

# AS ESTRELAS DO CÉU DE BELO HORIZONTE SÃO INCOMPREENSÍVEIS

---

*The stars in the sky of Belo Horizonte are  
incomprehensible*

Marcio Roberto Soares Dias\*

Em artigo escrito em 1983, Antonio Candido, ao assinalar a situação da literatura brasileira na década de 1930, nota que ela, apesar de trazer em si vestígios próprios do movimento revolucionário do decênio anterior, o faz em grande parte na forma de “atualizações”<sup>1</sup> do que havia sido delineado ou deliberado durante a denominada fase heróica do Modernismo. No decênio de 1930, o acolhimento mais geral, dado às vezes até de forma inconsciente, daquilo que foram as inovações formais e temáticas das vanguardas anuciou o arrefecimento da necessidade imperiosa experimentada pelos primeiros modernistas, nos anos 1920, de impor à elite cultural brasileira a aceitação dos seus posicionamentos estéticos. Em compensação, o panorama histórico dos anos 1930 e 1940, marcado, em nível internacional, principalmente pela violência de conflitos ideológicos e bélicos e, no plano nacional, sobretudo pela instauração da ditadura do Estado Novo, passou a impor as linhas gerais de um projeto de aproximação do artista com o mundo, através da sua inserção na então convulsiva matéria histórica. Em seu livro *1930: a crítica e o Modernismo*, publicado no ano de 1974, João Luiz Lafetá já colocara muito bem a questão. Ao analisar essas duas fases do Modernismo brasileiro, evidencia na primeira um *projeto estético*, em cujo centro de discussão giravam questões ligadas principalmente à linguagem; na segunda, focada principalmente na reflexão a respeito da função da literatura e das relações entre arte e sociedade, sobressai um *projeto ideológico* (cf. LAFETÁ, 2000, p. 19-38).

\* UESB.

<sup>1</sup> O ensaísta utiliza o termo “atualização” para referir “a passagem da potência ao ato” (CANDIDO, 2003, p. 185).

Talvez em grande medida por conta dessa vinculação com o *projeto ideológico* do Modernismo, de que fala Lafetá, a poesia de Drummond parece apresentar, a partir de *Sentimento do mundo*, uma tensão entre o eu e o mundo. Em *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*, o ensaísta John Gledson afirma que, embora esses três livros se diferenciem das coletâneas anteriores e posteriores em muitos fatores, eles se tornam singulares notadamente por conta dessa tensão, na qual está presente uma espécie de “aceitação provisória de que [o eu e o mundo] estão separados e de que o primeiro pode investigar o segundo, agindo dentro dele consciente e mais ou menos livremente” (GLEDSO, 1981, p. 115).

Essa tensão entre eu e mundo é explicada, segundo Antônio Cândido, pelo projeto drummondiano de aproximar-se das propostas modernistas, as quais preconizavam, entre outros preceitos, o de uma arte interessada no contexto social e histórico. Cândido detecta que essa aproximação de Drummond se alinha, no entanto, à notação do drama existencial, abrangendo tanto o ato político quanto o movimento metafísico de investigação do ser. Mais especificamente, a produção desse período, mesmo manifestando a presença de um relacionamento tenso entre o eu e o mundo, não bloqueia o processo de amalgamação desses dois elementos. Como sugerido no decisivo estudo de 1967, “Inquietudes na poesia de Drummond”, os próprios títulos dos livros publicados nos anos 1940 (*Sentimento do mundo*, *José* e *A rosa do povo*) sinalizam para um movimento peculiar descrito pela obra de Drummond: “de um lado, a preocupação com os problemas sociais; de outro, com os problemas individuais, ambos referidos ao problema decisivo da expressão, que efetua a sua síntese” (CANDIDO, 2004, p. 68).

A partir de *Sentimento do mundo*, a ênfase nas análises tensas, nas reflexões profundas sobre a vida e sua efemeridade parece, de fato, encoparar-se (mesmo quando aspectos líricos do cotidiano saltam de certas páginas, como, por exemplo, através da sensibilidade fragilizada de um eu lírico face ao pranto de uma criança<sup>2</sup>). Com efeito, quando se comparam as coletâneas desse período com sua produção anterior, nota-se que o movimento condutor da lírica drummondiana em direção ao aprofundamento da exploração do espaço e do tempo ao seu redor parece intensificar-se. Talvez a experiência urbana, que vai se fortalecendo com um vigor novo, aliada ao próprio peso dos anos, explique o fenômeno de o tempo parecer, agora,

<sup>2</sup> Refiro-me, aqui, aos versos de “Menino Chorando na noite”: “[...] // Um menino chora na noite, atrás da parede, atrás da rua, / longe um menino chora, em outra cidade talvez, / talvez em outro mundo. // E vejo a mão que levanta a colher, enquanto a outra sustenta a cabeça / e vejo o fio oleoso que escorre pelo queixo do menino, / escorre pela rua, escorre pela cidade (um fio apenas). E não há ninguém mais no mundo a não ser esse menino chorando.” (DRUMMOND, 1988. p. 60).

atravessar de maneira mais contundente objetos e cenas observados pelo poeta. Seja como for, esse peso da dimensão temporal explica a ativação da consciência de Drummond para o fato de tudo na vida (objetos, coisas, pessoas) estar em processo de desgaste, de corrosão – como bem evidenciou Luiz Costa Lima em dois ensaios sobre o poeta (cf. LIMA, 1995, p. 129-196; LIMA, 1989, p. 285-320).

Octavio Paz vê uma ligação estreita entre a noção de efemeridade do momento e o advento da história como ato necessário do homem em sua relação com a temporalidade. Ao tratar da *consagração do instante*, argumenta que a história nasce do próprio conflito inerente à natureza do homem, ser temporal e relativo, mas eternamente arremessado contra o absoluto. Dessa natureza conflituosa, a história aflora na forma de um “gesto heroico” que sagra cada instante, tornando-o um momento autossuficiente:

Em cada instante [o homem] quer realizar-se como totalidade e cada uma de suas horas é monumento de uma eternidade momentânea. Para escapar de sua condição temporal não tem remédio, a não ser submergir mais plenamente no tempo. A única maneira que tem de vencê-lo é fundir-se com ele. Não alcança a vida eterna, mas cria um instante único que jamais se repetirá e, dessa forma, dá origem à história (PAZ, 1986, p. 190-191).

A partir da constatação do efeito corrosivo do tempo, o poeta parece sentir a necessidade de indagar o momento que o circunda, de tentar reter esse momento pelo ato de reflexão, o que finalmente o leva a envolver-se pela demanda de participação marcante na história. *Participação* não exatamente, ou pelo menos não somente, no sentido de pronunciamento político, mas também de sondagem metafísica do ser.

Antonio Candido observa também a manifestação, nessa época, de uma suspeição cortante em Carlos Drummond de Andrade com relação ao seu próprio discurso e ação. Algo como uma indecisão pungente parece atravessar-lhe o texto: “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, 2004, p. 67). Na verdade, menos do que indecisão sobre a quem ou a que voltar o seu olhar – se ao Ser ou ao Mundo –, trata-se, sim, de perplexidades ou “inquietudes” poéticas ante o objeto de criação. E, como parecem ter origem no âmago de uma subjetividade adensada por elas próprias, essas inquietudes acabam por forçar a personalidade a se expor. No entanto, ainda para Antonio Candido, como a confissão para Drummond é ato embaraçoso, apenas a autoridade férrea de uma “subjetividade tirânica” seria capaz de forçar os elementos pessoais a se imiscuir numa poesia que se quer distante do dado confessional.

Mirella Vieira Lima observa que, a partir de *Sentimento do mundo*, Drummond define para si uma disposição utópica de vencer o hiato que cinde criação artística e práxis. O poeta, porém, não alcança superar aquela dualidade determinante da essência do poema, ou a sua dupla têmpera, ao mesmo tempo histórica e anistórica. É claro que, se chegasse a concretizar tal disposição de forma absoluta, o resultado seria a própria invalidação do poema como representação de uma realidade arquetípica, aprisionando-o num nível puramente documental. Isto porque, explica a ensaísta apoiada em considerações de Octávio Paz, a operação poética funda-se num duplo movimento: o de alteração do tempo histórico em arquetípico e o de conversão desse arquétipo num agora específico e historicamente estabelecido (LIMA, 1995, p. 77-78). Em verdade, a poesia de Drummond não consegue expurgar de si os elementos subjetivos. Mesmo quando quer dar ênfase deliberada às questões sociais, essa subjetividade agigantada invade o poema, provocando “uma espécie de exposição mitológica da personalidade” (CANDIDO, 2004, p. 68).

Ainda para Mirella Vieira Lima, Drummond, em *Sentimento do mundo*, dirige uma crítica à sua própria poesia, colocando em dúvida a sua eficácia como modo de ligação entre o eu e o mundo. Isto porque o eu, estando mais ligado a uma poesia ideal, a uma poesia do sublime (que a consciência sabe tratar-se de uma poesia impossível na sua atualidade histórica), estaria sempre em conflito com as dores do mundo. Aguda, em *Sentimento do mundo* e em *José*, essa tensão prossegue. Para a ensaísta, “a sensação de que, mesmo precária, tal correspondência é possível surge tão somente em *A rosa do povo*” (LIMA, 1995, p. 69), que assinala a possibilidade de uma síntese entre a poesia e o mundo. Esta opinião tem lastro nas análises de Gledson (1981) que, seguindo a trilha deixada por Antonio Cândido, considera que essa tensão manifesta-se em *Sentimento do mundo*, atinge níveis cada vez mais crescentes ao longo de *José*, até chegar em *A rosa do povo*, quando somente aí um equilíbrio precário é estabelecido entre esses dois elementos, para novamente se romper em *Claro enigma*.

No entanto, ainda que válidas, essas considerações podem ser relativizadas. Afinal, a solução presente em *A rosa do povo* já está anunciada em *Sentimento do mundo*, através da emersão da figura da Moça-Fantasma de Belo Horizonte. Constituindo uma espécie de *persona* lírica de Drummond, uma máscara que o poeta afivelava à face para aparentar que no poema é outra pessoa quem diz “eu”, a Moça-Fantasma representa um certo encontro entre o eu e a sociedade belo-horizontina da época. Um encontro que se dá como coincidência de gestos negativos, é verdade, pois a Moça-Fantasma, que mascara o próprio eu lírico e seus desejos recalcados, representa também uma sociedade tradicional e provinciana que entra em desarmonia com as formas modernas da cidade.

**Um vapor que se dissolve**

**Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte**

Eu sou a Moça-Fantasma  
que espera na Rua do Chumbo  
o carro da madrugada.  
Eu sou branca e longa e fria,  
a minha carne é um suspiro  
na madrugada da serra.  
Eu sou a Moça-Fantasma.  
O meu nome era Maria,  
Maria-Que-Morreu-Antes.

Sou a vossa namorada  
que morreu de apendicite,  
no desastre de automóvel  
ou suicidou-se na praia  
e seus cabelos ficaram  
longos na vossa lembrança.  
Eu nunca fui deste mundo:  
Se beijava, minha boca  
dizia de outros planetas  
em que os amantes se queimam  
num fogo casto e se tornam  
estrelas, sem ironia.

Morri sem ter tido tempo  
de ser vossa, como as outras.  
Não me conformo com isso,  
e quando as polícias dormem  
em mim e fora de mim,  
meu espectro itinerante  
desce a Serra do Curral,  
vai olhando as casas novas,  
ronda as hortas amorosas  
(Rua Cláudio Manuel da Costa),  
pára no Abrigo Ceará,  
não há abrigo. Um perfume  
que não conheço me invade:  
é o cheiro do vosso sono  
quente, doce, enrodilhado  
nos braços das espanholas...  
Oh! deixai-me dormir convosco.

E vai, como não encontro  
nenhum dos meus namorados,  
que as francesas conquistaram,  
e que beberam todo o uísque  
existente no Brasil

(agora dormem embriagados),  
espreito os carros que passam  
com choferes que não suspeitam  
de minha brancura e fogem.  
Os tímidos guardas-civis,  
coitados! um quis me prender.  
Abri-lhe os braços... Incrédulo,  
me apalpou. Não tinha carne  
e por cima do vestido  
e por baixo do vestido  
era a mesma ausência branca,  
um só desespero branco...  
Podeis ver: o que era corpo  
foi comido pelo gato.

As moças que ainda estão vivas  
(hão de morrer, ficai certos)  
têm medo que eu apareça  
e lhes puxe a perna... Engano.  
Eu fui moça, serei moça  
deserta, *per omnia saecula*.  
Não quero saber de moças.  
Mas os moços me perturbam.  
Não sei como libertar-me.

Se o fantasma não sofresse,  
se eles ainda me gostassem  
e o espiritismo consentisse,  
mas eu sei que é proibido,  
vós sois carne, eu sou vapor.  
Um vapor que se dissolve  
quando o sol rompe na Serra.

Agora estou consolada,  
disse tudo que queria,  
subirei àquela nuvem,  
serei lâmina gelada,  
cintilarei sobre os homens.  
Meu reflexo na piscina  
da Avenida Paraúna  
(estrelas não se compreendem),  
ninguém o compreenderá.<sup>3</sup>

Ambientada no cenário urbano da Belo Horizonte do final da década de 1930, a “Canção da Moça-Fantasma...” reflete o paradoxo de uma cidade cuja modernização da paisagem não encontra correspondência numa modernidade cultural da sua sociedade. A questão da sensualidade reprimida

<sup>3</sup> *Sentimento do mundo*, p. 58.

e do desejo interditado, adensada pela solidão da noite nas ruas da cidade moderna, constitui motor da revolta passiva (“não me conformo com isso”) e desabafo (“Agora estou consolada / disse tudo que queria”) do sujeito enunciador do discurso lírico. Essa rebeldia, ao se mostrar impotente, acaba por dar à dicção poética um tom de lamento.

A tensão entre o desejo e sua interdição vai, aliás, frequentar com muita assiduidade a poesia de Carlos Drummond de Andrade. O poeta identifica-se, em certa medida, com a imagem do homem moderno como o ser destinado à eterna busca do equilíbrio entre a vontade de um eu interior de ânimo forte e as interdições operadas pelo mundo através do convívio social. Na modernidade, o atrito do homem com a sociedade tem como cenário privilegiado a grande cidade. O resultado desse atrito, como observa Drummond, é geralmente a condenação do indivíduo ao ostracismo e à solidão<sup>4</sup>. Charles Baudelaire observou, no entanto, que a solidão urbana no mundo moderno traz consigo um fenômeno inusitado e interessante, o anonimato. No poema em prosa “A perda do halo”, o poeta francês sugere que esse anonimato, perceptível apenas nas grandes cidades do pós Segunda Revolução Industrial, tem a propriedade excepcional de garantir ao homem moderno uma espécie bem característica de liberdade: a faculdade de não ser reconhecido entre uma multidão de iguais anônimos possibilita a qualquer indivíduo “passear incógnito, praticar ações baixas, entregar-[se] à devassidão como os simples mortais” (BAUDELAIRE, 1995, p. 183). Essa constatação, feita por Baudelaire ainda na segunda metade do século XIX, era válida, no entanto, apenas para as grandes cidades industrializadas da Europa ocidental. Para as cidades da Europa oriental daquele período, ou para as grandes cidades da América Latina, mesmo na primeira metade do século XX, a observação do poeta francês, ao que parece, não se aplica com plenitude.

Os versos de “Canção da Moça-Fantasma...” evidenciam que as formas modernas da capital mineira aparentemente trazem consigo o convite à liberdade de exteriorização e da busca de satisfação dos impulsos individuais. Porém, a paisagem espiritual ou mental da sociedade belo-horizontina, profundamente provinciana, ergue-se em direção contrária à indicada pelo panorama arquitetônico da cidade, constituindo uma força que reprime e tolhe quaisquer tentativas que conduzam à satisfação dos desejos individuais interditados, especialmente o desejo sexual. A Belo Horizonte da primeira metade do século passado parece encarnar aquele tipo de “modernidade bizarra e desvirtuada”, a que se refere Marshall Berman (1986), quando trata das contradições apresentadas entre as formas modernas

<sup>4</sup> No poema “A bruxa”, por exemplo, Drummond expressa muito bem a angústia do homem moderno ao se ver condenado a estar só, mesmo vivendo em meio à multidão: “Nesta cidade do Rio, / de dois milhões de habitantes, / estou sozinho no quarto, / estou sozinho na América. // Estarei mesmo sozinho? / Ainda há pouco um ruído / anunciou vida ao meu lado. / Certo não é vida humana, / mas é vida. E sinto a bruxa / presa na zona de luz. // [...]” (José, p. 78).

da cidade russa de São Petersburgo (que, aliás, como a própria BH, foi uma cidade planejada) e a mentalidade conservadora de sua sociedade de castas. Para Berman, os paradoxos revelados durante o processo de modernização da Rússia, no século XIX, e aqueles exibidos nas cidades da América Latina, já no século XX, denunciam uma estreita identidade:

nas regiões fora do Ocidente, onde, apesar das pressões crescentes do mercado mundial em expansão e do desenvolvimento simultâneo de uma cultura mundial moderna, a modernização [da economia e da sociedade] não estava ocorrendo [...], os significados da modernidade teriam de ser mais complexos, paradoxais e indefinidos. Essa foi a situação da Rússia por todo o século XIX. [...] Neste período de cerca de cem anos, a Rússia lutou contra todas as questões a serem enfrentadas posteriormente pelos povos africanos, asiáticos e latino-americanos (BERMAN, 1986, p. 199-200).

Esse ambiente paradoxal da capital mineira é captado por Carlos Drummond de Andrade sob diversos matizes. Especificamente na “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, Drummond dá a palavra a um ser que personifica o drama do indivíduo, cujos desejos da *carne* afloram em meio a um ambiente cultural bastante conservador. Dentro desse contexto espiritual provinciano, o desejo acha-se não só interditado e reprimido, mas, pelo menos para o espectro que fala através dos versos do poema, também sem qualquer esperança, remota que seja, de uma possível consumação. É o que se percebe já no próprio título, principalmente em seu núcleo, formado pelos dois substantivos que, justapostos, nomeiam o ente enunciador do discurso lírico.

A palavra “moça”, de fato, evoca bem mais do que a pessoa jovem, do sexo feminino ou a menina que entra na puberdade. No uso regional mineiro (e de certas partes do Sul e do Nordeste do Brasil), “moça” também significa mulher virgem, donzela<sup>5</sup>. Ou seja, diz respeito à mulher biologicamente pronta para a cópula, mas que ainda não conheceu o sexo. “Fantasma”, por sua vez, diz respeito, em princípio, a suposta aparição de pessoa morta ou de sua alma; aparência destituída de realidade, puramente ilusória. O dicionário Houaiss, no entanto, traz também duas outras acepções para o termo e que parecem bastante pertinentes dentro do contexto do poema de Drummond. A primeira, estabelecida através de derivação por figuração de sentido, encerra o significado de “obsessão ou fixação que permanece presente na mente de alguém”. A segunda, sob a rubrica da psicanálise, diz

<sup>5</sup> É interessante observar que na Amazônia esse vocábulo traz um sentido regional bem diverso daquele que é observado em Minas Gerais. Na região Norte, moça tem conotação ou de meretriz ou de mulher que perdeu a virgindade sem estar casada (Cf.: AURÉLIO, 2004; HOUAISS, 2001; AULETE, s/d.).

respeito a uma “situação imaginária em que o sujeito está presente e na qual se realiza um de seus desejos, mais ou menos disfarçado” (HOUAISS, 2001). Além disso, há o fato de o vocábulo “fantasma” ser constituído a partir do antepositivo *fantas-*, o mesmo que aparece em fantasia, fantasiação, fantasiante, fantasiar... O dicionário de psicanálise Laplanche, embora não apresente o verbete “fantasma”, define, por sua vez, fantasia como “um roteiro imaginário em que o sujeito está presente e que representa, de modo mais ou menos deformado pelos processos defensivos, a realização de um desejo e, em última análise, de um desejo inconsciente” (LAPLANCHE; LAPLANCHE, 1995, p. 169). São principalmente os dois últimos sentidos oferecidos pelo Houaiss para “fantasma” – tornados mais compreensíveis pela definição de “fantasia”, dado pelo Laplanche – que parecem estar presentes no poema, mas de uma maneira reversa. É a Moça-Fantasma que se mostra obcecada, assombrada pelo desejo interditado e focalizado na figura imprecisa e indeterminada de um virtual amante, alguém que ela jamais conheceu. Ela representa, no poema, uma espécie de fantasma do eu lírico ou, antes, é sua *persona* – algo como uma máscara afivelada à face do poeta.

Logo na primeira estrofe, a voz lírica define-se como um projeto para sempre postergado. Reconhecendo-se irrevogavelmente virgem, identifica-se com o nome da emblemática personagem bíblica – principalmente como é retratada nos Evangelhos de São Matheus e de São Marcos –, que, no poema, menos nomeia do que qualifica: Maria, modelo católico da virgem e da mãe. No entanto, sua “qualidade” de Maria é parcial, uma vez que o fantasma é *apenas* uma “Maria-Que-Morreu-Antes”, ou seja, uma virgem cuja morte se deu antes de *conhecer* (no sentido bíblico que a expressão encerra<sup>6</sup>), antes de ter experimentado a conjunção carnal. Se a Maria descrita nos Evangelhos realiza-se na maternidade, a Moça-Fantasma é a mulher para sempre (*per omnia saecula*) adiada; a virgem “deserta”, como se qualifica. E deserta tanto no sentido de abandonada, solitária, seca e infértil, como de desejosa, ansiosa, ávida, sôfrega<sup>7</sup>.

Diferentemente da lenda urbana da Mulher da Meia-Noite, que ignorava o próprio fato de encontrar-se morta, a Moça-Fantasma do poema de Drummond sabe de sua condição. Referindo-se a si mesma, afirma que não pertence ou nunca pertenceu ao mundo material por onde vaga. Seu tempo e seu lugar são outros – não são nem o tempo nem o mundo modernos. Talvez pertença àquele mundo mítico, onde os amantes ardiam e continuavam castos:

<sup>6</sup> Literalmente no texto bíblico: “E José, despertando do sono, fez como o anjo do Senhor lhe ordenara, e recebeu a sua mulher; E não a conheceu até que deu à luz seu filho, o primogênito; e pôs-lhe por nome Jesus” (Evangelho de S. Mateus, 1:24-5).

<sup>7</sup> Esses últimos sentidos dados à palavra “deserto” são mais encontráveis em Portugal. Geralmente, com essas acepções, a palavra é empregada no uso informal (Cf. HOUAISS, 2001).

[...]  
Eu nunca fui deste mundo:  
Se beijava, minha boca  
dizia de outros planetas  
em que os amantes se queimam  
num fogo casto e se tornam  
estrelas, sem ironia.

Na segunda estrofe, os contornos do cenário, onde essa voz de um outro tempo ressoa, começam de fato a ser percebidos. Evidentemente entre a Moça-Fantasma e os símbolos que denotam a modernização de Belo Horizonte não se estabelece nenhuma empatia: na Rua do Chumbo, a moça espera o bonde em plena madrugada, e o bonde não vem; o automóvel é apenas lembrança ou imaginação da morte da namorada – que bem poderia ter sido ela – de um possível mas improvável amante; o ponto de parada de bondes não lhe oferece abrigo<sup>8</sup>; nos carros, os choferes, mesmo ignorando sua condição de espectro, lhe fogem indiferentes. É interessante observar como as contradições do ambiente externo encontram ressonância no próprio interior da Moça, e de uma maneira bastante inusitada. O fantasma vive o paradoxo absurdo do ser *etéreo* que sofre o ímpeto dos desejos da *carne*; do ser *incorpóreo* em busca da consumação de um desejo do *corpo*.

Assim como o texto de Dostoievski *Memórias do subsolo* (2000), analisado por Berman, exibe as contradições explícitas na avenida Nevski – cuja paisagem física ostentava feições de exuberante modernidade em contraste com a paisagem humana que, ali desfilando, expunha traços de uma retrógrada sociedade de castas –, o poema de Drummond alude também a paradoxos, visto que denota o conflito entre a suposta modernidade de uma cidade (expressa, é verdade, tão somente nas suas formas) e a antiquada mentalidade repressora de uma sociedade, preocupada principalmente com a interdição da sexualidade<sup>9</sup>. Entre os habitantes e a forma da capital mineira daquela época há algo como uma dissonância. Os índices que evocam a

<sup>8</sup> No antigo sistema de bondes da Belo Horizonte de meados do século XX, os pontos de parada eram identificados como abrigos.

<sup>9</sup> Ao lado das ruas Voznesenski e Gorokhovaia, a Nevski constituía uma das três grandes radiais da cidade de Petersburgo que partiam da Praça do Almirantado e que estabeleciam a forma da cidade. Desde a época da fundação da cidade, foi sempre uma de suas vias principais. Todavia, durante o reinado de Alexandre, no início do século XIX, a Nevski sofreu um processo de reconstrução radical a partir de projetos elaborados por vários arquitetos neoclássicos eminentes. Concluída a reforma, no final da década de 1820, sua nova feição despontou de forma a diferenciá-la dramaticamente das artérias rivais. A Nevski, desde então, distinguiu-se como um ambiente urbano sem símiles em toda a Rússia, constituindo um espaço urbano caracteristicamente moderno. A Nevski foi incessantemente amada e mistificada pelo cidadão de Petersburgo. Ela constituiu, no bojo de um país subdesenvolvido, um aceno para os fascínios e promessas do mundo moderno. Mas, acima de tudo, “a Nevski foi o único lugar em Petersburgo (e talvez em toda a Rússia) onde todas as classes existentes se reuniam, da nobreza, cujos palácios e casas embelezavam a rua no seu ponto inicial perto do Almirantado e do palácio de Inverno, aos artesãos pobres, prostitutas, desamparados e boêmios que se acomodavam nos pulgueiros e tavernas ordinárias próximos à estação de trem na praça Znaniemski, onde a Nevski terminava. A rua os uniu, os arrastou e deixou-os fazer o que pudessem de seus encontros e experiências.” (BERMAN, 1986, p. 219-221).

modernização não são correlatos ao ambiente mental provinciano que conserva seus hábitos e costumes. A esse propósito, é bem ilustrativo o depoimento de Edgar de Godoy da Mata Machado, advogado e morador da capital mineira, em que relata como se deu o seu namoro e o pedido de casamento feito ao pai de sua então namorada, por volta de 1940:

Ela veio de Cataguases para cá [Belo Horizonte] muito jovem. Tinha terminado o curso Normal, em Cataguases. Veio morar na rua Edgar Coelho, na Serra [...] Meu sogro era muito amigo de Carlos Luz. [...] Através de um contato com o Carlos Luz, ela primeiro trabalhou na Assembléia [...] Em seguida, com o golpe de 37, a Assembléia fechou [...] [e] ela foi transferida para o Palácio do Governo. [...] ela esteve, certa ocasião, numa conferência de educação religiosa, à qual eu também compareci. Foi nessa ocasião que nós nos encontramos. Nós tínhamos uns encontros muito curiosos, porque, tanto da parte dela como da minha parte, havia uma certa cerimônia e, ao mesmo tempo, uma falta de coragem. A gente fazia coincidir – não sei se ela, mas eu, certamente – nossos horários num abrigo de bondes. [...] Ela vinha da Serra, eu descia e a gente se encontrava no abrigo. Mas não conversávamos. Quando a intimidade se fez entre nós, passamos a ir juntos a uma missa no Colégio Arnaldo. [...] Eu tenho a impressão de que a partir daí as coisas foram se tornando muito mais simples, até que eu a pedi em casamento, quando me formei em Direito. Quando me formei, papai escreveu para o pai dela, que respondeu no estilo antigo, porque hoje se casa, se descasa... Mas na época a coisa era assim. Papai escreveu para ele e ele se lembrou do papai como fiscal de rendas, num episódio de Cataguases. [...] E [respondeu dizendo] que fez pesquisas a meu respeito e que encontrou informações muito honrosas (Depoimento transscrito pelos pesquisadores Lucília Neves, Otávio Dulci e Virgínia Mendes [Cf.: NEVES; DULCI; MENDES, 1993, p. 26]).

Nesse ambiente mental provinciano, a Moça-Fantasma é a dimensão social e humana que não se reconhece nas formas modernas; nesse sentido, ela é ao mesmo tempo a personificação do desejo reprimido e a própria moral social que o reprime. Uma mentalidade correspondente às formas do passado e que o torna presente. Essa mentalidade é tão marcante, que alcança figuras das mais diferentes envergaduras culturais. A propósito, leia-se uma cena descrita por Pedro Nava, no seu livro de memórias *O círio perfeito*, em que relata como a presença de uma “moça”, filha de uma tradicional família mineira, num bar noturno de Belo Horizonte, causa perplexidade e até indignação. O episódio envolve como personagens centrais Egon, uma espécie de *alter ego* de Nava, e Leonora, que mais tarde viria a ser sua namorada:

Ficaram mais um pouco de tempo dizendo coisas sem nenhum sentido mas profundas como oceanos empilhados. O bar estava começando a encher dos que desciam do clube ou que entravam

da rua: o Ferreira de Carvalho, o Ataliba Sales, o Juca Barão entre os mais velhos, o Juscelino e o seu irmão siamês Odilon Behrens, o José Monteiro, o José Geraldo Teixeira, o Tales Rocha Viana que foi logo aderir à mesa do Kubitschek e outra vez o Chico Martins. E nenhum deles conseguia disfarçar e tirar os olhos daquele escândalo, daquele par [...] cochichando por cima dos copos intactos de suco de laranja, rindo. [...] Uma moça! e logo quem? sozinha! sozinha num bar onde não entravam senhoras àquela hora e acompanhada do Egon. Esse mundo está perdido. Queriam ver só a cara do pai, do tio, se entrassem aqui de repente! (NAVA, 2004, p. 51)<sup>10</sup>.

O trecho do livro de Nava é muito interessante porque desmistifica qualquer conjectura que porventura queira eximir dessa postura convencional e repressora nomes de pessoas da elite política e intelectual mineira e tidas como *avançadas*. Drummond, no poema, sente e descreve com perspicácia esse quadro da sociedade belo-horizontina. Ele deixa entrever que, ali, na cidade modernizada, faziam-se presentes e resistentes reminiscências de um passado que se queria esquecer porque trazia consigo os estigmas do provincianismo e do atraso. Tais marcas emergem de um tempo anterior à construção de Belo Horizonte e remontam ao período final da monarquia no Brasil, quando no lugar em que hoje está a capital mineira havia apenas um pequeno arraial, o Curral de El-Rey. A proclamação da República trouxe consigo augúrios de transformação e progresso, inclusive aos moradores do vilarejo encravado na Serra do Curral (antiga Serra das Congonhas). Foi nesse período que o novo regime resolveu dar início às obras de construção do que seria um dos seus mais representativos símbolos de progresso e modernização, a cidade de Belo Horizonte. Foi um símbolo muito importante, pois a construção da nova cidade significava concomitantemente o sepultamento do passado de atraso (associado ao arraial e às suas raízes monárquicas) e o próprio advento do progresso.

Ironicamente, no entanto, em pleno século XX, o espírito provinciano da Serra do Curral parece sobreviver sob as formas modernizadas de Belo Horizonte. Pelo menos para Drummond, era como se, mesmo nos anos 1930 e 1940, a cidade, com todos os seus índices de modernização,

<sup>10</sup> Em "A arquitetura de Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: utopia e transgressão", Renato José de Souza confirma também essa conjuntura mental contrastante com a paisagem arquitetônica da cidade: "Em visita a Belo Horizonte em junho de 1940, a convite do então prefeito Juscelino Kubitschek, o urbanista francês Alfred Agache manifestou surpresa diante do contraste entre o crescimento desordenado e sem infra-estrutura da zona suburbana e o 'centro urbano perfeito', o que o levou a considerar a cidade um paradoxo. De fato, essa perfeição, por assim dizer, da ocupação da área central, refletia progressos rápidos na infra-estrutura, não obrigatoriamente acompanhados em ritmo pela superestrutura. [...] era muito mais lenta a evolução na esfera social da ideologia, incluindo a religião, a arte, a política, a lei e todas as atitudes tradicionais. Por esse motivo, alguns emblemas da modernidade da época, como o maiô e a boate, só foram aceitos pela maioria da população a partir da década seguinte. Travava-se uma batalha silenciosa entre o apelo de modernidade, trazido com as obras e inovações de Juscelino Kubitschek, e o apego à tradição como forma de se resguardar a família, os costumes, a religião e a propriedade" (SOUZA, 1989).

fosse perturbada pela mentalidade do Curral de El-Rey. Não é à toa que a Moça-Fantasma aparece no poema descendo aquela Serra. Além disso, muito sintomático é o fato de, no seu itinerário, lhe chamarem a atenção as edificações novas, recém-construídas, e, ironicamente, localizadas na rua que traz o nome de um antigo poeta, Cláudio Manuel da Costa, como a indicar que o moderno em Belo Horizonte esgota-se no visível, na aparência das paredes e fachadas das construções. A essência, o alicerce dessa pretensa modernidade parece permanentemente fincado em um passado resistente e obstinado, ainda que quase imperceptível, posto que sob a superfície.

Originário da Serra do Curral, o espírito inquieto da moça não se identifica com a modernidade ostentada pela cidade: os bondes elétricos, os automóveis (e os desastres que os envolvem), as avenidas largas, as casas de arquitetura arrojada a exibir piscinas... Embora ali residindo, a Moça-Fantasma não encontra arrimo na materialidade desse sítio (“meu espectro itinerante / desce a Serra do Curral, /.../.../.../ pára no Abrigo Ceará, / não há abrigo [...]”). Ela representa a memória indesejada de um passado que insiste em pulsar e vagar no presente, como a querer assombrar as formas modernas de Belo Horizonte. O fantasma é, pois, a lembrança renitente e incômoda da sobrevivência de valores e ideias não condizentes com a aparente modernidade da cidade; simboliza, ainda, a memória de uma sensualidade jamais consumada no nível do corpo e que também não se harmoniza com as modernas formas urbanas. Em verdade, a Moça-Fantasma simboliza, ela mesma, uma crítica a essas formas modernas, divorciadas da dimensão humana. Ela é o desejo que não encontra guarida nas formas artificiais da paisagem urbana, na dimensão dos sentidos, posto que, no seu âmago, é imolada por princípios morais repressores. Em suma: *encarnando* um passado que se acredita recalado e que se tenta inutilmente esquecer, esse ser etéreo figura como a voz de um tempo já morto, mas cujos ecos reverberam no presente da nova capital mineira.

Talvez em nome de uma liberação dos desejos individuais – liberação que não alcançou plenitude nos rincões subdesenvolvidos do mundo capitalista –, Espanha e França, países da Europa ocidental, aparecem, através de suas mulheres, como signos de uma menor repressão. É uma espécie de contrapartida, uma vez que a Moça-Fantasma parece enxergar no seu meio as origens da sua postura de resignação ante normas morais que lhe são impostas – situação bem diversa daquela supostamente adotada por francesas e espanholas. Há mesmo nela uma espécie de respeito a esses valores. Tal respeito perpassa inclusive por sua linguagem, principalmente quando ela se dirige aos seus interlocutores – ou a um interlocutor em particular<sup>11</sup>. Observe-se a maneira como ela utiliza as formas de tratamento,

<sup>11</sup> Aliás, a opção por qualquer uma dessas duas hipóteses não é desarrazoada. É bem possível que a *persona* lírica do poema de Drummond esteja falando, de um modo bem geral, aos homens da elite de Belo Horizonte, como aqueles representados por Pedro Nava em *O cirio perfeito* e que se escandalizaram com presença de uma moça da tradicional família mineira em um bar da Avenida Bahia. Também poderia estar falando a algum homem em particular, que não pôde exercer plenamente o papel de amante.

ao fazer uso dos ceremoniais “vós” e “vosso” (já em desuso na década de 1930), ao invés de um “você(s)”, que estaria mais em acordo com o uso corrente – ou, até mesmo, de um “tu”, o que denotaria a intimidade entre os amantes. Além disso, sua maneira de falar demonstra intimidade com expressões frequentes no repertório da liturgia católica, como atesta a locução adverbial em latim “*per omnia saecula [seculorum]*” ou “por todos os séculos dos séculos”.

É importante notar que tal atitude vai de encontro a uma postura linguística que, segundo Berman, é típica da modernidade: o uso de palavras e expressões tomadas por empréstimo às línguas estrangeiras modernas, faladas nos países economicamente mais desenvolvidos, principalmente o francês e o inglês (por conta, é óbvio, do poder de disseminação que a circulação de mercadorias e os meios de comunicação de massa, como o cinema, proporcionam a essas línguas). Esses empréstimos criam no seio do próprio léxico mutuário uma espécie de nova forma de expressão (na França, diga-se de passagem, o uso de palavras tomadas ao inglês foi apelidado pejorativamente de *Franglaise*), caracterizada por sua vitalidade e poder de atração. Berman (1986, p. 184) entende que “essa linguagem é assim vital e atraente porque é a linguagem internacional da modernização”, uma vez que as novas palavras e expressões criadas por esse processo acabam se mostrando excelentes vias para a verbalização das novas formas de vida e de movimento promovidas pela modernização.

No caminho inverso e contrastando profundamente com o cenário por onde vaga, a Moça-Fantasma, através de sua linguagem carregada de arcaísmos, acaba por evocar uma atmosfera mental de um outro tempo. A própria expressão “pelos séculos dos séculos”, veiculada aliás através de uma língua clássica, traz em si a ideia de um mundo ou de uma dimensão em que o próprio tempo parece não fluir. Sua linguagem comunica certa estagnação totalmente contrária ao ritmo acelerado que deveria embalar o ambiente modernizado.

Além do dado linguístico em si, a própria estrutura formal do texto através do qual se expressa a Moça-Fantasma é bem indicativa do mundo de onde ela procede: como sugere o título, ela se exprime através de uma canção. Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, ensina que o termo canção, quando associado à música, pode ser designativo de vários tipos de composição poética. No entanto, alerta para a necessidade de se diferenciar canção popular de canção erudita. A primeira apresenta feição vária e, avizinhando-se do folclore, é a que está intimamente ligada à música. A segunda inclui formas literárias padronizadas ao longo do tempo e se expressa segundo esquemas cultos e precisos, determinados por circunstâncias de época. Dentro deste tipo culto de canção, distinguem-se três formas, segundo o período em que foram cultivadas: a canção (*cansó* ou *chanson*) provençal, a canção clássica italiana (ou simplesmente *canzone*) e a canção romântica (MOISÉS, 1999, p. 68-70). Parece ser esta última a que

interessa mais diretamente à análise do poema de Drummond.

Do ponto de vista estritamente literário, a canção romântica constitui-se como um poema lírico simples que, regra geral, trata de um destino particular. Se na canção clássica italiana, a inspiração do poeta era atribuída a entidades da natureza, como o Mar ou o Vento, na canção romântica as musas eram o amor, a pátria e a religião. Durante o período romântico, a canção perdeu muito de sua rigidez inicial, tornando-se formalmente mais livre. Chegou a aproximar-se das suas raízes populares, pondo de lado regras fixas de metrificação e de organização estrófica. Dois de seus traços mais marcantes eram a musicalidade e o tom melancólico. E é justamente esse tom de desencanto que modula a fala da Moça-Fantasma.

Com efeito, a voz melancólica – que, passiva e solitária, espera na rua deserta o carro da madrugada – parece dragar para dentro de si tudo o que está no exterior. Não é à toa que sua espera pelo bonde, anunciada na abertura do poema, dá-se justamente na Rua do Chumbo. Lembre-se que “chumbo” vem do latim “plumbum” / “plumbi”, donde se tem o adjetivo plúmbeo (*plumbēus*) que, por sua vez, traz em si duas acepções: aquilo que é feito de chumbo ou tem sua cor; ou o que é tristonho, soturno, pesado. Assim, plúmbeo é, ao mesmo tempo, o ambiente que envolve o fantasma e o seu próprio estado de *espírito*. De fato, o cenário tristonho, soturno, pesado em que a Moça espera pelo bonde brota não só do exterior, mas, em grande medida, de si mesma. Note-se ainda que a própria denominação dada ao esperado veículo, carro da madrugada, embora de uso corrente na época, não deixa de fazer referência à solidão das ruas nessa hora morta e, por extensão, ao próprio estado de isolamento do espectro. Talvez esse caráter plúmbeo seja o único traço em comum, solidário, entre o fantasma e a paisagem. E a madrugada apenas evidencia o padecimento da Moça, causado, em grande medida, pela repressão engendrada por normas e preceitos antigos (mas arraigados profundamente em si); da mesma maneira, as horas mortas somente tornam manifesto o vazio intrínseco às formas da cidade.

Os versos da “Canção da Moça-Fantasma...”, de fato, abeiram-se tensamente – e não somente por conta do seu tom de lamento – de certa tradição do Romantismo egótico, que volta as costas a tudo que não esteja diluído no caldeirão de um subjetivismo extremado. A esse respeito, Mirella Vieira Lima – ao analisar a difícil tarefa enfrentada por Drummond, particularmente nas primeiras obras (*Alguma poesia* e *Brejo das Almas*), de compor versos sobre o amor, uma vez que o Modernismo brasileiro não o garnecia com uma linguagem que pudesse dar conta desse tema em um contexto estético “antilírico e carente de mitos” – detectou no poeta “um sentimentalismo saudoso da idealização feita principalmente pelo Romantismo e agora tornada impossível”. Na realidade, a leitora nota, nas primeiras publicações de Drummond, quando se trata de poemas amorosos, uma postura irônico-sentimental, fruto da tensão – peculiar, aliás, ao Modernismo – estabelecida pelo desejo ambivalente de convergência e de

rejeição ao Romantismo:

Observe-se que muitos dos poemas trazem uma superação e, implícita a ela, uma crítica das formulações românticas, sem que se chegue todavia a superar a atitude e os motivos românticos. Antes, os poemas os confirmam, sob o registro coloquializante, regido pelo controle da emoção (LIMA, 1995, p. 31).

Em “Imagens do Romantismo no Brasil”, Alfredo Bosi (1978, p. 239-256) nota que o Movimento Romântico viu-se por vezes assolado pelo que denominou de “momentos-limite”, quando a relação do eu com a História entra em crise, de modo que a subjetividade é recrudescida e a expressão lírica submete os significados do mundo exterior ao crivo de uma pessoalidade quase absoluta. Examinando as formas utilizadas por essa poesia para efetivar a sujeição de motivos e imagens à perspectiva pessoal do poeta, Bosi constata, entre os primeiros românticos, uma espécie de pacto ingênuo entre estado de alma e representação imagística. Seguindo a perspectiva de Schiller, Bosi registra a busca de correspondência direta entre o ânimo do sujeito e algum elemento da paisagem. É como se o eu encontrasse, nesse correlato objetivo, um espelho em que pudesse mirar-se e dizer da sua alma. Mas esse nível de identificação é mais frequente entre os primeiros românticos. Na medida, porém, em que o Romantismo vai avançando, começa a haver uma radicalização da solidão subjetiva. Ocorre com isso o que Bosi considera um excesso de alma: a subjetividade toma dimensões titânicas e o eu não mais consegue encontrar um correlato objetivo na natureza para espelhar e dar conta dessa alma agigantada:

Nem sempre eu romântico e Natureza se encontram de sorte que um remeta ao outro, sem sobras, como em um jogo de espelhos perfeitamente simétricos. [...] tornando-se *sentimental*, [a poesia romântica] dobrou-se sobre si mesma e alargou o hiato entre a consciência e o mundo (BOSI, 1978, p. 245).

Esse fosso aberto entre eu e natureza acaba por criar duas posturas díspares. Em certas ocasiões, o sujeito do discurso lírico admite sua pequenez e fugacidade diante do universo incomensurável e eterno. Seu canto, por isso, ganha matizes elegíacos e lamenta a brevidade da vida ante uma natureza imorredoura. Em outras ocasiões, sua fala, percorrendo o caminho inverso, anuncia sua própria imperecibilidade face à efemeridade do mundo objetivo. Nesses momentos, a paisagem noturna ou crepuscular costuma ser evocada a fim de representar o esvair-se da natureza, em contraposição à conservação do espírito. Para Bosi, diante desse alargamento da subjetividade, a natureza torna-se incapaz de fornecer imagens para dar conta do estado de alma do eu lírico. Assim, só resta ao poeta lançar mão de imagens que expressam as “marcas da ausência”: o vapor, a escuridão,

o frio, o vácuo e, a predileta entre todas, a noite.

Essa imersão incondicional na subjetividade abriu de fato aos poetas ultrarromânticos um universo inusitado, a mais das vezes carente de um sentido definido; um mundo etéreo e nebuloso, cujas sensações evanescentes deviam ser traduzidas de forma fiel através da palavra escrita (tentativa quase sempre sem êxito por causa da limitação própria das palavras). Em suma, tratava-se de um subjetivismo mais profundo que o dos primeiros românticos e que, em última instância, visava alcançar as fronteiras do subconsciente.

Também em “Canção da Moça-Fantasma...”, a *persona* lírica não consegue na paisagem um correlato objetivo para dar conta de seu estado de alma. Mirella Vieira Lima chamou a atenção para o penúltimo verso (“estrelas não se compreendem”), quando Drummond, peremptório, afirma a impossibilidade de realização do poema com a linguagem das estrelas. Esse verso, aludindo a Bilac, marcaria uma certa frustração de Drummond face à certeza comunicada em “Ouvir estrelas” (LIMA, 1995, p. 78). De fato, enquanto o eu lírico do poema parnasiano encontra nas estrelas uma linguagem compreensível e compreensiva em relação à sua alma, a *persona* lírica do poema de Drummond, esse ser que vaga pela noite da grande cidade, experimenta, ao contrário, a impossibilidade de estabelecer qualquer diálogo com o ambiente que a cerca, posto que se encontra em um cenário ininteligível. Impossibilidade radical, pois, se a natureza não lhe oferece objeto com o qual possa comunicar-se, também não consegue dialogar com a paisagem artificial – as formas duras da modernidade, aquelas planejadas e projetadas. A subjetividade da *persona* lírica de “Canção da Moça-Fantasma...” encontra-se tão separada do ambiente externo que a envolve que mesmo a sua própria configuração é produto de pura abstração, carregado de negatividade e das “marcas da ausência” referidas por Bosi – “a minha carne é suspiro / na madrugada da serra”; “Eu sou longa branca e fria”; “e por cima do vestido / e por baixo do vestido / era a mesma ausência branca”; “[...] o que era corpo / foi comido pelo gato”; “Vós sois carne, eu sou vapor / [...] que se dissolve / quando o sol rompe”.

Essas “marcas da ausência” denunciam também a impossibilidade de realização, na cidade modernizada, da poesia do sublime: uma poesia que não mais pode ser feita, uma vez que pertence a um tempo outro, quando as estrelas comunicavam; um tempo em que a rima podia ser solução... Nesse ponto, “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte” configura-se, de fato, como um canto elegíaco, ou melhor, autoelegíaco: é um lamento do poema por aquilo que ele próprio não pode ser; o poema que Drummond já sabia bloqueado pela condição moderna do mundo:

Impossível compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.

Impossível escrever um poema – uma linha que seja – de verdadeira poesia.

O último trovador morreu em 1914.  
Tinha um nome de que ninguém mais se lembra.  
Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades  
mais simples.  
[...]

(“O sobrevivente”)<sup>12</sup>

A propósito do Sublime, o filósofo irlandês Edmund Burke (1815, p. 81-321), em seu ensaio *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*, publicado originalmente em 1757, considera-o, antes de mais nada, uma propriedade (grandeza, vastidão, excesso) inerente a certos objetos, capaz de despertar uma determinada comoção. Essa comoção específica ou primordial é o espanto (ou terror), que toma de assalto o indivíduo, vedando-lhe o uso da razão. Burke admite, todavia, a possibilidade de outras emoções, mas de ímpeto inferior, uma vez que trazem consigo marcas da razão: o respeito, a admiração e a reverência. O Sublime, ainda de acordo com o filósofo, penetra o homem a partir de seu sentido visual, desencadeando o espanto ou terror ante um objeto que, independentemente de suas dimensões, carrega consigo a potencialidade de provocar sofrimento ou morte. Manifesta-se também através da perturbação inesperada na hierarquia de forças. Por exemplo, quando o indivíduo se percebe impotente diante de um poder maior que o submete, ou quando sua própria ignorância é revelada no momento em que confronta um objeto cujo discernimento está além de sua capacidade de compreensão – às vezes pelo fato de o objeto insinuar uma ideia de incomensurabilidade ou de infinitude. Conquanto haja muitas versões do sublime – como há poemas e teorias que dele tratam –, Jennifer Keith, em texto que aborda a relação do Sublime com o Romantismo<sup>13</sup>, esclarece:

nos casos mais típicos, o sujeito humano é ameaçado ou aterrorizado pelo Sublime na natureza. Embora o efeito do Sublime seja o de fazer com que a pessoa viva esta experiência dentro de sua própria impotência, o encontro simultaneamente expande e eleva a mente, permitindo-lhe entrar novamente em posse de si mesma dentro de uma dinâmica de transcendência (KEITH, s/d, p. 280).

Em “O sobrevivente”, Drummond já afirmava a impossibilidade de, no mundo modernizado, escrever-se um único verso que fosse dessa poesia capaz de facultar ao indivíduo, a partir do momento em que toma

<sup>12</sup> *Alguma poesia*, p. 25.

<sup>13</sup> Embora o sublime tenha sido um critério estético apreciado ao longo do século XVIII, é, de fato, um aspecto frequentemente associado ao projeto romântico (Cf. KEITH, s/d, p. 271-290).

ciência de sua própria impotência, entrar em contato consigo mesmo através do transcendente. Para Drummond, os últimos registros de uma manifestação poética do sublime estão associados aos simbolistas, notadamente Cruz e Souza, Alphonsus Guimaraens e Augusto dos Anjos<sup>14</sup>. Com efeito, em certa medida o discurso e as posturas poética e existencial da *persona* lírica, ironizadas com sentimento em “A canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, lembra bastante a atitude desses poetas<sup>15</sup>. “Eu nunca fui deste mundo”, confirma a Moça-Fantasma como a concordar com Rimbaud: “Nós não estamos no mundo; a verdadeira vida está ausente”. Além disso, seu mundo, como o dos simbolistas, dissipa-se em mistério. O caos, a névoa, a bruma, a neblina, o incorpóreo, o fantasmagórico, o estranho, o inefável compõem o seu universo. Cruz e Sousa (2002) também viveu, em sua poesia, o drama e os equívocos da rejeição do mundo concreto, através do esforço de negação do erotismo e da tentativa de sublimá-lo. Em alguns de seus poemas, a mulher avulta como objeto de desejo da carne, que arrasta o eu lírico do ansiado mundo abstrato para as convulsões, os espasmos, os anseios e os desejos obscuros, típicos do mundo terreno e carnal:

Carnais, sejam carnais tantos desejos,  
Carnais, sejam carnais tantos anseios,  
Palpitações e frêmitos e enleios,  
Das harpas da emoção tantos arpejos...  
(“Encarnação”, *Broquéis*)

Seus versos trazem um rol de agitações e convulsões mundanas que atormentam o eu lírico, obrigando-o ao imperativo de sublimar ou, como gostaria Jennifer Keith, de “transfigurar” (expressão, diga-se de passagem, muito cara a Cruz e Souza) o desejo furioso. Apenas entre os astros, o poeta é capaz de diluir os impulsos febris:

<sup>14</sup> Por isso a alusão feita, em “O sobrevivente”, ao último trovador, morto em 1914, talvez diga respeito, mais do que às esperanças frustradas pela deflagração da Grande Guerra, a Augusto dos Anjos – para Drummond, “o grande caso singular da poesia brasileira” –, falecido em 12 de novembro de 1914, em Minas Gerais.

<sup>15</sup> À guisa de observação, cumpre lembrar que o próprio Drummond, em sua juventude e antes de sua “conversão” ao modernismo em 1924, como constata John Gledson (1981, p. 26-41), cultivara o “ar culto e exclusivo do penumbrismo” (p. 28). Influenciado principalmente pelo gaúcho radicado no Rio de Janeiro Álvaro Moreyra, editor influente e escritor festejado no início dos anos 1920, o jovem Drummond chegou a escrever e publicar poemas que, apesar da utilização do verso livre e da rejeição da rima, traziam uma linguagem eminentemente tradicional e veiculavam o “interesse na descrição de estados emocionais num estilo abstrato e simbólico”, bem diferente daquele estilo que seria visto em *Alguma poesia*. Gledson explica que essa “aderência juvenil de Drummond a uma estética que agora parece antiquada e um tanto absurda” se deu porque “não havia [...] outro padrão a seguir para o jovem escritor na sua posição, que não o restringisse da mesma maneira, ou mais” (p. 29). Essa influência de Moreyra (cuja forma de escrever se não fosse “a mais profunda; era a mais delicada”) foi sendo superada ao longo da segunda metade da década de 1920, principalmente pela presença marcante de Mário de Andrade.

Para as Estrelas de cristais gelados  
as ânsias e os desejos vão subindo,  
galgando azuis e siderais noivados  
de nuvens brancas a amplidão vestindo.

(“Siderações”, *Broquéis*)

Também a Moça-Fantasma tenta sublimar seu desejo. No entanto, difere do poeta simbolista porque está em um cenário inadequado e possui a consciência de que as estrelas constituem uma meta impossível – como impossível é a poesia do sublime no contexto moderno. Se o poeta simbolista crê nessa meta, a *persona* lírica de Drummond já não crê, posto que o cenário desmente esse rumo ideal. Para o espectro, a sublimação é uma necessidade, uma maneira de evitar o sofrimento, uma vez que está ciente da interdição social de seu desejo e, é certo, das consequências de uma possível insurgência:

Se o fantasma não sofresse,  
se eles ainda me gostassem  
e o espiritismo consentisse,  
mas eu sei que é proibido,  
vós sois carne, eu sou vapor.

Sua sublimação, ao contrário daquela buscada pelo poeta simbolista, é ato de desabafo, e se esgota na palavra: “Agora estou consolada / disse tudo o que queria”. Mas, mesmo que pareça galgar, como Cruz e Sousa, as esferas siderais (“subirei àquela nuvem / serei lâmina gelada”), sua suposta transcendência é, por assim dizer, defeituosa – o que, aliás, invalida para o mundo moderno a parnasiana certeza de Bilac –, pois o tormento de estar só e sem possibilidade de estabelecer comunicação [“(estrelas não se compreendem)’] revela-se de fato como ato de contrição, como evidencia a dicção da última estrofe, carregada de significados cristãos.

O processo de sublimação da Moça-Fantasma encontra seu termo na palavra. Os versos “disse tudo o que queria”, introduzido como uma explicação para “Agora estou consolada”, lembra o ato de confissão de uma culpa (“[...] eu sei que é proibido”), com o propósito de se obter lenitivo (“Se o fantasma não sofresse”) ou consolo. Neste aspecto, é muito simbólico o fato de a Moça galgar os astros, mas ter sua imagem refletida em uma piscina localizada em plena Avenida Paraúna. Afinal, na liturgia católica, o termo “piscina” esteve por muito tempo associado ao “sacramento da penitência”, uma vez que o ato de penitenciar-se significa ao mesmo tempo contrição e, principalmente, metanoia ou transformação espiritual (representada através do batismo)<sup>16</sup>. Mais recentemente a penitência, ainda dentro das práticas do culto religioso católico, passou a ser identificada

<sup>16</sup> Cf. o verbete “piscina” no *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* e no *Aulete digital*. Cf. também o verbete “penitência” no *Dicionário bíblico Vox Dei*.

com a própria absolvção concedida pelo sacerdote a todo aquele que se confessa arrependido dos pecados cometidos após o batismo. Talvez por isso, a expressão de alívio do Fantasma, na abertura da última estrofe, quando diz estar consolado porque havia externado (ou confessado), numa espécie de *mea-culpa*, tudo o que queria ou precisava.

Esse sentimento de culpa em relação ao desejo sexual, aliás, acompanha a poesia de Drummond em vários momentos. Constitui uma espécie de memória de sua formação católica que, à semelhança de um fantasma, constantemente lhe atordoa a consciência. Em “Castidade”, de *Brejo das Almas*, tanto o desejo quanto o ato sexual são associados, nos termos da parentética católica, ao pecado e à sordidez: “Não me arrependo do pecado triste / que sujou toda minha carne, suja toda carne”. Em “Canção da Moça-Fantasma...”, ao simular dar a voz a um sujeito outro enunciador do discurso poético, Drummond toma suficiente distância para questionar e, sentimentalmente, ironizar a culpa e seu estrato católico, presentes na fala da *persona* lírica. Segundo argumenta Albert Béguin (*apud* BOURGEOIS 1994, p. 55-88), esta capacidade de colocar-se acima e fora do livre desenrolar das imagens, a fim de estar apto a julgar e conduzir, de modo a transformar o funcionamento previsível e automático do mundo em um jogo livre, os poetas desenvolveram a partir do Romantismo. Protegendo sua presença de espírito através do expediente irônico, o poeta passou a exercitar a dúvida sem se perder no puro devaneio. Esse distanciamento permitiu ao poeta jogar o *jogo*, sem, contudo, renunciar ao prazer de assistir-lhe como espectador:

A ironia terá, pois, uma dupla função: face aos dados sensíveis, ela será uma escola de dúvida, permitindo recusar ao mundo tal como um grau de realidade absoluta e definitiva, e substituindo-o a todo instante pelo recurso ao dado psíquico movente, um mundo mutante, móvel, incessantemente imprevisível. Mas voltada, em seguida, para esta nova realidade, a ironia impedirá o espírito de se abandonar inteiramente ao fluxo dos sonhos. Ela é o órgão de equilíbrio que dá ao poeta a faculdade de esposar a vida do devir interior e exterior, sem jamais se engajar totalmente nele, nem nele se afogar (BÉGUIN *apud* BOURGEOIS, 1994, p. 69).

Clyde Ryals, em livro que trata da manifestação e das possibilidades da ironia romântica na literatura vitoriana, afirma que o propósito desta, diferentemente do que chama de ironias locais – a ironia retórica, polêmica, satírica e a parodística –, não é o de persuadir, fazer rir ou ridicularizar, mas, antes, é o de questionar as certezas e as possibilidades do presente. Com efeito, sendo essencialmente filosófica, a ironia romântica funciona como uma resposta ao problema das contradições irreconciliáveis da vida. Ryals argumenta que para Freidrich von Schlegel, a ironia romântica está

radicada no problema básico do Ser (considerado a partir das concepções do idealismo alemão). Questionamentos a respeito de como se dá a relação do ego finito com o Ego Infinito ou Absoluto, ou de como as dimensões do relativo e do absoluto poderiam vir a se unir, teriam servido de base ao filósofo do grupo de Jena para a formulação de sua teoria da ironia romântica. Afinal, para Schlegel, a chave para responder a esses questionamentos está em considerar o finito e o infinito como um processo, o que o leva à concepção da realidade não como algo acabado, que se vê e se percebe no momento presente, mas como um devir, um fluxo permanente, um movimento ininterrupto que cria, dissolve (“*descria*”) e transforma indefinidamente todas as coisas existentes:

Na abundância fértil do mundo sensível, “um caos infinitamente fecundo”, tudo está em transformação: um ente torna-se algo para vir a ser algo mais; é criado a fim de ser *descriado*; é formado de modo a ser transformado. Portanto, todas as coisas ao mesmo tempo são e não são elas próprias, uma vez que *estão* em processo de se tornar alguma coisa mais do que *são*. [...] Este é o paradoxo básico da ironia romântica. Não existem [...] certezas neste mundo em fluxo porque não existe estabilidade; a única coisa constante é a própria mudança sem *télos* (RYALS, 1990, p. 5).

D. C. Muecke, por sua vez, afirma que para Friederich Schlegel a circunstância padrão metafisicamente irônica que envolve o homem está no fato de ele ser um elemento finito debatendo-se para compreender uma realidade ilimitada, infinita. Em outras palavras, é como se a Natureza, personificada, ironizasse os entes por ela própria criados, não sem antes *prometer* a cada um deles uma inteireza e uma estabilidade como seres, apenas para relativizá-los e desestabilizá-los. Da mesma forma, o artista, como Deus ou a Natureza, mesmo encontrando-se inseparavelmente contido ou implicado no âmago dos seres que cria, transcende-os enquanto atitude irônica frente à sua própria criação. “Esta superação criativa da criação é a Ironia Romântica” (MUECKE, 1995, p. 41).

De fato, o artista romântico – talvez pela própria circunstância de seu ego narcisista – não tem dificuldade de ver o mundo com distância e, portanto, com ironia. O mundo (incluindo aí as pessoas) nada mais é do que a matéria bruta pronta para ser modelada de modo a possibilitar a criação (representação) de experiências e sentimentos. A ironia romântica, no entanto, tem um limite: ela não se desdobra numa autoironia. Isto porque a autoironia envolve mais do que distanciamento; ela requer *autodistanciamento*. E autodistanciamento significa ver a si próprio através de olhos alheios, o que acaba por destruir (pelo menos virtualmente) o primado da subjetividade. Na modernidade, na medida em que o artista está apto a lançar mão do autodistanciamento emocional, a transcendência romântica, enquanto atitude

irônica diante apenas de sua criação, é ultrapassada: estabelecendo uma espécie de ausência de comoção, o poeta moderno é capaz de ironizar a si mesmo e a sua própria dor.

Em “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, Drummond, ao questionar e ironizar sentimentalmente o fundo católico que emerge da fala da *persona* lírica, está questionando e ironizando uma memória fantasmática de dogmas cristãos que, insistindo em sobreviver em sua própria interioridade, persegue e assombra não só sua consciência, mas também a própria sociedade, que nutre e mune essa memória perseguidora. É nesse sentido que a Moça-Fantasma representa um encontro entre o eu e o mundo. Pois ela é ao mesmo tempo o eu do poeta e a sociedade, dois polos que não entram em harmonia com a mentalidade e com as formas modernas: ela é não só o desejo culpado por não se realizar, é o desejo culpado por existir, e também representa a própria sociedade que engendra essa interdição e que gera uma dimensão humana sem lugar na metálica e planejada Belo Horizonte.

## RESUMO

Este artigo analisa, através do poema “Canção da Moça-Fantasma de Belo Horizonte”, o paradoxo de uma cidade cuja modernização da paisagem não encontra correspondência numa esperada modernidade cultural da sua sociedade. Constituindo uma espécie de *persona* lírica de Drummond, a Moça-Fantasma representa um certo encontro entre o eu do poeta e a sociedade belo-horizontina da época. Mas um encontro que se dá como coincidência de gestos negativos, pois a Moça-Fantasma, que mascara o próprio eu lírico e seus desejos recalcados, representa também uma sociedade tradicional e provinciana que entra em desarmonia com as formas modernas da cidade.

Palavras-chave: *lírica moderna; literatura brasileira; cidade*.

## ABSTRACT

This paper analyzes, through the poem “Song of the Ghost Girl from Belo Horizonte”, the paradox of a city whose modernization of its landscape does not find correspondence with a so-called cultural modernity of its society. Representing a kind of Carlos Drummond de Andrade’s lyrical *persona*, the Ghost Girl constitutes a certain convergence between the poet’s self and the society of Belo Horizonte of that time. But a convergence that shows itself to be a coincidence of negative gestures, for the Ghost Girl that disguises the lyrical self and

his repressed desires also represents a traditional and provincial society that lives in disharmony with the modern forms of the city.

Keywords: *modern poetry; Brazilian literature; city.*

## REFERÊNCIAS

- AULETE, Francisco J. Caldas; VALENTE, Antonio Lopes dos Santos. *Aulete Digital – Dicionário contemporâneo da língua portuguesa* Caldas Aulete. São Paulo: Lexikon, s/d. 1 CD ROM. Produzido por MGB Informática Ltda.
- AURÉLIO Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio eletrônico século XXI versão 3.0*. São Paulo: Nova Fronteira, 2004. 1 CD ROM. Produzido por Positivo Informática.
- BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris*: pequenos poemas em prosa. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- BOURGEOIS, André. Prefácio e introdução à *Ironia romântica*. Tradução de: Luiz Morando. *Cadernos de Pesquisa do NAPQ*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, n. 22, p. 55-88, dez. 1994.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmacha no ar. A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, Alfredo. *Imagens do Romantismo no Brasil*. In: GUINSBURG, Jacob. (Org.). *O Romantismo*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 239-256.
- BURKE, Edmund. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful; with an introductory discourse concerning to Taste*. In: \_\_\_\_\_. *The Works of the right honorable Edmund Burke*. Londres: F. C. and J. Rivington, 1815. v. 1. p. 81-321.
- CANDIDO, Antonio. *Inquietudes na poesia de Drummond*. In: \_\_\_\_\_. *Vários escritos*. 4. ed. (reorganizada pelo autor). São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.
- \_\_\_\_\_. *A Revolução de 1930 e a cultura*. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite, e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003. p. 181-198.
- CRUZ E SOUSA, João da. *Broquéis: Faróis*. São Paulo: Martin Claret, 2002. (Coleção Obra Completa de Cada Autor).
- DOSTOIEVSKI, Fiódor. *Memórias do subsolo*. Tradução, prefácio e notas de: Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 2000.
- DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. *Poesia e prosa*. 6. ed. revisada e atualizada. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.
- GLEDSON, John. *Poesia e poética de Carlos Drummond de Andrade*. Tradução do autor. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- HOUAISS, Antônio. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 1.0*. São Paulo: Objetiva, 2001. 1 CD ROM. Produzido por FL Gama.
- KEITH, Jennifer. Pre-Romanticism and the ends of eighteenth-century poetry. In: SITTER, John (Org.). *The Cambridge companion to eighteenth-century poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, s/d. p. 271-290.

- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. 2. ed., 1. reimpr. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- LAPLANCHE, Jean; LAPLANCHE, Pontalis. *Vocabulário de Psicanálise*. 4. reimpr. Direção de: Daniel Lagache. Tradução de: Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. Drummond: as metamorfoses da corrosão! In: \_\_\_\_\_. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- \_\_\_\_\_. O princípio-corrosão na poesia de Carlos Drummond de Andrade. In: \_\_\_\_\_. *Lira e antilíra*: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.
- LIMA, Mirella Vieira. *Confidência mineira: o amor na poesia de Carlos Drummond de Andrade*. São Paulo: EDUSP; Campinas: Pontes, 1995.
- MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995. (Coleção Debates).
- NAVA, Pedro. *O cirio perfeito*. 5. ed. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: Giordano, 2004. (Coleção Memória, n. 6.).
- NEVES, Lucília; DULCI, Otavio; MENDES, Virgínia. *Edgar de Godoy da Mata Machado: fé, cultura e liberdade*. São Paulo: Loyola; Belo Horizonte: UFMG, 1993.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 14. ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. 3. ed., 6. reimpr. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- RYALS, Clide L. de. *A world of possibilities: romantic irony in Victorian literature*. Columbus (EUA): Ohio University Press, 1990.
- SOUZA, Renato José de. A arquitetura de Belo Horizonte nas décadas de 40 e 50: utopia e transgressão. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). *Arquitetura da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1989.

Submetido em: 22/11/2007.

Aceito em: 15/09/2009.