, que encantado, dissolve-se no espaço frenético da cidade. Perder-se nas paisagens que

¹⁰ Para a luz como representação do divino no cinema, em especial da figura de Cristo, ver análise de “O Rei dos Reis” (1927) de Cecil B. DeMille (VADICO, 2005, p. 234-242).

foram de sua infância é uma outra forma de pertencimento que não a nostalgia. O pertencimento não é mais o do lar, da sua terra natal.

A conquista deste pertencimento passa por um sacrifício, palavra negada hoje em tempos de máximo hedonismo e individualismo, como o do menino sem voz, em "Sacrifício" (1986) de Tarkovski, que rega toda o dia uma árvore seca para que ela possa voltar a brotar. E este dia chega, fruto do esforço diário, mas também de um milagre, após seu pai ter se sacrificado, queimado sua própria casa e ter sido internado num hospício, para que o mundo se salve e o filho mudo possa dizer: "No principio era o verbo". Ou como no fim de "Andrei Rublev", em que o protagonista renuncia ao voto de silêncio ao ouvir o sino tocar, fruto do esforço de toda uma comunidade, mas também devido ao acaso, a uma graça, que possibilita continuar um pouco mais. Buscar o pertencimento por um sacrifício, quando nada nem ninguém nos acolhe, quando não sentimos parte de nada a não ser talvez do mais concreto e material da existência, o dia a dia, o cotidiano, na sua surpresa e na sua repetição, como se estivéssemos num grande claustro, mas sem esperança na ressurreição, no juízo final, apenas viver este dia que ainda nos coube porque do amanhã nada sabemos, quando poderemos já não ser. Pertencer a este momento e não a outro, pertencer a cada momento de forma tão presente como se ele não fosse mais passar. Uma oração que nos leve não a um outro mundo mas cada vez mais para este mundo, não como a desistência da ação e do viver como em *Bartleby*¹¹ de Melville, nem também ser o expectador, absorvido na contemplação do mundo, mas pertencer ao quadro, estar na paisagem, como os personagens de *As Ondas* de Virginia Woolf.

Saltando no tempo e por filmes, quando, no fim de "Amor à Flor da Pele" (2002) de Wong Kar-Wai, o personagem de Tony Leung chega a Angkor Vat, o maior templo religioso do mundo, localizado no Camboja e deixa os seus segredos num pequeno buraco de uma coluna, é como se sua dor se dissolvesse, encontrasse expressão, diluída na grandiosidade do espaço vazio, equivalente à grandiosidade do tempo e da história, representada, pelo telejornal que fala da chegada de Charles de Gaulle, na região. Seria outro "fim de mundo", como para Chang em "Felizes Juntos" (1997),

¹¹ O homem comum que procuramos delinear aqui pode-se aproximar do "qualquer definido por Agamben [que] se apóia na singularidade, independentemente de estar incluído em um grupo, em uma classe, em uma pertença. Seriam esses seres do limbo, espécies de cartas sem destinatário, ressuscitados sem destino" (SEDLMAYER, 2007, p. 16). No entanto, *Bartleby*, encarnação desse homem qualquer, revisitado por Deleuze e Agamben,, configura um caminho moderno do homem comum, parente de Bouvard e Pécouchet, dos personagens kafkianos (SEDLMAYER, 2007, p. 19) ou mesmo beckettianos que, ao menos até onde vai minha compreensão, é diferente do que venho tentando trabalhar aqui, tanto em seus desdobramentos estéticos como éticos, a partir de uma poética do cotidiano, marcada pela delicadeza e leveza (LOPES, 2007b).

também de Wong Kar-Wai, que leva os lamentos do personagem Lai Yu-Fai, protagonista novamente interpretado por Tony Leung, até um farol em Ushuaia, no extremo sul da Argentina. Ambos são lugares distantes dos grandes centros urbanos, como o deserto australiano em “Até o Fim do mundo” (1991) de Wim Wenders, lugares de regeneração, em que a viagem até lá parece uma peregrinação contemporânea, ritual de sacrifício que implica um aprendizado, uma possibilidade de renovação ou confirmação do que se é.

Anda-se tanto e ainda sempre se leva a si mesmo, nunca podemos esquecer de todo, ser outros, nos inventar radicalmente. As promessas da viagem são sempre meio ilusórias. Se não podemos esquecer, podemos ter por um minuto a vaga sensação de nos perder. Ao invés do acolhimento em espaços contemporâneos, as ruínas parecem assumir novos sentidos, mais próximos às nossas subjetividades de hoje. Talvez podemos aceitar, melhor, as igrejas e templos como ruínas para que eles percam sua dimensão de autoridade, de instituição, do peso de dogmas e normas. E das ruínas destes espaços que pode emergir uma outra religião, um outro templo, uma outra fé como da velha igreja que o protagonista de “Nostalgia” (1982) de Tarkovski vislumbra primeiro refletida na poça de lama.

Neste sentido, o fim de “Nostalgia” desdobra ainda mais o sentido da igreja como paisagem de fé e pertencimento. O protagonista é um poeta russo, também chamado Andrei, alter-ego do diretor, exilado na Itália, distante da mulher e do filho. Ele inicia sua viagem à procura de uma igreja, em meio a uma paisagem enevoada, onde, por vezes, desaparece. “Não desejo mais nada que seja só para mim” - ela fala mais a frente, afastando-se cada vez mais da mulher que o guia e aproximando-se de Domenico, que esperando o fim do mundo, trancou por 7 anos sua família, na esperança de se salvar. Retirada sua família de casa, ele tem a obsessão de cruzar uma velha piscina nas termas Vignoni, com uma vela acesa. Sem nunca conseguir, ele parte para Roma onde faz um discurso apocalíptico, mas sem resultado. Antonio Conselheiro sem seguidores. Ante os olhares indiferentes dos presentes, ele se queima em uma praça pública, não sem antes perguntar ao protagonista se ele tinha feito o que lhe pedira. É o poeta, vítima da existência de fronteiras entre os países e ao mesmo tempo dissolvendo-se entre a Itália e a Rússia, entre o passado, o presente e a frágil promessa de um futuro, que irá completar o desejo de Domenico. Ao invés de partir imediatamente para Moscou, Andrei vai realizar o pedido de Domenico. Ele cruza a piscina com uma vela acesa. Ato gratuito, sem ninguém por perto para presenciar. Gesto pequeno, discreto menos grandiloquente do que o sacrifício de Domenico ou do protagonista de “O Sacrifício”. Se o monge budista que se incendiou

serenamente em praça pública como forma de protesto à Guerra do Vietnã ganhou as páginas de jornais e telas de televisão mundo a fora, talvez o que Tarkovski nos lembre é a importância de outros gestos, talvez mais sutis, talvez mais eficientes neste tempo em que tudo é anestesiado pelo sensacionalismo midiático.

Se “Nostalgia” começou por uma viagem pela Itália em busca de uma igreja, é outra que aparece refletida, primeiro, numa poça de lama, ao lado da qual Andrei está e tendo ao fundo uma casa, talvez sua casa. Lentamente, conforme a câmera se afasta, vemos que ele está rodeado por paredes de uma igreja, sem teto, com suas portas abertas, misturando-se com a natureza, parte de uma paisagem, ao mesmo tempo, irreal e reconhecida, uma casa conquistada, não só sonhada ou lembrada, diferente da visão da casa que aparece no fim da viagem rumo ao planeta desconhecido em “Solaris” (1972), também de Tarkovski. Nesta igreja, sem quadros e ícones, é como se tivéssemos que povoá-la, criar outras imagens. Parece que Tarkovski revisita a própria Idade Média não para resgatar a perspectiva inversa que privilegia a multiplicidade de planos, a representação de centros diferentes no quadro, mas também não adere pura e simplesmente a uma perspectiva linear e ilusionista, de origem renascentista, centrada no olhar humano. Tarkovski procura desconstruir o Humanismo, o antropocentrismo, não revisitando a tradição da vanguarda do século XX, mas a partir de uma tradição medieval, em que “os planos, no entanto, obedecem a outra ordem de organização. A ilusão do espaço é renunciada em benefício da multiplicidade de um mundo vivente onde o divino emana a sua luz criadora e tudo se movimenta e vibra e se mostra de ‘dentro para fora’. Busca os estados interiores da matéria e a sua ordenação em movimento no mundo à luz de um poder criador” (JALLAGEAS, 2007, p. 84)

De volta ao fim, sentado no chão áspero, sem grama. Uma igreja na poça de água. Terra, barro, água. A imagem se dissolve. Andrei levanta os olhos. Uma igreja enorme ao redor. Terra, barro, ar. Poderia voar. Mas apenas se deixa estar. Sem nada esperar. A não ser quando alguém tocar nesta imagem. Será no próximo momento. Ele não tarda em chegar. Para, enfim, desaparecer, pertencer. Não uma idéia, uma pessoa, mas um lugar, um espaço para serr. Ou ainda menos, não pertencer, mas apenas estar. Vegetal. Mineral. Nunca animal nem espiritual. A neve caindo. Sem dor. Sem alegria. Apenas isto. Nada mais. Já passou. Sem memória. Sem pressa. Já desapareceu. Sem lamento. Nem destino. O barulho da neve. A neve.

“O invisível esconde-se no visível”

Murilo Mendes

Em “Calendário” (1993) de Atom Egoyan, quando o fotógrafo vai para Armênia para fazer um calendário feito com fotos de igrejas e templos antigos não é a crença que o move e sim um trabalho. A lista dos lugares a visitar foi feita pela empresa que encomendou o calendário e o fato de ser descendente de armenos em nada parece interferir na sua viagem. Já para Arsinée, sua esposa, que por falar armeno se torna uma espécie de tradutora entre ele e o motorista, tenta construir uma ponte entre o Canadá, lugar para onde o fotógrafo volta, onde ele foi criado, e a Armênia, de onde os pais deles vieram. Ponte entre as imagens gravadas da viagem antes da separação que aconteceu em algum momento durante, após a viagem, e o presente povoado por lembranças e pela voz dela que aparece, às vezes, na secretária do telefone. É ela que se deixa encantar pela Armênia, que é também de seus ancestrais, ao mesmo tempo que parece se interessar pelo motorista. Sabemos que ela ficou na Armênia depois da volta do fotógrafo. O que ficou com o fotógrafo foram as imagens dela, o vídeo feito sobre a viagem que vê e revê, com as últimas imagens da mulher antes da separação e as imagens do calendário, a princípio, frias e distantes.

As imagens no calendário, quase sempre de velhas igrejas, dessa cultura antiga que foi o primeiro Estado a se tornar oficialmente cristão, ganham vida como um simulacro, construído por planos fixos, atravessados pela aparição de sua mulher e do motorista. Da foto na parede, num momento fugaz, emerge um movimento, o filme da lembrança, a paisagem plena e tridimensional, povoada, explorada por Arsinée e pelo motorista, onde eles caminham, talvez se percam, talvez se encontrem, diante do fotógrafo que apenas vê e ouve desatentamente as histórias sobre o passado da Armênia, contadas sedutora e generosamente pelo motorista. O fotógrafo só parece entender a linguagem técnica para compor uma bela foto, fazer seu trabalho e tudo relacionado a ela, a linguagem do dinheiro. Só o calendário que foi pago para fazer parece ser sua procura. Nada além do desejo profissional de conseguir a melhor imagem estética e tecnicamente, um cartão-postal, não mais do que isso. Para ele, as igrejas são imagens quaisquer, paisagens externas. No entanto, pouco a pouco, as igrejas se tornam, ao menos para Arsinée, o motorista e para este expectador, paisagens onde se pode viver, lugares cheios de história, de passado mas também de presente e futuro, de afeto. Não apenas um lugar qualquer no mundo onde se é pago para ir, que se paga para ver numa sala de cinema, no dvd em casa, mas algo fruto de um olhar que deseja pertencer, se envolver. Na paisagem descampada, a princípio,

arcaica, exótica ou rural, povoada por ruínas, em meio à natureza e ovelhas, o encontro de Arsinée e do motorista acontece diante dos olhos do fotógrafo, é registrado por ele, fala da dificuldade desse de deixar o seu lugar de trás da câmera e também ser personagem, não só aquele que vê, mas o que vive, corre risco, abre-se para o inesperado, o casual, o momentâneo, o gratuito, o que é oferecido sem preço, só pela possibilidade do encontro, da conversa. O fotógrafo encena uma mudança, uma resposta. Adota uma menina armena. Sai com mulheres, contratadas para falarem línguas estrangeiras ao telefone, enquanto rabisca, tenta escrever uma carta que parece rasgar no fim. Comenta em pensamento as imagens da viagem gravadas em vídeo, imagens que ele não entende, como se fosse compor uma carta por imagens, também nunca concluída, sem chegar à destinatária, perdendo-se no caminho, no nosso caminho. Sua (ex-)mulher deixa mensagens no telefone. Ele ouve mas sem nunca atender. Ele envia a ela um calendário sem nada dizer. Ela fala do seu afeto, lamenta que ele não responda e, por fim, com o tempo passando, também o calendário que ele fez, que eles viveram, com o ano terminando, um ano sem se verem, vai ser tirado da parede e ela pergunta: onde você está? Onde eles estão? Onde nós estamos parece ser uma pergunta mais importante do que o que somos. Lentamente o motorista e a mulher caminham em direção a mais uma igreja, para dentro da imagem, onde o fotógrafo nunca foi, nunca quis, nunca pôde. Para ele, é impossível se deixar perder na paisagem, se deixar pertencer, ele só pode ver, expectador passivo. E é para lá que somos convidados. Ficaremos no limiar ou iremos, tentaremos ir, ao menos, além. Não para rezar, em busca de uma experiência religiosa, mas de um encantamento que pudesse emergir não do passado, mas do presente da imagem, da imagem como uma dádiva. Ou menos, bem menos, um rápido passeio enquanto o fotógrafo fazia seu trabalho, o tempo do clique, um instante, nada mais.

Em “Exótica” (1994), filme posterior de Egoyan, não se precisa viajar. O estranho é algo que nos habita, que nos constitui, nos destitui. O mundo é uma selva em que precisamos ser encontrados, salvos no momento em que seríamos mortos ou permaneceremos sempre alertas, como um peixe, que pode ser devorado sem perceber, desaparecer num fecho de luz nas profundezas do mar mais desconhecido. O espaço aberto está no passado, na lembrança de um primeiro encontro que será sempre lembrado, encenado, ritualizado, uma prisão. Quando fechamos a porta da casa, nossos fantasmas, nossos monstros parecem ocultos, mas são impossíveis de serem negados, ficam invisíveis mas presentes. Mas há que se aprender a ver o invisível. Aqui a crença trata de um esquecimento, como uma escolha, uma

possibilidade de viver. O desejo é um ser estranho que nos habita, um vírus sem moral, um ET, inumano.

Em “Doce Amanhã” (1997) , Egoyan nos leva a paisagens em que a vastidão da planície se confunde com o desamparo e o desejo de acreditar, de pertencer, de salvação. O que fazer depois de uma grande perda, de uma catástrofe? Contemplar as ruínas de um passado, solitariamente, isolar-se ou procurar um outro lugar, construir um outro lugar de pertencimento, uma outra comunidade, uma outra fé? A aposta parece estar na busca, senão de uma comunidade, de uma experiência de pertencimento, não mais marcada pela raiva, pelo ressentimento, que se nutre de um necessário esquecimento para aprender a falar de novo, a contar histórias, uma vez mais, com frescor e vitalidade. Não mais condenados à espera em meio ao desamparo, ao sentimento de orfandade diante do mundo. Recomeçar. Possível para aqueles que já não estão mais no inferno da dor, da angústia, sobreviventes da catástrofe, quando começa o lento, diário, pequeno trabalho de reconstruir, depois quando tudo, ou pelo menos, tudo que importava ou parecia importar, se perdeu.

Ao invés da viagem do advogado em busca da filha, no desejo desesperado de cuidar dela, mesmo com a sensação de ser em vão, de não ser mais que um paliativo até o inevitável fim. Talvez se trate de algo mais simples, mover pouco a pouco, reeducar o corpo, levantar da cama, recomeçar o dia. Depois da peste, da catástrofe, buscar outros ritos que não sejam os da dor. Não voltar para casa, num exercício de nostalgia possível, outra faceta da morte, mas compor uma nova igreja, uma nova comunidade, uma outra casa.

Este momento de impasse pode se traduzir num momento de se reinventar, de cruzar fronteira e traçar novos desafios. “Doce Amanhã” representa também este momento na carreira de Egoyan não só por ter deixado o terreno do cinema independente e atingir um público maior, tendo tido mesmo indicações para o Oscar, bem como por deixar as referências mais explícitas ao vínculo com sua herança armena desaparecerem. O filme, adaptação do romance homônimo de Russel Banks, acontece, ao invés da pequena cidade ao norte do estado de Nova Iorque do livro, em alguma lugar no Canadá, sem uma referência precisa. Trata-se de um momento de quebra de laços, vínculos. Mesmo que seus filmes, depois de “Doce Amanhã”, talvez não tenham sido bem-sucedidos nesta empreitada, é importante estar atento a este limiar.

Diferente de seus filmes anteriores, sobretudo em “O Calendário”, a ironia e o uso de diferentes linguagens audiovisuais praticamente são substituídas por um registro clássico, sério e sóbrio, atento a magnitude da paisagem nevada, em que casas esparsas, vistas de fora, formam a pequena cidade, contraposta aos espaços interiores

das casas onde se dão os encontros dos personagens antes e depois do acidente. A música, desde o início, dá um tom épico e de um ritual, numa espécie de espiral que vai das casas e das famílias, da pequena cidade, assume dimensões míticas pelo vínculo com a estória do flautista de Hamelin e até ecoa um desejo refundacional de repensar o que nos une. Hoje.

A montagem, como já Egoyan havia feito em "O Calendário", desdobra-se num quebra-cabeças labiríntico a partir do acidente, como Julio Medem fez em "Os Amantes do Círculo Polar", entre vários tempos, fragmentados divididos entre os momentos antes do acidente, o acidente, depois do acidente, o julgamento e dois anos depois.

O nosso olhar de expectador acompanha o advogado que chega a comunidade e quer promover um processo legal, buscar uma causa para o acidente, culpados a serem punidos diante do fato arrasador da morte de muitas das crianças da comunidade num acidente de ônibus que derrapou na estrada e caiu num lago congelado, afundando pouco depois.

Em "Doce Amanhecer", Egoyan foi seduzido pelas ilusões de um cinema mais dramático (GRUBEN, 2007, p. 271), mas o vínculo com o melodrama familiar, ao invés da paródia moderna de Fassbinder que acentua a crueldade das relações, ou na visão amoral de Almodóvar, aqui se dá através de uma questão ética e espiritual: o que faz as pessoas se unirem, terem algo em comum. Poderíamos começar com a visão do advogado que vê, desesperançado, sua filha se envolvendo cada vez mais com drogas, num processo de degradação econômica e pessoal, alternando passagens por clínicas de tratamento, andando de cidade em cidade, morando em qualquer lugar, tendo até participado de um filme pornográfico, só ligando para o pai quando precisa de dinheiro, até ela se tornar HIV positivo. A visão do advogado nos lembra um outro pai, o de "Hardcore" (1979) de Paul Schrader, que também vai à procura da filha envolvida com prostituição e pornografia. A visão do advogado é a de um moralista que vê um mundo em desagregação e tem a necessidade raivosa de achar culpados, de punir em meio à memória familiar de um passado, senão feliz, pelo menos de compartilhamento, de encontro entre ele, sua mulher e sua filha, para sempre perdido.

Os outros personagens, depois do acidente de ônibus, caminham para uma espécie de outro espaço e tempo, definido por Nicole, adolescente que sobreviveu ao acidente, como "sweet hereafter", doce futuro, devir, traduzido como doce amanhã, em que é necessário esquecer para viver, como Dolores, a motorista do ônibus, que volta a trabalhar, ou a própria Nicole que narra a parábola do flautista de Hamelin, a partir de um poema de Robert Browning, a duas crianças que irão morrer no acidente. Estória que se mistura ao fato ocorrido como forma de lidar com o que vem depois - a grande

perda, a catástrofe - quando tudo se tornar “estranho e novo”, nas palavras que são lidas e repetidas no final. Nicole, no corredor da casa dos Ansel, onde trabalha como babysiiter, vê uma luz pela janela que pode ser do carro do pai que vai pegá-la e levá-la para o celeiro onde os dois trocam carícias¹², ou algo ainda mais misterioso, impalpável. A atitude de Nicole diz da possibilidade de narrar depois da catástrofe, de falar da experiência não como fechada encenação do eterno luto e da dor, nem como mera vingança, ressentimento pelo pai ter se distanciado fisicamente depois do acidente que a deixou paralítica, mas possibilidade de reinvenção de um presente e de um futuro.

Depois da catástrofe, não o lamento eterno, ficar na condição de vítima a que Nicole foge, nem o desespero, cínico ou trágico, mas uma serenidade diante da realidade, um aprendizado modesto e cotidiano da perda, sem ser uma celebração da morte nem ser um discurso grandiloquente e messiânico de salvação. A Nicole, como ao menino manco que não é levado pelo flautista de Hamelin, como a nós expectadores que dessa forma também fomos deixados de lado, nos cabe uma herança e uma tarefa de construir um doce amanhecer, quando tudo é estranho e novo. “Sua alma desmaiava lentamente, enquanto ele ouve a neve cair suave através do universo, cair brandamente, como se lhes descesse a hora final, sobre todos os vivos e todos os mortos” (JOYCE, 2003, p. 222) Há coisas mais importantes do que a felicidade.

Referências Bibliográficas

ANTELO, Raul. La Comunità che viene: Ontologia da Potência. In. SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs.). *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 2007.

BAECQUE, Antoine de. *Andrei Tarkovski*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. “Introdução” In. *A Cultura Popular na Idade Média*. São Paulo/Brasília: Hucitec/EdUnB, 1987. p. 1/51.

BENSMAÏA, Redá. L’Espace quelconque comme personnage conceptuel. In. FAHLE, OLIVER; ENGELL, Lorenz (Orgs.). *Le Cinéma selon Deleuze*. Paris/Weimar: Presses de la Sorbonne Nouvelle/Universität Weimar, 1997.

BIRD, Robert. *Andrei Rublev*. Londres: British Film Institute, 2004.

¹² A relação íntima entre pai e filha é quase consensual (BOYD, 2007, 277), diferente da questão do assédio sexual - que assolou tanto a mídia norte-americana, nos anos 80 e 90, presente em belos filmes como “Oleanna” (1994) de David Mamet - focaliza as relações de poder no espaço da sexualidade bem como de uma encenação a partir do tabu do incesto. A relação entre Nicole e seu pai também aponta para um outro caminho que não parece ser da relação marcada pela ausência completa de intimidade e marcada pelo suporte financeiro e só presente nos momentos de maior necessidade. “Algo estranho e novo”.

BORNSTEIN, Thorsten Blotz. *Films and Dreams: Tarkovsky, Bergman, Sokurov, Kubrick, and Wong Kar-Wai*. Plymouth: Lexington, 2007.

BOYD, Melanie. To Blame Her Sadness: Representing Incest in Atom Egoyan's *The Sweet Hereafter*. In TSCHOFEN, Monique; BURWELL, Jennifer (Orgs.). p. 275/294.

BULLOT, Erik. *Sayat Nova de Serguei Paradjanov*. Crisnée: Yellow Now, 2007.

BURTYNSKY, Edward. *Manufactured Landscapes*. 4. ed. Ottawa/New Haven: National Gallery of Canada/Yale University Press, 2005.

CALDERÓN DE LA BARCA. *A vida é Sonho*. Lisboa: Estampa, 1973,

CAPANNA, Pablo. *Andrei Tarkovski: El Ícono y la Pantalla*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2003.

CAZALS, Patrick. *Serguei Paradjanov*. Paris: Ed. de Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

DELEUZE, Gilles. Carta a Serge Daney: Otimismo, Pessimismo e Viagem. In. *Conversações*, Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. Fé e Saber. In. DERRIDA, Jacques; VATTIMO, Ganni (Orgs.). *A Religião: o seminário de Capri*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

DESBARATS, Carole; LAGEIRA, Jacinto; RIVIERE, Danile; VIRILIO, Paul. *Atom Egoyan*. Paris: Dis Voir, 1993.

DUBY, Georges. *O tempo das Catedrais*. Lisboa: Estampa, 1978.

ECO, Umberto. A Nova Idade Média. In. *Viagem na Irrealidade Cotidiana*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 73/100.

FARAGO, France. La Realité Plénière du Spirituel: Andrei Roublev, *Etudes Cinemaographiques*, p. 135/138.

GOVERNATORI, Luca. *Andrei Tarkovski: L'Art et la Pensée*. Paris: L'Harmattan, 2002.

GRUBEN, Patrícia. Look but Don't Touch: Visual and Tactile Desire in *Exótica*, *The Sweet Hereafter*, and *Felicia's Journey*. In. TSCHOFEN, Monique; BURWELL, Jennifer (Orgs.). p. 249/274.

HARCOURT, Peter. Imaginary Images. An Examination of Atom Egoyan's Films, *Film Quarterly*, v. 48, n. 3, 1995, p. 2-15.

JOHNSON, Vita; PETRIE, Graham. *The Films of Andrei Tarkovsky. A Visual Fugue*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

JOYCE, James. Os Mortos. In. *Dublinenses*. Rio de Janeiro/São Paulo: Globo/Folha de São Paulo, 2003.

KEGEL, Kathrin. The Thirteenth Church: Musical Structures in Atom Egoyan's *Calendar*. In. TSCHOFEN, Monique; BURWELL, Jennifer (Orgs.). p. 79-100.

LE GOFF, Jacques. *O Deus da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 15-40.

LOPES, Denilson. A Salvação pelas Imagens. In. *A Delicadeza*. Brasília: EdUnB, 2007a.

_____. Poética do Cotidiano. In. *A Delicadeza*. Brasília: EdUnB, 2007b.

MACHADO, Álvaro (org.). Aleksandr Sokúrov. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

MENDES, Murilo. O Discípulo de Emaús e Poliedro. In. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994.

MIGNOLO, Walter. *Histórias Locais/Projetos Globais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MINOIS, Georges. A Diabolização do Riso na Alta Idade Média. In. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003. p. 111-154.

PAIVA, Raquel. *O Espírito Comum: Comunidade, Mídia e Globalismo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

PARADJNAVO, Serguei. *Paradjanov, Le Magnifique*. Catálogo de Exposição. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2007.

PELBART, Peter Pál. A Comunidade dos Sem Comunidade. In. *Vida Capital: ensaios de Biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SEDLMAYER, Sabrina. Recados de Vida, Cartas sem Destinatário: Bartleby e Companhia. In. SEDLMAYER, Sabrina; GUIMARÃES, César; OTTE, Georg (Orgs.). *O Comum e a Experiência da Linguagem*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

TARIZZO, Davide. Filósofos em Comunidade. Nancy, Esposito, Agamben. In. PAIVA, Raquel (Org.). *O Retorno da Comunidade*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Interviews*. Jackson: University of Mississippi, 2006.

TSCHOFEN, Monique; BURWELL, Jennifer (Orgs.). *Image and Territory: essays on Atom Egoyan*. Ontario: Wilfried Laurier, 2007.

VADICO, Luiz Antonio. *A Imagem do Ícone: cristologia através do cinema: um estudo sobre a adaptação cinematográfica da vida de Jesus Cristo*. Campinas: Universidade de Campinas, 2005. Tese de Doutorado.

WEIL, Simone. *Gravity and Grace*. New York: Routledge, 2007.

ZIZEK, Slavoj. The Thing from Inner Space. In. SALECL, Renata (Org.). *Sexuation*. Durham: Duke University Press, 2000.

_____. *The Fright of Real Tears: between Theory and Post-Theory*. Londres: British Film Institute, 2001.