



PEQUENOS MILAGRES ACONTECEM *em segredo*

Por Yasmin Gabrielle Rahmeier Souza

Ao rever **Ordet** (Carl Theodor Dreyer, 1955), o que mais me aflige é não recordar os longos diálogos, lembrando apenas os rostos e os sons que ecoam durante toda a narrativa. Rever Johannes a caminho do monte para pregar pela primeira vez àqueles que assistem à obra, lembrar a maneira estranha com que ele se porta, com olhares ao chão e palavras de desapontamento proclamadas aos que cruzam o seu caminho. Quando *Ordet* me vem a cabeça penso em Mikkel, em sua determinação e em seu amor explicitamente declarado por seus entes queridos, em especial Inger, sua esposa. Reavivo Morten Borgen, patriarca da família,

que se arrasta e declara a mais verdadeira das tristezas ao falar sobre Johannes, seu filho do meio, e recordo o desapontamento do pai com seu filho mais novo, Anders, pelo mesmo demonstrar o desejo de casar-se com a filha do alfaiate Petersen.

Pensar em *Ordet* é esquecer justamente da palavra e dar espaço ao balé de corpos em frente ao quadro. Reassistir para ter a chance de experienciar a mais bela das graças divinas e cair em prantos junto dos Borgen, ter a oportunidade de sentir a graça emanada por Inger em todos os momentos e presenciar, mesmo que de longe, a força descomunal dessa mulher sendo ecoada por toda a obra.

E é justamente por isso que *Ordet* é o mais harmonioso e singelo dentre aqueles que se propõem a falar de Deus no cinema.

Desde o princípio, o realizador atribui dois elementos que vão percorrer a obra até o final: o extra campo e planos mais abertos. Essas escolhas estilísticas feitas por Dreyer parecem estranhas a princípio, mas tornam-se compreensíveis quando consideradas em conjunto com a história que o autor quer nos contar. A trama trata de fé, religião e ressurreição, e não poderia ter sido elaborada de maneira tão graciosa se não fossem por estas escolhas.

O ritmo em *Ordet* manifesta-se pelo relógio localizado na sala, e é por ele que sentimos a presença do tempo, uma vez que o pulsar das batidas percorre toda a trama. Essa fixação com o tempo em *Ordet* traz a nós um sentimento de espera, ele simboliza a morte de Inger quando seu marido vai a ele e suspende as batidas, declarando o horário da morte de sua esposa, e retorna somente no final, depois de Johannes despertar a esposa do irmão, quando Anders caminha em direção ao relógio e o ajusta para o horário atual. A obra encerra-se com a frase de Mikkel, “Agora a vida retorna a nós”, sugerindo assim a morte momentânea da família junto com a de Inger e a ressurreição de todos com a volta dela.

A composição estilística em *Ordet* é bastante peculiar. Pela maior

parte da obra, Dreyer deliberadamente utiliza uma série de artifícios que, inicialmente, são bastante atípicos, como a não utilização de closes e planos e contra-planos que estão, em grande parte, ausentes no filme. Outro aspecto particular de *Ordet* é que a ação e os conflitos não se diferem no decorrer da obra e a evolução da narrativa só existe porque os artifícios utilizados por Dreyer e a trama trabalham tão perfeitamente em sincronia a ponto da trama e o estilo tornarem-se um só até o final da obra.

Essa estruturação pode ser exemplificada com o início do filme. Logo após sermos apresentados a fazenda, vemos Johannes caminhando em direção a um pequeno morro. Se levássemos em consideração determinadas regras, especularíamos logo de início que o filme desenvolveria o passado e os motivos que levaram Johannes à loucura. No entanto, depois de Johannes recolher-se em seu quarto, somos apresentados às preces não atendidas de seu pai e ao fato de que Anders, filho mais novo, se vê apaixonado por Anne, filha do alfaiate que tem uma religião diferente da família. A partir daí, toda a trama gira em torno dos dois patriarcas e de uma possível reconciliação entre os dois, até que Inger cai misteriosamente doente e acaba por perder seu filho e morrer. Essa elaboração do enredo implica a espera exercida por cada um dos membros da família

Borgen para que os problemas que são levantados encaixem-se em seus determinados lugares. Deste modo fica clara a intenção de Dreyer de desenvolver seu estilo totalmente em sincronia com a trama do filme.

Ordet também chama a atenção para a importância e a veracidade do extracampo, mais uma vez em conjunto com a extensa duração dos planos. A utilização do extracampo permite a Dreyer revelar os personagens ocupando determinados espaços de maneira gradual. A não utilização do plano e contra-plano tem uma relação direta com o extracampo empregado pelo realizador. É justamente por querer ocultar do público quem tem o poder da oração durante as cenas que, no decorrer da obra, Dreyer nos deixa à deriva dos rostos em primeiro plano para dar valor à palavra mais do que à expressão, nos mostrando que nem sempre o que vemos é o que temos. Esses dois recursos trabalhados pelo realizador declaram a habilidade de Dreyer em conseguir moldar um universo no qual a composição e a trama caminham lado a lado, deixando a certeza de que mesmo aqueles que não estão em cena possuem uma força tão grande quanto aqueles que ali estão.

O extracampo também é bem utilizado nos momentos em que Dreyer segue um personagem para revelar outro. Na cena em que Mikkel retira-se do quarto para pegar um balde isso fica claro. O corte

seguinte a esse mostra Karen acendendo a lamparina na mesa e Mikkel entrando pelo lado esquerdo do quadro indo em direção à cozinha. Depois de uma conversa com Morten, Mikkel deixa o quadro e passamos a seguir seu pai que vai em direção à mesa, expondo a presença de Johannes sem sabermos ao certo há quanto tempo se encontra ali.

Até o desfecho da obra, o realizador faz uso da composição de planos longos associado à movimentação dos atores no quadro e fora dele também, entretanto, no momento mais importante do filme, Dreyer recorre ao cinema clássico para trazer à tona a tão esperada graça de Deus. Ao omitir a utilização de certos artifícios fílmicos mais convencionais pela maior parte da trama, Dreyer escala o potencial de impacto reservado para o final a um outro nível, deixando claro que, tratando-se do estilo empregado pelo autor no decorrer do filme, o estranho se torna familiar, e quando o familiar é então utilizado ele se torna estranho, gerando uma comoção muito maior para com o feito realizado por Johannes. Essa mudança tão repentina invoca toda a dramaticidade esperada, por todos, para o desfecho milagroso. Os planos mais próximos e os planos de reação frente ao milagre nos deixam bestificados e maravilhados com o que acaba de acontecer. O impacto suspenso qualquer necessidade de fala

e dá lugar ao beijo, ao amor carnal entre Mikkel e Inger. É como se o realizador reservasse estes rostos, ocultados até então, para trazer à tona toda a perplexidade diante do acontecimento.

Neste universo construído por Dreyer, no qual a força divina é tão presente, torna-se evidente a falta de fé que habita estes personagens. Morten acredita que há muito tempo Deus deixou de escutá-lo. Mikkel transparece uma revolta em relação ao assunto, deixando para sua esposa, Inger, a responsabilidade de cuidar e guiar todos os membros da família por este momento tão sombrio. Johannes exterioriza essa falta de crença quando diz que as pessoas deixaram de acreditar em milagres. É somente pela criança, Maureen que podemos presenciar a verdadeira força divina. Essa relação tão pura entre ela e Deus se concretiza quando Johannes diz ao final do filme que a criança é “a melhor no reino de Deus” e, em seguida atende ao pedido da sobrinha de trazer sua mãe de volta à vida.

O realizador quebra a barreira normalmente criada entre o natural e o sobrenatural, criando um universo onde Deus é facilmente encarnado no cotidiano destas pessoas que acompanhamos. Dreyer trata de não reservar a fé a uma manifestação meramente psicológica, uma vez que, para ele, a fé habita o mesmo espaço que os elementos materiais da trama.

Por fim, Dreyer opta por simbolizar o cristianismo muito mais na ressurreição do que na crucificação de Cristo, tratando a presença de Deus como algo belo e simples. Ao final, quando Johannes volta para trazer Inger de volta à vida, esse ato torna-se tão natural quanto o fato de que o filho do casal está morto. Dreyer acredita que Deus ama tanto os nossos corpos quanto as nossas almas, e que Ele quer estar envolvido não somente na nossa vida espiritual, mas na material também.