

## Viver da Vida

Mauricio Salles Vasconcelos

### Resumo:

O artigo põe foco na dinâmica do olhar e da captação da instantaneidade no universo do cinema contemporâneo e de textos literários, sob uma perspectiva filosófica.

**Palavras-chave:** Vida – documentalidade – poéticas – visão - pensamento

De repente, um filme como *Verão Danado* (2017), de Pedro Cabeleira, passa a permanecer depois de visto, justamente por engendrar um vitalismo que não diz respeito à pouca idade de seu realizador e ao sentido de celebração que move o filme de longa-metragem (em torno de uma estação e de um grupo de jovens). Nem mesmo se atrela ao mero flagrante de um momento em particular. A convulsão contida no misto de documento e ficção, sua emergência e “danação” vibram em um jogo radiador de elementos orientados para uma sondagem em torno do sazonal e do campo-de-forças que um determinado instante histórico lança. Algo dotado da potência para reinventar o que é transitório e *o que se passa* (como traço único, radicado na inteireza última do que esplende, época como *apenas de agora*).

Tal dinâmica pode-se formular como uma extração própria do *viver da vida*. A partir da crença difusa, disseminada, do “viver a vida” tal como interiorizado por cada um/em nome de si, encontrando-se, no entanto, sob a regência dispersa, esparsa, de uma lei generalizada (o gozo paradoxal do que é estritamente humano, afirmativamente orientado pela finitude).

O que há de efêmero – o transcorrer do tempo em seu sentido localizado de juventude, tomada pelo delírio convidativo do verão (com a entrega às paixões e às drogas num só movimento) – surge curiosamente como eixo de um pacto com a forma direta de captação que permeia a questão documental pulsante na produção fílmica. Parece encerrar, aí, no toque testemunhal, um andamento

propositivo menos evidente. Precisamente, a partir do que, numa primeira apreensão, soa como algo reiterativo a um ponto paroxístico de autocentramento, de endereçamento a um conjunto de pessoas com quem o cineasta vem travando experiências de amizade, amor, gosto/gozo pela época, pelo poder de registro audiovisual favorecido por tecnologias hoje disponíveis. Desenrola-se uma certa fábula sobre as pessoas que estão nascendo, crescendo e atuando nesse agora, capaz de estender um foco para o decurso de uma época impactante, em partilha por parte de seus muitos outros etariamente distanciados do fervor desse instante em captura vertiginosa por *Verão danado* em volta de gente nova. Porque pulsa de modo impactante na realização de Cabeleira o embate entre uma cultura da documentalidade e a alta mediação *tecno* que impera sobre todas as formas de existência humana no planeta satelizado. Tal focagem põe em relevo os pontos mais conflitados entre o casual dos arquivos domésticos, acessíveis a qualquer um, e a culturalização das imagens, assim como os confrontos entre os usos/valores da arte (depois das projeções e posteriorizações de um anunciado fim, há mais de um século) e o recrudescimento da *realpolitik* monolítica em pleno impasse do projeto mundializador. Tudo o que se planejou nesse sentido, em termos economicistas, suplementando-se não apenas com dados de conjuntura, mas de conjunção e pertença no que concerne aos transportes telemáticos, acrescidos dos trânsitos nomádicos entre os mais diferentes locais e habitantes da galáxia global.

### **Semovente**

Se, num primeiro momento, em seu “longa” de estreia, Pedro Cabeleira deixa nítidas suas referências – Larry Clark (de Kids a The Smell of Us) e Harmony Korine (ator adolescente em Kids, passando em seguida a um singular posto como realizador cinematográfico) – fazendo imprimir um projeto-registro de certa época – em correspondência com o boom do documentarismo, ao mesmo tempo filiando-se à abordagem característica de um “segmento” (cinema indie, “jovem”) – acaba por tocar no cerne de vida e cultura, na confrontação de uma ideia de presente. Ou seja, o que está relacionado, entre outros nomes, ao contemporâneo e suas cristalizações/ travessias/aporias de temporalidade. Um

agora estendido já em um impasse inerente à cena intrincada de implicações (com a problemática descontinuidade do século XX, suplementada por um período muito peculiar, transformado numa rede de motivações bem específicas) que pontua as últimas décadas do novo milênio.

Justamente, a noção de novidade se põe em cheque e relançamento. Toda a série de “notações” de um extenso grupo de gente jovem apreendida pelo filme acabará por obter na cena final, em que todos dançam tomados pelo frenesim congregador do instante, de um verão muito preciso (encampado com grande poder de convivência e compactação por Cabeleira), um encaminhamento, através de uma reflexiva voz off. Esta se se revela masculina, surpreendentemente inserida como pontuação narrativa, passível de se atribuir ao realizador, reportando-se à constatação de que o ir-e-vir do tempo (ao ritmo dançado em festa) sinaliza sua forma oscilante. Um andamento incapaz de se esgotar enquanto evento ou de ter sedimentado nalguma forma de clímax sua propulsão mais viva de evento. Inexiste o elogio da juventude como algo espontâneo, original, colhido na nascente das existências, no auge do gozo/jorro de vida.

O agora ainda não veio. Depreende-se do depoimento vocalizado (por meio de um procedimento narrativo) em meio à festa. Porque se faz necessário que o instante, sem ter uma única, imobilizada face (ainda que movida pelo celebratório, pelo festejo coletivo daquele grupo de jovens), possa se impregnar do chamado irrecusável ao clamor da hora. Importante se mostra um movimento que não estabilize a ruptura com o passado na simples entrega deliberada ao momento. Pois o que parece guiar a voz narrada, vinda de um corpo ausente, mas entremeado do compasso celebrador, se refere a uma forma de libertação do presente.

Impregnada do chamamento ao que corre, escorre, entre fluxos de sexualidade, ingestões alucinógenas e obediência a uma pauta up-to-date de assuntos e interesses (por parte do “coletivo” jovem de Verão Danado), a fruição da hora de agora requer um certo desatamento de laços e sobreposições cerceadores da vida desse agora em toda sua potência. Essencial se torna refletir, sem abandono da dança, da festividade mais efêmera (perceptível na mescla investigativa do documentário com o ficcional), sobre o ponto-de-emergência que a cena atual exerce enquanto universo de virtualidades não direcionadas a um polo central, imantador de presentidade. Algo, aliás, muito próximo do

entendimento que Foucault tem da história enquanto dado genealógico, inseparável das várias fontes de realidade, dos vários documentos e planos discursivos que desenham a linha da temporalidade em variantes sempre em surgimento, capazes de incidir sobre o passado de modo que seja refeito, relido, em conexão indissociável com o que é atual. Proposição, aliás, bem afim daquela de Agamben quando relê a arqueogenealogia foucaultiana, embasada em Nietzsche, quando repensa documentalidade, arquivo e história, em *Signatura Rerum*. Por sua vez, tal dimensionamento se encadeia com a visão que o filósofo italiano tem do contemporâneo enquanto emergência, mais do que transparência esquadrihada por signos da visibilidade.

Uma dança multiplicada de veios e variações para a instantaneidade dos corpos em festa, no verão. Não à toa, o narrador em insert, na sequência final do filme, faz vibrar sua fala à dinâmica gradatura do claro/escuro de uma comemoração sob luzes estroboscópicas (o que se dá no plano das urgências e latências, das elipses e das eclosões, num mesmo gesto).

A danação deixa de ser o simples ingresso a uma certa estação do ano ou a um instante particular da história. O cineasta capta posturas, conversas de seus personagens, mas também se posiciona como narrador em certo recuo ensaístico, dotado da força de pensar sobre o que é fluido, disposto na fiação de uma circunstância marcadamente epocal. Chega a verbalizar que a agoridade não se torna motivo de dança sem que haja uma exscrição, como propõe Jean-Luc Nancy, ante formas inscritas de ser e sentido. Ou ainda, uma contra-efectuação do que passa como imagem do tempo.

O que passa e o que se passa estão em jogo incessante no decurso do filme, flagrantemente em seu final (por força do testemunho simultâneo aos corpos em dança) e bem depois de ser projetado.

Justamente, enquanto passa – Verão Danado –

A narração (autorreferida pelo realizador enquanto depoente) vem se interpor ao fluxo celebrante, sem perda da dança dos corpos e das imagens. Acopla-se, porém, ao irrecusável pacto com o que há de provisório, vacante/vagante. Só assim, um certo tempo esplende, época em sua vertente veraz, vivaz (uma possível moral para o testemunhal da ética/estética do documentário poderia aí se vincar).

Apenas em tal modulação, se mostra possível indagar – ou depor – acerca do que se passa em configuração velocíssima: o tempo – um verão, diga-se –, em seu poder de toque simultâneo ao empenho testemunhal.

Justo, o toque – um conceito ativo em J-L Nancy, acentuado pela leitura derrideana de *Le toucher* –. O que se torna único por ser a promessa já deixada na pele, nas camadas sensoriais capazes de definir uma vida exatamente por traços fugidios combinados ao háptico de tudo que se passou e ainda retorna. A cada volta mais e mais presente. Infundável, relançada em uma imagem vibrante de vida (ao modo de uma voragem, voltagem descentrada de um último agora).

### **Outro Verão**

Em *Ce sentiment de l'été* (2015), Mikhael Hers parte de uma panorâmica – de um deliberado exterior. dia – do verão, conduzida gradativamente pelo enrodilhamento de morte, retiro, deambulação, traçado pelos passos do protagonista (Laurence) desse filme de ficção.

De um a outro corpo/personagem, o foco sobre ser visto se acentua, de modo a retirar o ponto-de-vista, o panorâmico, a focagem do visual como operações supremas da “linguagem cinematográfica”, assim como da ratio ocidentalizada que se insufla como norma difundida em tempos de alta culturalização tecnológica, com a implantação do mundo-imagem como *imago-mundi*. É bem esse dinamismo colhido no verão – enquanto evento tão irrefutável quanto desdobrável – que indicia uma outra plasmação dos seres compostos por uma combinatória de elementos sazonais e historicidade (algo patente em Marcel Hanoun, em um outro, anterior longa-metragem sobre a estação expositiva das criaturas e dos ambientes, *L'été*, de 1968).

Pessoas, coisas, memórias, amores e animais deixados pelos lugares / grandes cidades – Berlim, Paris, Nova York – pontuam o itinerário de Laurence desde o falecimento de Sasha, a mulher com quem vivia. De um verão a outro, os elos mantidos por proximidade / contiguidade com Zoe – irmã de Sasha, tantas vezes sinalizada como aquela que continuará a exercer sobre Laurence a possibilidade de uma relação amorosa – se transmutarão, com a passagem dos anos – pela qual são arrastados cultos de morte, encontros afetivos e diferentes cerimônias –, no movimento / evento em que a vida se assinala, deixando sinais

em difusão e expansão em muitas vias. É preciso saber recolhê-los, para além do que se pensa sobre si, assim como a respeito da ideia-visão do tempo e do que está em volta.

O agora se desenrola mais vivamente no momento em que o atual faz circular seus vetores entranhados de marcas reconhecíveis, surgidas de um passado (remoto ou não) quando redistribuídas por força da mais nova impensada eclosão de tempo, dada sempre em instantaneidade. Sem escapar à pulsação do encadeamento incessante de um pretérito expandido em atualidade inseparável de um devir. Vem mais tarde. Assim como a água do mar é reexperimentada apenas nos últimos takes, como se fosse um toque inédito / inicial para o que verão seja fruído de vez, de vera. Está ocorrendo numa dinâmica que desenha o trajeto do panorâmico, do olhar em aberto (tudo o que o sol e o ar de uma estação propiciam) rumo ao ato de ser visto.

Uma forma de acontecimento em propulsão de jogo é timbrada pelo filme através do surgimento do mar no desfecho. Como se se tratasse de um empreendimento físico – a passagem de anos desde a morte, experimentada do modo mais íntimo –, a partir das viagens e caminhadas feitas pelo protagonista até o alcance de um plano de água, do substrato matérico vivenciado pelo toque da nova mulher de Laurence (enquanto ele a observa à distância nesse ingresso tardio no mar, como se tratasse de uma primeira vez a aparição da natureza, do verão, no instante em que o retorno da realidade amorosa se dá em uma outra – mulher, água, vida).

Tudo, em *Ce sentiment d'été*, se concentra na mutação para o estado de ser visto, ser pensado (como bem formulou Rimbaud na Carta do Visionário, ao traçar um programa de vida-obra ainda imantador em nossa atualidade).

Viva e central é a sequência dedicada ao aleatório da passagem de Ida pela tela, pelo campo-de-visão de Laurence. (Passamos a observar o modo como ele olha porque seu modo de ver está em causa. Ele é mirado também pela plateia / audiência).

Uma mulher anônima, madura, muito atraente, desloca ao acaso a atenção dele sobre as referências de afeto – vividos especialmente ao lado de mulheres (irmã, amiga, cunhada) – quando nas ruas de Manhattan a figura loura de repente entra em cena como alguém vindo desse exterior cosmopolita onde ninguém sabe quem é quem. Justo esse alguém (Ida) reaparece, numa proximidade impensável, daquele círculo de relações criado por Laurence, não apenas como

uma passante (consonante com aquela inesquecível e irrecuperável poetizada por Baudelaire em *Tableaux Parisiens*).

De modo inusitado, Ida (a mais nova passante) se revela como amiga das outras mulheres com quem Laurence vem convivendo durante as épocas e as cidades documentadas pelo filme de capítulo a capítulo, sempre com legendas (situando os traslados espaço-temporais), como se construísse o diário de uma pequena história afetiva em formação não-evolutiva. Já que a progressão do filme atenta para ver no momento em que o ser visto não desdobra nenhum desenrolar demonstrativo senão o ato de olhar em perspectiva interiorizada, num centramento de mínimos elementos, no andamento em aberto que alcança o mar, o toque nas águas entre o limite e o que é incessante, infinito.

Laurence vê o lançamento de sinais que formam o sentido de uma vida em sequência, enquanto corrente, fluxo descontínuo apreendido a contar da vivência de uma longa caminhada (peculiares a Hers são os trajetos, em grupo ou solitários, por diversas localidades/ocasiões, como se nota em Montparnasse, Primrose Hill e na Memory Lane de todos os tempos-espacos), um tramitar físico. Passar pelo tempo não se dissocia do trânsito de corpo inteiro por lugares. Bem apontava a rêverie de Rousseau pelos campos limítrofes à grande cidade parisiense, deixando-se impregnar dos movimentos feitos pelos locais sobre a engrenagem corpórea do autor/filósofo. Este tomado, em outra via, pelo projeto de escrever/testemunhar sob o influxo da caminhada como ingresso radical na experiência de documentar o fim de uma vida (os *Devaneios do Caminhante Solitário* são obra da velhice de Rousseau).

Deixar-se levar e tomar a vida integral dada aqui – nesse corpo. Quando se torna possível ser visto enquanto se vê – eis o evento, natural/corporal legado por Rousseau e Rimbaud, em extensão maquínica, enquanto se expande o senso de mundo – J-L Nancy – nesse agora, para lá dos englobantes capitaneados pelos poderes planificadores dos espaços e vidas existentes.

Assim como *Verão Danado*, o “pequeno” filme de Hers se encontra engajado na célula de mutações que o correr da película possibilita em um campo de ressonâncias inseparável da transformação que o viver a vida empreende como contato com a via direta. Via vinda de uma história muito precisa – a mais interior e, num só momento, reportável ao que é básico de qualquer outra –, por sua vez estendida como as sinalizações lançadas por espaços, pelo alea bem estampado na sequência final de *Ce sentiment d’été*. Todo um, o próximo

alguém – diferente e próximo de qualquer outro – se torna, de um, sempre outro. Passa a ser mirado. Passa a se mirar.

### **A história do ver**

Olhos fechados, quase em escuro, desligou-se para o pensamento. Em sombras, compreendia o mar, vendo-o lento, contínuo

(Maura Lopes Cançado, «O sofredor do ver»)

Nenhuma existência escapa aos bastidores de um *espelho convexo*. Como se lê no poema incisivo de Ashbery, não há *autorretrato* – de acordo com o título do autor norte-americano, *Self Portrait in a Convex Mirror*. O que se vê está situado no plano posto de fora do quadro refletor. Espelho exposto a um empenho de extensões não reprodutivas de uma ideia-de-si e do que está ao redor.

A cultura da imagem vibra no interior de tal reconversão/ressurgência a desmarcar os espelhamentos e endereçamentos de um passar pela vida – como quem passa por um espelho –, ainda mais quando tudo parece delimitado e legível. Diz uma prédica *zen*: Qualquer mirada é um espelho vazio (capaz de dar visão apenas àquele / àquilo que se põe dentro de suas margens). Tudo pode vir à tona quando tal superfície, sem fundo, não se vê mais ilustrada por figuras fixas, projeções obsessivas, abstrações prévias.

É assim que se lê no fecho do longo poema de Ashbery.

Num giro, apreende-se o que está nas bordas do espelho: o avesso do fundo / forro cristalino, substancial / subjacente. Justamente, assim se revelam, em uma tomada impressivamente imagética, conversora e giratória da escrita, o olhar e o ser olhado. Através do espelho estendido na curvatura integral das projeções / visões em que insulam a cultura, a técnica e a ontoteologia dos sujeitos reflexivos, encerrados em suas automiragens.

O poema de Ashbery busca o desenho-diagrama da ficcionalidade e do real – «the diagram still sketched on the wind» – postos em embate conjunto nas marcações do que se projeta enquanto imagem direta. Revira a lógica da visão enquanto contingência e cena do «recurvo olho espelhado» (na apurada tradução de António M. Feijó para o texto).



Among the features of the room, an invitation  
Never mailed, the “it was all a dream”  
Syndrome, though the “all” tells tersely  
Enough how it wasn’t. Its existence  
Was real, though troubled, and the ache  
Of this waking dream can never drown out  
The diagram still sketched on the wind...(Ashbery, 2008: 487)

Há um momento em que a vida, a obra – a obra-vida – nos olham. Bem aponta Starobinski, em *L’oeil vivant*. O jogo dos reflexos (projeções intermitentes de eu / outro, sujeito / objeto) rebate na superfície dos olhos. (Starobinski, 1961: 12).

A história se move por um momento. Quando converte a visão às linhas-da-vida entretecida enquanto não-obra. À altura do trabalho trilhado em irrefreável sequência, que se desgarra, entretanto, do retilíneo, pretensamente traçado por força da vontade afirmativa de um eu ou de uma ordem soberana desmaterializada (delegada generalizadamente à vida) a reger os mínimos passos e os gestos máximos (entre o grande e o pequeno, o real e o imagético, em uma infindável remissão dualista, desmembradora da existência daquele que vê).

Um olhar extirpado – assim Foucault define, em sua análise da não-obra de Raymond Roussel, o empenho de um desenho / desígnio óptico plasmado sobre cada vivente (para lá do mecanismo autopositivo do prisma / ponto-de-vista).

Um ato exercido sobre o fluente, determinado memorial deixado como perspectiva do viver a vida – o legado do visível correspondente à medida, à ordem (tal como sublinha Starobinski, quando focaliza as primícias gregas em ativação interiorizada ao infinito de um ditame naturalizado, matricializado pelo dom da ratio inerente ao campo-da-visão).

A extirpação – exteriorização – extração percorrem não apenas Roussel, mas também a escritora Maura Lopes Cançado através da construção de uma impactante não-obra sintetizada em um livro de contos e um diário (de sua vivência como internada em um sanatório, *Hospício é Deus*).

Em *O sofredor do ver* (1968), reeditado em 2015 com sabor do que há de mais novo na literatura brasileira, é observável o que há de prismático de uma fenomenologia – derivações perceptivas, centramentos numa ética / poética do olhar – em transmutação, sinalizando em termos de contemporaneidade o surgimento da biopolítica e da arqueogenealogia dos saberes, no pensamento de Foucault.

Nos contos de Maura Lopes Cançado, leem-se uma carta-programa, um incursão, uma coreografia, uma clínica, à volta dos núcleos de espaço / tempo / personagem, em rompimento com a metafísica autotélica da obra, do olhar, em favorecimento de uma linguagem extremamente atual capaz de fazer revirar / extirpar o olho fenomênico, numa apropriação do processo da loucura, extraída das nomenclaturas e dos ambientes de confinamento. Um agonismo e uma proveniência conceitualmente especializados, dotados de construtivismo – o dado formal é relevante nessa autora envolvida com a vanguarda das artes no Brasil, durante os anos 1960 –, conduzidos pelo deixar-se ver no processo infernal da realidade asilar. Veja-se a sequência de encerramento de «No quadrado de Joana»:

– Joana.

Movem-se ao seu redor. Sente que querem força-la. Joana, sem se virar, marcha de costas dois passos, para sentir-se hirta, ainda antes da queda.

Não sabe onde estão os olhos teimosos, olhando. Sabe-se desmoronada, sem salvação, ferida de morte.

Mais que isto, ruída.

Joana ruiu.

Os olhos enfrentam rostos impacientes. Paira no ar uma palavra nova:

Catatônica

Joana gostaria de medi-la:

CA-TA-TÔ-NI-CA

Pensa desesperada: será o início da nova língua, agora que estou desmoronada? (Cançado, 2015: 19)

## Doc./In Loco

A voltagem que o cinema e a literatura (a princípio, artes específicas da imagem e do verbal / escritural) capturam diz respeito ao sentido de descoberta, próprio de um flagrante, vindo de um pacto com o momentâneo. Não prescinde do que só pode ocorrer na história enquanto instante. Porque nenhuma produção de arte, ciência, vida se centra apenas no referendo a uma tradição, à segurança referencial de uma atuação em determinado, demarcado domínio de conhecimento e realidade. Revela-se essencial à esfera da ficcionalização. Caso não se sustente no intuito meramente reprodutivo das imagens-de-mundo e no simples reconhecimento de seu escopo fabulativo (com base no referendando a um real e a um imaginário preexistentes, entrelaçados numa coesão reiterativa, resguardadora de um certo sentido conciliado com aquele que lê / vê).

Tal dimensionamento é perceptível em Maura Lopes Cançado como uma forma de escrever (fábulas autoespeculativas e diários de uma incursão de risco em *Hospício é Deus*) marcadamente arquivística – plasmação e sonda de linguagens referentes aos modos de ser, narrar a subjetividade na história – *história do ver*. (Cançado, 2015: 33). Intrigantemente, o filme feito em 2007 por Tiago Mato Machado, *O quadrado de Joana*, dá atualidade aos movimentos mais característicos da ficcionalidade de Maura LC, imprimindo-lhe o escopo de documento da literatura e da cultura. Não se abstém de estender ao universo da autora uma investigação sobre loucura e feminização, através da discursividade e dos processos fabulativos daqueles que vivem dentro / fora de espaços disciplinares, nos limites do perímetro urbano e de suas divisórias habitacionais (incorrendo de forma bem criativa e autônoma nas coordenadas presentes na filmografia de Fernand Deligny).

Trata-se certamente de um empenho imprescindível ao documentário (às artes da documentalidade), confrontado a incorporar as dimensões inventivas integrantes do relato sobre qualquer evento. Pois o depoimento / documento produz narratividade, acionando vários planos, diversos componentes do factual, sob o risco de não ser obtido o que se revela como realidade quando se materializa em campo de imagens.

Derivação e descoberta essenciais ao desempenho de todo arquivo que se queira interventivo, mobilizador. Uma vez que o documentário é um processo

ensaístico, reflexivo, não amparado apenas no que dizem os depoentes, naquilo vagamente percebido pelo realizador, sintetizado por meio da mera montagem do que transcorre numa pretensa polifonia de pontos-de-vista estabilizados dentro do compasso-padrão *campo/contracampo*.

É urgente ver / ser visto – pensar / ser pensado a partir do material recolhido – pelo extracampo erguido por cada cena testemunhal, genealogicamente disposta para além da confirmação de uma tese, da armação prévia de um registro, do simples efeito de uma *cultura documental*.

Há um dado fabulatório nos filmes de Cabeleira e Hers, dotado de exemplaridade – vinda de experiência, incursão, aprendizado não-formativo, no contrafluxo do horizonte teleológico de um *Bildungsroman* da contemporaneidade. Algo capaz de pôr em relevância o coletivo-terra que arquiva e conversa sobre tudo, numa compreensão iterativa, movida pela *opinião*, acerca da era tecnológica que define, através do lançamento de tecnoesferas imateriais, nossa chance de contato. No mesmo momento em que se abrem os portais da vida paralela, nos quais a *cultura.doc* se situa para expandir o senso de pertença e partilha na presente história, lado a lado da constatação do vínculo inapartável com uma era de tecnoglobalidade com seus desígnios de totalização e homogeneidade.

Se a *vida material* não se separa mais dos imateriais, dos *streamings* propulsionados pelos maquinismos em vigor, entre o controle e o consumo, entre a ativação das semioesferas e um comunitarismo redimensionado – no mesmo pacto de risco demarcado e, também, virtualizado – pode-se notar que os componentes abstratos, anímicos, invisíveis / numinosos definidores ainda do corpo e da compleição integrais do humano não podem subsistir sem a conversão do gosto / gozo mediatizado ao contágio pleno das formas mais vitalizadas de existência em uma época *tecno*, enfim consolidada. A cotidianidade do culto ao comunicacional, produzindo uma rede interativa, eminentemente opinativa, marcada, contudo, pela inserção de interesses diversos – dos mais coletivos às problemáticas do chamado “fórum íntimo” – se processa em convivência com o endurecimento das agendas dos diversos blocos geopolíticos no que toca à socialidade, à abertura de fronteiras comuns aos continentes / contingentes humanos permeados pela globalização.

Porque uma crise, um *crack / crash* se produziram na aparente mobilidade do capital transnacionalizado, incapaz de conter a implosão do livre mercado,

aberto, em tese, a operações autogeradoras de riqueza. Patentes são a convergência e a culminância de crimes, operações ilegais, subterrâneas de ganho (favorecidos pelas vias infonáticas), instituídos em corporações / envoltórios do Estado quando pretensamente tal instância de soberania poderia dar guarida ao *laissez-faire* neoliberal.

Não se pode esquecer que esses filmes discorridos e decorridos em torno do verão se produzem em tal conjuntura. Nesse contexto de *não-vida* – como bem poderia sublinhar Elizabeth Povinelli em seu seminal ensaio *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism* (2016) – é que se assiste à complexificação das linhas divisórias do documentário e da ficção, em total consonância com a problemática maquínico-comunicacional dessa época em curso. É época na qual o cultural, a culturalização de valores homogêneos, pretensamente dados em um uníssono universalista, requer a extração, o exscrito, o exterior noite/dia que se abre para o instantâneo da vida imediata: o que não foi ainda dito nem vivido acerca dos espaços ao ar mais livre que o verão catalisa como lazer / hiperprodução turístico-corporativa sobre uma corrente vibratória, corpórea, coletiva.

Um extracampo vitalista se forma em sintonia com o natural, esse verão, espontâneo, buscado a todo custo feito uma danação, dado como sentimento ocorrido na presente quadratura/ cultura –

Vem de um simples toque no simultâneo real capaz de olhar o *off* constitutivo da tela (audiovisual / onipresente *web* em todos os formatos, seriais, multimidiáticos) em que nos concentramos como se fosse o fulcro de cada existência.

Numa tomada exterior do entorno paralisante da necropolítica mundializada, vertem-se fiações de historicidade, compreendida como fontes / forças em multiplicidade. Da mais simples, anônima passagem para a vida plena, potente, como nunca antes, “só se for agora” (como brinca uma gíria brasileira).

Só agora.

#### **Referências bibliográficas:**

Ashbery, John. (1995). *Auto-Retrato num espelho convexo e outros poemas*. Trad. António M. Feijó. Lisboa: Relógio D'Água.

----- (2008). *Collected Poems 1956-1987*. Nova York: The Library of America.

Cançado, Maura Lopes. (2015). *O sofredor do ver*. Belo Horizonte: Autêntica.

Foucault, Michel. (1999). *Raymond Roussel*. Trad. Manoel Barros da Motta e Vera Lucia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Nancy, Jean-Luc. (1993). *The Birth to Presence*. Trad. Brian Holmes et al. Stanford: Stanford University Press.

Povinelli, Elisabeth. (2016). *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Durham, Carolina do Norte: Duke University Press,

Starobinski, Jean. (1961). *L'oeil vivant*. Paris: Gallimard.