

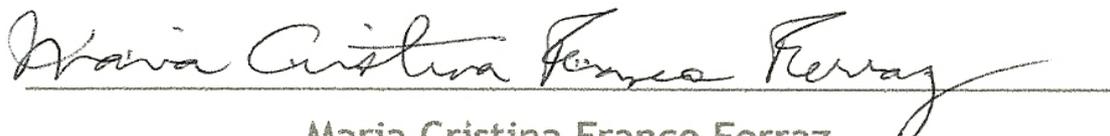
AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra “Imagem e clichê: reflexões intempestivas” (artigo) para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito à autora e propósitos não comerciais.

Rio de Janeiro, 27 de abril de 2011.



Maria Cristina Franco Ferraz

IMAGEM E CLICHÊ: REFLEXÕES INTEMPESTIVAS

Maria Cristina Franco Ferraz

Maria Cristina Franco Ferraz é Professora Titular de Teoria da Comunicação da UFF, pesquisadora do CNPq, doutora em Filosofia pela Universidade de Paris I - Sorbonne (1992), com três estágios de pós-doutoramento em Berlim (Instituto Max Planck de História da Ciência, em 2004 e Centro de Pesquisa em Literatura e Cultura, em 2007 e 2010). Coordena, junto à UFF, o Doutorado Internacional Erasmus Mundus “*Cultural Studies in Literary Interzones*”. Publicou os seguintes livros: *Nietzsche, o bufão dos deuses* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1994/Ediouro-Sinergia, 2009 e Paris: Harmattan, 1998), *Platão: as artimanhas do fingimento* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999/Ediouro-Sinergia, 2009 e Lisboa: Nova Veja, 2010), *Nove variações sobre temas nietzschianos* (Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002) e *Homo deletabilis – corpo, percepção, esquecimento: do século XIX ao XXI* (Rio de Janeiro: Garamond, 2010).

Encontramos na obra do filósofo Gilles Deleuze uma das abordagens filosóficas mais vigorosas acerca do tema da imagem em contraste com o clichê. De modo explícito, por exemplo, na conclusão do livro *O que é a filosofia* (DELEUZE e GUATTARI, 1991), escrito em parceria com Félix Guattari. A rigor, o próprio conceito deleuzeano de imagem, expresso nos livros sobre cinema e intimamente ligado à filosofia bergsoniana (cf. em especial o primeiro capítulo de *Matéria e memória*), é produzido em contraposição ao clichê. Em *O que é a filosofia*, Deleuze aproxima arte, filosofia e ciência, todas elas lutando, cada uma à sua maneira, contra o caos, mas nele buscando e temperando suas armas. Com efeito, uma luta maior une arte, filosofia e ciência, uma luta travada já não contra o caos, mas, deixando passar fulgurações de seus lampejos, contra a **opinião**, a **informação** e a **comunicação**.

Nesse sentido, há um forte vínculo entre a perspectiva de Deleuze e Guattari e a de Nietzsche, que ressaltou os hábitos sedimentados na gramática, a configuração simplificadora e esquematizante da linguagem como proteção contra o caos do não-sentido, mas, ao mesmo tempo, como empobrecimento com relação ao que é particular e mais singular. A singularidade de cada ser ou situação é achatada, laminada, uma vez remetida aos sentidos dados, disponíveis e socialmente partilhados, que emprestam

familiaridade à estranheza das coisas. Eis o que Nietzsche afirma, por exemplo, em um instigante aforismo de *Crepúsculo dos ídolos*:

Já não nos estimamos mais o bastante quando nos comunicamos. Nossas vivências próprias não são de modo algum tagarelas. Não poderiam comunicar a si mesmas se quisessem. Isto acontece porque lhes falta a palavra. [...] Em todos os discursos há um grão de desprezo. Ao que parece, a língua foi inventada apenas para o que é comum, mediano, comunicável. Com a língua já se *vulgariza* o falante. – Extraído de uma moral para surdos-mudos e outros filósofos. (NIETZSCHE, 1988, vol. 6, p. 128, minha tradução).

Filosofar equivaleria, assim, a suspender certezas, o dogmatismo da opinião e a comunicabilidade imediata porque pautada no que soa familiar. Equivaleria ainda à criação e à busca de outras linguagens e formas de expressão, como no caso dos surdos-mudos, que dividem com os filósofos sua distância em relação à fala comum. Essa denúncia do caráter necessariamente empobrecedor, simplificado e homogeneizante da linguagem e do senso comum remete ao tema nietzschiano da profundidade da máscara, lapidarmente expresso na seguinte afirmação: “Tudo o que é profundo ama a máscara” (*Além do bem e do mal*, § 40).

Ultrapassando a velha dicotomia superfície/profundidade, Nietzsche assinala que o que nos é mais singular e próprio precisa criar superfícies expressivas avessas aos clichês para fazer passar algo das forças e afetos inominados e selvagens que nos atravessam. Caso não o façamos, a comunicabilidade fácil proveniente de todos os mídias (da língua às telenovelas), a vulgarização passa a falar em lugar da diferença, domesticando-a, barrando sua singularidade em favor da opinião corrente. Nesse sentido, por trás de máscaras, não haveria um suposto rosto verdadeiro a ser desvelado, mas sempre outras máscaras, por trás das quais ainda outras, indefinidamente. Na contramão das tiranias da intimidade (SENNETT, 1999), cara à modernidade e hoje midiaticamente espetacularizada, Nietzsche valoriza o *pathos da distância*, o *pudor* ao se lidar com o que experimentamos e vivemos, necessários para nos deixar vacinados

contra a ditadura dos sentidos que recobrem a experiência, dirigindo-a para lugares comuns e abafando o que nela poderia haver de disruptor e inaugural.

Tanto para Nietzsche quanto para Deleuze, o embate com as forças ameaçadoras do caos e a produção de sentidos são necessários. O problema é que, nessa luta, a opinião constitui um céu de noções, um “domo” de conceitos (cf. Nietzsche), ou ainda, como no *spleen* baudelairiano, uma tampa¹, que limita e encerra o horizonte do pensável, do que é passível de ser expresso e experimentado. Além disso, a doxa não se dá como proteção necessária ao desamparo metafísico do homem; consolida-se, antes, como um conjunto de certezas pré-existentes, não inventadas. Daí porque afirmar a invenção, apontar para a própria máscara passa a ser uma estratégia cara à arte, em seu combate contra a captura e o empobrecimento efetuados pela doxa. A esse respeito, Deleuze explora uma bela metáfora de D. H. Lawrence.

Quando Lawrence descreve o que a poesia faz, afirma que os homens não cessam de fabricar sombrinhas que os abrigam, traçando em seu interior um firmamento (desde o nome, mais *firme* do que qualquer céu) e nele inscrevendo suas convenções e opiniões. O poeta, entretanto, produz um rasgão nessa sombrinha, uma fenda por onde irá passar “um pouco do caos livre e ventoso” (DELEUZE e GUATTARI, 1991, p. 191). Deleuze e Guattari acrescentam que, na brusca luz que irrompe pela fenda, certas visões aparecem: maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou nenúfares de Monet.

Surgem, porém, a seguir as multidões de imitadores e de comentadores que remendam grosseiramente esses rasgões poéticos, alinhavando-os com opiniões. Deleuze acrescenta: “comunicação”. Será sempre necessário que venham outros artistas retomar o gesto violentamente poético, restituindo a seus predecessores “a incomunicável novidade que já não se podia ver” (*ibid.*, p. 192). É por isso que o artista

¹ “Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle”...

luta menos contra o caos - que ele de alguma maneira convoca e ao qual se alia -, do que contra os clichês.

Trata-se de uma tarefa a ser sempre recomeçada, relançada, que nunca está de uma vez por todas garantida. Por exemplo, assim como a tela do pintor nunca está em branco, mas já povoada de clichês de que é preciso se desvencilhar, o corpo do bailarino também está atravessado por milhares de hábitos (segundo Bergson, circuitos sensório-motores fixados e nele encravados) que é preciso desestabilizar para poder dançar. A força da arte não pode, portanto, nem ser imitada nem glosada: ou ela é recriada em um novo e violento gesto poético, ou se dilui em pastiche, neutralizando-se seu potencial disruptor. É um dos riscos, uma das ciladas que sempre rondam toda criação artística: se tornar pastiche de si mesmo, quer se seja Clarice Lispector ou Marguerite Duras. Eis o problema maior que o experimentalismo da arte moderna e contemporânea têm de enfrentar, de modo ainda mais agudo na era da comunicabilidade em tempo real e da imediata banalização midiática de toda inovação.

Esse movimento poético de luta contra a ditadura dos sentidos e das convenções nunca pode estar definitivamente concluído ou assegurado, pois o rasgão apto a produzir “uma visão que ilumina um instante, uma Sensação” (*ibid.*, p. 192), uma vez pasteurizado pela imitação, já não cumpre sua função de propiciar uma brecha no guarda-chuva dos sentidos comuns compartilhados. Por isso é que, como sabem ou pressentem os escritores, não se pode deixar enfeitiçar pelas próprias metáforas. Tampouco repeti-las. Não se pode parasitar a obra nem se afogar no espelho paralisante de Narciso. Criar contra o clichê, em aliança com as forças imparáveis do caos, é traçar linhas de fuga, caminhar e apenas deixar pequenas pegadas na neve, como na obra e na vida do escritor suíço Robert Walser.

Como em um delicioso conto de Machado de Assis – “O anel de Polícrates” –, metáforas, imagens que se repetem e desgastam, migrando de boca em boca, perdem irremediavelmente sua assinatura singular. Nesse conto, esgotada sua capacidade de criar e de esbanjar metáforas, o personagem inventa por fim uma imagem na esperança de que, tal qual o anel de Polícrates, ela um dia retorne a seu dono. Entretanto, essa imagem cai no gosto do povo e apenas lhe retorna, ironicamente, na boca de um moribundo, para esvoaçar pela sala e escapar definitivamente a seu autor, presente à cena. No anonimato da voz comum, a imagem, em seu momento criador e único, torna-se irrecoverável. Na ironia do conto, a imagem criada já nascera, de fato, com vocação para ser absorvida e perder-se na boca da opinião.

Traçar linhas de fuga parece, hoje, uma operação ainda mais delicada, por conta da apropriação imediata de toda “novidade” e da enxurrada de imagens que inundam a cultura contemporânea. Tornar-se imperceptível, ou como diriam Deleuze e Guattari, “menor”², parece ser uma das estratégias de escape, como no filme (não por acaso oriental, co-produzido pelo Japão e pela Coréia do Sul), “Casa vazia” (Kim Ki-duk, 2004). No século XXI, o tema do confronto entre imagem e clichê ressurgiu com maior pertinência ainda, uma vez que a expansão da comunicação e a proliferação de canais de informação convocam ininterrupta e avassaladoramente clichês, que por vezes se fazem passar por guarda-chuvas esburacados. A violência poética na criação de imagens-rasgões não pode desconhecer esse rolo compressor, tão sedutor com suas promessas de sucesso, fama e “visibilidade”.

Para esclarecer a diferença entre imagem e clichê, tema desta mesa, mencionemos brevemente uma experiência bastante radical de cinema, a partir dos anos 60: o cinema do lituano de Nova York Jonas Mekas, em especial o filme “Walden –

² Cf. o livro de Deleuze e Guattari, *Kafka: pour une littérature mineure* (Paris: Minuit, 1975).

Diários Notas Esboços”, de 1964. O tema nietzschiano da máscara que não se dá como rosto, mas que aponta para si mesma, aparece aí de várias maneiras. De início, trata-se da forma “diário”, sem que se pretenda dar a ver a interioridade confessional do personagem-autor. A máscara cinematográfica também aponta a todo momento para si mesma: o filme, dedicado a Lumière, é escandido por intertítulos, como no cinema mudo, intertítulos que variam de estilo, de escrita (à mão, datilografada) e de registro - do poético “In New York was still Winter” à folha de caderno em se vislumbra o que parece ser uma lista banal de compras. Cesuras de som, diversas texturas de imagens (preto-e-branco, colorido), diferentes ritmos narrativos e imagens (do céu quase primaveril de Nova York à visita trivial à casa de amigos). Nessas cenas banais – por exemplo, “Sunday at Stones” -, a câmera nervosa e instável, a câmera na mão veicula a sensação de intimidade e familiaridade, mas seu passeio um tanto aleatório e seus cortes sucessivos dissolvem as mesmas sensações que pareciam prometer.

Corte para certas imagens presentes no *Youtube*. Vejamos um vídeo do *YouTube*, que circula há mais de dois anos na Web, já bastante visitado, e que se intitula “How do u get that lonely”³. Sozinha em seu quarto, diante da tela do computador e da *webcam* – que ajeita de início, alcançando-nos de relance com o olhar -, uma adolescente desglamorizada cantarola melancolicamente uma conhecida canção americana *country* que fala de solidão e vazío. Isolada em um quarto, a menina grava essa cena comum aparentemente distraída, amarrando o tênis enquanto repete o refrão: “How do u get that lonely? How do you feel so empty?”. Em primeiro lugar, cabe ressaltar a estética cuidadosamente descuidada, que empresta *autenticidade* e *familiaridade* a esse modo de tratar a imagem, reproduzindo o caráter provisório e espontâneo próprio aos filmes digitais caseiros.

³ Para o vídeo, acessar <http://www.youtube.com/watch?v=D72EYQk8ozs>

Eis alguns traços dessa estética da intimidade flagrada em seu cotidiano trivial, presente nesse vídeo: precariedade e *achatamento* das imagens e dos personagens, enquadramentos oblíquos e não totalizantes, ausência de edição, bem como um jogo de olhares enviesados, que em geral evitam dirigir-se para a câmera. Alguns desses cacoetes e protocolos estilísticos são por vezes retomados na própria produção cinematográfica atual, quando se procura imitar vídeos privados. Paradoxalmente, a obviedade e a repetição desses recursos pode suscitar exatamente o efeito oposto ao pretendido: a percepção do descuido como estratégia para produzir um ar de familiaridade e de autenticidade. O vídeo “How do u get that lonely” estabelece um jogo de olhares que tem como elemento central seu caráter mediado: tal como nos olhares por tabela frequentes no espaço público de grandes cidades, reflexos nas janelas (de metrô, de transportes urbanos em geral) permitem trocas em meios mais hostis e perigosos.

De onde olha a menina do vídeo? E para onde? Expõe-se, distraída, ao olhar alheio e errante do visitante do site, provavelmente também ele (ou ela) isolado em outro local fechado. Resta o cruzamento aleatório de olhares ocultos e distantes, corroborando sentimentos mecanicamente repetidos, sem qualquer *pathos* dramático, expressos na canção cantarolada: solidão e vazio. Em “How do u get that lonely”, enquanto a adolescente de rosto espinhento enquadra em diagonal sua “intimidade”, cantarola baixinho e desafinadamente trechos da canção em que solidão e vazio se repetem.

Por duas vezes a menina do vídeo lança seu olhar de relance para a câmera e para os prováveis solitários do lado de lá (ou de cá). É nesses dois breves relances que algo passa. Mesmo que vazio e solidão, na superfície lisa da imagem. Estamos diante de novos protocolos narrativos, em que a estética do descuido e o olhar oblíquo são

maneiras de expressar algo. Mesmo que tosco, na canção repetida de modo banal, nem um pouco enfático. Instala-se assim um jogo infinito de imagens estilhaçadas, sem avesso ou espessura.

Como se pode observar, produtos culturais contemporâneos apropriaram-se de alguns traços do experimentalismo do cinema dos anos 60: cenas triviais, câmeras descentradas, certa aparência de improvisação e descuido, mesmo no enquadramento. Entretanto, o que mais se evidencia é a diferença entre imagens que resistem ao rolo compressor do clichê, como no filme de Mekas, e a proliferação de vídeos que parecem se apropriar de alguns traços dessa criação imagética. Em primeiro lugar, podemos observar que apontar para si como filme parece ainda resistir ao processo de transformação em clichê. Não por efeito de um mero gosto pela paródia ou pela metalinguagem, mas por escapar da crença no acesso imediato ao sentido - , na forma “diário”, acesso a uma identidade -, enfatizando sua produção constante e necessária, com recursos e mediações que não se apagam ou naturalizam. Por exemplo, no caso de Mekas, a presença perceptível dos jogos de câmera, a referência a Lumière, ao cinema mudo, ao cinema clássico submetido à narratividade, do qual se afasta. Em “Walden”, a forma *diário* é desinvestida das estruturas narrativas que garantiriam o acesso a uma identidade, com sua história, sentimentos, pensamentos. Têm-se fragmentos, que o filme acentua: rasgões na sombrinha da doxa, e não remendos, glosa, ou comentário.

No vídeo do YouTube aqui referido, ao mesmo tempo em que se finge não estar sendo filmado – o que garante certa sensação de autenticidade, de uma intimidade que se expõe –, o olhar furtivo para a câmera lança, como vimos, um apelo em direção a sentimentos de solidão e de vazio, em outros ambientes isolados e conectados à internet. É preciso então manter o pacto de verossimilhança e ocultar o jogo, totalmente diferente do famoso jogo de tênis do filme *Blow-up* (Antonioni, 1966), em que se revela que se

trata de um jogo sem a bola, de um jogo filmado, de um jogo dentro de outro jogo, dentro de outro jogo, ao infinito. Nesse vídeo não se põe em questão a crença na noção de intimidade, enquanto nos diários de Walden, que se confundem com notas ou mesmo esboços, nunca se perdem de vista os jogos em questão: jogos da suposta identidade, do cinema, tensão entre intimidade e trivialidade.

O que então distingue imagens de clichês? Pelo contraponto entre esses dois registros de imagens – o filme experimental de Jonas Mekas e um vídeo do YouTube -, podemos observar de que forma interromper a comunicação e a informação, “criar vacúolos de não-comunicação, interruptores para escapar ao controle” (cf. DELEUZE, 1992, p. 217) talvez seja o que a potência da imagem possibilita. Só assim são traçadas linhas de fuga e abertos rasgões no guarda-chuva da doxa que nunca poderão ser esvaziados ou glosados. A menos que, diluídas, essas imagens percam seu vigor – mas aí já estaríamos diante de clichês, e não mais ante o fulgor único das imagens.

Referências Bibliográficas:

ASSIS, Machado de. “O anel de Polícrates”. **In Obra completa**, volume II. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

BERGSON, Henri. *Oeuvres (Edition du Centenaire)*. Paris, PUF, 2001.

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Qu'est-ce que La philosophie?* Paris: Éditions de Minuit, 1991.

_____. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos (ou como filosofar com o martelo)**.

Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

_____. **Sämtliche Werke** (KSA, 15 vol.). Berlim/Nova York:DTV/de Gruyter, 1988.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

SIMÕES COSTA, Bruno César. “**Videografias de si: registros do novo Ethos da contemporaneidade**”. Compós 2008. http://www.compos.org.br/data/biblioteca_412.pdf