O padre, a moça e um "brasileiro mistério" – Drummond nas lentes do Cinema Novo

Ivan Marques
Universidade de são paulo

RESUMO: A POESIA DE CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE INSPIROU UMA DAS PRODUÇÕES MAIS IMPORTANTES DO CINEMA BRASILEIRA NOS ANOS 1960. NO POEMA NARRATIVO "O PADRE E A MOÇA", DO LIVRO *LIÇÃO DE COISAS*, DRUMMOND APROVEITA SUGESTÕES DO FOLCLORE E DA ESTÉTICA BARROCA PARA COMPOR UMA PROFUNDA REFLEXÃO SOBRE O BRASIL. O FILME DE JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, EMBORA TENHA SIDO ACUSADO DE FORMALISTA E ALIENADO, TAMBÉM OFERECE, COM BASE NA LIÇÃO NEGATIVA DO POETA, UM RETRATO DILACERADO DOS IMPASSES QUE CARACTERIZAM A HISTÓRIA DO PAÍS, ANTECIPANDO O DEBATE QUE ESTARIA NO CENTRO DA PRODUÇÃO CINEMATOGRÁFICA APÓS A DESILUSÃO PROVOCADA PELO GOLPE MILITAR DE 1964.

ABSTRACT: CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE'S POETRY INSPIRED ONE OF THE MOST IMPORTANT BRAZILIAN FILMS PRODUCED IN THE SIXTIES. IN THE NARRATIVE POEM CALLED "O PADRE E A MOÇA", WHICH BELONGS TO THE BOOK *LIÇÃO DE COISAS*, DRUMMOND TAKES SUGGESTIONS FROM THE FOLKLORE AND THE BAROQUE AESTHETICS IN ORDER TO COMPOSE A DEEP REFLECTION ABOUT BRAZIL. THE FILM MADE BY JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE, DESPITE THE ACCUSATION OF BEING FORMALIST AND ALIENATED, ALSO PRESENTS, BASED ON THE NEGATIVE LESSION GIVEN BY THE POET, A SEVERE PORTRAIT OF THE IMPASSES THAT CHARACTERIZE BRAZILIAN HISTORY, ANTICIPATING THE DEBATE THAT WOULD HAPPEN IN THE CINEMA AFTER THE DISILLUSION CAUSED BY THE MILITARY COUP.

PALAVRAS-CHAVE: POESIA BRASILEIRA – CINEMA NOVO – CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE – JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE – CULTURA POPULAR – BARROCO
KEY-WORDS: BRAZILIAN POETRY – CINEMA NOVO – CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE – JOAQUIM PEDRO DE ANDRADE – POPULAR CULTURE – BAROQUE

Via Atlantica15.indd 87 27/07/2010 18:46:04

O diálogo entre literatura e cinema ocorre desde há muito tempo, quase sempre sob a forma da adaptação em que o enredo pronto e o título prestigioso, oriundos da expressão artística dita mais nobre, são aproveitados com subserviência pela indústria cinematográfica, supostamente menos ambiciosa e mais popular. Descontando-se as obras-primas, que são raras, a isso tem se limitado, nos mais diversos países, a realização dessa prática tão corriqueira. No contexto brasileiro, entretanto, houve um momento decisivo, o do Cinema Novo, em que o encontro do cinema com as letras se deu de modo espontâneo, radical, necessário, daí resultando em larga medida sua extraordinária inventividade. Os artistas do movimento não buscavam apenas o apoio da tradição cultural, com vistas a combater o "complexo de inferioridade" que o cinema tinha para com outras artes. Não recorreram a Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Guimarães Rosa, entre outros, simplesmente porque precisavam de "pais" ou antecessores. O que pretendiam, na cumplicidade com os escritores, era algo mais profundo: exprimir a cultura brasileira, enraizar-se, falar a partir de sua própria realidade.

No livro *Brasil em tempo de cinema*, Jean-Claude Bernardet escreve: "Como Guimarães, Glauber Rocha parte de um material selecionado na tradição popular e reelabora em matéria erudita, faz do sertão o mundo" (BERNARDET, 2007, p. 170). Inspirando-se em outro grande escritor mineiro, Joaquim Pedro de Andrade também perseguiu o interior do país na filmagem de *O padre e a moça*, obra densamente poética – e não épica como *Deus e o diabo na terra do sol* – que afirma e ao mesmo tempo nega (tensiona) os valores do Cinema Novo.

Como transformar em filme um poema? Joaquim Pedro tinha amor aos livros, mas desprezava os caminhos fáceis. Em vez dos roteiros acabados, procurava no texto literário apenas a "sugestão" para algo que deveria ser forçosamente original. Não foi casual o fato de seus primeiros filmes, tanto de curta quanto de longa-metragem, terem sido dedicados a poetas e à poesia. Em *O poeta do castelo* (1959), desejou compor, pelo simples registro dos movimentos, o "retrato espiritual" de Manuel Bandeira. Já *O padre e a moça* é um filme que procura captar a essência da *persona* poética de Drummond, quer através do mergulho nas raízes mineiras (que também eram as do diretor), quer pelo tratamento rigoroso da linguagem, em sintonia com a lição do poeta – à qual se deve juntar a assumida influência do cineasta francês Robert Bresson.

Via Atlantica15.indd 88 27/07/2010 18:46:04

São inúmeras as diferenças entre o poema "O padre, a moça" e a obra realizada por Joaquim Pedro. As narrativas não correspondem: o poema começa no ponto em que o filme acaba, embora a última cena de ambos seja a da epifania na gruta, na qual as personagens são punidas e ao mesmo tempo mitificadas por sua santidade. Além da estrutura distinta, também há o fato de que o ambiente, as criaturas e a intriga do filme não fazem parte do original de Drummond. Contudo, é notória a proximidade existente entre as duas criações, que foram aliás contemporâneas: o poema apareceu em 1962, no livro *Lição de coisas* e o filme foi lançado três anos depois, logo após o golpe militar. Nesse momento de inquietação política, o filme e o poema partilham a circunstância de serem obras aparentemente formalistas e até mesmo alienadas, ao passo que exprimem, na verdade, uma forte inclinação para o conhecimento da realidade brasileira – um desejo de "arte fundamentada" (a expressão é de Glauber Rocha) que retoma em linha direta o Modernismo da década de 1920. "Só sei falar de Brasil, só me interessa o Brasil", disse Joaquim Pedro em 1988, ano de sua morte.[1] Aí está certamente um dos motivos para que, nas duas versões, a fuga metafísica do padre e da moça seja obrigada a enfrentar o vazio e, em seu lance final, venha desembocar nas entranhas da terra. A epifania da gruta, em ambos os casos, se confunde com a revelação do país primitivo, eternamente preso a suas bases arcaicas.

Censurado pela igreja, que o acusou de imoral, e também por intelectuais e artistas de esquerda, que lhe lançaram a pecha de aristocrático, *O padre e a moça* foi visto em sua época como um "filme frustrado". Da primeira acusação, defendeu-o o próprio Drummond, num artigo de 1966 que contém elogios ao "senso artístico" do diretor e à sua "concepção severa da cinematografia".[2] Contra a sabotagem da esquerda, rebelaram-se Glauber Rocha e Rogério Sganzerla, reafirmando a filiação da obra ao movimento cinemanovista, seu *status* de "cinema de autor", seu anticonformismo. A despeito do feitio intimista e do formalismo, o filme, segundo Glauber, não abre mão de suas ligações culturais com o meio: "Trata-se de uma obra-prima, a mais bem acabada

1 A entrevista, publicada em 12 de setembro de 1988 pelo jornal *O Globo*, está disponível em http://www.filmesdoserro.com.br. Acesso: 10/07/2009.

2 Artigo disponível em http://www.filmesdoserro.com.br. Acesso: 10/07/ 2009.

Via Atlantica15.indd 89 27/07/2010 18:46:04

já feita no cinema brasileiro, a mais pessoal e madura, superior em muitas escalas a *Vidas secas* e *Deus e o diabo na terra do sol*".[3]

No poema de Drummond, o que seduziu Joaquim Pedro não foi o *plot* dramático, que é bem diferente na versão cinematográfica, com a introdução de novas personagens e de uma nova sequência de ações. O drama existencial do padre – que após cometer o pecado de amar a moça se descobre um homem sozinho, apartado de Deus e do demônio, inteiramente responsável por suas ações – também estaria longe de ser a razão principal para a escolha do texto literário. O tema do mal e da tentação poderia até ter interessado ao diretor na medida em que lhe permitia aproximar-se de seus modelos europeus: Dreyer, Buñuel e, especialmente, Bresson com seu "existencialismo cristão". Mas a essência do filme não se liga a essas influências e, sim, à estética e à ideologia – ainda que por ele tensionadas – do Cinema Novo. "O padre, a moça" é um poema inspirado em mitos da cultura popular e na fantasiosa religiosidade dos sertanejos. Digamos então que foi sobretudo a procura de fundamentação, de ligações culturais com o meio, que conduziu o cineasta à decisão arriscada de filmar o poema, enquanto outros preferem o caminho mais fácil da transposição de obras romanescas. A atração pela dificuldade, aliás, era uma das afinidades entre Joaquim Pedro e Drummond. Leiam-se, a propósito, os depoimentos de técnicos e atores que trabalharam em *O padre a moça*, dando conta de uma disposição renitente do cineasta para correr riscos, a começar pela decisão de realizar as filmagens em condições bastante precárias, em São Gonçalo do Rio das Pedras (lugarejo perto de Diamantina, onde na mesma época estava sendo rodado outro clássico do movimento cinemanovista também inspirado na literatura, *A hora e vez de Augusto Matraga*, com direção de Roberto Santos).

Entre as principais características da poesia drummondiana nos anos 1960, está o retorno à província mineira. A infância em Itabira é o tema único do livro *Boitempo*, de 1968, que inicia a sua série memorialística. Mas já em *Lição de coisas* era notória a "reintegração do 'fazendeiro do ar' nas suas raízes", conforme a expressão de José Guilherme Merquior (MERQUIOR, 1976, p. 204).

3 Os textos de Glauber Rocha e Rogério Sganzerla estão disponíveis, ao lado de outros depoimentos e entrevistas sobre o filme, na revista Contracampo nº 42. http://www.contracampo.com.br/42/frames.htm. Acesso: 10/07/2009.

Via Atlantica15.indd 90 27/07/2010 18:46:04

No livro de 1962, já se observava o retorno do verso livre e da fala coloquial – numa palavra, a volta ao Modernismo –, em consonância com o "rebaixamento" provocado pela nova direção temática. Ao mesmo tempo, reaparecia o gosto pelas experimentações de linguagem, com a multiplicação de neologismos, a desintegração de vocábulos, a fragmentação da sintaxe. Seja pelo ímpeto vanguardista – uma resposta ao burburinho da poesia concreta, mas sobretudo um reencontro com as matrizes "heróicas" de 1922 –, seja pela diminuição dos temas e da linguagem, o fato é que *Lição de coisas* inaugura mais uma fase na trajetória de Drummond, representando um corte em relação à poesia filosófica, aristocrática e classicizante dos livros da década anterior. Se em *Claro enigma* o poeta se dizia, já na epígrafe, entediado pelos acontecimentos, agora parece novamente interessado por eles, recuperando o fio da sua poesia participante, conforme observou Haroldo de Campos (CAMPOS, 1992, p. 54). E a reabertura aos fatos contemporâneos provoca, necessariamente, um retorno ao passado – que em Drummond, como se sabe, sempre foi reconhecido como base ("explicação") para a matéria do presente.

Outra consequência dessa retomada do tempo histórico é a prática da narração, uma das marcas da poesia social drummondiana, exemplificada por peças famosas como "Morte do leiteiro" e "Caso do vestido", de *A rosa do povo*, e "Desaparecimento de Luísa Porto", de *Novos poemas*. Na introdução a *Lição de coisas*, o poeta explica que no livro "são contadas estórias vero-imaginárias, sem contudo o menor interesse do narrador pela fábula, que só o seduz por um possível significado extranoticial". O carro-chefe dessa tendência à narração é justamente "O padre, a moça", que foi visto por Merquior como a "página mestra" do livro de 1962. Qual seria o "significado extranoticial" dessa peça dividida em dez atos? Em outras palavras (as do próprio poema), qual seria aqui a "verdadeira notícia" – o mistério "que não alcança a vista / nem a razão apreende" – escapando como o padre à sanha dos repórteres e perseguidores?

O padre furtou a moça, fugiu.
Pedras caem no padre, deslizam.
A moça grudou no padre, vira sombra,
aragem matinal soprando no padre.
Ninguém prende aqueles dois,
aquele um

negro amor de rendas brancas.
Lá vai o padre,
atravessa o Piauí, lá vai o padre,
bispos correm atrás, lá vai o padre,
lá vai o padre, a maldição monta cavalos telegráficos,
lá vai o padre lá vai o padre lá vai o padre,
diabo em forma de gente, sagrado.

Na capela ficou a ausência do padre
e celebra a missa dentro do arcaz.
Longe o padre vai celebrando vai cantando
todo amor é o amor e ninguém sabe
onde Deus acaba e recomeça.

Em sua fuga, os amantes deixam de ser dois para formar uma mesma "unidade errante". Essa condição já aparece, aliás, no título do poema – "O padre, a moça" –, com a substituição da esperada conjunção "e" por uma vírgula misteriosa, que acaba funcionando como traço mais forte de união. A vírgula transforma o segundo termo em aposto (desdobramento) do primeiro, promovendo uma justaposição que equipara e amalgama as duas personagens. Na abertura do poema, a fusão volta a aparecer nos versos "a moça grudou no padre" e "aquele um / negro amor de rendas brancas", em que a beleza da antítese torna ainda mais viva a unidade forjada. Na segunda parte, o poeta descreve "o padre / no arcano da moça" e diz que "a moça vai dentro dele, é reza de padre". No filme, curiosamente, as personagens não se apresentam assim tão indissociadas – uma diferença importante que poderíamos até relacionar com a alteração do título para *O padre e a moça*, solução mais simples e convencional, em que vemos de forma mais clara, por meio da conjunção que adiciona (mas não mistura), a distância entre os dois indivíduos.

O poema abre, em *Lição de coisas*, a seção temática intitulada "Ato", e essas primeiras estrofes já evidenciam a dinâmica da narrativa. Para pintar o movimento, o poeta recorre tanto à parataxe quanto aos efeitos estilísticos da repetição. De acordo com Gilberto Mendonça Teles, o *crescendo* da estrofe inicial deve-se sobretudo à reiteração do sintagma "lá vai o padre", primeiro com interrupções de outros sintagmas e, depois, numa sequência sem pausas em

Via Atlantica15.indd 92 27/07/2010 18:46:04

que a expressão se triplica e se agiganta – um verso sem pontuação que reproduz materialmente a fuga veloz, "a sugestão rítmica do galope do cavalo nos sertões do Brasil" (TELES, 1970, p. 155). Digamos que a forma do poema imita não apenas o movimento desencadeado pela fuga e pela perseguição, mas a própria carreira desabalada da mula-sem-cabeça, a lendária personagem que lhe serviu de inspiração.

O dinamismo é a essência da cultura barroca, e praticamente todos os adjetivos que a definem – irreal, obscura, desmedida, impetuosa, cambiante – também servem para qualificar as personagens, a ação e a escrita do poema de Drummond. O barroco é puro "ato", recusa do estático, volúpia do movimento. No dizer de Roger Bastide, o barroco "corresponde à loucura das almas em êxtase" (cf. GOMES JÚNIOR, 1998, p. 74). Em "O padre, a moça", carne, alma e verbo se tornam voluptuosos. Há antíteses radicais entre o divino e o mundano (*diabo/sagrado*), neologismos ambíguos (*longiperto*), paradoxos (*telef / otogrando o invisível*), paronomásias (*Cristo/crime*) e rendilhados conceptistas de extrema beleza, como a desesperada fala inicial da moça:

> – Padre, me roubaste a donzelice
> ou fui eu que te dei o que era dável?
> Não fui eu que te amei como se ama
> aquilo que é sublime e vem trazer-me,
> rendido,
> o que eu não merecia mas amava?
> Padre, sou teu pecado, tua angústia?
> Tua alma se escraviza à tua escrava?
> És meu prisioneiro, estás 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.

Trechos como esse, crivados de perguntas, parecem dar ao poema um caráter de representação da angústia metafísica. Mas o fio condutor é o ato em sua máxima objetividade. Tal como ocorreu a Mário de Andrade na compo-

Via Atlantica15.indd 93 27/07/2010 18:46:04

sição de *Macunaíma*, também aqui a força da história popular fez desaparecer as preocupações com a psicologia. É como se o poeta buscasse, "para além do pecado" – ação considerada má e produtora de remorso –, "uma zona em que o ato é duramente ato", como se lê na sexta parte do poema. Enquanto peça narrativa, "O padre, a moça" procura a dinâmica e a objetividade próprias do cinema. Já o filme de Joaquim Pedro, num movimento contrário, sai em busca da intimidade e do silêncio da poesia.

Merquior considerou "O padre, a moça" um poema narrativo de "conclusão filosófica" e o incluiu entre as peças de *Lição de coisas* que, na contramão do retorno às raízes, prolongam o lirismo metafísico da etapa anterior de Drummond (MERQUIOR, 1976, p. 210). Entretanto, é preciso caracterizar a maneira como ocorre essa retomada. Problemas filosóficos como a consciência do ser, a existência do mal e a percepção da indiferença divina estão, com efeito, espalhados por todo o poema. Para além das falas blasfematórias e bem-humoradas – que fazem parte do pensamento rústico dos sertanejos e nos fazem lembrar criações antigas do poeta como "Romaria", de *Alguma poesia*, e "O vôo sobre as igrejas", de *Brejo das almas* –, desenvolve-se uma reflexão sobre a condição humana, em estreito diálogo com a antiteodicéia de "A máquina do mundo".

A sexta parte do poema ecoa em muitos passos o famoso poema de *Claro enigma*. Do começo ao fim, há semelhanças que não escapam ao leitor: o encontro repentino, na "meia-treva", com o Príncipe que baixa "entre cactos", fitando o padre "sem mover palavra"; o ser augusto que se oferece "em toda a sua púrpura / como só merecem defrontá-lo / os que ousaram um dia"; o silêncio que corresponde ao "surdo entendimento dos poderes"; a tentativa de sedução, frustrada pelo fato de que "o padre já não pode ser tentado"; e, finalmente, a desistência da espantosa aparição ("Em toda a sua púrpura / o Príncipe desintegra-se no ar"). Tal como o caminhante de "A máquina do mundo", cuja trajetória fora marcada pela busca infrutífera do conhecimento, o padre tem acesso a poderes que o distinguem – a ele que esgotou o amor humano – dos homens normais. Paradoxalmente, a consciência de sua humanidade é que move a recusa do dom oferecido pelo Príncipe. A negação, também aqui, é um modo de afirmar a liberdade que se revela "quando o homem é apenas homem / por si mesmo limitado, / em si mesmo refletido".

A despeito da gravidade da meditação, está claro que o passo fundamental desse diálogo, como tantas vezes ocorre na paródia, é a diminuição do mo-

Via Atlantica15.indd 94 27/07/2010 18:46:04

delo original. Admirado por sua monumentalidade, o poema de *Claro enigma* ganha uma versão reduzida, em que o tema filosófico é desentranhado da matéria local. Em "A máquina do mundo", a reiterada referência à "estrada pedregosa de Minas" já indicava um enraizamento da reflexão abstrata, conforme observou Betina Bischof em seu livro *Razão da recusa*. A glosa feita uma década depois é ainda mais enraizada: a aparição sobrenatural se manifesta entre cactos, numa paisagem tão sertaneja quanto o "anjo de asas secas" da terceira parte do poema, originário de Crateús.

O investimento nas raízes, restabelecido em *Lição de coisas*, é evidenciado pelo aproveitamento, em dose dupla, do material folclórico brasileiro. De acordo com Drummond, o poema foi inspirado na história, recolhida no interior da Bahia, de uma gruta onde teriam sido queimados vivos um padre e uma moça, raptada por ele no Piauí. A fonte principal, entretanto, é a famosa lenda da "Mula-sem-cabeça", referida na oitava parte do poema. Esse mito tradicional, segundo Camara Cascudo, veio da Península Ibérica e corre toda a América, desde o México até a Argentina (CASCUDO, 1983, p. 163). Ao fundir as duas lendas, o poeta atribui um duplo castigo à conduta sacrílega das personagens. É como se exagerasse a punição para deixar clara a diferença entre a nudez do "ato" e o rosário de fantasias que cerca a noção do mau ato ou "pecado". Ao mesmo tempo, mostra a diferença entre os castigos sofridos pela moça, transformada em mula, e pelo padre, absolvido pela Igreja. Eis aí um elemento decisivo da narrativa original que Drummond enfatiza duas vezes, ao invocar o inútil protesto do anjo de Crateús – que chora "porque Deus tomou o partido do padre" – e ao registrar, na penúltima parte do poema, a inescrupulosa sentença do "senhor bispo":

> Entre pecado e pecado
> há muito que epilogar.
> Que venha o padre sozinho,
> o resto se esfume no ar.

Da segunda punição – executada por mãos humanas no criminoso incêndio da lenda da "Gruta do padre" – não escapa, porém, nenhuma das duas personagens. Apesar de trágica, a narração da morte do casal, no desfecho do poema, se enche de claridade e de "coros ardentes". O padre e a moça

Via Atlantica15.indd 95 27/07/2010 18:46:04

são conduzidos à presença de Deus num "carro de ouro e glória imperial" – imagem que, associada à profusão de formas curvas e "ângulos agudos" que ocorre nesta parte final, poderia evocar a beleza barroca das velhas cidades de Minas, em sua época de fastígio. A esse objeto de contemplação Drummond dedicou, desde o começo de sua carreira, poemas e crônicas que enfatizavam o "sortilégio das cidades mortas de Minas", o caráter ao mesmo tempo estático e enfeitiçado desse mundo arcaico. Em "O padre, a moça", as últimas estrofes estão cheias não só de luzes, mas da "luz primeira", acompanhada de sombras e paradoxos. Uma autêntica epifania barroca:

> Que sensação de vida triunfante
> No empalidecer de humano sopro contingente?
>
> Fora
> Ao crepitar da lenha pura
> E medindo das chamas o declínio,
> Eis que perseguidores se persignam.

A elevação celestial se cumpre ao final do poema, depois de ter sido preparada, nas partes anteriores, graças à intensa repetição da rima "ar" (indicando algo como a busca de um "espaço sem raízes") e, sobretudo, ao movimento de fuga que organiza o poema. O impetuoso dinamismo parecia indicar que os amantes terminariam por deixar "a terra lá embaixo" (como diz o poeta em "O vôo sobre as igrejas"). Na lenda popular, Drummond reencontrou, portanto, o dilaceramento barroco entre a carne e o espírito, entre o peso da terra e a leveza transcendental. A epifania, ao mesmo tempo em que é celebrada, parece ser abafada e comprimida. É como se, ao fim da jornada, os amantes fossem reconduzidos às entranhas da terra. A "gruta funda" – onde eles "entram curvos, como numa igreja", "baixos / terreais / na posição dos mortos, quase" – figura tanto a condição humana, terrestre, quanto a poderosa "nostalgia das origens" (expressão usada por Drummond na crônica "Viagem de Sabará", do livro *Confissões de Minas*), que é uma espécie de tema subterrâneo do poema.

A exemplo de Mário de Andrade, Drummond foi um dos intelectuais empenhados na redescoberta do barroco. O estilo parecia contrariar as propostas

Via Atlantica15.indd 96 27/07/2010 18:46:04

estéticas da década de 1920, mas os escritores modernistas não demoraram a perceber que, em sua busca pelas raízes, deveriam valorizar o barroco como uma síntese exuberante da cultura brasileira. Essa reavaliação prosseguiu mais tarde com os intelectuais do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, dirigido por Rodrigo Melo Franco de Andrade – chefe de Drummond e pai de Joaquim Pedro de Andrade.

Segundo Mário, o folclore e o barroco conteriam o elemento popular e o erudito que estariam na base do caráter brasileiro (cf. GOMES JÚNIOR, 1998, p. 55). Em "O padre, a moça", Drummond reuniu as duas categorias, sem aderir ao "folclorismo" que tanto combatera no período inicial do Modernismo. O que lhe importava era revelar uma tradição arcaica, ainda não exorcizada, sob as ruínas da modernização brasileira. Tal contraste é evidenciado pela presença dos helicópteros e das agências de notícias, em ação persecutória contra os "arcanos" (os segredos profundos, incompreensíveis) da cultura nacional. Algo parecido ocorreria na própria filmagem de *O padre e a moça*, que constituiu um estupendo acontecimento (um choque de modernidade) na cidadezinha de São Gonçalo do Rio das Pedras.

O filme "sugerido" a Joaquim Pedro por esse poema das raízes brasileiras, extraído de mitos populares, ficou bastante rente ao substrato barroco do original, ao mesmo tempo em que aprofundou, seguindo uma vertente intimista e inesperada, as pesquisas do próprio Cinema Novo no sentido de desvendar "o nosso brasileiro mistério" (expressão de Glauber Rocha em seu comentário sobre *O padre e a moça*). Na filmagem, o diretor optou por uma linguagem enxuta, rigorosa, inspirada no asceticismo de Robert Bresson. Mas também fez concessões ao desmedido e ao frenético, a ponto de Rogério Sganzerla considerar o filme uma das principais criações do "moderno cinema barroco brasileiro".

Na primeira parte, que consiste numa longa apresentação das personagens, predominam planos-sequência, tomadas gerais, silêncios, elipses, ausência de closes, interpretações "vazias" de conteúdo dramático. Trata-se aí de figurar um mundo paralisado e regido por leis arcaicas. Antes de entrar no assunto do poema (a fuga), o diretor se demora na construção do painel sociológico, a exemplo do que faziam os artistas do Cinema Novo. Para a figuração, convida os próprios habitantes da cidade: um coro formado por figuras grotescas, velhas papudas, anões, todo um contingente explorado pela mão de ferro de Honorato, patrão de todos e proprietário da moça, que fugirá com o padre.

Via Atlantica15.indd 97 27/07/2010 18:46:04

Pobre e submissa, Mariana deixa de ser apenas a mulher pecadora para se tornar a vítima que se rebela, libertando-se das garras de seu opressor. Bela e inteligente (leitora de romances), faz ironia com a lenda das "mulas-sem-cabeça". Trata-se de uma autêntica heroína do Cinema Novo. Como personagem, é mais forte e mais aberta que o padre – e não por acaso é ela que o seduz, em vez de ser raptada (ou melhor: salva) por ele.

O heroísmo, porém, não vai longe. Na segunda parte, em que ocorre a fuga do casal, a linguagem muda: surgem na tela poéticos closes, os contrastes tornam-se mais violentos – o diretor de fotografia segue ao pé da letra o verso "negro amor de rendas brancas", estampado no encerramento do filme –, e a confusão mental dos amantes é transposta para os movimentos de câmera, agora mais rápidos e desencontrados. A linguagem acompanha a indefinição das personagens. O fato de voltarem para a cidade – abandonando a estrada que, em outros filmes da década de 60, significava o caminho rumo à transformação – indica que estariam ainda presos àquele universo arcaico, incapazes de superar a estagnação social e econômica. "Aqui as coisas não mudam", diz o coronel Honorato numa das sequências iniciais do filme. Não é apenas por ser intimista que *O padre e a moça* se distingue dos épicos produzidos primeira fase do Cinema Novo, como *Vidas secas* e *Deus e o Diabo na terra do sol*. Rodado nas difíceis circunstâncias do ano de 1964, o filme parece refletir sobre os horizontes (mais uma vez) frustrados do Brasil. A irresolução entre o ato e a inércia, a consciência dos obstáculos interpostos à ação do sujeito e a consequente falta de rumo – aporias que o cineasta colheu na poesia negativa de Drummond – mais tarde estariam figuradas no impasse característico dos filmes alegóricos, dilacerados, que aparecem depois do golpe militar.

Não espanta a gritaria produzida por artistas e intelectuais de esquerda em relação ao enredo (avaliado pessimista e até mesmo reacionário) e à linguagem (supostamente hermética) do longa de estreia de Joaquim Pedro de Andrade. Em violento contraste com a ideologia das primeiras obras cinemanovistas, o diretor fez um filme sobre a permanência das velhas estruturas. Um longa que ele mesmo definiu como "amarrado", "um filme sobre a inibição", "um filme sobre o negativo". Daí, segundo ele, os planos estáticos, os figurantes feios e tortos, o padre quase inteiramente mudo. Embora tenha sido inspirada numa outra linguagem, trata-se de uma obra pautada pela busca da verdade essencial do cinema. "Não corras atrás da poesia", diz um dos preceitos da

Via Atlantica15.indd 98 27/07/2010 18:46:04

estética depurada de Robert Bresson. "Não forces o poema a desprender-se do limbo", escreveu Drummond em "Procura da poesia". Em *O padre e a moça*, Joaquim Pedro obedeceu a ambos.

Referência Bibliográfica

ANDRADE, Carlos Drummond de. Contemplação de Ouro Preto. In *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

_____ . "Imagens perseguidas: o padre e a moça". http://www.filmesdoserro.com.br. Acesso: 10/07/2009.

BARROS, Fernando Monteiro. "O barroco mineiro em Drummond". http://www.filologia.org.br/soletras/3/07.htm. Acesso: 10/07/2009.

BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BISCHOF, Betina. *Razão da recusa: um estudo da poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: Nankin, 2005.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Trad. Evaldo Mocarzel. São Paulo: Iluminuras, 2005.

CAMPOS, Haroldo de. Drummond, mestre de coisas. In *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASCUDO, Luís da Camara. *Geografia dos mitos brasileiros*. Belo Horizonte/São Paulo: Itatia/Edusp, 1983.

COÊLHO, Joaquim-Francisco. *Terra e família na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1973.

GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. *Palavra peregrina: o barroco e o pensamento sobre artes e letras no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1998.

MERQUIOR, José Guilherme. *Verso universo em Drummond*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

Revista Contracampo 42. http:www.contracampo.com.br/42/frames.htm. Acesso: 10/07/2009.

TELES, Gilberto Mendonça. *Drummond: a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

Via Atlantica15.indd 99 27/07/2010 18:46:04