

Da poesia de Drummond ao Cinema Novo brasileiro: uma leitura de *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade¹

Hêmille Raquel Santos Perdigãoⁱ

RESUMO

Partindo da discussão acerca das tensões entre objetividade e subjetividade no cinema, este trabalho apresenta como tais tensões transparecem no filme *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade. Sendo o filme a adaptação de um poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, é apontado como essa mesma discussão estava presente na Literatura Brasileira. A conclusão é que a busca de Drummond pelo equilíbrio em meio a essas tensões é bem semelhante à do cineasta, visto que, em ambos, esse desejo por equilíbrio conduz a uma aporia, que é representada pelo padre que protagoniza o filme *O Padre e a Moça*.

Palavras-chave: Objetividade; Subjetividade; Aporia; Poesia; Cinema.

ABSTRACT

Starting from the discussion about the tensions among objectivity and subjectivity, this work presents how these tensions emerge in Joaquim Pedro de Andrade's movie *O Padre e a Moça*. Since the film is an adaptation from Carlos Drummond de Andrade's homonymous poem, it is highlighted that there has been the same discussion in Brazilian Literature. The conclusion is that the research, from Drummond, for the balance among the tensions is very similar to the filmmaker's one. They both have a desire for balance that leads them to an aporia well represented by the priest of *O Padre e a Moça*.

Keywords: Objectivity; Subjectivity; Aporia; Poetry; Cinema.

Em sua obra *Estética e Semiótica do cinema*, Yuri Lotman comenta que a concepção do cinema como arte é algo recente, sendo datada do fim do século XIX (LOTMAN, 1978, p. 23). A partir do momento em que começa a ser tratado como arte, o cinema se insere na antiga discussão: deve ou não deve ser uma imitação da

ⁱ Bacharela em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestranda em Letras: Estudos da Linguagem pela Universidade Federal de Ouro Preto, com apoio e financiamento da CAPES. ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-7832-5572> / hrspeldigao@yahoo.com.br

realidade? Sendo uma arte que combina imagem, texto e sons em movimento, a proximidade com a realidade parece ser fácil de ser alcançada, porém, é comprometida pelo *écran*, que assinala que o que se vê, ali, é um recorte, ou seja, apenas uma parte da realidade e não a realidade completa (LOTMAN, 1978, p. 45). Além disso, a ininterruptabilidade da vida é eliminada, visto que “a acção é como que condensada em várias partes, entre as quais há vazios preenchidos por acções-interlúdios” (LOTMAN, 1978, p. 48). Isso se dá pela “*segmentação rítmica*”, que é a “divisão do texto cinematográfico em planos” (LOTMAN, 1978, p. 50). Assim, o cinema secciona os momentos que, na vida real, são uma sequência contínua, sem pausas.

Lotman, então, defende que, objetivando ou não o realismo, “qualquer informação transmitida por um filme não é exclusivamente cinematográfica. O filme está ligado ao mundo real, de modo que só é entendido se o espectador identificar com clareza que coisas da vida real são traduzidas por esta ou por aquela combinação de manchas luminosas no ‘*écran*’” (LOTMAN, 1978, p. 75-76). Portanto, sendo uma arte ligada ao mundo real, a compreensão e a experiência cinematográficas dependem de o espectador compreender a sua ficcionalidade. Por fim, Lotman conclui que

a aspiração do cinema a confundir-se totalmente, por um lado, com a realidade e, por outro, o seu desejo de manifestar a sua especificidade cinematográfica, [...] como os pólos norte e sul de um ‘íman’, não existem um sem o outro e constituem este campo de tensão estrutural onde se move a verdadeira história do cinema (LOTMAN, 1978, p. 40-41).

As questões propostas por Yuri Lotman estavam presentes, também, nas pautas de discussão dos estudiosos de cinema do Brasil da década de 1960. Norma Pontes se manifesta contra o cinema “*transformador* da realidade por excelência”, alegando que “na busca dos *em si* e dos *específicos fílmicos*, os cineastas de então desligaram-se da realidade prática e perderam-se em subjetivismos estéreis e falsos”. A “realidade concreta”, segundo ela, é o limite necessário à forma cinematográfica, visto que, “no momento em que o criador cinematográfico perde as suas ligações com a realidade, entra no labirinto das formas gratuitas [...], perde-se no campo do onírico individual” (PONTES, 1966, p. 81-82). O filme *Chronique d’un été*, de Jean Rouch e Edgar Morin, se torna, para os brasileiros, um exemplo ideal:

o objetivo de *Chronique d'un été* é alcançar a criação de um *cinema-verdade* que ultrapasse a oposição fundamental entre o cinema romanesco (que poderíamos classificar como aquele que confere a *primazia* ao sujeito criador) e o documentário (ou o cinema da *primazia* da realidade objetiva, na nossa opinião). Para MORIN, enquanto que no cinema romanesco os problemas privados do indivíduo constituem quase que a única preocupação, no documentário esta preocupação orienta-se quase que totalmente para os problemas exteriores ao indivíduo, ou seja, para os problemas sociais por excelência (PONTES, 1966, p. 88).

Luiz Carlos Maciel manifesta, sobre o cinema, algo semelhante a Norma: “Seria preciso que, no uso prático de suas análises psicológicas e de suas técnicas interiores, se estabelecesse, sempre, a íntima conexão com os fatores de ordem social, com a organização da sociedade que os determina” (MACIEL, 1966, p. 71).

Tais pensamentos foram o que impulsionou o surgimento, no Brasil, do movimento denominado Cinema Novo, que objetivava a representação da realidade nacional nas telas, porém não em formato de documentário, mas quanto a uma representação dos problemas sociais do Brasil, juntamente à reflexão do cineasta. Paulo Emílio Sales Gomes explica:

Os quadros de realização e, em boa parte, de absorção do Cinema Novo foram fornecidos pela juventude que tendeu a se dessolidarizar da sua origem ocupante em nome de um destino mais alto para o qual se sentia chamada. A aspiração dessa juventude foi a de ser ao mesmo tempo alavanca de deslocamento e um dos novos eixos em torno do qual passaria a girar a nossa história. Ela sentia-se representante dos interesses do ocupado e encarregada de função mediadora no alcance do equilíbrio social. [...] A significação do Cinema Novo foi imensa: refletiu e criou uma imagem visual e sonora, contínua e coerente, da maioria absoluta do povo brasileiro disseminada nas reservas e quilombos (GOMES, 1996, p. 103).

Nas palavras de Flavio Moreira da Costa, “nosso cinema optou pela participação no ‘espetáculo da vida’: cinema nôvo. Primeiro, porque o único a ser consequência da cultura brasileira, ao mesmo tempo que reflexões sobre ela” (COSTA, 1966, p. 164).

Percebe-se, então, que há, como ideia inicial no Cinema Novo, conciliar o externo e o interno, o objetivo e o subjetivo. O movimento teve início em 1959, porém, em um texto escrito, em 1964, Norma Pontes afirma que esse objetivo ainda não fora alcançado, visto que “a rigor, ainda não foi atingido o equilíbrio exato entre a observação do concreto e a criação pessoal. Ou o filme tendia para o documentário clássico (primado da razão objetivo) ou orientava-se para a forma de ficção tradicional (primado da sensibilidade subjetiva)” (PONTES, 1966, p. 98-99). Ela, então, questiona:

“Será possível, por parte do autor cinematográfico, respeitar o concreto da realidade social, observando-o, e organizá-lo, *simultaneamente*, numa perspectiva estética pessoal?” (PONTES, 1966, p. 98). A resposta vem do texto de Paulo Perdigão, no qual ele salienta que a subjetividade do cineasta, em comparação à de outros artistas, é dificultada justamente por haver, sempre, uma equipe de trabalho sob sua orientação, e não uma produção individual (PERDIGÃO, 1966, p. 129). Por outro lado, a subjetividade do cineasta aparece por ser ele quem seleciona e fragmenta a realidade para transformá-la em filme.

O autor do cinema exerce uma *atividade moral*. Isso significa que, em face da própria natureza da linguagem cinematográfica – mudança de tomadas, organização de um ponto de vista –, o trabalho do cineasta é *seletivo* da realidade do mundo exterior. E, ao selecionar os fragmentos da realidade, o cineasta nela interfere. Interferindo, fá-lo movido por seus impulsos conscientes, movido pelo interesse ou atenção, movido pela noção subjetiva que tem dessa realidade (PERDIGÃO, 1966, p. 136-137).

Isso significa que, ao passo que, na vida, cada um faz a sua própria seleção visual, no cinema é o cineasta quem o faz. O que é oferecido ao espectador, então, é “uma *realidade subjetiva* ao invés da *realidade objetiva*” (PERDIGÃO, 1966, p. 140).

As palavras de Perdigão dialogam com a defesa de Lotman, de sempre haver uma tensão entre realidade e especificidade no cinema, como polos opostos de um íman. Com a finalidade de analisar como essas tensões entre subjetividade e objetividade, social e individual, representação e reflexão transparecem no Cinema Novo brasileiro, neste texto apresento uma leitura de *O Padre e a Moça*, de Joaquim Pedro de Andrade. Para isso, uma vez que o filme é uma adaptação literária do poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade, apresento uma comparação entre essa tensão do cinema e a angústia da ação presente na obra do escritor itabirano.

Começemos pelos comentários do próprio Joaquim Pedro sobre o filme:

Fui ficando cada vez mais sensível, ou atraído, por uma espécie de verdade nuclear na linguagem do cinema, nos assuntos tratados. Não queria perfumaria, nem falsas verdades, nem efeitos fáceis, nem nada disso. Fui chutando isso tudo pra córner. Então fiz *O Padre e a Moça*, um filme sobre a inibição, um filme amarrado, de negação; um filme todo criado por negação. Os planos são todos estáticos; o padre é um personagem quase mudo (ANDRADE, 2004).

O cineasta manifesta seu desejo de exposição da realidade e uma recusa de falsas verdades, o que está em acordo com os textos acerca do cinema novo, nos quais está claro o objetivo de representação do real. Joaquim Pedro acrescenta: “O padre e a moça era um filme que me irritava desde o princípio, desde o roteiro, era uma espécie de compulsão que me irritava muito, que me angustiava” (ANDRADE, 2004). A causa de sua angústia é explicada:

Em *Macunaíma* fiz um filme de reação contra *O Padre e a Moça*, inclusive porque me ferrei com *O Padre e a Moça*: fiquei endividado durante anos, além de ter sido uma experiência pessoal bastante dura (era um filme que desde o roteiro eu detestava. Já fiz as pazes com ele, mas ainda não aguento nem ver, não vou nunca vê-lo). *Macunaíma* é o contrário do Padre, mas a criação ainda se faz dentro de certos limites de negação. Por exemplo: é um filme que recusa totalmente qualquer formalismo equilibrador, que propõe muito mais uma explosão incontrollável pelo criador. E nisso contraria *O Padre e a Moça*, que apesar de negar tudo era um filme equilibrado formalmente. *Macunaíma*, um personagem ao contrário do Padre: egoísta, liberto, atirado ao mundo, um egoísmo verdadeiro, e não atado, como o padre a uma doutrina de caráter coletivo (ANDRADE, 2004).

Com esse comentário, Joaquim Pedro indica que a angústia do protagonista do filme representa a tensão presente nessa busca por um filme equilibrado. Levando-se em conta os comentários supracitados, neste trabalho, o equilíbrio ao qual o cineasta se refere é aquele entre o subjetivo e o objetivo, a representação e a reflexão, o interno e o externo. O próprio Joaquim Pedro estabelece que há, em *O Padre e a Moça*, um egoísmo atado a uma doutrina de caráter coletivo, ou seja, uma tensa tentativa de equilíbrio entre individual e coletivo. É a aporia resultante da busca por esse equilíbrio que transparece no padre que protagoniza o filme. Isso pode ser confirmado com a afirmação do também cinemanovista Glauber Rocha: “Joaquim Pedro será uma espécie de Carlos Drummond de Andrade de nosso cinema: é também um intelectual de formação mineira; sua paixão é dominada pelo rigor; a sua autocrítica equilibra tendências nítidas ao lirismo e à política” (ROCHA, 1964, p. 114).

A partir da afirmativa de Glauber Rocha de que Joaquim Pedro tenta equilibrar lirismo e política, convém destacar que houve, na literatura brasileira, discussões similares às que ocorreram entre os participantes e comentaristas do Cinema Novo brasileiro. De modo semelhante ao texto de Norma Bahia Pontes sobre cinema, Antonio Candido também critica que a poesia “centralizada em torno de uma simples emoção ou consistindo num jogo poético de habilidade, significa diminuição do tônus da poesia,

um divórcio do poeta com o mundo, a sociedade, para confiná-lo a uma certa passividade ou a um certo enrolamento sobre ele próprio” (CANDIDO, 2002, p. 132).

Inserido, nesse contexto, o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade viveu a aporia, semelhante à dos cineastas, entre objetividade e subjetividade, realidade e reflexão, lirismo e política. Sobre Drummond, Antonio Candido explica que, “se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser” (CANDIDO, 2020, p. 67). Diante desses questionamentos, a obra de Drummond passa por fases distintas:

o autor, procurando superar o lirismo individual, praticou um lirismo social e mesmo político de grande eficácia. É pois a fase em que questionou com maior ânsia a exploração da subjetividade. Terá o artista o direito de impor aos outros a sua emoção, os pormenores da sua vida? O “sentimento do mundo” não exige a renúncia ao universo individual das lembranças do passado e das emoções do presente? Terão elas justificativas se o poeta souber ordená-las numa estrutura que ofereça aos outros uma visão do mundo, permitindo-lhes organizar a sua própria? (CANDIDO, 2020, p. 72).

O resultado foi que, nos dois primeiros livros de Drummond, o “sentimento, os acontecimentos, o espetáculo material e espiritual do mundo são tratados como se o poeta se limitasse a registrá-los, embora o faça de maneira anticonvencional preconizada pelo Modernismo. [...] nivelando fraternalmente o Eu e o mundo como assuntos de poesia”. Segundo Candido, esse estilo inicial reaparece em *Lições de coisas*, “mas agora misturado a um jogo de maior requinte com a palavra.” Explana que, nessa obra, transparece que, para Drummond, “o eu é uma espécie de pecado poético inevitável, em que precisa incorrer para criar, mas que o horroriza à medida que o atrai” (CANDIDO, 2020, p. 69). O poema *O Padre e a Moça*, cuja adaptação resultou no filme homônimo de Joaquim Pedro de Andrade, foi publicado justamente no livro mencionado por Antonio Candido, “*Lição de Coisas* (1959-1962), livro em que o processo básico é a linguagem nominal”, obra na qual “da poesia metafísica dos anos de 50 passa Drummond à *poesia objectual*” (BOSI, 1994, p. 444).

A comparação de Joaquim Pedro Andrade a Carlos Drummond de Andrade torna-se, então, mais clara ao se considerar o essencial ponto em comum entre eles: essa tensão entre o social e o individual, em “um vaivém dos sentidos ao objeto, do objeto

aos sentidos” (BOSI, 1994, p. 444), o que é chamada, por Roberto Said, de “angústia da ação”:

A entrega à modernidade pretendida pelo escritor, seu desejo de transformação da realidade cultural e política do país apresentam-se imersos nas redes burocráticas do regime autoritário, como aporias: impossibilidade de voo, impossibilidade da *passagem*, impossibilidade da viagem moderna (SAID, 2005, p. 110 -111).

Semelhante ao desafio de Joaquim Pedro com o cinema, o desafio de Drummond era: “legitimar a poesia como instrumento da luta e intervenção social, como meio de comunhão e solidariedade entre os homens sem, contudo, reduzi-la ou instrumentalizá-la no sentido da luta partidária” (SAID, 2005, p. 94). A angústia da ação de Carlos Drummond de Andrade e de Joaquim Pedro de Andrade transparece no enredo do filme, no qual o protagonista, um padre, angustia-se por sua condição de sacerdote exigir que ele sempre vá salvar as pessoas. Por outro lado, há os seus sentimentos pessoais por uma moça, que poderiam ser a salvação dela, porém, acabariam por comprometer seu compromisso com a Igreja. Há, então, uma aporia entre zelar pelo coletivo, como padre, ou seguir seus desejos subjetivos, zelando pela moça.

Beatriz de Moraes Vieira define que, na verdade, “as formas líricas trazem simultaneamente algo de social e de pessoal, não sendo mera expressão de experiências individuais, nem mero reflexo da sociedade, mas um mergulho no indivíduo que supera essa dicotomia e expressa ‘uma corrente subterrânea coletiva’” (VIEIRA, 2010, p. 156). Ora, a simultaneidade do social e do pessoal remete ao equilíbrio que Joaquim Pedro de Andrade busca no filme *O Padre e a Moça*, o que explica a sua escolha da lírica para adaptação. Apesar das diferenças entre cinema e poesia, a chave para compreender a adaptação é pensar no cinema como linguagem. Lotman define que

uma linguagem é um sistema semiótico ordenado de comunicação (que serve para transmitir informação) (LOTMAN, 1978, p. 10).

[...]

O facto de os sinais não existirem como fenômenos isolados, separados, mas sim como sistemas organizados constitui uma das regras essenciais de qualquer linguagem (LOTMAN, 1978, p. 13).

De acordo com a definição de Lotman, o cinema é uma linguagem, visto que há uma organização sistêmica com transmissão de informação. O autor vai além e compara a organização sistêmica do cinema à das línguas, pois ambos partem da “combinação de unidades mínimas independentes” e ganham uma “significação semântica” quando concatenadas. No caso das línguas, a significação semântica vem da formação das “microcadeias de fonemas”, enquanto no cinema vem da “montagem dos planos” (LOTMAN, 1978, p. 126). Lotman afirma, ainda, que, “de todas as artes que se servem de imagens visuais, só o cinema pode construir uma personagem humana como uma frase disposta no tempo” (LOTMAN, 1978, p. 46). A fragmentação das imagens em planos, do cinema, oferece possibilidades semelhantes ao do texto escrito: “O plano adquire a liberdade da palavra: pode ser destacado, combinado com outros planos segundo as leis da associação e da contiguidade semânticas, e não naturais, pode empregar-se num sentido figurado, metafórico ou metonímico” (LOTMAN, 1978, p. 46). Com isso, o cinema se equipara à poesia:

para reproduzir uma imagem visível e móvel da vida, o cinema segmenta-a. Esta segmentação reveste-se de múltiplos aspectos: para o realizador do filme é uma segmentação em planos separados que se unem durante a projecção – tal como na leitura dos versos, os pés se reúnem em palavras (os pés, unidades métricas do verso, também não são percebidos como unidades por um auditor insuficientemente informado). No caso de um espectador, o mesmo se passa com a sucessão dos pedaços de imagem – os quais, apesar das várias alterações verificadas no interior do plano, são apercebidos como se constituíssem um todo (LOTMAN, 1973, p. 47).

O comentário de Lotman sobre o cinema remete aos de Antonio Candido sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade, visto que o crítico classifica o poeta como “um criador de imagens, expressões e sequências, que se vinculam ao poder obscuro dos temas e geram diretamente a coerência total do poema, relegando quase para segundo plano o verso como uma unidade autônoma” (CANDIDO, 2020, p. 96). A partir da análise de cenas do filme, vejamos como se dá essa adaptação da poesia de imagens, de Drummond, para o cinema.

O Padre e a Moça foi realizado em São Gonçalo do Rio das Pedras, na Serra do Espinhaço e na Gruta de Maquiné. São Gonçalo do Rio das Pedras é um distrito do município do Serro, em Minas Gerais, cercado pela Serra do Espinhaço. A narrativa tem início com o jovem padre subindo a serra a cavalo, indo ao povoado para levar a

salvação, visto que o pároco de lá necessitava da extrema-unção. A trilha sonora é uma música religiosa, cantada pelas vozes das beatas: “Jesus, deixo o sacrário / tão frio e sem calor / Minh’alma é o santuário / que vive do teu amor. / Vem, meu Jesus, meu amor / Eu te desejo com fervor”. Lotman explana que “o discurso sonoro, não gráfico, pode também impregnar-se de ‘iconismo’, em particular quando a sua função se assemelha ao acompanhamento musical de um texto de imagens” (LOTMAN, 1978, p. 72). A própria geografia do local remete a um aprisionamento. Associando a imagem de um local cercado à música religiosa, antecipa-se o aprisionamento que será vivido pelo padre em função de sua opção pelo sacerdócio. Atentando-se à lírica, na qual são usadas as palavras “amor”, “desejo” e “fervor”, já se identifica que o amor por Jesus é uma verdade para o protagonista, porém, não um amor filial, mas sponsal, que é o que se exige de um sacerdote.

Quando o padre chega à casa do pároco moribundo, a população do local está à sua espera, o que evidencia o seu papel de mover-se até quem precise. As pessoas que esperam pelo padre não são interpretadas por atores, mas por moradores do local. Trata-se de uma influência do neo-realismo do cinema italiano, cujos cineastas mostraram que “a câmera é capaz de transformar, em princípio, qualquer pessoa num personagem de ficção, desde que surpreendentemente em seu contôrno autêntico” (MACIEL, 1966, p. 55).

Em seguida, a cena da confissão do moribundo é cortada para a que Mariana, a moça, apareça pela primeira vez. A posição em que ela está sentada e suas feições são as de quem espera por alguém, o que completa a função do sacerdote de ir até quem espera. Porém, ao invés do padre, quem chega é Honorato, homem que cuidou dela desde a falta de seu pai. Indagada por ele sobre o que fazia, Mariana diz que estava esperando, mas, propositalmente, deixa a oração sem o objeto, causando a impressão de que ela não pode revelar por quem realmente esperava. Somente quando novamente indagada, ela diz a Honorato que esperava por ele, porém diz sem convicção. Ele, então, conta que padre Antônio se confessou com o padre novo e, durante a confissão, mencionou o nome dela, Mariana. Reforça que havia algo que apenas padre Antônio e Mariana sabiam, mas que agora se tornou do conhecimento, também, do padre novo. A câmera não mostra a reação da moça à notícia, de modo que não é possível, ao espectador, deduzir se o que fora dito em confissão era negativo ou positivo. O que é

possível saber é que Honorato desconfia que tenha havido relações sexuais entre Mariana e padre Antônio, o que ele verbaliza. Em sua resposta, Mariana nega, diz que o padre não fazia nada, só dava aula, mas sabe que, independentemente do que diga, Honorato não acreditará, e que não terá sossego se ela não inventar o acontecimento de algo. Para se referir à possível relação sexual com padre Antônio, Mariana usa os seguintes termos: “o que o senhor pensa que *eu* fazia com ele; as mesmas coisas que o senhor faz *comigo*”² (ANDRADE, 1966). Percebe-se que, ao falar dos possíveis atos sexuais com o sacerdote, Mariana constrói uma oração em que “eu” é o sujeito, ao passo que, ao falar de suas relações com Honorato, ela usa “comigo”, se colocando, assim, como objeto da oração. Essa opção de construção da sentença sugere também ser ela um objeto do seu companheiro, o que não só enfatiza a necessidade de salvação, como também reforça que, em relação a uma figura sacerdotal, Mariana tornava-se uma mulher mais ativa, menos passiva. Honorato, então, pede que ela pegue um vestido que está guardado; ressalta que ele ainda não está a presenteando, mas que ela pode ver, por enquanto, pois um dia será dela. Mariana, então, toma nas mãos um vestido de noiva.

A cena em que Mariana está com o vestido na mão é interrompida pela do velório de padre Antônio, estabelecendo uma relação entre o possível casamento dela e a morte, o que é simbolizado também na procissão até o túmulo, em que se tem o padre novo à frente, Honorato logo atrás, carregando o caixão e, por último, Mariana. Assim, a imagem do homem abusivo é de quem carrega a morte – representação do possível casamento entre eles – e que separa o padre da moça.



Imagem 1: Procissão para o enterro de padre Antônio. Fonte: ANDRADE, 1966.

Nos momentos que antecedem o enterro do vigário senil, é marcante a fala de um personagem – Vitorino:

Deus levou nosso vigário quando a gente mais precisava dele. Padre Antônio sempre disse que a gente tinha que se conformar com a vontade de Deus... Mas aqui todo mundo já é conformado com tudo. Deus achou que ninguém mais aqui precisava de padre Antônio. Ele morreu... Ele morreu, mas aqui não pode mudar nada. Padre Antônio não deixava mudar nada aqui (ANDRADE, 1966).

Esse é um dos pontos, no filme, em que há uma representação dos problemas sociais. Nota-se, aqui, a declaração da necessidade que a população tinha de uma proteção paterna, ao mesmo tempo em que fica explícito que a proteção com a qual contaram até então era limitada e contraditória, pois o vigário não deixava mudar nada. Há, também, uma crítica aos moradores que obedecem às autoridades os quais nunca permitirão melhorias. Enquanto Vitorino fala, as feições dos moradores são vazias de expressão, sem esboçar nenhuma reação e, assim, se mantêm até que Honorato ordene que Vitorino seja retirado do enterro. O desfecho da cena denuncia a falta de reação própria da população, que só age cumprindo ordens daquele que é o maior explorador deles.

Outra cena no filme traz a mesma temática. O padre, cumprindo sua função de ajudar os paroquianos, vai à farmácia buscar algo para uma mulher que está com febre. Quem trabalha na farmácia é Vitorino, o qual se demora abrindo e fechando portas do armarinho de remédios, subindo e descendo escadas, procurando o medicamento. Por fim, ele diz ao padre: “Tem nada não. Padre, eu não posso fazer nada. Tinha alguma coisa, mas acabou tudo” (ANDRADE, 1966). O padre pergunta se não vem mais, ao que ele responde que virá quando “a estrada der passagem, quando parar de chover” (ANDRADE, 1966). Essa mesma questão da estrada é mencionada também por Honorato, que fala sobre ninguém mais ir àquele local, porque “a estrada nova passou longe dessas terras” e que “quem ficou foi porque quis”, porque gosta do fato de que lá as coisas não mudam (ANDRADE, 1966). Tais falas dos personagens são as denúncias, por Joaquim Pedro, dos problemas sociais do lugar. Segundo Daniel Anilton Duarte Marques (2009, p. 47), a mineração foi de grande importância para São Gonçalo do Rio das Pedras em função da abundância de diamantes nos séculos XVIII e XIX. Além disso, a cidade era um centro comercial da região, atendendo a Diamantina. No século

XX, a situação mudou, porém permaneceu uma memória de quando a cidade era muito frequentada, acrescida da esperança de quando encontrariam diamantes como outrora. Assim, São Gonçalo se manteve presa aos séculos XVIII e XIX, porém, sem os diamantes que havia outrora, restando apenas o desejo por eles e a expectativa de que as coisas voltariam a ser como antes. Em seu trabalho, Daniel Marques entrevistou moradores do Serro e constatou que o “empobrecimento cultural [...] incomoda os serranos que têm ciência da enorme importância que sua cidade possuía no passado” (MARQUES, 2009, p. 46).

Percebe-se que a moradora procura encontrar explicações para entender porque uma cidade tão importante nos séculos XVIII e XIX sofreu tamanho processo de decadência no século XX. O Serro, um dos polos culturais da Capitania das Minas, perde esta posição no período republicano, e isto tem certamente outras origens, como a questão econômica. A região, rica e desenvolvida pela mineração e agropecuária, perde destaque com a industrialização do estado, ocasionando um quadro de estagnação, decadência e dificuldades financeiras para a população. A fala dos moradores dos distritos do Serro revelam esta situação (MARQUES, 2009, p. 47).

Se na época da pesquisa de Marques, em 2009, ainda havia esse olhar dos moradores para o passado glorioso, tanto mais na época da realização de *O Padre a Moça*. As falas de Vitorino e de Honorato ilustram essa situação, de um local em decadência, de moradores que vivem com a memória do que o local fora um dia. Aqui, há a representação dos problemas sociais, a saber: a decadência do Serro após o auge da mineração com o isolamento e a estagnação por não acompanhar a industrialização do restante do país. Joaquim Pedro mostra como a população local, ao invés de refletir e agir, vive esperando que “a estrada dê passagem”.

Honorato prossegue, contando ao padre a história da cidade, do quão frequentada fora outrora pela presença de ouro, esmeralda e diamantes. Segundo Robert Stam, “Joaquim Pedro explora essa capacidade espacial de que o cinema dispõe para confrontar um texto em *off* com imagens que contam histórias inteiramente diferentes” (STAM, 1981, p. 110). É o que ocorre nesta cena. No momento em que se tem a voz em *off* do chefe do garimpo, a imagem é do jovem padre andando por uma construção abandonada em que não há portas, de modo que ele se move livremente. A fala de Honorato ao fundo é sobre a dificuldade de achar diamantes nos tempos atuais; diz

haver ainda alguns em meio às pedras, porém muito pequenos e difíceis de serem encontrados. Acrescenta que, quando se vê um diamante, é fácil reconhecê-lo, pois sua luz se assemelha à de uma estrela, se destacando bastante em meio às outras pedras. No momento em que isso é dito, tem-se a cena em que a caminhada do padre não mais é possível por ter atingido uma parede, do que se entende que, apesar da ausência de portas, há algo que o impede de prosseguir. Ele, então, se vira como quem viu algo, ou seja, como se tivesse visualizado a preciosidade que Honorato descreve.



Imagem 2: Padre se vira para olhar algo. Fonte: ANDRADE, 1966.

A fala prossegue com o chefe garimpeiro dizendo ser o mineral diferente de tudo, de modo que, quem achou uma única vez, nunca mais deixa de procurar, mesmo que não volte a encontrar novamente. Por fim, completa que tal raridade só aparece nos lugares mais difíceis, onde só há pedras e nada mais. Nesse momento, tem-se a cena do padre se sentando. Na fala, o diamante precioso remete a Mariana, luz que se destaca entre os demais moradores do local, os quais, por sua vez, são metaforizados pelas pedras. Em consequência disso, o padre ocupa a posição daquele que encontrou a preciosidade e que, logo que a viu, pôde reconhecê-la. Fatalmente, a sua posição é, também, a de quem sabe que a preciosidade está em meio às pedras, então não pode ter apenas aquela que lhe apraz. No caso, a preciosidade, Mariana, está em meio às pedras, que seriam as outras pessoas da sua paróquia e, por isso, ele, como padre, não pode cuidar apenas da moça e excluir os demais fiéis. Devido a tal pensamento, senta-se com a preocupação natural de quem se encontra em uma aporia. Na cena, a ausência de portas representa, para o padre, a angustiante sensação de não estar mais aprisionado

por Jesus, ao que ele estava acostumado, por ser um religioso. Sair de tal aprisionamento coloca-o como em um local sem portas, ou seja, como liberto. Contudo, o sair por estar apaixonado condu-lo a uma barreira, mostrando que, embora não haja portas, há algo que o mantém ainda como prisioneiro: a angústia. A causa de tal sofrimento é menos por estar pecando do que por estar traindo seu esposo, Jesus, com uma mulher.



Imagem 3: Padre se senta angustiado. Fonte: ANDRADE, 1966.

São esses mesmos temas do aprisionamento e da disputa entre os amores que encontramos nos versos do poema de Drummond:

Padre, sou teu pecado, tua angústia? / Tua alma se escraviza à tua escrava? /
És meu prisioneiro, está fechado / em meu cofre de gozo e de extermínio, / e
queres libertar-te? Padre, fala! / Ou antes cala, Padre, não me digas / que no
teu peito amor guerreia amor, / e que não escolheste para sempre
(ANDRADE, 2002, p. 465).

Adiante, a cena com a voz em *off* é interrompida. A câmera retorna para Honorato, que diz ao padre, sobre os moradores do local:

- Todos eles me devem. O que eles apuram não dá pra pagar a comida e as ferramentas que eu forneço. A dívida só faz aumentar. Se não fosse eu esse lugar já tinha acabado. O que compro na cidade de comida e bebida eu pago à vista. Na hora de vender pra eles tem que ser fiado.
- Mas e o senhor, então? Como é que o senhor consegue se manter?
- A gente dá um jeito. Eu ainda tenho alguma coisa (ANDRADE, 1966).

Honorato recolhe os minerais levado pelos trabalhadores, contabiliza o valor. Diz que dava 32 mil cruzeiros, mas que o trabalhador, antes, devia 74 mil. Ele faz a conta: “74 mil cruzeiros menos 22 mil. Você agora deve 52 mil” (ANDRADE, 1966). Claramente, ele mudou os valores de modo que o trabalhador continua devendo uma quantia enorme. O padre pergunta se Honorato revende as pedras. Ele responde: “É, mas quase não ganho nada com isso. Meu preço de vender é pouco maior do que o preço de comprar [...] Dá no máximo pra fazer umas rocinhas de milho” (ANDRADE, 1966). O trabalhador, interpretado por um morador local, permanece com os braços cruzados, diante do explorador, sem se mover até que receba as ordens de ir embora. A expressão facial é de tristeza e os braços cruzados transmitem a sensação de que está à espera de algo. Ao simplesmente mostrar os moradores do local, Joaquim Pedro consegue mostrar a realidade da região, visto que as expressões faciais e a posição do corpo dos moradores são de pessoas que só sabem obedecer: corpo curvado, olhar de tristeza, braços cruzados à espera da próxima ordem para trabalharem e gerar lucros para outrem.



Imagem 4: Honorato e trabalhadores explorados. Fonte: ANDRADE, 1966.

No discurso de Honorato está a denúncia, por parte de Joaquim Pedro, da condição dos trabalhadores, explorados na região, mostrando como, anos depois do auge dos diamantes, a situação havia piorado, uma vez que o chefe do garimpo podia usar a decadência como subterfúgio de não ter mais condições e de estar se sacrificando para fornecer comida à população. Depois, o assunto retorna para a subjetividade do padre, quando Honorato diz que, quem sabe, futuramente, eles encontrem uma pedra

grande. Nesse momento, aparece Mariana, passando pelos moradores e atraindo olhares, o que confirma que ela é metaforizada por uma pedra de diamante, grande e preciosa. É interessante notar que, em uma mesma cena, há a abordagem da realidade social do Serro, os pensamentos pessoais do padre sobre Mariana enquanto caminhava, o retorno às questões sociais com a cena entre Honorato e o trabalhador e, por fim, a abordagem da questão individual, novamente, com a cena de Mariana, caminhando. Isso mostra como, em um mesmo episódio do filme, oscila-se entre o social e o pessoal. É exatamente o que Bosi aponta haver na poesia de Drummond em *Lições de Coisas*: “um vaivém dos sentidos ao objeto, do objeto aos sentidos” (BOSI, 1994, p. 444).

Em outro momento, Honorato conta como se deu a entrada de Mariana em sua vida, dizendo que o pai dela, um garimpeiro sem sorte, estando com fome e sem dinheiro, entregou-lhe Mariana quando ela ainda tinha dez anos. Ele disse que a criou como filha, mas não podia esquecer que ela não era sua filha. Contou, em segredo ao padre: “Mariana deitou comigo feito minha mulher. Mesmo se fosse pra reparar o mal feito, o senhor tinha que consentir nesse casamento” (ANDRADE, 1966). O padre, então, é cobrado, como um representante do catolicismo, a garantir que Mariana não fique sem casamento após ter tido relações sexuais com o homem, o que vai contra o seu desejo individual, que é mantê-la livre de Honorato. Em seguida, Vitorino visita o padre e diz que Honorato, naquele momento, pode estar fazendo o que quiser com Mariana e conta que o chefe garimpeiro tinha ciúmes de Mariana com padre Antônio. Enquanto ouve essas palavras, o padre se desloca dentro de sua casa e se depara, em sequência, com uma porta, com uma imagem de Santo Antônio e com um crucifixo. Quando vê a porta, o padre para; tenta caminhar, mas encontra a imagem de Santo Antônio e para novamente; tenta caminhar mais uma vez e se depara com o crucifixo. A sequência porta e imagens sagradas mostra que a função religiosa do padre o impede de agir como gostaria, em favor de Mariana, pois em toda movimentação que fizer a favor dela, será impedido pelo seu dever religioso. Essa cena remete ao que Roberto Said aponta nas obras de Carlos Drummond de Andrade, em que “à vontade de agir, sempre se justapõe uma sensação de impotência, uma certa desilusão” (SAID, 2005, p. 102).



Imagem 5: Padre impedido pela porta. Fonte: ANDRADE, 1966.



Imagem 6: Padre impedido pela imagem de Santo Antônio. Fonte: ANDRADE, 1966.



Imagem 7: Padre impedido pelo crucifixo. Fonte: ANDRADE, 1966.

Merece destaque uma cena que tem início com a imagem da igreja a certa distância e as vozes femininas cantando o mesmo hino do início do filme. A cena tem continuidade com o foco da câmera no rosto triste de uma beata, com olhar perdido a cantar o hino. Aos poucos, a câmera revela haver seis beatas, com expressões faciais semelhantes à primeira, a entoar a mesma música religiosa. É interessante notar que as feições das mulheres e as mãos entrelaçadas se assemelham à do trabalhador que entrega o diamante a Honorato, em cena anterior. Assim como o homem da outra cena, as mulheres têm os olhares para baixo, semblante triste e braços cruzados, ou seja, a mesma imagem de pessoas à espera de algo e que não agem senão sob o comando de alguém, o que confirma a denúncia, feita em outros momentos do filme, da ausência de mudanças na região e da exploração da população pelos chefes garimpeiros. Por fim, o enfoque da câmera revela, também, a presença do padre no instante em que ele começa a tocar a canção em um órgão, acompanhando as vozes e amenizando, assim, a melancolia da canção. O papel do padre de acrescentar o arranjo musical remete à sua função de melhorar a vida do povo com algo que lhes falta.



Imagem 8: Beatas, interpretadas por moradoras da região do Serro. Fonte: ANDRADE, 1966.

A canção é interrompida, abruptamente, justamente, no seguinte ponto do verso: “Eu te desejo...”. A frase é completada com outra cena: o padre em sua casa, escrevendo algo apressadamente. Deduz-se, de tal interrupção, que os escritos do padre são sobre seus desejos, os quais se contrapõem e inclusive impedem o cumprimento de sua obrigação paternalística simbolizada na cena suspensa. Novamente a temática das portas está presente, uma vez que ele interrompe a escrita e se dirige à porta aberta, diante da

qual, porém, fica hesitante e volta a escrever. Depois, novamente se levanta e bate a cabeça na porta, deixando-se deslizar nela, tocando-a com a mão. Tais cenas remetem à aporia anunciada, metaforicamente, na fala de Honorato. O padre fica indeciso entre passar pela porta aberta e viver o que ele está escrevendo – provavelmente concretizar o amor pela moça – pois realiza que acabará inevitavelmente barrado e aprisionado. O padre, por fim, deita-se no chão para dormir, como forma de penitência por tais pensamentos. Eis que Mariana bate-lhe à porta.



Imagem 9: Padre hesitante diante da porta aberta. Fonte: ANDRADE, 1966.

A moça começa a conversa dizendo ao padre que tudo o que ele ouviu é mentira e que nunca foi mulher de ninguém. Ao ouvir isso, o padre olha para uma porta aberta, mas logo a fecha, como a representar que não se decidiu pelas portas abertas, mas, sim, pelo amor prisioneiro de Cristo.



Imagem 10: Padre olhando a porta aberta, após a chegada de Mariana. Fonte: ANDRADE, 1966.



Imagem 11: Padre fechando a porta. Fonte: ANDRADE, 1966.

Mariana, então, abre seu coração, revelando o medo que sentiu, logo que o padre chegou, de que ele fosse embora. Nesta cena, tem-se a face de Mariana e, ao fundo, o crucifixo, representando os dois amores pelos quais o padre está indeciso.



Imagem 12: Mariana e o crucifixo. Fonte: ANDRADE, 1966.

Mariana, então, se move, representando a sua mudança para um comportamento ativo quando diante de um sacerdote. É interessante, também, pensar no que pode ter causado, no padre, a sensação de alguém indo até ele, ao invés de o movimento partir dele, como usualmente ocorre em sua função de sacerdote. Dessa forma, ele torna-se menos padre e mais um homem comum, visto que uma das funções associadas à sua figura – a de ir ao encontro do povo de Deus – é substituída pela de ficar imóvel e

deixar que alguém se mova até ele. Por Mariana se movimentar, o crucifixo sai do enfoque. Porém, ela para ao lado do quadro do Imaculado Coração de Maria. Nesse momento, a fala de Mariana é sobre seus medos de o padre ir embora terem-na assombrado até mesmo em um sonho.



Imagem 13: Mariana e a imagem do Imaculado Coração de Maria. Fonte: ANDRADE, 1966.

Simultaneamente, e numa escala muito maior, a fotografia (o mais perfeito exemplo de iconismo) adquire no cinema as propriedades de palavra. [...] a reprodução em imagens dos trocadilhos e dos jogos de palavras, – tudo isto mostra bem como a imagem no cinema adquire características que não lhe serão próprias: as do signo verbal (LOTMAN, 1978, p. 72).

A imagem do Imaculado Coração é uma metonímia da trajetória de Maria. Com isso, há tanto o espelhamento entre a moça e a Virgem Maria, por ter também a mãe de Deus recebido uma revelação importante para a sua vida em um sonho, como, ao mesmo tempo, há a oposição entre as duas: Maria não teve medo após a revelação onírica, ao passo que Mariana sentiu-se mais amedrontada após sonhar, o que faz dela alguém que precise mais da atenção do padre que a mãe de Deus, ou seja, seria maior bondade optar por protegê-la.

Mais uma vez Mariana se movimenta, enquanto Jesus Cristo no crucifixo e o Imaculado Coração de Maria na parede, naturalmente, não se movem em direção ao padre, mas ficam para trás. Tais enfoques da câmera provavelmente se aproximam da confusão de pensamentos que se passava no interior do padre. Além da guerra dos amores, havia a dúvida se Deus, talvez, teria lhe permitido se apaixonar por aquela mulher com algum propósito e, conseqüentemente, julgaria como nobre a sua ação de

tomá-la para si. Essa dúvida está representada, também, em alguns versos do poema de Drummond, como em: “porque Deus tomou partido do padre” (ANDRADE, 2002, p. 463) e “Mas se foi Deus quem mandou?” (ANDRADE, 2002, p. 464), em que há a ideia de que a união entre o padre e a moça possa ser vontade de Deus.

Na noite seguinte, o padre, após hesitar diante da porta da casa em que Mariana habita, enfim, abre-a e entra. Ele convida a moça à fuga e, após ela aceitar, eles saem em uma cena que se difere da do poema de Drummond por, no filme, a moça sair à frente e ter muita atitude, enquanto o padre está sempre hesitante, indeciso entre amor divino e humano. No poema, o padre é quem conduz decididamente as ações e o amor divino não lhe pesa tanto quanto o pelas mulheres, como resumem os seguintes versos: “o que não sabemos nunca, o padre / esgota o amor humano” (ANDRADE, 2002, p. 464).

Na caminhada de Mariana e do padre, tem-se o que foi, também, previsto na cena com a voz de Honorato em *off*: a ausência de portas, porém sem uma real liberdade em função do vínculo religioso que o aprisiona e angustia. A moça piora a situação, dizendo que não sabe se é o demônio ou Deus que está em seu corpo. Como está dito na canção da trilha sonora, para o padre, a sacralidade da alma consiste em ser o santuário divino, enquanto o corpo, em oposição, tem sua sacralidade em não ser tocado, nem exposto, nem mesmo mencionado. Sendo assim, a fala da moça intensifica as batalhas na guerra interna entre o amor humano e o divino. Mariana, então, tenta beijá-lo, tendo, como resposta, a repulsa. A moça reclama ser a “roupa preta” do padre, o que impede a felicidade deles, ferindo, mais uma vez, os princípios do padre. Ela o acusa: “Você me olha e não enxerga!” (ANDRADE, 1966), ao que ele reage, afastando-se até ver-se em um limite: estava cercado pelas rochas, conforme fora prenunciado na fala de Honorato, em que ele diz que as preciosidades são encontradas nos lugares mais difíceis, em meio às pedras.



Imagem 14: Padre cercado pelas rochas. Fonte: ANDRADE, 1966.

O sacerdote, então, retorna, em uma cena de um lento movimento, com os seus olhos contemplativos e maravilhados. Nesse momento, ele consegue olhar para Mariana com o mesmo olhar contemplativo que olha para uma imagem sacra. Mostra-se, então, o contato entre o padre e o ombro desnudo da moça e, posteriormente, as costas desnudas e as feições de orgasmo de Mariana.

A capacidade que o cinema tem de dividir a figura humana em “pedaços” e de dispor estes segmentos numa cadeia que se desenrola no tempo transforma a figura exterior do homem em texto narrativo, o que se faz em literatura e não é possível no teatro. [...] A possibilidade de reter a atenção em pormenores da aparência exterior – através de um grande plano ou fazendo durar a imagem no “écran” (ao que corresponderá em literatura uma descrição detalhada ou qualquer outra forma, de ordem semântica, de pôr em detalhes o que se diz) –, ou repetindo pormenores, é uma possibilidade que não existe no teatro, nem na pintura, e que dá às imagens cinematográficas das partes do corpo humano uma significação metafórica (LOTMAN, 1978, p. 150).



Imagem 15: Padre com olhar contemplativo. Fonte: ANDRADE, 1966.

Lotman explana que “objectos apresentados em grandes planos são entendidos no cinema como metáforas (numa língua natural seriam metonímias)” (LOTMAN, 1978, p. 82). Como já vimos, a metonímia, no cinema, se dá quando é inserida uma imagem, pois estabelece uma relação de contiguidade com algo mais da cena. Quando, porém, há uma ampliação de uma parte humana, trata-se de uma metáfora. Massaud Moisés define:

A metáfora estaria implicada no ato mesmo de procurar traduzir em palavras os nossos pensamentos e sensações. [...] ao deflagrar a palavra que denomina o objeto ou o pensamento que organiza a sucessão de palavras, a nossa mente cria e desenvolve metáforas (MOISÉS, 1974, p. 325).

Em uma outra linguagem, o ombro desnudo, as costas e o rosto com feições orgásticas seriam uma metonímia, por remeterem ao todo do corpo nu. No filme, entretanto, as partes do corpo de Mariana se tornam uma metáfora por representar não apenas o seu corpo, mas por resumir, em uma imagem, uma sucessão de pensamentos e sensações do protagonista acerca dos dois tipos de amor: o humano e o divino. Além disso, com essas ampliações, sem mostrar uma cena de sexo entre ela e o padre, há uma ambiguidade sobre esses momentos terem sido vividos ou devaneados, o que reforça a função metafórica, por poderem ser, também, representações de devaneios do padre. Tendo sido realidade ou não, prevalece a questão principal da cena: as partes ampliadas do corpo da moça, após a imagem do olhar contemplativo do padre, metaforizam que, diante da angústia, o padre cedeu ao amor humano e acabou por reconhecer no corpo feminino uma sacralidade. Assim, passa a ser capaz de perceber que não é necessário

escolher entre o amor humano e o divino, mas é perfeitamente possível manter ambos, o que se tem nos versos de Drummond: “todo amor é o amor e ninguém sabe / onde Deus acaba e recomeça” (ANDRADE, 2002, p. 462).



Imagem 16: Ampliação do ombro desnudo de Mariana. Fonte: ANDRADE, 1966.



Imagem 17: Ampliação das costas desnudas de Mariana. Fonte: ANDRADE, 1966.



Imagem 18: Rosto de Mariana com feições orgásticas. Fonte: ANDRADE, 1966.

Por fim, o padre retorna a São Gonçalo do Rio das Pedras, arromba as portas da igreja, lança-se ao chão e, diante do sacrário, em posição fetal, chora. Esse momento marca o fim do relacionamento esponsal entre o padre e Jesus e, conseqüentemente, o início de um relacionamento em que ele se coloca apenas como filho de Deus, do que se entende da forma brutal como ele abriu as portas e se colocou em posição fetal durante o pranto.



Imagem 19: Padre chorando em posição fetal. Fonte: ANDRADE, 1966.

Ali o padre passa a noite, enquanto, lá fora, tem-se uma cena em que a grinalda e o véu brancos, partes das roupas matrimoniais de Mariana, são retirados do chão e lhe são entregues. Uma vez que antes as vestes estavam associadas à morte, e sendo a morte associada à terra, esse ato de retirar as roupas de noiva da terra representa que elas estão, enfim, desvinculadas do funesto. Em cenas intercaladas, o padre arromba, mesmo

com dificuldade, a porta da igreja; a moça caminha lentamente, e também abre uma porta, atrás da qual está o padre. Por fim, ambos fogem, lutando contra a reação dos habitantes locais. Entram, então, em uma gruta, todavia não mais com o peso da angústia de se julgarem assaz pecadores, mas com o sentimento de que estão vivendo o amor, o que é bem semelhante aos versos do poema de Carlos Drummond de Andrade: “Entram curvos, como numa igreja / feita para fiéis ajoelhados” (ANDRADE, 2002, p. 469). Abraçados, a moça rasga a batina do padre como forma de oficializar a sacralização do corpo, não sendo mais necessário que esteja coberto, de modo que, novamente, pela metáfora do ombro, Mariana aparenta estar nua. A tal momento, associam-se os versos do poema de Carlos Drummond de Andrade:

quando o homem é apenas homem / por si mesmo limitado, / em si mesmo refletido; / e flutua / vazio de julgamento / no espaço sem raízes; / e perde o eco / de seu passado, / a companhia de seu presente, / a semente de seu futuro; / quando está propriamente nu; (ANDRADE, 2002, p. 467).

Os moradores os cercam e ateiam fogo, elemento que representa amor e também está ligado a muitos sacrifícios de mártires da Igreja Católica. Têm-se os versos associados: “Que fumo de suave sacrifício / lhes afaga as narinas? / Que santidade súbita lhes corta / a respiração, com visitá-los?” (ANDRADE, 2002, p. 470). Assim, os corpos são sacralizados, sendo considerada sagrada, por conseguinte, a atitude do padre em romper com o relacionamento esponsal com Cristo, mantendo o filial, para salvar a moça e concretizar seus desejos. A opção por Mariana marca a vitória da subjetividade, porém, uma subjetividade consequente do que inicialmente aproximou o padre dela: a obrigação com o coletivo.

A partir da leitura do filme, conclui-se que a adaptação do poema de Carlos Drummond de Andrade por Joaquim Pedro de Andrade mantém a tensão entre individual e coletivo, representação e reflexão, lirismo e política, subjetivo e objetivo, visto que são abordadas, nas falas dos atores, a questão da decadência da região do Serro, após a industrialização brasileira, com a permanência dos chefes de garimpo como exploradores. Há, também, a atuação do próprio povo serrano para evidenciar como até mesmo nas expressões faciais e corporais dos moradores ficam explícitas a tristeza e a falta de reação quando não recebem ordens para agir, algo que ficou como herança do período colonial. A angústia do padre e sua aporia entre cumprir sua função

com Mariana ou com o restante da população é representada espacialmente, no filme, com a impossibilidade de ação diante de portas, imagens sacras e da própria geografia do local. Tais cenas aludem, também, à angústia de Carlos Drummond de Andrade e de Joaquim Pedro de Andrade na busca pelo equilíbrio entre o individual e o coletivo.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Joaquim Pedro de. Um depoimento de Joaquim Pedro de Andrade. *Filmes do Serro*. Disponível em: <https://www.filmesdoserro.com.br/jpa_entr_2.asp>. Acesso em: 02 dez. 2020.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Textos de intervenção*. São Paulo: 34; Duas Cidades, 2002.

COSTA, Flávio Moreira da. “Introdução ao [nôvo] cinema brasileiro.” In: _____ et al. *Cinema moderno. Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fon-fon e seleta, 1966.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.

MACIEL, Luiz Carlos. “O ator e o novo realismo do Cinema”. In: _____ et al. *Cinema moderno. Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fon-fon e seleta, 1966.

MARQUES, Daniel Anilton Duarte. *Estrada real: patrimônio cultural de Minas Gerais (?) – um estudo de Diamantina e Serro*. Brasília, UnB, 2019. Dissertação (Mestrado) – Mestrado Profissional em Turismo do Centro de Excelência em Turismo da Universidade de Brasília.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

PERDIGÃO, Paulo. “Aspectos do cinema contemporâneo”. In: _____ et al. *Cinema moderno. Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fon-fon e seleta, 1966.

PONTES, Norma Bahia. “Cinema e realidade social”. In: _____ et al. *Cinema moderno. Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Editora Fon-fon e seleta, 1966.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

SAID, Roberto. *A angústia da ação: poesia e política em Drummond*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

Filmografia:

O PADRE E A MOÇA. Direção de Joaquim Pedro de Andrade. Brasil: Filmes do Serro, 1966. Rio de Janeiro: Difilm Distribuidora, 1966. DVD, (93 minutos), p&b.

Recebido em: 12/01/2021

Aceito em: 27/11/2021

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

² Grifos meus.