



Art,
Culture and
Citizenship

Literatura, Artes e Religião

Ensaaios sobre Santidade

Maria do Rosário Lupi Bello e Suzie Marra [coord.]



Ordet, de Carl Dreyer – a figura de Inger como ícone de santidade mariana¹

Maria do Rosário Lupi Bello (UAb; CECC-UCP)²

Vale a pena começar por relembrar, sinteticamente, o essencial da intriga que constitui este filme do realizador dinamarquês (que viveu entre 1889 e 1968), sem deixar de declarar que nenhuma sinopse pode sequer aproximar-se daquela que é a experiência de visionamento de uma obra de arte cinematográfica tão genial quanto esta. Estas linhas iniciais mais não pretendem ser, portanto, do que mera introdução sugestiva, eventualmente facilitadora da posterior recepção do filme, e instrumento necessário para o desenvolvimento da argumentação deste ensaio. É pertinente acrescentar que o filme consiste na segunda adaptação fílmica, feita em 1955, da peça homónima teatral de Kaj Munk, de 1925, a qual teve em 1943 uma primeira versão cinematográfica, por Gustav Molander, não particularmente assinalável.

Uma família de agricultores de apelido Borgen tem por patriarca um pastor protestante, homem de barbas brancas chamado Morten, pai de três filhos: o mais velho, Mikkel, que se define ateu, é casado e tem duas filhas, estando a sua mulher, Inger, grávida pela terceira vez; um segundo filho, Johannes, apaixonado pela filosofia em geral e por Kierkegaard em particular, parece ter enlouquecido, proferindo invectivas e admoestações de teor sagrado, como se se considerasse uma encarnação do próprio Cristo; e um terceiro filho rapaz, Anders, ainda muito jovem, apaixona-se por Anne, filha do rival do pai (um alfaiate, Peter, que pertence a uma variante da igreja luterana muito radical e fanática). Para além do problema do romance entre os jovens das duas famílias rivais e do desconforto pela presença desestabilizadora de Johannes, um terceiro drama irá ter lugar: Inger entra subitamente em trabalho de parto, a situação complica-se e, após horas de agonia para a mãe – e, por

¹ Por opção da autora este texto não segue o acordo ortográfico em vigor.

² Universidade Aberta – Portugal; Centro de Estudos de Comunicação e Cultura – Universidade Católica Portuguesa.

Formas de visibilidade da «santidade» na televisão e no cinema

consequência, para toda a família – o bebê acaba por morrer. O médico, chamado de urgência, assegura que a mãe se encontra exausta, mas sem perigo de vida, mas pouco depois o inopinado – previsto apenas por Johannes, em quem ninguém queria acreditar – acaba por acontecer: Inger morre, lançando o marido no desespero e o resto da família em tristeza e desorientação profundas. Ora Johannes, que tinha desaparecido, como louco, pouco antes do trágico acontecimento, ressurgue agora, de fisionomia alterada e comportamento sereno, embora afirmando ainda o inadmissível: se tiverem fé, Inger pode voltar à vida. Perante o descrédito e o escândalo geral, só a pequena Maren, filha de Inger e Mikkel, leva a sério as palavras do tio. E será através da certeza inabalável da criança e da sua fé sem mácula que Johannes arriscará aproximar-se do caixão e dizer a «palavra» («ordet», título do filme, significa «palavra») que produzirá o milagre. Em poucos e densos minutos – dos mais extraordinários que o cinema universal já deu a ver – o corpo hirto e pálido de Inger volta a mexer-se, quase imperceptivelmente, ganhando calor e vida. E é no extático e apaixonado beijo que o casal se dá que se compreende que o milagre é duplo: à pergunta de Inger se o filho vive, Mikkel responde, convictamente, que sim. Inger ressuscitou e o marido entrou na Vida, aceitou o milagre que a sua carne e o seu espírito testemunharam, tornando-se homem de fé.

Ordet nada tem de «comum», é um filme feito de muitas camadas significativas, que pode ser olhado e analisado sob diversos pontos de vista. O mais frequente é aquele que vê na obra o exemplo do confronto entre a razão e a fé. Tanto o médico quanto o padre serão chamados à família Borgen, quando a saúde de Inger se agrava, e entre eles vai estabelecer-se um diálogo particularmente expressivo, que expõe duas visões opostas da vida. Porém, se a figura do médico corresponde totalmente à visão positivista que nega qualquer possibilidade de existência do transcendente, o padre, por seu turno, representa uma posição de fé institucional mas não total; a possibilidade de que a potência de Deus pudesse intervir de forma directa na vida concreta – nomeadamente através de milagres – não consiste, para ele, numa hipótese real; tal posição de fé incondicional só é encontrável em Johannes e na pequena Maren. Outra leitura possível é a que vê este filme como a representação do confronto entre diferentes sensibilidades religiosas. Por um lado, uma fé vivida como árido conjunto de rigorosas normas morais, representada pelo alfaiate; por outro, uma fé que, dentro da exigência de certos valores, é experimentada como real gosto pela vida, de que Morten é o testemunho mais evidente.

Mas é importante notar que este é um filme centrado na vida de uma família – esse é, aliás, o seu subtítulo: «Um filme sobre uma família» –, onde cada elemento desempenha um papel indispensável ao todo.



Cartaz da estreia do filme na Dinamarca

A família é, na cultura cristã, nomeadamente católica, considerada «igreja doméstica»; neste filme ela é também microcosmos do mundo. Não falta aqui, no sacerdote, a figura da autoridade religiosa, nem falta a da autoridade científica, na pessoa do médico; estão representadas as várias gerações (o velho, os adultos, o jovem pouco mais do que adolescente que inicia a sua vida responsável, a criança e até o bebé por nascer). E temos ainda o «louco», aquele que rompe os esquemas normais da sociedade e que cria perturbação, porque fala daqueles assuntos que, no mundo «real», devem ser remetidos para o espaço da pura subjectividade ou, quando muito, para o universo da dialética e da dúvida sistemática. É também um filme sobre a importância e o significado do tempo – o tic-tac do relógio na parede é uma dimensão diegética importante, confirmada pelo facto de esse som se suspender no momento da morte de Inger.

Ora é precisamente a figura de Inger aquela que, embora de forma discreta, sustém a estrutura desta narrativa familiar. Trata-se de um filme de homens (são eles que mandam, que discutem os assuntos e tomam as decisões),

Formas de visibilidade da «santidade» na televisão e no cinema

mas o eixo que tudo interliga é uma mulher, Inger – uma mulher cuja presença parece secundária, mas que acaba por revelar-se determinante. Carl Dreyer era um homem de formação luterana, e parece não haver quaisquer registos biográficos que indiquem uma mudança de família religiosa durante a sua vida. Mas qualquer obra de arte é capaz de «dizer» mais do que o seu próprio autor eventualmente exprimiria por palavras. E, neste caso, há suficientes elementos e vetores de significado que permitem fazer, de forma não «abusiva», uma aproximação entre a dimensão conotativa, do ponto de vista da noção de santidade, da personagem de Inger, e a figura de Nossa Senhora, tal como esta é vista e interpretada no contexto da religião católica.

O teólogo suiço Hans Urs Von Balthasar distingue entre o conceito de santidade «vertical» (que acontece por influxo direto e radical da Graça – o exemplo canónico é o da conversão de S. Paulo) e o de santidade «horizontal» (que, sem dispensar a Graça, resulta do empenho pessoal, no contexto das relações com o mundo e com os outros). Porém, ao tomar-se em consideração a figura da Virgem Maria, emerge uma terceira possibilidade, ainda que excepcional a todos os títulos: o de uma forma de santidade que, sem pôr em causa a própria liberdade (antes potenciando-a), não implica o drama da tendência para o mal, fruto do pecado original, e, portanto, não se afirma através da batalha típica da forma de santidade horizontal, mas também não pode ser reconduzida meramente à resposta dada a um momento radical de Graça. Na verdade, a anunciação não foi, para a Virgem Maria, a ocasião de uma «conversão» – na medida em que o Anjo a encontrou já plenamente entregue a Deus, sem reserva nem pecado –, mas foi antes oportunidade de exercício pleno da sua própria liberdade, através do «sim» ao inesperado e incompreensível plano divino.

No filme de Dreyer, Inger surge, do ponto de vista simbólico, como uma figura «naturalmente» boa, acolhedora, amável, pura; não são identificados nela quaisquer traços de batalha moral – não a vemos irritar-se com a teimosia do sogro, exasperar-se com o ateísmo do marido ou queixar-se da pesada responsabilidade que lhe cabe na organização e gestão da casa de família. Ela é, tal como a Virgem Maria, o núcleo representativo da feminilidade da igreja, neste caso a igreja doméstica. É também aquela que cuida e que intercede – como acontece ao defender o jovem cunhado Anders junto do inflexível pai. É aquela que gera, sendo fonte de maternidade, não apenas em termos biológicos, mas também em termos existenciais e práticos – a mãe é, por

definição, quem ajuda o filho a crescer, a despertar para a sua autoconsciência, para a verdade de si mesmo, e tal capacidade extravasa aqueles que deu à luz, sendo visível em todas as suas relações, a começar pela conjugal –, já que é, de algum modo, através de Inger que Mikkel acordará para a fé e para o significado da sua própria existência.

Mas há neste filme uma dimensão fulcral que faz perceber a santidade não como mera qualidade pessoal ou subjectiva, mas como atributo que tem peso «social» e comunitário, sendo gerador de unidade. De Nossa Senhora afirmou Von Balthasar (2005: 10): «A Mulher do Apocalipse, que gera o Salvador nas dores de parto, é a unidade indivisível da inteira comunidade da salvação de Deus: Israel-Maria-Igreja»³. Santo Agostinho é o primeiro a apontar esta perspectiva mariológica, referindo-se a Maria como instrumento de unidade de todo o género humano, não apenas dos cristãos, mas também dos não-cristãos. Von Balthasar afirma que Ela incorpora «o Antigo Testamento no Novo, integra o Judaísmo na Igreja» (2005: 9), sendo, portanto, além de *Mater Ecclesiae*, *Mater Unitatis*. Essa mesma dimensão é recuperada ao longo da História da Igreja, nomeadamente com Paulo VI, que indica Maria como ícone da unidade da Igreja, e depois com João Paulo II, em *Redemptoris Mater*, 45, que declara: «Maria abraça, com a sua nova maternidade no Espírito, todos e cada um na Igreja; e abraça também todos e cada um mediante a Igreja.» Maria é «Aquele que acreditou» e através da qual todos podem acreditar.

O teólogo Manfred Hauke (2021: 65) recorda que «o “sim” de Maria na Encarnação e o seu consentimento à oferta de Cristo na cruz participam da fundação para todos os povos», portanto Maria é este instrumento discreto de Deus para as nações, raças e línguas, ela é de certo modo um ponto de interseção espiritual e cultural, que contribui decisivamente para a operação da unidade no Espírito.

Inger tem, na economia desta narrativa, uma idêntica função: ela é o «cimento» daquela família, a qual desaba se ela desaparece; na verdade, no momento da prova, quando a família se apercebe de que a vida de Inger está verdadeiramente em risco, as relações entre todos perdem o seu ponto unitário. Dreyer representa bem essa dispersão disruptiva, essa perda do «centro»,

³ Do prefácio da edição americana (Ignatius, 2005: 10): «*The Woman of the Apocalypse (Rev 12), who bears the Savior in the pains of childbirth, is the indivisible unity of God's entire community of salvation: Israel-Mary-Church.*»

Formas de visibilidade da «santidade» na televisão e no cinema

nomeadamente através do desencontro dos pontos focais nos olhares dos três homens da família:



Cap. 10, 1:27:56

A reunião dos olhares e dos corações irá acontecer perante a concretização da morte. Na morte, tanto o significado quanto o valor daquela pessoa tornam-se, por assim dizer, transparentes, a habitual invisibilidade rompe-se, emergindo toda a potência daquela presença discreta: disso dão testemunho as imagens que irão apresentar o caixão de Inger no centro dos planos mais dramáticos, e também mais belos, deste filme. Para ele irão convergir todos os que se aproximam, como se tudo subitamente se esvaziasse e se deixasse, involuntariamente, atrair por esse facto inaudito e avassalador. A morte de Inger faz parar o relógio de parede – não se trata da figuração da morte enquanto conceito abstracto, mas sim da morte «daquela» pessoa, daquela mulher em concreto, que é o centro afectivo da família, o núcleo desse microcosmo, a fonte da sua razão de existir. Na perplexidade que se gera, impera uma pergunta surda: como viver, como avançar agora, sem aquele eixo onde, afinal, tudo parecia apoiar-se?



Cap. 12, 1:40:10

Ordet é um filme que, a um nível profundo, apresenta um microcosmo matriarcal (não segundo uma leitura de «poder», mas sim num sentido ontológico e de significado), precisamente por ser um filme sobre uma família; é feminino como a própria Igreja, revelando, como os recentes estudos de Rachel Fulton Brown acabam de reconfirmar, que sem Maria não é possível compreender a Igreja, nem é possível compreender a História cristã, a começar pela Idade Média.

O estudioso italiano Massimo Cacciari reflecte sobre o lugar particularíssimo da Virgem Maria na História da Igreja e da civilização ocidental, através da análise das suas representações literárias e pictóricas. Como se pode ler na sinopse que acompanha a edição do seu livro *Generare Dio* (aqui na tradução da versão brasileira *Gerar Deus*, de 2021):

A figura da Virgem com seu menino desempenhou um papel extraordinário na civilização europeia. Por meio dessa imagem, que assume formas muito diversas e que é chamada e invocada com nomes até contrastantes, essa civilização não pensou apenas em sua relação com o divino – a relação de Deus com a história humana – mas na própria essência de Deus. Por que Deus é gerado por uma mulher? Pensar essa Mulher constitui uma forma necessária de apreender tal essência. E os grandes ícones daquela Mulher, como a Madona Poldi Pezzoli de Mantegna, não são ilustrações de ideias já defendidas em si, mas vestígios de nossa caminhada em direção ao problema que sua presença encarna.

Formas de visibilidade da «santidade» na televisão e no cinema

O filme de Dreyer deixa transparecer também esta dimensão icónica e «carnal» da Virgem Maria – não se trata de uma representação espiritualizada desta figura mariana que sustenta o todo familiar, mas antes da «encarnação» de uma presença benigna que aponta para a própria Presença concreta do Homem-Deus. Tal benignidade extravasa, aliás, os limites próximos que essa figura toca, alargando-se a toda a humanidade, contagiando-a e unindo-a. Como exprimia Santa Teresinha do Menino Jesus, a santidade é uma qualidade que incide no mundo todo: «Uma alma que se eleva, eleva o mundo.»

Por seu turno, afirmava o então Cardeal Joseph Ratzinger que Maria é «o solo fértil para a Palavra» (Balthasar; Ratzinger, 2005: 15), permitindo que o solo seja absorvido e assimilado pela semente, «morrendo» para que a semente possa germinar, tornar-se vida. Também neste sentido o filme de Dreyer parece estar em unísono com a visão cristã da santidade mariana, ao oferecer, na figura de Inger, o retrato de uma mulher totalmente disponível para a cruz, para as dores de parto (até os seus gemidos de dor manifestam a total ausência de uma, ainda que mínima, resistência), do qual renasce, pela Palavra, uma vida nova, uma nova família, um mundo novo.

Que Carl Dreyer, homem de formação e cultura protestantes, tenha desenhado uma personagem que sob tantos prismas se coaduna com a possível leitura católica da Virgem Maria não deixa de ser surpreendente e profundamente significativo. Von Balthasar esclarece, neste sentido, que a espiritualidade mariana é uma espiritualidade para todos aqueles que procuram alcançar a santidade, não se confinando a um particular «lugar» da Igreja.

Do ponto de vista cinematográfico, é pertinente adiantar que, dentro da valorização de uma *performance* «teatral» (princípio defendido pelo realizador, que afirmava claramente que o seu interesse pelo real não se exprimia pela aposta num suposto naturalismo ou realismo «miméticos», mas antes pela transfiguração, mais profunda, operada pela arte através daquilo que apelidava de «realismo psicológico intemporal»⁴), Dreyer recusava uma catalogação que separasse a realidade do mistério: «É uma tolice dizerem que eu sou místico. O que é que as pessoas querem dizer com isso? Não se pode separar

⁴ O termo «realismo psicológico» é diversas vezes nomeado por Carl Th. Dreyer. Pode encontrar-se por exemplo em *Carl Theodor Dreyer*, de Manuel Vidal Estévez. Madrid, Ediciones Cátedra, 1997, p. 62.

realismo de misticismo.»⁵ Neste sentido, tanto a figura de Inger quanto o milagre que a implica são representados com a força de um testemunho real e verificável, em vez de remetidos para a esfera de uma experiência exclusivamente sobrenatural – sem, no entanto, deixarem de exigir a tomada de uma posição pessoal e livre.

Ordet revela-se, assim, como um filme que, dentro da diversidade das possíveis leituras, exprime o radical desejo de vida que habita o coração de cada ser humano, através de uma estética «enxuta» e depurada (para Carl Dreyer «a alma é revelada no estilo»⁶), que enche cada plano de uma harmonia profundamente expressiva, a qual, longe de anular o drama existencial, potencia-o até ao ponto máximo, colocando a hipótese do milagre como facto plausível e atribuindo à figura feminina o «lugar» santo, o templo onde tal milagre toma corpo e se concretiza.

Referências bibliográficas

- BALTHASAR, Hans Urs von (1993). *Teodramática. 3. Las personas del drama: El hombre en Cristo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- BALTHASAR, Hans Urs von (2016). *Maria para Hoje*. Lisboa: Editora Paulus.
- BALTHASAR, Hans Urs von; Ratzinger, Joseph Cardinal (2005). *Mary the Church at the Source*. San Francisco: Ignatius Press.
- CACCIARI, Massimo (2018). *Generare Dio*. Bologna: Il Mulino.
- CACCIARI, Massimo (2021). *Gerar Deus*. São Paulo: Editora Àynê.
- HAUKE, Manfred (2021). *Introdução à Mariologia*. Ecclesiae: Campinas.
- JOÃO PAULO II. *Redemptoris Mater*. Carta Encíclica RM sobre a Bem-Aventurada Virgem Maria na vida da Igreja que está a caminho. Disponível em: <https://w2.vatican.va/content/john-paul-ii/pt/encyclicals/documents/hf_jp-ii_enc_25031987_redemptoris-mater.html>. Consultado a 05.09.2023.
- RATZINGER, Joseph (2004). *Maria, Primeira Igreja*. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- SANTO AGOSTINHO (1996). *A Virgem Maria: em textos marianos com comentários*. Tradução de Nair de Assis Oliveira. São Paulo: Paulus.
- VIDAL ESTÉVEZ, Manuel (1997). *Carl Theodor Dreyer*. Madrid: Ediciones Cátedra.

⁵ Declaração apresentada no documento audiovisual «O meu ofício» – trata-se de um DVD produzido em Portugal em 2003 por Costa do Castelo Filmes e realizado por Torben Skjodt Jensen com o título original *Carl Th. Dreyer: Min Metier*, Dinamarca, 1996.

⁶ Frase encontrada no documento audiovisual acima referido.