



**Identidade em crise:  
 a noção de mineiridade em *O Padre e a Moça***

**Identidad en crisis:  
 la noción de mineiridade en *O Padre e a Moça***

**Identity in crisis:  
 the notion of mineiridade in *O Padre e a Moça***

Thiago Henrique Fernandes Leão Gomes

Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), graduando em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Mestre em Comunicação pela UFOP. Ouro Preto (MG). Brasil.

E-mail: thiagoh.gomes23@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8743-3786>

Cláudio Rodrigues Coração

Doutor em Comunicação: Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Curso de Graduação em Jornalismo da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Ouro Preto (MG). Brasil.

E-mail: crcorao@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1402-7787>

**Resumo:** O presente texto busca perceber a formação da identidade dos personagens do filme *O Padre e a Moça*, primeiro longa-metragem dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, ao tratar da questão da "mineiridade". Com isso, pretende-se compreender como os conflitos identitários dos personagens estão relacionados com a própria crise de uma identidade hegemônica nacional, que também reflete na instituição da linguagem cinematográfica particular do cineasta. Por fim, percebe-se de que modo a poesia e o cinema são mobilizados por Joaquim Pedro de Andrade para apreender a modernidade e as próprias configurações do tempo.

**Palavras-chave:** Identidade; Tradição; Religiosidade; Crise.

**Resumen:** El presente texto pretende comprender la formación identitaria de los personajes de la película *O Padre e a Moça*, primer largometraje dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, al tratar el tema de la "mineiridade". Con ello, pretendemos comprender cómo los conflictos identitarios de los personajes se relacionan con la propia crisis de una identidad nacional hegemónica, que también se refleja en la

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
Cinema  
e Audiovisual

institución del particular lenguaje cinematográfico del cineasta. Por último, comprenderemos de qué manera la poesía y el cine son movilizados por Joaquim Pedro de Andrade para aprehender la modernidad y las configuraciones del propio tiempo.

**Palabras clave:** Identidad; Tradición; Religiosidad; Crisis.

**Abstract:** The present text seeks to understand the identity formation of the characters in the film *O Padre e a Moça*, the first feature film directed by Joaquim Pedro de Andrade, when dealing with the issue of "mineiridade". With this, we intend to understand how the identity conflicts of the characters are related to the very crisis of a hegemonic national identity, which also reflects in the institution of the filmmaker's particular cinematographic language. Finally, we outline how poetry and cinema are mobilized by Joaquim Pedro de Andrade to apprehend modernity and the configurations of time itself.

**Keywords:** Identity, Tradition, Religiosity, Crisis.

### Joaquim Pedro, crise e modernização

Joaquim Pedro de Andrade foi um dos realizadores mais influentes do Cinema Novo. Nascido no Rio de Janeiro em 1932, passou sua juventude transitando entre seu estado natal e Minas Gerais. Por influência do pai, Rodrigo Melo de Andrade, advogado fundador do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), teve contato com um círculo artístico muito cedo, recebendo influências diversas.

Sua carreira no cinema começa em 1959, e seus filmes são tanto um projeto de modernização do cinema nacional quanto uma reflexão sobre o que constitui a identidade brasileira. Em 1966, dirige o filme experimental *O Padre e a Moça*, baseado em um poema homônimo de Carlos Drummond de Andrade. A história acontece em uma região próxima de Diamantina (MG), quando um padre se apaixona por uma jovem fiel frequentadora de sua paróquia. De acordo com o próprio Joaquim Pedro no encarte da versão em DVD:

*O Padre e a Moça* é um filme de crise. 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. O fato mesmo de eu ter escolhido um padre vem do manto de inibição que cobria aquele padre, que o impedia de transar com a vida de uma mulher mais aberta. E tudo isso integra o filme, está na base. É um filme em que não aparecem crianças, todo mundo é meio feio, muito torto. É um filme sobre o negativo. (Encarte *O Padre e a Moça*, 2019).

Essa crise está posta pelas rupturas da identidade entre o padre (Paulo José) e a moça Mariana (Helena Ignez), que a partir da atração romântica e sexual colocam em xeque questões relacionadas à formação religiosa e aos dogmas da Igreja Católica Apostólica Romana.

Além disso, a formação da identidade mineira aparece atravessando os discursos dos personagens. Como colocado por Simone Maria da Rocha, essa identidade é caracterizada por um “apego à tradição; valorização da ordem; prudência, aversão a posições extremas; espírito conciliador; capacidade de acomodar-se às circunstâncias; paciência como estratégia política” (2003, p. 1).

Dessa forma, compreendemos a mineiridade como uma sociabilidade que associa dois tempos históricos essencialmente distintos: a capitania associada ao desenvolvimento europeu e a pós-decadência da mineração. Assim, existe uma expressividade particular mineira de uma ruralização atravessada pela vida urbana, ligada principalmente a estruturas produtivas do mercado.

A mineiridade, então, é permeada pelo imaginário do passado (*op. cit.*), resultando em uma certa incapacidade de adequação à teia social e a novos projetos sociais. O mineiro conservador é, nesse sentido, um agente da classe social que não consegue lidar com a mudança da sua própria realidade e tenta controlar as potencialidades futuras. Em função disso, há o apego às ritualidades da sociabilidade e da convivência social, para delimitar as posições sociais.

Por fim, a mineiridade é a assimilação dessas características do “mito”, como exposto, de forma ideológica. Logo, a postura de apego à tradição possui também uma dimensão instrumentalizada, como um movimento político que visa sua própria permanência.

Junto a isso, a relação do padre e da jovem está de acordo com o que Lúcia Ramos Monteiro (2016) chama de uma narrativa de dissolução da identidade nacional, de um cinema que faz uma inversão de elementos de narrativas fundacionais (a reunião do par romântico, vínculo entre o destino individual de um personagem e a história de um território, paralelo entre a felicidade doméstica e o sucesso para a nação, herói em busca de heroína, travessia de território nacional), que se relaciona também à crise de identidade dos sujeitos do filme.

Concluído logo após o golpe militar de 1964, o filme foi censurado “[...] a pedido de autoridades eclesásticas e de membros da tradicional família mineira [...]”, sendo exibido apenas após a exclusão de três cenas para “[...] zelar pela preservação da moral, cultura e tradições religiosas do povo brasileiro, muitas vezes ameaçadas por críticas irreverentes de que são veículos espetáculos de diversões públicas [...]” (PINTO, 2007, p. 2).

### **Catolicismo e Mineiridade: identidades e tradições em crise**

Logo na primeira cena do filme, somos introduzidos ao personagem de Paulo José, que segue um caminho a cavalo com um cântico de igreja de trilha sonora, compondo, junto às vestimentas de padre, o local sagrado daquele sujeito. Seu destino é evidenciado a partir das casas de arquitetura colonial em conjunto com o ambiente natural, montanhoso e de vegetação fechada, é algum lugar de Minas Gerais. Alcançando o destino, seu objetivo aparece: o ato de extrema unção de Padre Antônio, que era responsável pelo lugar. As pessoas que estão juntas ao padre se dirigem ao recém-chegado, pedem benção e beijam sua mão, denotando sua autoridade mesmo na condição de desconhecido. Essa relação é fruto de uma tradição inventada pelo catolicismo:

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado (HOBBSAWN, 1984, p. 10).

A aceitação da prática e a autoridade do novo padre revelam a relação das pessoas que estão ali: todas partilham dessa formação, dessa tradição. A identidade coletiva e individual daquele grupo é perpassada pela questão religiosa, estão todos ali pelo ato da extrema-unção. Ao mesmo tempo que o lugar de autoridade do padre está estabelecido, eles se reconhecem por compartilharem um lugar comum. Não há a rejeição ao “estranho” ali justamente pela ideia de pertencimento e de proximidade que é dada pelo catolicismo.

Uma das bases da religião católica é a ideia de fraternidade, que de acordo com Bauman “é o símbolo de se tentar alcançar o impossível, diferentes mas os mesmos, separados mas inseparáveis, independentes mas unidos” (BAUMAN, 2005, p. 16). E a proximidade, nesse sentido, não é apenas física, mas

a um nível fundamental, a proximidade do Próximo, com toda a carga judaico-cristã e freudiana que pesa sobre o termo – a proximidade da coisa que, independente da Distância a que possa estar em termos físicos, encontra-se sempre, por definição, “perto demais” (ZIZEK, 2014, p. 41).

Ao mesmo tempo, no entanto, esse pertencimento vai além dos elementos meramente religiosos, têm práticas associadas às tradições mineiras: de se reunir na casa da pessoa doente, da relação de harmonia estabelecida entre os presentes, ou seja, toda uma ritualística tradicional. Assim, há um encontro a partir de uma identidade substância que é relacionada a fatores mais objetivos, como “a origem comum, a língua, a cultura, a religião, a ligação a um território que permite a reivindicação do que se considera uma identidade autêntica” (ROCHA, 2003, p. 2). Essas questões são próprias da “mineiridade” ou do “mineirismo”, entendida como uma expressão sub-regional (ARRUDA, 1990) que demarca os valores de um grupo específico e que se torna objetivo e externo aos sujeitos, “já que essencializa, fixa e enrijece alguns atributos” (ROCHA, 2003, p. 2) daqueles que nascem no local.

Após a apresentação de Padre Antônio há um corte de cena para a casa de Mariana, e rapidamente fica exposta a relação violenta entre ela e Fortunato (Mário Lago), que recebeu a moça para criar quando ela tinha apenas dez anos e, quando mais velha, a obrigou a entrar em uma relação romântica, propondo casamento, proibido pelo Padre Antônio. Todo o diálogo entre os dois é violento, ele desmente as afirmações de Mariana e questiona a relação dela com o padre. É um diálogo revelador, pois, ao responder sobre o padre, tanto a feição da moça quanto a música indicam que ele representava um tipo de refúgio às agressões de Fortunato, que além de ser violento ao falar com Mariana, também abusa sexualmente da moça.

A relação parte de uma violência naturalizada por um “costume” das sociedades tradicionais que defende um certo androcentrismo, entendido como “uma visão hierarquizada entre os sexos, de acordo com a qual os homens e o universo masculino são dotados de característica essencialmente positivas e as mulheres e o feminino de aspectos negativos” (TROTTA, 2014, p. 99). Os desejos de Mariana são ignorados, e ela não pode decidir se quer casar ou não, é necessária a mediação de um outro homem para que o matrimônio não aconteça. Fortunato, homem mais rico do local, é a representação da “macheza”, é imperativo pela violência, ligados a fatores de virilidade e econômicos. Como afirma Trotta: “O modelo do patriarca é um referencial de força e poder que se materializa na potência sexual e no controle econômico” (*op. cit.*, p. 103).

Nesse caso, as características de uma sexualidade masculina dominante sobrepõem a natureza não conflituosa mineira. O que está em jogo são as relações que envolvem a construção da identidade do personagem frente ao coletivo – a hetero-identidade – e a identidade definida por si mesmo – a auto-identidade (CUCHE, 1999). Fortunato mantém a relação pacífica e não conflituosa com os membros da comunidade para continuar pertencendo ao grupo, mas frente à “esposa” age de forma a manter sua

posição de “superior” dentro da lógica androcentrista. Assim, a partir de uma concepção relacional:

A construção da identidade se faz no interior de contextos sociais que determinam a posição dos agentes e por isso mesmo orientam suas representações e suas escolhas. Além disso, a construção da identidade não é uma ilusão, pois é dotada de eficácia social, produzindo efeitos radicais. A identidade é uma relação que se elabora em uma relação que opõe um grupo aos outros grupos com os quais está em contato (*op. cit.*, p.182).

Mas os pertencimentos daquele grupo estão em crise. No funeral de Padre Antônio, um dos personagens, embriagado, faz um discurso contra o conformismo e a hipocrisia da igreja. Sua posição de identidade dissonante faz com que as pessoas reajam contra esse personagem, expulsando-o do local. Ao se colocar contra o que constitui a identidade do grupo, ele perturba a permanência do “mito”, e deixa em conflito a forma como as pessoas se veem e a forma como ele as vê, um conflito entre a hetero-identidade e a auto-identidade que pode gerar uma descontinuidade ou uma fragmentação da experiência de reconhecimento. Logo, “se o tênue equilíbrio entre os pólos da identidade for trincado, se o processo de ajuste contínuo falhar, deparamo-nos com o sofrimento, o desconforto e a perda de nós mesmos” (MELUCCI, 2004, p. 53).

Então, para evitar esse esfacelamento da identidade, o “intruso” deve ser retirado, mesmo que a ação violenta de expulsão seja contrária à própria constituição da identidade apaziguadora, pois “incorrem numa contradição pragmática, uma vez que violam as normas éticas que sustentam sua própria comunidade discursiva” (ZIZEK, 2014, p. 43). Como existe uma limitação ética aos que fazem parte daquela coletividade, verifica-se a contradição pragmática de rejeitar a formação identitária de “não-conflito” para eliminar quem coloca essa identidade em risco. Mas essa denúncia do personagem faz parte da formação da mineiridade em que:

A permanência dos dias passados no imaginário demonstra a incapacidade da teia social de gerar novos projetos ou, pelo menos, a impossibilidade de uma classe social lidar, adequadamente, com a sua realidade e controlar com mais segurança as virtualidades futuras. E de fato, ainda que a estagnação ou a decadência possam ser relativizadas no universo societário de Minas, o que se surgiu rompeu a dinâmica anterior. Daí a tendência ao ritualismo na convivência social, que no passado, como no oitocentos, serviu para delimitar os lugares naquela sociedade, que não obstante se encontraram, em cada etapa, movidas por lógicas diferentes (ARRUDA, 1990, p. 198).

Assim, o deslocamento desse personagem se dá no momento que ele coloca as contradições da coletividade em evidência. Essa tensão posta entre as identidades dentro do grupo é a falta de solidariedade com o desviante. O pertencimento é suspenso como uma forma de manter a coalizão coletiva.

Desse mesmo modo, a identidade e o pertencimento do padre entram em crise quando ele se apaixona por Mariana. Diferentemente de Padre Antônio, o novato (cujo nome não é mencionado em nenhum momento do filme) decide, em uma atitude conciliadora, que vai realizar o casamento de Fortunato e Mariana, mas sua resolução vai diminuindo na medida em que convive com a moça.

O que está colocado é um embate entre dois discursos que legitimam posições de poder. De um lado Fortunato, representando o poder econômico; e, do outro, os padres enquanto poder eclesiástico, da tradição. Mas a possibilidade da mudança de posição, entre os dois padres ou mesmo no discurso do mais jovem, assim como a relação com o personagem embriagado, demonstram que:

o pertencimento e a identidade não têm a solidez de uma rocha, não são garantidos para toda a vida, são bastante negociáveis e revogáveis, e de que as decisões que o próprio indivíduo toma, os caminhos que percorre, a maneira como age – e a determinação de se manter firme a tudo isso – são fatores cruciais tanto para o “pertencimento” quanto para a “identidade” (BAUMAN, 2005, p. 17).

Os sentidos da formação da identidade mineira são contraditórios aos conflitos discursivos da própria sociedade que a forma. Essas relações que estão postas são resquícios da colonização que configura o poder naquele lugar. Assim, o conflito se dá pelas tradições coloniais que entram em choque, pois são relações violentas que se formalizaram pela imposição e pela repetição. Essas relações são sustentadas por operações memorialísticas, que reproduzem o passado com uma visão sacralizada da família, das relações de trabalho, do papel da igreja, e que tendem a manter uma concepção de mundo tradicionalista e conservadora.

A partir da memória e do “mito” da identidade se formam os rituais, como afirma Arruda, “mito e memória desenvolvendo, de forma correlata, vocação para fixar o passado, adquirem dimensões ritualísticas” (1990, p. 212). Então, identidades tanto individuais quanto coletivas naquele lugar são reapropriações das relações vigentes durante o colonialismo.

Em último momento do longa, buscando superar a crise que se instaura na cidade a partir desses conflitos, o padre tenta fugir junto de Mariana, mas em pouco tempo uma crise de consciência – após envolvimento sexual – o faz retornar. Sua

identidade fraturada busca refúgio no local estável, na igreja, onde adormece em lágrimas no altar. Mariana, sem destino e abandonada, também retorna à cidade e acaba encontrando com Fortunato, que também está em crise com sua identidade. Como a fuga foi uma fissura em sua condição de homem hegemônico, ele recusa a possibilidade de casamento e se exila. Tanto as fissuras na identidade do padre como na de Fortunato estão para além da crise:

A descontinuidade e fragmentação da experiência que a complexidade introduz criam um esvaziamento do “sujeito” como essência com características permanentes. A situação de *homeless mind*, a perda da morada da subjetividade que caracteriza as sociedades contemporâneas não é um mero sinal de uma crise, mas significa que está em curso uma redefinição de identidade como pura capacidade auto-reflexiva, como consciência de si mesmo (MELUCCI, 2004, p. 53).

Após os acontecimentos, as experiências, as fissuras e os conflitos, os protagonistas não podem retornar a um lugar anterior, suas percepções estão alteradas. Isso explica a última sequência do filme ser a fuga definitiva, com ambos mais decididos, uma vez que já foram superadas as contradições. Mas a fuga está longe de ser bem-sucedida, são perseguidos pelos moradores da vila e se escondem em uma gruta. Por fim, os dois estão se abraçando e uma multidão atrás coloca fogo no esconderijo, em uma situação análoga à de caça às bruxas.

Todo *O Padre e a Moça* vai ao encontro, acreditamos, com o que Monteiro (2016) classifica como “narrativa de dissolução nacional”. A problematização das identidades colocadas por Joaquim Pedro de Andrade questiona a solidez de uma identidade mítica: “trata-se, na verdade, do contrário disso: de afirmar como a questão das identidade regionais é problemática e, no limite, de afirmar que a própria identidade cinematográfica é problemática” (*op. cit.*, p. 3). As narrativas de dissolução, para Monteiro, se dão na chave da negação das chamadas “ficções fundacionais”. A autora propõe algumas características dessas narrativas fundacionais: a reunião do par romântico, vínculo entre o personagem e a história de um território determinado, e paralelo entre a felicidade doméstica e o sucesso da nação.

Primeiramente, não existe um otimismo quanto à reunião do par romântico em momento algum. O que se estabelece desde o princípio são personagens que não devem ficar juntos – afinal, a condição de padre não permite o romance. Logo, o que se efetiva não é uma reunião do par romântico, pois estão condenados ao julgamento popular. De certa forma há uma subversão na noção de final feliz a partir do linchamento das personagens.

Novamente, na segunda característica, há uma subversão da lógica. Apesar da vinculação dos personagens à vila, elas são violentas. Mariana está presa ao lugar pela posição autoritária de Fortunato, enquanto o padre o está meramente por questões burocráticas, relacionadas a sua posição eclesíástica. Não são vínculos de pessoas que se identificam com o território. E, no final, são expulsos do lugar por quebrar as regras daquela convivência. Então, por mais que exista uma certa relação, ela é quebrada.

*O Padre e a Moça* não coloca nenhum paralelo de felicidade. Não existem relações harmoniosas, são todas conflituosas: tanto na relação da casa de Fortunato com Mariana, quanto nas relações de poder e de trabalho que estão postas. É uma visão pessimista dos mitos daquela identidade que, no momento derradeiro, leva a comunidade ao assassinato, pelo apego às características fundacionais da identidade tradicional.

Joaquim Pedro estava consciente das identidades em crise que estava construindo no filme, mas seu movimento é justamente o de perceber as contradições que estão colocadas na sociedade tradicional mineira. Fazendo isso, o diretor promove não apenas uma dissolução das narrativas fundacionais, como questiona “códigos estabelecidos por cinematografias nacionais paradigmáticas” (MONTEIRO, 2016, p. 14), que enaltecem as características das identidades nacionais e as reforçam.

As crises de identidade são colocadas pela ruptura com formações hegemônicas, tanto no caso de Fortunato, quanto do padre. Essas fragmentações são características de sujeitos que habitam lugares em que o tempo está atravessado pelo passado (BHABHA, 1998). Nesse caso, as relações coloniais reconfiguram a vivência e as relações de trabalho. O ritmo e os cortes do filme, como uma proposta experimental, também dissolvem as propostas de cinema clássico, junto à ideia de dissolução das narrativas fundantes propostas por Monteiro.

Como primeiro trabalho de longa-metragem de Joaquim Pedro de Andrade, o filme marca certas características que vão ser fundamentais no decorrer de sua carreira: planos estáticos e longos, preocupação com a disposição dos personagens em cena, poucos movimentos de câmera, poucos cortes durante os diálogos – que são geralmente secos. Para fora do âmbito técnico, as relações sócio-históricas brasileiras são uma preocupação constante do diretor.

O movimento de análise considera os aspectos plásticos e narrativos do filme e suas relações semióticas com o poema de Drummond. A força interpretativa também se apoia na já consolidada simbologia religiosa católica, além de elementos característicos da cultura popular mineira, como apresentado por Rocha (2001).

A crítica sustenta o movimento metodológico de análise fílmica, com uma leitura cena a cena ressaltando o que é pertinente à discussão. A partir da política de autores,

movimento teórico e crítico francês, compreendemos que existe uma visão de mundo de Joaquim Pedro articulando as problemáticas levantadas.

Essa visão de mundo aparece principalmente pela sua própria formação, da relação com Minas Gerais, e seu projeto de reconstrução do poema no audiovisual. Compreendemos que esse empreendimento, que aparece mais forte na sua cinematografia mineira, é apoiado por um exame da cultura brasileira para não apenas manifestar a identidade nacional, como “projetar Minas Gerais, não só como microcosmo de país, mas também como cenário universal” (SILVA, 2011, p. 7).

Silva destaca que o projeto poético audiovisual de Joaquim Pedro está muito calcado na adaptação literária. Porém, diferentemente das adaptações da Vera Cruz, por exemplo, que são diretas e imediatas à obra original, Joaquim Pedro cria uma versão própria do objeto literário, “deixando claro que sua arte é um outro trabalho, bem diverso do objeto que lhe serviu de inspiração, seja ele histórico, literário ou biográfico” (*op. cit.*, p. 16). Essa perspectiva auxilia na aproximação do cinema de Joaquim Pedro como um autor.

Por fim, Joaquim Pedro elege Minas Gerais como seu objeto idílico do seu filme-poema, portanto, é importante para o movimento analítico compreender como os aspectos socioculturais são mobilizados na construção fílmica.

### Considerações finais

No poema “Um padre, uma moça”, de Carlos Drummond de Andrade, podemos perceber um lampejo imagético que se empreende numa oposição: o mundo iluminista do letrado padre ante a moça [objeto de desejo] Mariana. Esse encontro fortuito no interior de Minas Gerais, mais especificamente na região serrana próxima a Diamantina, parece apontar para um baile improvável. Toda a ordem do desejo entre os dois é costurada no poema a partir de uma possível revelação, um tempo que se escoia no encontro, na reflexão sobre o pecado, na reminiscência, mas, sobretudo, no elogio à subversão da ordem opressiva.

Esse exercício literário demarcador da paisagem, tão característico à obra de Drummond, transmuta-se no filme de Joaquim Pedro também como um exercício de prosódia crítica, a elaborar – desde o diálogo “naturalista audiovisual” até o escopo de enquadramento da província mineira – as inconstâncias não só do amor carnal idealizado entre Mariana e o padre, mas, talvez, da evidência desse tempo deslocado, escoado da transição do arcaico para o moderno, pois evidenciado no campo firme da ideia de uma formação nacional “civilizatória”.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
Cinema  
e Audiovisual

Nesse sentido, Joaquim Pedro antecipa questões caras ao seu cinema e também sugere que a incorporação cinematográfica da poesia e da literatura, em *O Padre e a Moça*, é uma menção específica de um cotidiano marcado, inevitavelmente, pela opressão, pelo tédio, pela vulgaridade, mas, também, pela possibilidade de liberdade. A questão existencial, tanto do padre como de Mariana, entrosa-se, então, a isso que está solto na artimanha da própria representação, a revelar, nas tintas do “primeiro cinema novo”, essa “tradição vanguardista” da desconstrução, que embaralha, desde o movimento de câmera até o movimento dos corpos (pensemos a sequência final da andança e da entrega amorosa dos protagonistas), um enredo firme da evidência do cânone literário da paisagem mineira, que se confunde também com a paisagem da vida nacional e suas transformações.

Sem exagero, pois, há entre os atributos de *O Padre e a Moça* uma questão tão próxima do eu lírico da canção “Flor da Idade”, de Chico Buarque – citação propositada do poema “Quadrilha”, de Drummond, em que uma tentativa de demarcação do tédio lírico do cotidiano se traduz nas instâncias da vida possível rural, interiorana, suburbana, provinciana. A delícia do cotidiano é subvertida pelo arroubo do mundo que a todos transporta, de modo avassalador, pela intromissão voyeurística do narrador.

Voltando a Drummond, é como se Chico Buarque incorporasse a métrica do poeta mineiro para dar conta de uma paisagem prosaica que se revela como uma temporalidade estática, não menos sufocante, mas, mais que isso, intrínseca ao arroubo da sexualidade, de erotismo travestido de pedra (no caso de Drummond), que pode se confundir não apenas na mineiridade (como marca de identidade), mas nisso que se empreende como um tempo marcado pelos acidentais jogos da oralidade:

*A gente faz hora, faz fila na vila do meio dia  
Pra ver Maria  
A gente almoça e só se coça e se roça e só se vicia  
A porta dela não tem tramela  
A janela é sem gelosia  
Nem desconfia  
Ai, a primeira festa, a primeira fresta, o primeiro amor  
Na hora certa, a casa aberta, o pijama aberto, a família  
A armadilha  
A mesa posta de peixe, deixe um cheirinho da sua filha  
Ela vive parada no sucesso do rádio de pilha  
Que maravilha  
Ai, o primeiro copo, o primeiro corpo, o primeiro amor  
Vê passar ela, como dança, balança, avança e recua  
A gente sua  
A roupa suja da cuja se lava no meio da rua  
Despudorada, dada, à danada agrada andar seminua  
E continua  
Aí, a primeira dama, o primeiro drama, o primeiro amor.*

Estamos no terreno, então, da frivolidade que escapa aos olhos, a isso que é decisivo para os jogos de natureza de convívio social, que se impregna nos corpos dos agentes e nos papéis desempenhados, performados na mesma vida social prosaica. O olhar à esgueira do cinema de Joaquim Pedro se serve desse elemento, pois ele acondiciona, antes de tudo, a verborragia estancada, tributária das imagens da canção de Chico, e sintetizada no poema também tributário de Drummond.

Bem sabemos que a poesia de Drummond está firmada em um desconforto crítico em relação ao emblema cosmopolita (principalmente no poema “A Máquina do Mundo”), numa universalidade memorialística (e doída na maioria das vezes) de Itabira, essa outra paisagem específica da devastação da natureza e dos recursos de ordem mineral e natural. É uma forma de resumir a poesia de Drummond, como se essa melancolia particular do eu poético, quase sempre, se revelasse na rememoração do “sujeito de pedra” (pensemos também nos poemas “No meio do caminho”, “Confidência do itabirano”).

O filme *O Padre e a Moça*, a despeito das exigências cinemanovistas da tradução literária para o audiovisual, revela-se ainda numa potencialidade intrínseca do poema. A de estar incontestemente “presa” ao fio de memória: disso que se escapa, como vimos, dessa “flor da idade existencial”, pegando carona novamente na canção de Chico Buarque.

Em outro poema de Drummond, “José”, o narrador diz, “Minas não há mais”. É sintomático perceber nesse jogo ora paroxístico, ora paradoxal em que Drummond se embrenha no fim das utopias juntamente na entrega das mistificações perdidas (como em “Os ombros suportam o mundo”). A junção desses versos desses dois poemas nos ajuda a compreender a dualidade entre a província e o mundo, a universalização do “planeta minas” ante o intangível do modo libidinal da ordem do cotidiano. A entrega cabal de Mariana para os desejos reprimidos do padre (e o desejo de ambos), se embebe, no filme, de luta libertária diante das opressões, firmadas por um cinema pungente. Bem sabemos o quão violenta também pode ser essa paisagem interiorana, agreste, frugal. Como se o fora-do-quadro da canção de Chico pudesse se transmutar nas entrelinhas da corrosão melancólica da poesia de Drummond. Sobre isso, nos parece que é o que *O Padre e a Moça* de Joaquim Pedro insiste em nos dizer como um “sentimento cosmopolita do vasto mundo”. Nesse eixo de análise, ao abordar as principais marcas da poesia de Drummond, Wisnik (2018) pontua:

Trata-se, na verdade, de questão crucial para um escritor tão apegado ao provinciano lugar de origem e ao mesmo tempo tão marcado por um sentimento cosmopolita do vasto mundo.

rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

A combinação dessas duas dimensões o levou a sondar, num poema famoso, a entidade cósmica [...] que a tradição literária chamou de “máquina do mundo” (WISNIK, 2018, p.7).

Se montarmos as categorias elencadas neste texto – a identidade, o conflito e o pertencimento –, vamos notar que é justamente no entremeio de uma aparente contradição-oposição (a província e o mundo) que o tempo se mostra na sua urgência de registro, de corpo existencial: “Ninguém prende aqueles dois, Aquele um. Negro amor de rendas brancas”.

É exatamente esse torpor travestido de pueril, nesse sentido, que para Wisnik a poesia de Drummond nos exige a entender – pelo menos, as seguintes questões: a) o lugar; b) o recôndito; c) o trem; d) a esfinge. Nesse sentido, a temporalidade fluida dessa incorporação é reveladora dos tempos da paisagem. Poderíamos afirmar, com algum cuidado, que, desde sua estreia no longa-metragem, Joaquim Pedro nos adverte, portanto, de um tempo do poema no audiovisual, reproduzindo as mesmas questões compreendidas por Wisnik. Esse tempo condiciona as artimanhas do desejo e a necessidade de incorporação do filme como ferramenta decisiva na organização, vamos colocar assim, desse tempo do poema.

É a partir desse saldo, então, que as linguagens (tanto a literária, quanto a cinematográfica) se assumem no tempo da vida das pessoas em seu horror e delícia cotidianos. A fresta, a tramela, a vida idiota, o suspenso da paisagem se desvelam no ponto futuro dos narradores modernos, na rememoração como chave quase de salvação. Não apenas na rememoração do passado, mas, principalmente, como dínamo de compreensão de futuro, no entender de Marques (2009), como um desvelamento de um mistério barroco mineiro (e brasileiro):

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” (*op. cit.*, p. 97).

É fundamental corroborar, pois, diante do que nos diz Marques, que os componentes das “engrenagens do mundo” em Joaquim Pedro se fazem de uma questão decisiva na formação do semblante de um povo. Mas esse semblante só pode ser vislumbrado, acreditamos, justamente no paroxismo, como dissemos, entre a província e o mundo, na questão da temporalidade – não da oposição, mas, sim, do paradoxo.

É aí então que *O Padre e a Moça* se revela numa identidade caracterizada pelo conflito não só da mineiridade como aposta, mas no ensejo de controle dos corpos, nas esfinges dos provinciais, a anunciar que o desejo libertário dos homens e das mulheres – um “mistério barroco” – encontra-se além-mata, além-mar, além-fronteiras.

A paisagem de Minas Gerais, para isso, com suas montanhas demarcatórias, não raras vezes claustrofóbicas, parece conviver com a premência dos sujeitos a uma libertação diabólica: “olha, existe vida além daquele horizonte: além do horizonte existe um lugar, bonito e tranquilo pra gente se amar”, como nos diz a canção.

Ora, se Minas Gerais, para Drummond, estabelece-se, nos termos de Wisnik, como a resiliência do sujeito do mundo memorialístico ante ao inevitável mundo cosmopolita, o filme de Joaquim Pedro parece apontar, mesmo que candidamente, para um tormento travestido na tradução do “negro amor subversivo”. Impossível não lembrar da versão de Caetano Veloso para “It’s all over now, baby blue”, de Bob Dylan, em “Negro amor”:

Vá, se mande, junte tudo que você puder levar  
 Ande, tudo que parece seu é bom que agarre já  
 Seu filho feio e louco ficou só, chorando feito fogo à luz do Sol  
 Os alquimistas já estão no corredor  
 E não tem mais nada, negro amor  
 A estrada é pra você e o jogo é a indecência  
 Junte tudo que você conseguiu por coincidência  
 E o pintor de rua que anda só desenha maluquice em seu lençol  
 Sob os seus pés o céu também rachou  
 E não tem mais nada, negro amor.

## Referências

- ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. O lugar da memória. In: ARRUDA, M. A. DO N. **Mitologia da mineiridade**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990. p. .
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.
- BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999.
- HOBSBAWM, Eric. Introdução. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- MARQUES, Ivan. O padre, a moça e um “brasileiro mistério” – Drummond nas lentes do Cinema Novo. **Revista Nova Atlântica**, São Paulo, n. 15, p.87-99, 2009.
- MELUCCI, Alberto. Identidade. In: MELUCCI, A. **O jogo do eu**: a mudança de si em uma sociedade global. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2004. p.44-49.
- MONTEIRO, Lúcia Ramos. Das narrativas de fundação às narrativas de dissolução: a questão da identidade nacional em filmes contemporâneos “periféricos”. In: **ANAIS DO 25º ENCONTRO ANUAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – COMPÓS**, 25, 2016, Goiânia. Anais eletrônicos... Goiânia, UFG, 2016. p. 1-17. Disponível em: [http://www.compos.org.br/biblioteca/ramos\\_monteiro\\_compos\\_3357.pdf](http://www.compos.org.br/biblioteca/ramos_monteiro_compos_3357.pdf). Acesso em: jun/2021 .
- O PADRE e a Moça. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Brasil : Bretz Filmes, 2021 [1965]. DVD.
- PINTO, L. S. **O Padre e a moça**: censura, igreja e estado. Disponível em: [http://memoriacinebr.com.br/Textos/O\\_Padre\\_e\\_a\\_moca.pdf](http://memoriacinebr.com.br/Textos/O_Padre_e_a_moca.pdf). Acesso em: jun/2021 .
- ROCHA, Simone Maria. Identidade regional, produção e recepção: a mineiridade na televisão. In: **ANAIS DO 12º ENCONTRO ANUAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – COMPÓS**, 12, 2003, Recife. Anais eletrônicos..., Recife: UFPE, 2003. p. 1-19. Disponível em: [http://www.compos.org.br/data/biblioteca\\_1026.PDF](http://www.compos.org.br/data/biblioteca_1026.PDF). Acesso em: jun. 2021.
- SILVA, Meire Oliveira. **Passos da paixão mineira**: o cinema-poesia de Joaquim Pedro de Andrade e suas reminiscências. Universidade de São Paulo, USP. São Paulo, 2011.
- TROTTA, Felipe. A macheza. In: TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não**: nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.
- WISNIK, José Miguel. **Maquinação do mundo: Drummond e a mineração**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.



rebeca



Revista Brasileira  
de Estudos de  
**Cinema**  
e Audiovisual

ZIZEK, Slavoj. **Violência**: seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

Recebido em: 16/05/2022. Rodada 1: Revisor A 10/10/2022. Revisor B 21/12/2022.

Rodada 2: Revisor A 31/03/2023. Aprovado em: 10/04/2023.

### **Informações sobre a coautoria**

Concepção e desenho do estudo  
Thiago Henrique Fernandes Leão Gomes

Aquisição, análise ou interpretação dos dados  
Thiago Henrique Fernandes Leão Gomes

Redação do manuscrito  
Cláudio Rodrigues Coração

### **Informações sobre o artigo**

Resultado de projeto de pesquisa  
Não se aplica

Fontes de financiamento  
Não se aplica

Considerações éticas  
Não se aplica

Declaração de conflitos de interesse  
Não se aplica

Apresentação anterior  
Não se aplica