

A DISCRETA VOYEUSE
Sobre os modos do olhar em *Nuvens*, de Hilda Machado

THE DISCREET VOYEUSE
About the ways of looking at *Nuvens*, of Hilda Machado

Allan Alves

Mestrando em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio.
Graduado em Letras-Português/Inglês/Literaturas pela UFRRJ. Graduado em
Filosofia pela Universidade Católica de Brasília.

all.alves@hotmail.com

40

Resumo: Este ensaio apresenta uma proposta de leitura acerca da presença do voyeur em *Nuvens* (2018) de Hilda Machado. Tendo atuado como professora de cinema da Universidade Federal Fluminense, sua obra constrói intenso diálogo com essa arte. Isso é, buscamos entender como esse olhar cinematográfico cria situações de descrição de um eu que observa, criando categorias de "inquietação" e "inadequação", assim como esse mesmo olhar funciona em uma composição do exterior que é percebido.

Palavras-chave: Hilda Machado; Poesia; Olhar.

Abstract: This essay presents a reading about the presence of the voyeur in *Nuvens* (2018) book of Hilda Machado. As she worked as a lecturer of cinema at Fluminense Federal University, her work builds an intense dialogue with this art. In other way, we will try to understand how this "cinematographic eye" creates situations of description of what the subject observes, creating categories of "anguish" and "unpleasantness" in this sight. In addition, how this "eye" creates at same time the exterior atmosphere of what is perceived.

Keywords: Hilda Machado; Poetry; ways of looking.

Considerações iniciais

Vemos por espelho
e enigma
(mas haverá outra forma
de ver?)

Orides Fontela

A publicação de *Nuvens* (2018), de Hilda Machado (1951-2007), só foi possível graças ao considerável esforço de Ricardo Domeneck. Na apresentação do livro, o poeta radicado em Berlim nos conta sua imediata

atração ao ler, em 2004, o poema “Miscasting”, cuja publicação se deu pela revista *Inimigo Rumor*. Algo não raro no ofício do pensamento, o encanto súbito de um autor por outro já rendeu bons frutos à filosofia e à literatura – naquilo que o filósofo alemão Arthur Schopenhauer afirmava que “almas afins já de longe se saúdam” (2002, p. 202)¹. Desse encontro, o circuito literário brasileiro ganha um livro póstumo. Vencedora do prêmio Jabuti na categoria poesia em 2019, a obra vai pouco a pouco chamando a atenção dos críticos brasileiros. Por ser publicação recente, o leitor que se arriscar a pensar a obra terá pela frente o ineditismo como motivação e sombra para reflexão.

Em breve passagem quanto à forma, pode-se compreender o livro a partir de dois estilos de poema: ora longos, ora mais curtos. Ambos de versos livres com pouca ocorrência de enjambements. Os mais curtos têm estilo aforístico, similares a Haicais. O livro é dividido em três seções. Na primeira, intitulada “Nuvens”, seguem quatro poemas longos: “O nariz contra a vidraça”, “Um homem no chão da minha sala”, “Azul” e “O cineasta do Leblon”. A segunda e maior seção conta com os dois estilos de poemas, longos e curtos. A terceira trata-se do apêndice composto de poemas inéditos. Apesar de a segunda seção mesclar dicções e formar grande parte do livro, no sumário, os editores resolveram por criar um espaçamento que torna visível um ritmo de composição. Por exemplo, o poema “Poeta” interrompe a série de poemas mais curtos. Já “Miscasting” é destacado como último poema da seção, conferindo contraste. No entanto, a paginação corrente segue normalmente sem a distinção apresentada no sumário.

Com intensa atmosfera urbana, a poesia de Hilda Machado guia ao movimento; quer pelo fluxo entre o erudito e o popular, quer pela dinâmica do olhar-o-mundo. Movimento maior das coisas que do sujeito, pontua-se. Este, fixado na observação atenta, espia o cáustico acontecer das situações. Hilda foi cineasta e professora de cinema na Universidade Federal Fluminense. Decerto a proximidade com a área frutificou a visualidade criada pelos poemas.

¹ Cf. *Aforismos para sabedoria da vida*. Na verdade, como nos mostra Jair Barboza, tradutor da obra, esta é uma das frases preferidas de Schopenhauer. No §45 nos mostra que, por sua vez é uma variação da frase de Empédocles “Pois é apenas pelo igual, como dizia Empédocles, é o igual reconhecido: apenas a natureza pode entender a si mesma”. p. 202.

O VOYEUR OBSERVADO

42

Na modernidade, se dialogarmos com duas das figuras que a literatura e o cinema exploraram – o flâneur e o voyeur –, *Nuvens* possibilita maior diálogo com o segundo. No entanto, não se trata de operação simples. O que ocorre não é um voyeur movido apenas pela curiosidade do desejo. O caráter observador da poesia de Hilda é mais cético, acataléptico, do sujeito que vê um mundo sobreposto por meio de fino sarcasmo, como se elaborado por alguém que ao mesmo tempo se mostra parte e à parte dele. Desse artifício melancólico, a dinâmica do olhar talvez intertextualize com o *spleen* baudeleriano, mas não só; como se em *Nuvens* a ironia conferisse sinuoso tom à falta de sentido de um mundo imenso e privado – produzido por quem, mesmo residente da caverna, não deixasse de se espantar pelas sombras projetadas na parede.

Sem dúvidas, não é tarefa difícil a associação do cinema com os diversos tipos de elaborações teóricas da figura do voyeur. Os espaços escuros do cinema são locais que, sem dúvida, simulam as condições que ativam o olhar voyeurístico. O público está presente e tratado como um hóspede invisível na maioria dos filmes e, como tal, é capaz de olhar para espaços públicos e privados nos quais desenrolar das janelas indiscretas se desenvolvem.

Permeado por evidente erotismo, George Rodosthenous² define as várias práticas de voyeurismo no cinema contemporâneo. Chamamos atenção para a definição *Intimate voyeurism: when the audience is in close proximity with the performer or in a one-to-one exchange* (for example, *You Me Bum Bum Train* [2004] and *Punchdrunk's Sleep No More* [2011]). (2015, p. 8)

A dinâmica do olhar singulariza uma concepção do fenômeno mediada pelo sujeito que olha. Todavia, ao expressar essa mediação ao campo das artes, o leitor terá a experiência de um fenômeno manifesto por outrem. Isto é, a expressão contida na linguagem poeta já estabelece um constructo intelectual produzido. O leitor, então, ao olhar o olhar do poeta, fica imerso nas sensações que ele cria de acordo com a expressão do poema.

² Cf. RODOSTHENOUS, G. "Introduction: Staring at the Forbidden: Legitimizing Voyeurism". In _____. *Theatre as voyeurism: the pleasures of watching*, 2015.

Por trazer um tom intimista, fazer com que o leitor viva e sinta-se dentro dos acontecimentos dos poemas, Hilda Machado constrói a imagem de voyeur que olha mas sabe que também é visto. Como se o olhar fosse não só o mote criação dos poemas, mas também um recurso estético de construção afetiva.

No poema “O nariz contra a vidraça”, há a presença categórica desse eu observador. Nesse poema, o sujeito, ao mesmo tempo em que pressiona sua face contra o vidro – e olha o que é possível ver por meio do quadrado da janela –, também vê a si. No entanto, num tom descritivo, em aspecto de confronto entre o sujeito e o mundo mediado pelo olhar:

O NARIZ CONTRA A VIDRAÇA

Como a paisagem era terrível
mandou se fechassem as janelas
o nariz contra a vidraça e o fla-flu comendo lá fora
genocídios, promessas, plenilúnios
O festim de Nabucodonosor, a vitória dos pó-de-arroz
as dores do pai e os gritos de amor
são agora aquarelas pitorescas

O nariz contra a vidraça
melhor ainda atrás da persiana
ela com seus preciosismos
unhas feitas entre desfiladeiros de livros
barricadas contra o sublime e o medo

Discreta *voyeuse*
o sofá combinando com o tom das exegeses
a polidez dos móveis, avencas, decassílabos, filmes russos
perífrases sobre paninhos de crochê
e em vez de carne poemas no congelador

Anônima, dizia sempre à manicure
e apesar das mãos que enrugam
as unhas bem curtas e o esmalte claro, por favor

Um dia, o leite derramado na cozinha, saiu
garras vermelhas, bateu à porta do vizinho
(2018, p. 21)

Na primeira estrofe, o futebol motiva as massas na rua, gerando na paisagem exterior a imagem da multidão em disputa. Quando o babilônico festim

de Nabucodonosor finda³, o poema move ao cenário anterior à janela: a residência e seus objetos. Essa ação confere tom confessional, de cenário interior. Especificamente no terceiro verso da segunda estrofe, o pronome pessoal distingue o eu lírico feminino: “ela com seus preciosismos”, cujas “unhas feitas” e “livros” seguem como “barricadas contra o sublime e o medo”.

Se o movimento entre a paisagem exterior e interior é marcado pelo antagonismo, tornando o “fora” horrível e o “dentro” familiar, as três estrofes seguintes também se diferenciam da primeira quanto à atmosfera. Enquanto o início do poema fala de ambiente tradicionalmente ligado ao masculino – rivalidade futebolística, pó-de-arroz (torcida) – as outras estrofes conotam aura feminina. Por outro lado, é interessante ressaltar a operação que permite essa singularização: o sujeito diz os utensílios, e os utensílios dizem muito sobre o sujeito. Lembremos Edgar Allan Poe, que em *The Philosophy of Furniture* já demonstrava a importância da composição do mobiliário em cena como artifício de representação.

No poema, a própria natureza das coisas aludidas: “a polidez dos móveis, avencas, decassílabos, filmes russos” que convivem com “paninhos de crochê” forma um movimento entre objetos pessoais e díspares, ação construtora de sentido – isto é, da imagem da pessoa que fala. O substantivo “unhas”, que aparece duas vezes – transitando entre “unhas feitas” e “unhas curtas com esmalte claro” – ganha, no dístico final, associação a “garras vermelhas”, símbolo de ferocidade e excitação. É pelo olhar, curioso e urgente, que a mente trabalha a imagem vista, a *voyeuse* – *1. personne qui aime à regarder, à observer, en se tenant à l'écart*⁴ – observa, mas o que esse olhar mostra ao longo do livro?

Por exemplo, no poema “Um homem no chão da minha sala”, há uma atmosfera narrativa marcada em cinco atos:

UM HOMEM NO CHÃO DA MINHA SALA

Um homem no chão da minha sala
alonga sua raiz

³ É interessante notar a escolha da poeta por “festim”, termo mais efêmero e menor (pequena festa, balas de festim) geralmente referência à festa de Belsazar que durou somente um dia, episódio narrado no livro V de do profeta Daniel.

⁴ *Dictionnaire Larousse de la langue française*. 1995, p. 1695.

galo que estufa o pescoço
cana-de-açúcar e bronze
poças, chuva, telha-vã
rio que escorre na velha taça empoeirada

O homem no chão da minha sala
cidades de ouro
castelos de mel
velhas metáforas
sinos línguas gelatina
O céu no chão da minha sala

Esse homem no chão da minha sala
provoca o veneno da cobra
pulgas atrás das orelhas
mexeu nos meus bibelôs
consertou aquela estante
revirou a roupa suja
desenterrou flores secas
fraldas
chifres
quatro cascas de ferida
um disco todo arranhado
e um punhado de pelos

Aquele homem no chão daquela sala
me fez cruzar o ribeirão dos mudos
estufa de tinhorões gigantes
no piso do meu mármore
ele acordou a doida
as quatro damas do baralho
uma ninfeta de barro
e a cadela do vizinho

Daquele homem no chão da minha sala
há meses não tenho notícia
desde que virei a cara
saltei janela
fugi sem freio ladeira abaixo
perdi o bonde
estraguei tudo (2018, p. 23)

No primeiro, a figura do homem surge em tom de galhofa “galo que estufa o pescoço”. Na segunda, o homem, torna-se figura mais próxima, descrita com idealização “o céu no chão da minha sala”. Na terceira, há conflito deflagrado: “Esse homem no chão da minha sala/provoca o veneno da cobra/pulga atrás das orelhas”. Na quarta estrofe, a ira da mulher “ele acordou a doida/as quatro damas do baralho/uma ninfeta de barro/e a cadela do vizinho”. Na quinta, a culpa “saltei janela/fugi sem freio ladeira abaixo/ perdi o bonde/

estraguei tudo”. As estrofes se diluem na dinâmica do encontro-desencontro. A despersonalização operada pelo emprego dos diferentes pronomes no início de cada estrofe marca o caráter de aproximação e distanciamento, do movimento, da perda; mobilidade em cenário que também se despersonaliza: “minha sala” para “aquela sala”.

Um homem no chão da minha sala
O homem no chão da minha sala
Esse homem no chão da minha sala
Aquele homem no chão da minha sala
Daquele homem no chão da minha sala⁵

A operação demonstra como, no poema, a própria percepção espacial é afetiva, intrínseca à condição do sujeito que constrói, a partir dos fenômenos, suas impressões. Contudo, uma característica recorrente é a constante inadequação. Se no primeiro poema há uma inquietação – da relação entre o sujeito e a imagem vista –, no segundo a inadequação se apresenta pela perda afetiva. Posição esta que seguirá, por exemplo, em “Miscasting” e no poema “Cineasta no Leblon”. Este posicionará o desejo e a perda como ausência: “telefone seus/ telefonemas meus/ telefonemas da outra/ e a ex/ compomos com honestidade a velha trama” (2018, p. 27).

Sobre a velha trama, obviamente, a questão do rompimento afetivo não diz novidade alguma em poesia. Da trama dos mitos em que Pã amou Eco que por sua vez amava Narciso que jamais amou ninguém à lira do desencontro mais lembrada da tradição da poesia brasileira, a “Quadrilha” de Drummond, o tema é gasto; todavia, nos interessa o modo como se é trabalhado. Aqui, a “velha trama” se faz por meio de profundo sarcasmo. Nas palavras de Domeneck, “é um sarcasmo que punge, é um soco contra o próprio peito, é gargalhada auto-depreciativa, de quem busca paliativo ferindo a si mesmo. Sofre e ri. Ri porque sofre” (2018, p. 8). E é nesse entrelaçamento entre a gargalhada e a inadequação que se apresenta a potência da sua poesia.

DA FORMA DO LUGAR AO LUGAR DA FORMA

⁵ Versos iniciais de cada estrofe. Grifo nosso.

Em *Nuvens*, o trágico e cômico não se opõem, confluem. Ora, desde Aristóteles a tentativa de categorizar os gêneros é mais pretensão conceitual que descrição perfeita do objeto que se analisa. Sobre essa diferença, Vilma Arêas nos diz que “devemos ressaltar, antes de mais nada, que a oposição pretendida só cabe numa teoria dos gêneros, moradia dos conceitos puramente ideais” (1990, p. 12). Hilda Machado, em sua tese de doutoramento, tem interessante passagem sobre questão próxima. Sua pesquisa buscou compreender como um possível conjunto de comédias fílmicas funcionaria como fonte historiográfica, propondo um “ensaio de possibilidades de leitura histórica do referido gênero cinematográfico, e da fonte audiovisual em geral, como discurso da nação” (2001, p. 9) tendo como objetivo “pensar como se faz hoje a leitura histórica da comédia fílmica e sugerir realizações dessas possibilidades num corpo de 9 comédias, adaptações da mesma novela, *Dvienatsat Stuliev*” (Ibid, p. 11)⁶ Ao se debruçar sobre obras de comédia, especificamente num tipo de comédia: russa do começo do século XX, a autora trata de advertir ao leitor que a leveza associada ao gênero não corresponderia à escrita apresentada:

A presente tese, resultado do trabalho com as referidas fontes, talvez as tenha traído no próprio conceito que as circunscreveu - o gênero. Ou não se espera de uma tese sobre comédia, um texto, senão leve, ao menos sobre a leveza e onde os conflitos se diluam, provisórios? A partir de comédias, os capítulos - principalmente o segundo e o terceiro - falam do terror do stalinismo e do nazismo. Como justificativa, não está excluído o recurso a uma possível origem ou causalidade colocada pela nacionalidade da novela russa. Nessa nação instável a literatura, que se afigura uma das poucas entidades sólidas, nunca se afirmou pela leveza ou fugiu do descrever a miséria do mundo. Temo porém que comediógrafos - e admiradores do gênero - considerem infeliz um texto que a partir de comédias fale do trágico e, destruindo aquela qualidade, lhes cause o sono (MACHADO, 2001, p. 16).⁷

Não que a tese justifique a poesia, ou o contrário. São produções distintas, afastadas. Todavia, é a coincidência feliz desse encontro, da própria poeta – ainda que em outros meios – falando de “um texto que a partir de comédias fale do trágico” que ressoa à ideia aqui desenvolvida. Esse

⁶ *Dvienatsat Stuliev* é geralmente traduzido como “As doze cadeiras”, trata-se de romance satírico escrito de modo conjunto por Ilya Ilf e Yevgeni Petrov em 1928.

⁷ Grifo nosso.

entrelaçamento escrito entre a pena da galhofa e a tinta da melancolia é aspecto indivisível em sua poética. Nisto, o olhar tragicômico confere sentido às coisas e situações, opera para uma mesma miragem. Segundo Tchekhov, “o trágico e cômico são apenas duas janelas diferentes que dão para a mesma paisagem atormentada” (TCHEKHOV apud MENDES, 2008, p. 207).

Outro ponto considerável é o foco desse olhar como construtor de imagens exteriores. Se argumentamos acerca de atmosfera urbana de forte visualidade, como operam tal característica no livro? Para isso, prefiro utilizar o conceito de *composição*, extraído do vocabulário cinematográfico. Em termos gerais, composição designa “a um só tempo, a ação de formar um todo juntando várias partes e o resultado dessa ação: a disposição desses elementos” (2006, p. 57).

Do olhar dêitico ao céu, o enquadramento se fixa num objeto transitório: a nuvem. O termo nuvem é bastante explorado em muito do que se relaciona. Por exemplo, em termos de ação visual concreta, é inevitável observar uma nuvem sem o espanto da imensidão azul. A cor primária também é elemento presente na obra. No poema “Azul”, há o trabalho intenso de tons. Objetos cujas manifestações aludem às diversas possibilidades da cor, desde as mais exóticas pedras “turquesas” e “lápiz-lazúli” como as comuns imagens das “kombis velhas” e “papel de Bis”. O filósofo Gilles Deleuze propôs o conceito de imagem-movimento⁸ para a definição da primeira fase do cinema. Caso pensemos no próprio ato de olhar um céu plano com movimento interno das nuvens, mira-se um exemplo de uma imagem-movimento.

O tom conferido aos dramas de classe média, imersos na instância de um cotidiano possível, elaboram com leveza a tragicomédia da vida privada. A discrição do indivíduo pequeno, fraco ante à vastidão científica da modernidade constroem expressões líricas que se afastam das totalidades românticas, das aspirações abraçadas às ideias universais de outrora. A atmosfera de Hilda

⁸ O cinema opera por meio de fotogramas, isto é, de cortes imóveis, vinte e quatro imagens/segundo (ou dezoito no início). Mas o que ele nos oferece, como foi muitas vezes constatado, não é o fotograma, mas uma imagem média a qual o movimento não se acrescenta, não se adiciona: ao contrário, o movimento pertence a imagem-média enquanto dado imediato (...) Em suma, o cinema oferece uma imagem a qual acrescentaria movimento, ele nos oferece imediatamente uma imagem-movimento (DELEUZE, 1983, p. 10).

Machado abarca-se ante um eu que tem essas ideias; que sabe que das condições de suas angústias, pontuais, demarcadas, mas que, ainda sim, sofre.

A atmosfera urbana se concentra no Rio de Janeiro. Todavia, é um Rio singularizado por locais cotidianos, sem qualquer atitude panfletária representativa. No livro, o olhar confere sentido a locais, nomes e imagens, compondo um imaginário particular. Para isso, observemos o poema “Cabo Frio”:

CABO FRIO

Nuvens passageiras
miragens peregrinas enfunadas pelo Nordeste
queda de folhagem
muda retórica

O Sudoeste dá rédeas à repulsa
nuvens erráticas devoram rivais
Orfeu despedaçado por bacantes drapejadas de vapor

Em dia sem vento
a falta de engenho permite
purezas de sabão e macieiras em flor
talco no chão do banheiro
sorvete marca Aristófanés

Mas quase sempre ele pisa seus véus

Duas mãos de cinza desmaiado
sobre fundo esmaltado é perícia
renda
luxo magnífico e corrupto
realização elegante de algum mandarim
leque de plumas de avestruz tintas de rosa
levemente agitado diante da luz

(2018, p. 33)

Na primeira estrofe, a muda retórica pontua o silêncio paisagístico das coisas em movimento, representado por “nuvens passageiras” e “folhas que caem”. Na segunda, ao contrário, surgem nuvens erráticas que devoram suas “rivais”. Há quebra da ataraxia promovida pela primeira estrofe, movimento contínuo de um amálgama atmosférico. O sexto verso compara o efeito do fenômeno das nuvens ao mito de Orfeu. Sabemos que Orfeu, ao descer ao reino de Hades, perde Eurídice por olhar para trás.⁹ Ou seja, é traído pela curiosidade

⁹ Câmara Cascudo ao estudar a recepção de Dante Alighieri na cultura popular brasileira desenvolve interessante reflexão acerca do ato de “olhar para trás” e suas simbolizações no

de ver. Ao voltar à Terra, mantém-se fiel à memória de sua amada, no que então é tomado em fúria pelas mênades. Se ainda tomarmos o termo “bacantes” e associá-lo à conhecida peça de Eurípedes, temos a figura de Penteu, um dos primeiros voyeurs da literatura no ocidente que, coincidentemente, também é punido pela curiosidade do olhar¹⁰. Na terceira estrofe, a recorrência do quadro retorna à cena tranquila, aludidas pelas associações ao branco “macieiras em flor” e “talco no chão”. Posteriormente, na última estrofe, há o evanescer da cena, o cinza sobre o fundo esmaltado – cuja cor tradicional é o branco – move-se em graciosidade tal como leque de plumas de avestruz.

Retomamos o argumento. O objeto que se olha, a paisagem – céu, nuvens de Cabo Frio – trata-se de coisa comum, trivial. A operação que a poeta realiza em atribuir uma estética a isso, um sentido, é um modo recorrente em outros poemas cujo tema seja a representação exterior. Por exemplo, a série de poemas cujo título se refere às paisagens das estradas das paineiras, via de acesso ao Cristo Redentor:

PAINEIRAS II

Cirros
estratos
fumaça de serafins
coxas que passam em brancas nuvens
(2018, p. 39)

Cirro, em definição meteorológica, são as nuvens de aspecto filiformes. O contraste da fumaça dos anjos com as coxas que passam em brancas nuvens é significativo. Uma alternativa possível é tomar referência a Francisco Otaviano (1825-1889), cujos versos famosos de “Ilusões da vida” traçam o aspecto peculiar de lida com a existência: “Quem passou pela vida em branca nuvem,/ E em plácido repouso adormeceu;/ Quem não sentiu o frio da

imaginário cultural e literário. Cf. O conselho do Anjo. In____. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*.

¹⁰ A passagem é recorrente. Por exemplo, George Rodosthenous inicia seu livro dizendo: “In Euripides’ *The bacchae* (405 BC), Pentheus is regarded as one of the first voyeurs on the theatrical stage” (2015). Outro, Jean Pierre Vernant conta “aos poucos a idéia germina no cérebro de Penteu, o homem estabelecido, o cidadão, o monarca, o grego. Ele pensa que talvez não fosse má idéia ir dar uma olhadinha. Vai manifestar um desejo que não tinha, o de ser um *voyeur*” (2005, p. 157).

desgraça,/ Quem passou pela vida e não sofreu;/ Foi espectro de homem, não foi homem,/ Só passou pela vida, não viveu”. Isto é, podemos pensar no enquadro que, visto do alto, observa a imagem do trânsito cotidiano. São “coxas que passam”, pessoas vagantes em afazeres cotidianos. Quando olhado de ponto distante, é comum o espanto e sensação de pequenez ante a lida com o desmedido.

O TEATRO DOS DESEJOS RIDÍCULOS

Georg Simmel empreendeu enorme esforço em compreender o aspecto de individualização presente no fluxo de existências do fenômeno urbano. Numa perspectiva diferente de Durkheim, Simmel apontou para os aspectos de intencionalidade dos sujeitos como ponto crítico do organismo social. Para Simmel, “os problemas mais profundos da vida moderna brotam da pretensão do indivíduo de preservar a autonomia e a peculiaridade de sua existência frente às superioridades da sociedade” (2005, p. 577) ¹¹. Isto é, o sujeito, subjugado ante o estilo padronizante da vida moderna, desenvolveria certos comportamentos e angústias condicionados pelo excesso sinestésico da urbe. Dentre eles, há o caráter *blasé* – a indiferença ao óbvio causado pela intensificação dos estímulos nervosos. O indivíduo, bombardeado por expressões novas, díspares e rápidas, passa a ignorar parte significativa dos acontecimentos do mundo ao seu redor, formando, assim, uma visão cinza e turva do todo.

A poesia, contudo, segue ordem distinta. E não se trata aqui de elevá-la à idealização descabida. Como grande parte das formas de arte, o tempo da poesia e da reflexão não pertence ao tempo da técnica, da celeridade. A lentidão é exigência do espírito para o amadurecimento das ideias. Se em *Sonho de um homem ridículo*, o personagem de Dostoiévski simboliza, na imagem de uma menina, a redenção do personagem perante o suicídio, no *Schindler's List*, de Spielberg, o acontecimento da visão de imagem próxima – a menina de casaco

¹¹ Trecho completo: “Os problemas mais profundos da vida moderna brotam da pretensão do indivíduo de preservar a autonomia e a peculiaridade de sua existência frente às superioridades da sociedade, da herança histórica, da cultura exterior e da técnica da vida — a última reconfiguração da luta com a natureza que o homem primitivo levou a cabo em favor de sua existência corporal”. *As grandes cidades e a vida do espírito* (1903).

vermelho – também cicatriza um marco para o indivíduo. São dois acontecimentos visuais, em gêneros distintos, que funcionam como bússolas do rearranjo existencial. De outro modo, a poesia de Hilda Machado não se limita a um quadro, mas conduz o leitor *en passant* a uma sucessão de imagens cujos roteiros se interligam num cinematismo íntimo. A poesia, ao conferir sentido, é anti *blasé*. O particular singularizado da imagem, em cadeia, ganha no todo um sentido diferente. Nesse ponto, o encadeamento, tal como no cinema, é entendido como composição, como aponta Ismail Xavier:

A sucessão de imagens criada pela montagem produz relações novas a todo instante e somos sempre levados a estabelecer ligações propriamente não existentes na tela. A montagem sugere, nós deduzimos. As significações se engendram menos por força de isolamentos (como na foto comentada), mais por força de contextualizações para as quais o cinema possui uma liberdade invejável. É sabido que a combinação de imagens cria significados não presentes em cada uma isoladamente (1988).

E o que se diz desse todo composto talvez seja melhor exposto em “Miscasting”, poema final do livro. Permeado pelo tema do rompimento afetivo, confluem-se vários elementos de seu estilo. *Miscasting* é um termo em inglês, que se refere a quando o ator não se adequa ao papel. O sarcasmo, a tristeza, e o movimento dão voz esfatiada aos versos. A troça da figura masculina, marcada acidamente nos versos “o peito desse cavaleiro não é de aço/ sua armadura é um galão de tinta inútil/ similar paraguaio/ fraco abusado/ *soufflé* falhado e palavra útil” (2018, p. 80) é entreposta em cena de tristeza nos versos seguintes: “Seu peito de cavaleiro/ é porta sem campainha/ telefone que não responde/ só tropeça em velhos recados/ positivo/câmbio/não adiante insistir/onde não há ninguém em casa” (Ibidem). O *cavaleiro* sem o “peito de aço” se torna *cavalheiro* cujo peito é “porta sem campainha”. O olhar da galhofa é o mesmo da melancolia. O roteiro da sucessão de impossibilidades, do desejo afastado, da não concretização do ideal. Do “Teatrinho Troll” em que se passam nossos ridículos e humanos desejos, o livro cujo primeiro verso se inicia com “como a paisagem era terrível” tem, em seus últimos, a pergunta de fastio “onde é que fica essa tomada/ onde desliga” (2018, p. 81).

REFERÊNCIAS:

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à comédia*. Petrópolis: Jorge Zahar, 1990.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus, 2006.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dante Alighieri e a tradição popular no Brasil*. Porto Alegre: Ed. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, 1963.

DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DOMENECK, Ricardo. Prefácio. In ___. MACHADO, Hilda. *Nuvens*. São Paulo: Editora 34, 2018.

MACHADO, Hilda. *Nuvens*. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. *As Cem Cadeiras: Comédia Fílmica como Fonte Historiográfica*. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2001. 293 f. (Tese de doutoramento).

MENDES, Cleise Furtado. *A gargalhada de Ulisses: um estudo da catarse na comédia*. São Paulo: Perspectiva/ Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2008.

RODOSTHENOUS, George. *Theatre as voyeurism: the pleasures of watching*. UK: Palgrave Macmillan, 2015.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Aforismos para a sabedoria da vida*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a vida do espírito*. Tradução de Leopoldo Waizbort. Mana v.11, n.2. Rio de Janeiro Oct. 2005.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses e os homens*. Tradução de Rose Freire. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

XAVIER, Ismail. *Cinema: revelação e engano*. Revista Artepensamento: IMS, 1988. (Edição online).