

# O clichê como artifício nas artes e na cultura midiática contemporânea

Cliché as artifice in the arts and in contemporary media culture

## Fábio Ramalho

Professor da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). Doutor em Comunicação (2014) pela Universidade Federal de Pernambuco, com tese sobre a apropriação e o deslocamento de repertórios audiovisuais como modos de engajamento afetivo. Concluiu seu mestrado em Comunicação (2009) na mesma instituição, com pesquisa sobre cinema latino-americano contemporâneo.

**E-mail:** fabioallanm@gmail.com

**SUBMETIDO EM:** 10/10/2015

**ACEITO EM:** 28/10/2015

## DOSSIÊ

### RESUMO

Neste artigo, propomos encaminhar uma discussão sobre o clichê que se afasta das leituras que o associam unicamente a uma perda de potência das imagens. Para tanto, buscamos recuperar as distinções entre os clichês e as imagens, a fim de demarcar as interseções e a própria permeabilidade entre tais conceitos. Nosso argumento é o de que os clichês podem operar como uma das formas possíveis do artifício nas artes e na cultura midiática, constituindo um importante recurso para o engajamento afetivo do espectador com as imagens. Ao longo da argumentação, as obras de Andy Warhol e Chantal Akerman emergem como dois pontos possíveis de intensificação do clichê como recurso estético.

**PALAVRAS-CHAVE:** Imagem; clichê; Artifício; Afeto.

### ABSTRACT

In this article we seek to address some remarks on the notion of cliché that avoid its association with a necessary decrease in the powers of images. In order to develop this approach, we reassess the opposition between images and clichés to highlight the intersections and the permeability between those two competing notions. Our argument is that clichés may function as a form of artifice in arts and media culture, thus providing an important resource for the spectator's affective engagement with images. In our analysis, the works of Andy Warhol and Chantal Akerman are presented as two examples for the intensification of clichés as an aesthetic procedure.

**KEYWORDS:** Image; cliché; artifice; affect.

## 1. Imagens e clichês na contemporaneidade

No centro dos debates sobre a cultura contemporânea, encontramos a reiteração de discursos acerca da saturação do campo do visível ocasionada pela multiplicação dos fluxos de produção e de circulação audiovisual. Tal diagnóstico pressupõe um encadeamento, muitas vezes formulado de maneira pouco rigorosa, entre proliferação, excesso e esvaziamento das imagens, em uma rede de vínculos cuja dinâmica conjuga o reconhecimento da supremacia do olhar com o seu reverso, qual seja, a constatação de uma crescente debilidade do olhar.

Não seria este, aliás, o único paradoxo da “civilização da imagem”. Martine Joly (2004) observa, numa obra que busca introduzir didaticamente algumas abordagens para a análise das imagens, que a busca de um método capaz de orientar o olhar se justifica pela recorrência de duas noções muito difundidas. Segundo a autora, “por um lado vemos as imagens de uma maneira que nos parece totalmente ‘natural’, que, aparentemente, não exige qualquer aprendizado”; porém, ao mesmo tempo há uma suspeita disseminada de que as imagens trariam sempre um teor velado, implícito, e seriam agenciadas por um grupo de “iniciados que conseguem nos ‘manipular’, afogando-nos com imagens em códigos secretos que zombam de nossa ingenuidade” (Joly, 2004, p.10).

Para Joly,

uma iniciação mínima à análise da imagem deveria precisamente ajudar-nos a escapar dessa impressão de passividade e até de ‘intoxicação’ e permitir-nos, ao contrário, perceber tudo o que essa leitura ‘natural’ da imagem ativa em nós em termos de convenções, de história e de cultura mais ou menos interiorizadas (Joly, 2004, p.10).

Este “programa” de formação se torna ainda mais importante uma vez que a crença no ato de olhar como algo natural é reforçada por grande parte dos discursos audiovisuais hegemônicos, que têm nessa suposta imediaticidade de apreensão das imagens um elemento fundamental para a construção dos seus discursos.

O que a conjunção entre excesso e esgotamento, que permeia tais formulações, busca enfatizar é a hipótese de que a vastidão quantitativa da nossa produção simbólica e sensorial guardaria, como sua contraface menos evidente, a tendência a um empobrecimento qualitativo, na medida em que a reiteração de padrões, elementos típicos e regimes de codificação das imagens nos garantem o conforto do reconhecimento e da reiteração em meio a um universo midiático exuberante que toma de assalto os nossos sentidos.

A questão do olhar passaria, portanto, pelo desafio de como ver em um mundo que, no fim das contas, encontra-se marcado pelo predomínio do já visto. A esse respeito poderíamos recorrer, por exemplo, a uma conferência proferida por Nelson Brissac Peixoto nos anos 1980, período marcado pelo auge do debate pós-modernista a respeito dos entrelaçamentos entre espetáculo, simulacro e consumo no cerne da cultura ocidental:

nunca a questão do olhar esteve tão no centro do debate da cultura e das sociedades contemporâneas. Um mundo onde tudo é produzido para ser visto, onde tudo se mostra ao olhar, coloca necessariamente o ver como um problema. Aqui

não existem mais véus nem mistérios. Vivemos no universo da sobreexposição e da obscenidade, saturado de clichês, onde a banalização e a descartabilidade das coisas e imagens foi levada ao extremo. Como olhar quando tudo ficou indistinguível, quando tudo parece a mesma coisa? (Peixoto, 1988, p. 361).

Trata-se menos, aqui, de tomar um texto de intervenção e fazê-lo passar por síntese da perspectiva de seu autor – gesto que implicaria trair o caráter efêmero que marca sua própria natureza contingente, uma vez que consiste num argumento produzido para ser lido numa conferência – do que encontrar nele o marcador de um diagnóstico que marcou uma época e que ainda hoje se mostra tão difuso quanto pervasivo:

com esta proliferação das imagens, entramos na era da produção do real. Aquilo que era pressuposto do olhar é agora o seu resultado. Não há mais distinção entre realidade e artifício, entre experiência e ficção, entre história e estórias. Nossa identidade e lugar são constituídos a partir de um imaginário e uma iconografia criados pela indústria cultural. Este mediascape é a realidade onde os indivíduos hoje vivem (Peixoto, 1988, p.362).

Discorrendo sobre a televisão, um dos focos desta crítica da redundância midiática, Beatriz Sarlo escreve, também no contexto da discussão sobre o pós-moderno, que “a imagem perdeu toda a intensidade” (Sarlo, 2004, p.53), e faz seguir à sua formulação categórica uma série de considerações sobre as propriedades e mecanismos de funcionamento do meio televisivo. Esse meio estaria marcado pela predominância de “imagens de preenchimento”, uma espécie de “maré gelatinosa onde flutuam, afundam e emergem os signos reconhecíveis, que necessitam dessa massa móbil de imagens, justamente para poder diferenciar-se dela, despertar surpresa e circular com rapidez” (Sarlo, 2004, p.62).

Em seu limite, tal diagnóstico de época se configura como sentimento de perda em relação a uma política prévia das imagens que operava segundo uma lógica da escassez, garantia de que se alcançasse uma potência naquilo que se apresentava ao olhar, em contraponto à “desencarnação” do mundo resultante do excesso de imagens:

isto é o que aprendemos da modernidade: que a força vem da subtração, que da ausência nasce a potência. Não paramos de acumular, de adicionar, de dobrar a aposta. E por não sermos já capazes de confrontar o domínio simbólico da ausência, submergimo-nos hoje na ilusão contrária, ilusão desencantada da profusão, ilusão moderna de telas e imagens que proliferam (Baudrillard, 2006, p.17, tradução nossa).

Ao argumento da banalização e da proliferação como perdas de potência das imagens, alguns pensadores responderam com uma delimitação mais estrita da própria imagem como conceito, lançando mão de distinções que, em última instância, buscaram apartá-la de seu excedente banal, saturado, esvaziado. Tomemos, a esse respeito, a célebre resposta dada por Gilles Deleuze aos intentos de caracterizar o contemporâneo como uma era da imagem: “civilização da imagem? Na verdade uma civilização do clichê, na qual todos os poderes têm interesse em nos encobrir as imagens, não forçosamente em nos encobrir a mesma coisa, mas em encobrir alguma coisa na imagem” (Deleuze, 2007, p.32).

Temos, nesta afirmação, um duplo movimento: ao mesmo tempo em que o filósofo busca diferenciar a imagem de sua imobilização, da paralisia dos seus efeitos, ele não deixa de endossar também, de certo modo, o diagnóstico do tempo presente como aquele que é marcado pela perda de potência nas formas que permeiam os artefatos

culturais em circulação, incluindo-se aí o cinema, a música, a literatura. É interessante notar ainda que, segundo esta perspectiva, a imagem estaria desde sempre imbuída de uma qualidade positiva: tudo aquilo que investe nos hábitos da percepção e anestesias os sentidos, tudo aquilo que se encontra esvaziado de sua potência de nos afetar, de desencadear as forças do pensamento e de potencializar a experimentação sensível do mundo, suscitando reflexão, estranhamento, admiração e crítica, recairia numa zona aquém ou além dos domínios daquilo que seria definido como imagem. Dito de outro modo: o banal, a repetição, a saturação seriam qualidades relegadas ao outro polo de uma distinção entre civilização da imagem e civilização do clichê como modalidades concorrentes na caracterização dos rumos das sociedades ocidentais.

Não por acaso, então, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1992) reivindicam para o campo da arte a função de criar afetos. Os afetos sem nome são o desdobramento de um trabalho que investe naquilo que não está ainda formado e, nesse sentido, precede o processo de cristalização que viria barrar o fluxo criativo. Assim, por exemplo, segundo os autores, “quando Emily Brontë traça o liame que une Heathcliff e Catherine, ela inventa um afeto violento (que sobretudo não deve ser confundido com o amor), algo como uma fraternidade entre dois lobos” (Deleuze; Guattari, 1992, p.226-7). Esse “não dever ser confundido com”, essa criação de um mundo sem precedentes que, como tal, não se adéqua a qualquer modelo em que porventura se pretenda subsumi-lo, é sem dúvida uma bela potencialidade da arte, ainda mais porque permite constituir um mundo que é marcado por sua singularidade e, como tal, nos move: no caso mencionado, um forte vínculo de cumplicidade se conjuga com certa disposição animalésca para demarcar a qualidade de uma relação a partir de uma composição notavelmente eloquente, expressiva.

Se o clichê é aquilo que imobiliza o pensamento, o desafio da nossa sociedade seria, portanto, o de investir na potência da imagem, ou seja, catalisar aquilo que ela tem de desestabilizante, de imprevisível, de revelador. Evitar, com isso, que ela atue de maneira meramente ratificadora, suscitando pelo contrário experiências de realidade que permitam explorar potencialidades do corpo, modos de experiência e linhas de pensamento a serem traçadas. Detendo-se nesse ponto, Rodrigo Guerón (2011) buscou deslindar a diferenciação entre imagem e clichê, com vistas a traçar os movimentos que levam de um a outro. Um aspecto interessante de sua abordagem é, portanto, tornar explícita a compreensão de que tais noções não funcionam como categorias estanques ou modelos para tipificação; elas constituem posições móveis, de maneira tal que imagens não cessam de se converter em clichês e vice-versa.

O clichê seria o operador de esquemas, que instauram e buscam preservar uma ordem de causalidades, atuando assim como agente de uma contraforça que intercepta “todas as possibilidades produtivas através das quais a vida se mantém e se reinventa” (Guerón, 2011, p.64). No que poderíamos apontar como uma das hipóteses centrais de seu trabalho, Guerón busca estabelecer uma aproximação entre o clichê e o que chama de imagem-lei ou imagem-moral, dado que esse fechamento ao qual alude o pesquisador traça uma correspondência entre, por um lado, “a moral como disciplina para o corpo” (Guerón, 2011, p.137), instauradora de valores e veículo que busca organizar a história em torno de uma lei e, por sua vez, o clichê como “esquema redutor e padronizador dos afetos” (Guerón, 2011, p.245).

Temos com isso a ideia de que o clichê se inscreve no corpo, operando uma espécie de anestesia ou paralisação. A amplitude de uma experiência sensível é restringida na

medida em que provê os modelos que permitem assimilar as propriedades sensórias e os efeitos possíveis de uma imagem dentro de um horizonte de sentido pré-determinado:

o clichê constrói o seu sentido, ou se constrói enquanto sentido, na medida em que evoca um passado que só pode lhe garantir segurança. O passado aí justifica e fecha absolutamente a compreensão do que se percebe da experiência sensório-motora presente do real, colocando-a na lógica de um sentido, de um processo, de uma espécie de destino final (Guerón, 2011, p.160).

Falar em clichê implica sempre, portanto, falar num passado das imagens que é citado, repetido e que nos concede os marcos para enquadrar, acomodar e, segundo decorre das considerações anteriormente elencadas, amortecer uma nova experiência perceptiva. Caberia, no entanto, perguntar: quem partilha este passado? Podemos, afinal, falar em um marco único, amparado num histórico comum, ou a nossa relação com as imagens não estaria, pelo contrário, desde sempre amparada em percursos e experiências não tão homogêneos nem facilmente intercambiáveis? Um componente sensível ou elemento significativo se encontra, por assim dizer, necessariamente “condenado” ao esvaziamento, ou sua adequação a uma rede de causalidades pode ser frustrada, tornando a cadeia de associações inefetiva? Já vemos abrir-se uma brecha para a problematização do clichê: o passado que o funda é incerto, bem como o futuro de sua atualização assinala uma possível abertura para novas potencialidades.

Uma crítica do clichê precisa considerar mais detidamente a possibilidade de que despontem apropriações inventivas, deslocamentos e reversões do já visto. Nesse ponto, é importante retomar o trabalho de Rodrigo Guerón, pois o seu estudo permite não apenas, como dito anteriormente, enfatizar que a separação entre imagem e clichê é permeável. A certa altura, sua argumentação se abre para uma faceta particularmente relevante para nossa perspectiva: a ideia de um “clichê fora do tempo” como um esquema que é “impedido de se realizar” (Guerón, 2011, p.117). O que temos, em casos como esse, é a situação em que uma “imagem – o objeto-imagem, portanto – perde sua função pragmática de revelar uma situação que tenderia a se desdobrar numa ação, e a percepção como que retorna, se concentra e insiste sobre esta imagem” (Guerón, 2011, p.117).

Por sua vez, é importante lembrar que na rejeição mais apaixonada ao clichê pode despontar um conjunto de procedimentos mediante os quais, ao final de sua plena realização e assimilação estética, reside nada menos que a conformação de um novo clichê. Deleuze não perdeu de vista este risco, tornando explícito o problema:

o difícil é saber em que uma imagem ótica e sonora não é ela própria um clichê, quando muito uma foto. Não pensamos apenas na maneira pela qual essas imagens tornam a produzir um clichê, a partir do momento em que são retomadas por autores que delas se servem como fórmulas. Mas os próprios criadores não têm, às vezes, a ideia de que a nova imagem deva rivalizar com o clichê em seu próprio terreno, somar algo ao cartão-postal, juntar-lhe alguma coisa, parodiá-lo, para melhor se livrar dele (Robbe-Grillet, Daniel Schmid)? Os criadores inventam enquadramentos obsedantes, espaços vazios ou desconectados, até mesmo naturezas-mortas: de certo modo, eles param o movimento, redescobrem a força do plano fixo, mas não seria, isso, ressuscitar o clichê que queriam combater? (Deleuze, 2007, p.33)

No mais, vale observar que a noção de clichê constitui o paroxismo de uma instância muito mais ampla de constituição e apreensão das imagens, que é a de sua codifica-

ção, de seu alinhamento a formas e regimes que privilegiam a fixação e a condensação de uma determinada gama de sentidos, de esquemas de percepção e de inteligibilidade. A saturação das imagens e a exaustiva colocação em cena de alguns motivos recorrentes que, como tais, apontam certas ordens privilegiadas de encadeamentos, precisam ser postas em questão, para que seja possível perguntar pela sua mobilidade, pela potencialidade que elas, apesar de tudo, guardariam. Daí a importância de discutir obras cujas estéticas que se mostram atravessadas por toda uma gama de hibridações, cruzamentos, reapropriações e flertes com signos nomeáveis, discursos saturados, imagens e afetos que não cessam de se entremear com as formas que presidem a sua codificação – e, portanto, com os movimentos de uma história cultural que os elabora e significa.

## 2. O lugar do clichê nas emoções pós-modernas

Em certo ponto de seu estudo sobre o cinema de Chantal Akerman, Ivone Margulies define muito sucintamente o clichê como uma imagem que é “conhecida antes mesmo de ser vista” (Margulies, 1996, p.203). Essa afirmação, não obstante o caráter aparentemente evidente daquilo que enuncia, resulta bastante efetiva uma vez que permite enfatizar aspectos relevantes para uma discussão sobre o clichê. Dessa sintética formulação podemos extrair algumas ideias. Primeiramente, o clichê nos enreda em uma cadeia de expectativas na qual ele se ampara e que, em última instância, poderíamos dizer que condiciona sua efetividade. Em segundo lugar, daí decorre que esta acepção do clichê se constitui em consonância com a noção de repertório; sua definição se refere diretamente às imagens conhecidas que em certa medida nos formam e que, ao mesmo tempo, estabelecem marcos para lidar com novas ocorrências e novos estímulos. Por isso mesmo, então, embora seja razoável estabelecer uma base comum de referência a partir da qual concebemos o que é predominantemente do âmbito do clichê, a noção se apresenta, ela mesma, dependente desse repertório como marco variável. Como toda relação, esta também está sujeita a variabilidades e contingências e responde a diferentes contextos, disposições e modos de engajamento.

Nas circunstâncias em que se dá uma confirmação daquilo que já conhecemos, ou seja, quando a imagem que um filme nos concede atende aos traços formais, sensíveis e narrativos que antecipamos, parece certo afirmar que aquilo que se encontra diminuído é a potência que essa imagem traria de suscitar uma apreensão inabitual e, com isso, inventar novas relações, suscitar novas experiências sensoriais e de pensamento. No entanto, o que muitas vezes fica de fora dessa convicção é o prazer da repetição e da atitude de cotejar as variações possíveis, traçar recorrências, estabelecer redes de correspondências e ressonâncias. A serialidade das imagens remete a toda uma gama de disposições culturais, bem como a sensibilidades e temporalidades as mais diversas, de modo que é plausível considerar sua ocorrência um fenômeno cultural e midiático relevante a ser discutido, para além de uma rejeição fundada na postura que qualifica a repetição como veículo para a manifestação de uma redundância vazia. Ainda segundo Margulies:

a sobreposição de repetição e atualidade invocada por um clichê indica seu alcance social: um clichê está inevitavelmente envolto nas ressonâncias precedentes de uma dada forma ou representação. O fato de que uma frase ou modo específico pode ainda comunicar através e apesar de tal redundância nos fala da força do clichê. Sua potencial efetividade em um filme reside no reconhecimento

A questão que se coloca é, então, como fazer da repetição, da apropriação, do deslocamento de repertórios e de certas composições já conhecidas, o motor de uma relação produtiva com as imagens? O universo estético e midiático configura tropos que se tornam familiares, reconhecíveis e que, como tais, permitem assimilar uma imagem a esquemas de inteligibilidade, ao mesmo tempo em que se imbuem de toda uma cadeia de expectativas que podem ser confirmadas ou frustradas. O problema de escapar ao clichê não é simplesmente o de suprimir essa necessidade ou expectativa, mas o de lograr uma imagem que contorne a sua própria assimilação de forma rápida.

Seguindo essa linha de análise, Marion Schmid (2010, p.70) sublinha que o cinema de Akerman opera nos campos do *déjà vu* e do *déjà entendu*. A pesquisadora escreve esse comentário a propósito de *Les Années 80* (1983), filme de processo que documenta o trabalho com atrizes e atores e precede a realização do que viria a ser o musical *Golden Eighties* (1986). Sua observação, porém, aplica-se a muitos dos procedimentos que permeiam a filmografia da realizadora, e em especial nos filmes desse período. De fato, tanto Margulies quanto Schmid assinalam, a propósito da carreira de Akerman, um ponto de inflexão que, talvez não casualmente, coincide com o início dos anos 1980, década marcada pelo auge das ideias e estéticas pós-modernistas. Os desdobramentos da filmografia da realizadora levam-na a experimentar alternativas à mestria<sup>1</sup>, ao ascetismo e ao caráter estrutural que marcaram sua produção precedente, buscando pelo contrário exacerbar em sua estética, a partir de então, um caráter impuro.

Ao falar em impureza, recorreremos ao termo proposto por Guy Scarpetta (1985) para pensar parte da produção artística deste mesmo período. Embora não analise especificamente o cinema de Akerman, a descrição que o autor faz dos impasses, aos quais a arte mais inventiva dessa época buscou responder, guarda estreitas correspondências com as questões às quais os filmes da diretora naqueles anos se vincularam. Scarpetta escreve o diagnóstico (alegórico) de uma cultura que se encontra presa em um impasse, no cruzamento entre duas tendências: uma tradição que não é capaz de se renovar – “um passado sem porvir” – e uma arte experimental cheia de promessas de futuro, mas que fez tábula rasa de seu passado e já enfrenta a crise de como sustentar o imperativo do novo – “um porvir sem passado” (Scarpetta, 1985, p.8).

O que vale sublinhar, especialmente, é como a noção de impureza busca dar conta de obras e artistas que, justamente, exploram uma via de criação que contorna tanto a regressão ao academicismo, a condenação do moderno e “a repetição morna do passado” quanto a redundância de parte da cultura de massa (Scarpetta, 1985, p.9). Embora, sem dúvida esquemático, esse panorama aponta para uma proposição relevante nos termos daquilo que permite formular: uma vertente estética que trataria o passado da arte e o *kitsch* massivo “em segundo grau, sem inocência, por desvios, sobrecodificações, corrupção, desnaturalização” (Scarpetta, 1985, p.9). Em suma, uma estética da impureza. Não precisamos, enfim, seguir a dualidade traçada pelo autor, que contrapõe, de um lado, “critérios demasiado estritos, linhas, valores obrigados, normas terroristas” e, do outro, “a ausência de todo critério, a profusão heteróclita de estéticas, a confusão dos valores”, para situar aí uma fase de suspensão, irresoluta, quando os artistas se debateriam entre esses dois polos (Scarpetta, 1985, p.18-9).

<sup>1</sup> Veja, a esse respeito, a entrevista que a diretora concedeu a Alain Philippon nos Cahiers du cinéma (1982).

Steven Shaviro (2007) também discute o já mencionado musical *Golden eighties*. Não obstante, em sua análise a ênfase recai sobre os afetos e como eles afastam qualquer pretensão de autenticidade, na medida em que se tornam manifestos na obra a partir do clichê. Shaviro chama a atenção, em seu artigo sobre o filme, para a “qualidade genérica” que se estabelece como recurso para a constituição de determinadas cenas, na medida em que elas se fundam sobre uma série de elementos típicos: a música, sobretudo, mas também os gestos e expressões faciais que tornam as emoções mobilizadas pela película imediatamente legíveis.

Conforme Shaviro se empenha também em argumentar, há pontos de contato que permitem traçar correspondências entre a arte modernista e a cultura de massa, sendo o gênero musical uma forma privilegiada para discutir tal aproximação. Para ele, tanto o projeto modernista quanto o projeto da MGM “desfazem o dualismo que situaria as representações em um lado de uma divisão intransponível e as coisas que estão sendo representadas no outro” (Shaviro, 2007, p.13). Ainda segundo o autor,

Akerman descobre o ponto preciso onde MGM e modernismo são indiscerníveis. Ela recapitula o ideal estético moderno da unidade de forma e conteúdo, mas seu insight pós-modernista consiste em reconhecer que esta unidade é já, ela mesma, uma construção das forças do entretenimento, da moda e do comércio (Shaviro, 2007, p.13, tradução nossa).

Temos aqui uma perspectiva ainda mais incisiva que aquela de Guy Scarpetta, uma vez que ela não situa o entrecruzamento de tais projetos em um momento posterior de rearticulação – que, além do mais, é localizado sobretudo na produção de diretores em maior ou menor grau legitimados como *autores* – mas no cerne mesmo de cada uma das vertentes de criação.

O trabalho de elaboração formal presente em artefatos culturais massivos apresenta características que Shaviro argutamente conecta às teorias do afeto: a ausência de profundidade, a inadequação de qualquer noção de autenticidade e a potência da citação como recurso para suscitar um engajamento afetivo. De fato, são os termos dessa polarização autêntico-falso que o autor trata de romper. Daí porque pode ser especialmente produtivo seguir os argumentos do autor acerca da relevância dos clichês, estereótipos e citações para o entendimento das maneiras pelas quais a cultura do espetáculo investe sobre nossos afetos e emoções<sup>2</sup>.

Se as imagens podem mobilizar o afeto na direção de uma ruptura, é verdade ainda que elas frequentemente lidam com questões de inteligibilidade e de transmissibilidade. Não convém, simplesmente, deplorar tais processos como agentes de vulgarização ou de redução das potencialidades da imagem, mas, pelo contrário, discutir em que medida eles podem ser valiosos para discutir as passagens mediante as quais os afetos se inscrevem no corpo e se traduzem em gestos performativos e signos culturais compartilhados. É exatamente esse aspecto que Shaviro enfatiza quando observa que são em grande medida os clichês que tornam o sentimento legível para nós, não apenas na posição de espectadores, mas também quando lidamos com aqueles mais supostamente autênticos, os nossos próprios.

Segundo o autor, “a natureza convencional dos signos que indicam e comunicam sentimentos” é aquilo que os torna compreensíveis “não apenas para os outros, mas também (e mesmo, talvez, mais crucialmente) para nós mesmos” (Shaviro, 2007, p.15).

<sup>2</sup> Em sua argumentação, Shaviro recorre ao afeto e à emoção como noções correlatas e em certa medida intercambiáveis.

Aqui ele parece se esforçar para deixar claro que os signos convencionais não atuam apenas no processo da elaboração cultural de formas que significam e expressam os afetos, mas que a citacionalidade<sup>3</sup> é inseparável da maneira como estes se manifestam corporalmente. O teórico é incisivo em relação a esse aspecto: “Eu gostaria de sugerir que há um sentido em que o afeto só é ‘verdadeiro’ quando é uma citação, um ‘como se’” (Shaviro, 2007, p.16).

Posicionamento semelhante já havia sido elaborado em texto anterior, no qual o autor busca definir os contornos daquilo que poderia ser entendido como uma “emoção pós-moderna”, especialmente quando consideramos artefatos culturais que já se encontram intensamente imbricados na lógica da mercadoria. Acionando a figura de Andy Warhol, Shaviro (2004) traz para primeiro plano uma gama de manifestações corporais, artísticas e performativas que jogam com o artifício para realçar uma emoção que não pode ser expressa senão por meio da ironia, da auto-reflexividade e da teatralização; enfim, de um exacerbado esteticismo.

Lugar de destaque neste processo cabe à televisão – que, com sua *assemblage* de formas e conteúdos diversos, termina por criar as condições para uma espetatorialidade desprovida de interesse ou de forte engajamento – e também ao cinema, no qual o artifício, pelo contrário, suscitaria uma espécie de intensificação dos afetos, sob a forma de uma qualidade de resposta maior que aquela vivenciada nas circunstâncias supostamente mais “reais” do que nos acontece fora da tela.

Embora Warhol amasse os filmes tanto quanto ele amava a TV, ele não diz que os filmes ajudaram a acabar com sua vida emocional. De fato, é bem o contrário: “os filmes fazem as emoções parecerem tão fortes e reais, ao passo que, quando as coisas acontecem para você, é como ver televisão – você não sente nada” (Shaviro, 2004, p.127, tradução nossa)

Não se trata apenas do fato de que as emoções no cinema sejam mais claramente visíveis. O que a declaração de Warhol citada por Shaviro sugere é a constituição de condições tais que a emoção pode repercutir corporalmente de maneira exacerbada. Warhol, assim, não deixa de descrever uma postura de acordo com a qual a indiferença àquilo que acontece à sua volta e, por outro lado, a paixão por certas formas estéticas são as duas facetas daquilo que viria constituir uma espécie de neodandismo. Nesta forma peculiar de *self-fashioning*, os novos meios da época ocupam, portanto, posição especial como operadores de uma pedagogia. O ponto de inflexão que demarca a constituição das já mencionadas dobras sobre as emoções – auto-reflexividade, ironia, teatralização –, e que seriam impossíveis de serem desvencilhadas dos modos pelos quais tais emoções são elaboradas visivelmente, seria, portanto, a nova cultura midiática que, segundo Warhol, teria “matado” suas emoções.

Shaviro retoma o modo como Warhol “fabrica uma sensibilidade e um estilo” (Shaviro, 2004, p.125) para pensar como as emoções se pareceriam no contexto cultural que veio a ser chamado de pós-moderno. Neste ponto, é a figura de Marilyn Monroe – ela mesma convertida num clichê mediante as célebres *silkscreens* que reproduzem e serializam o seu rosto – que retorna para sintetizar essa nova sensibilidade:

<sup>3</sup> Assim como se diz que o gesto de um corpo se constitui sendo passível de remeter a outros gestos – ideia que o conceito de performatividade nos permite formular –, e assim como um discurso em certa medida cita e replica outros a partir dos termos mesmos em que é enunciado – citacionalidade, iterabilidade –, poderíamos dizer que uma cena cita e desdobra outras cenas, num acúmulo que o repertório do cinema e de outros meios torna possível. Sobre os conceitos de performatividade, citacionalidade e iterabilidade, ver Loxley (2007). Sobre citacionalidade e iterabilidade no cinema, ver Wills (1998).

em suma, os retratos de Marilyn feitos por Warhol são assustadoramente sem afeto [*affectless*], desprovidos de qualquer resposta emocional para a sua morte. Pelo contrário, eles demonstram a impossibilidade de tal resposta. Pois a morte de Marilyn é a morte da emoção; elas constituem um e o mesmo evento (Shaviro, 2004, p.135, tradução nossa).

O que é curioso no modo como Shaviro recorre às declarações de Warhol sobre a televisão e o gravador, ou mesmo sobre a relação com a morte nesse contexto, é que, ao endossá-las, o teórico vincula essa suposta morte das emoções à ideia de uma perda de intensidade afetiva operada pela superficialidade e pela desdiferenciação dos meios. Trata-se de uma proposição estranha, na medida em que no conceito de afeto – com o qual Shaviro faz alternar em seu texto a emoção e por vezes, até, o sentimento – a noção de profundidade, quando formulada tomando o ponto de vista de um sujeito que o experienciaria, é desde sempre afastada ou, pelo menos, colocada sob suspeita.

Ao mesmo tempo, é como se Shaviro tomasse a ironia e o distanciamento de que se reveste a ideia de uma “morte das emoções” pelo seu valor de face, passando ao largo do artifício que é justamente aquilo que caracterizaria essa forma de esteticismo, ou seja, ignorando no artifício aquilo que ele deixa entrever somente a partir de uma sofisticada elaboração. Tal questionamento é relevante especialmente porque, conforme o próprio Shaviro faz notar, a resistência de Warhol em lidar com a questão da morte, longe de denotar indiferença, expressa uma dificuldade de processar o caráter excessivo, inassimilável e traumático desse acontecimento. Warhol, segundo Shaviro (2004, p.135), ficaria sem palavras diante da morte, assumindo uma posição de categórica recusa quanto à sua elaboração.

Para ser mais preciso, é como se a argumentação de Shaviro, nesse texto, oscilasse entre a convicção de que a autenticidade não exerce função alguma nesse debate, não devendo, assim, sequer ser levantada como valor relevante, ao mesmo tempo em que persiste a sugestão de que há algo que se perdeu em relação a algum momento anterior. É sintomático, portanto, que o artigo de Shaviro recorra a uma intrincada e nem sempre muito clara oscilação entre proposições tais como “morte da emoção”, “emoção pós-moderna”, “emoção esvaziada de afeto” e emoção revestida de artifício, que é aquela à qual ele clama ao final de sua argumentação. Tudo leva a crer que Shaviro se esforça, afinal, para avançar em direção a uma proposição que investe sobre os afetos naquilo que eles têm de impessoais, no modo como operam na superfície, pelas sensações e inclusive mediante contágio, a fim de elaborar esteticamente tais qualidades pela via do artifício<sup>4</sup>.

Dentre outros aspectos, o que esta produtiva discussão levantada por Shaviro explicita é a compreensão de que, se existe um estatuto específico do afeto e das emoções no pós-moderno, isso se dá menos pela perda da ancoragem em subjetividades de contornos bem definidos, algo que não é característico apenas de uma época ou estágio da cultura, e mais pela potencialização de aspectos tais como a transpessoalidade e a superficialidade, alcançada pela via de uma exacerbação do jogo com as formas, da pose e também da indiferença aos limites entre o falso e o autêntico. Nestes termos, o artifício não seria o recurso pelo qual se expressam emoções desprovidas de afeto, mas a ocasião em que a emoção se expressa intensamente como afetação. Só assim seria possível reivindicar “sentimentos que são irreverentes, perversos, excêntricos, perdulários, fúteis, extravagantes, disfuncionais e ridículos” (Shaviro, 2004, p.140).

<sup>4</sup> Suas menções ao camp, às drag queens e à noção warholiana da “performance ruim” embasam este entendimento.

Temos, desse modo, uma espécie de dobra que investe nos afetos justamente para sobrecodificá-los, replicá-los, explorar seus efeitos e derivações, e na qual o clichê assumiria um papel central, recolocando a pergunta pela relação que travamos com as imagens e o tipo de resposta que elas suscitam.

### 3. Entre o prazer e o distanciamento, o artifício

Como dito anteriormente, os debates em torno do clichê giram em grande medida em torno da capacidade – sempre variável – que uma imagem teria de apresentar-se como nova ou, pelo contrário, de mostrar-se já exaurida na sua capacidade de despertar uma reação vivaz no espectador. Susan Sontag dedicou-se a discutir essa capacidade de reação principalmente por duas vias: a contemplação (pela beleza) ou o espanto (pelo choque, pela crueza ou pela violência). Em seu ensaio *Sobre a fotografia*, Sontag observa, tomando um exemplo que pode soar ainda mais familiar em tempos de popularização de dispositivos de captação digital e de múltiplas plataformas de exibição e circulação de imagens:

as fotos criam o belo e – ao longo de gerações de fotógrafos, o esgotam. Certas glórias da natureza, por exemplo, foram simplesmente entregues à infatigável atenção de amadores aficionados da câmera. *Pessoas saturadas de imagens tendem a achar piegas os pores-do-sol*; agora, infelizmente, eles se parecem demais com fotos. (Sontag, 2004, pp.101-2, grifo nosso)

Vale a pena chamar a atenção aqui, mais uma vez, para a compreensão de que o esgotamento de um tema não deixa de estar em certa medida condicionado ao próprio histórico das relações travadas entre a pessoa que olha e as imagens. Em outras palavras: o efeito de desgaste varia segundo os repertórios adquiridos. Para o amador, um fenômeno da natureza ou paisagem pode despertar o entusiasmo que falta aos já excessivamente familiarizados com o mundo da fotografia. Aparecer como novo ou desgastado, ser digno de admiração ou relegado ao âmbito do banal são atributos que não se resolvem unicamente numa apreciação intrínseca da imagem, mas que, pelo contrário, apelam à instância daquele que vê.

Em *Diante da dor dos outros*, Sontag formula em outros termos o problema, ao deparar-se com questões semelhantes às já inventariadas no início deste artigo, a saber, o diagnóstico de um excesso de imagens impulsionado pela cultura do espetáculo e o risco, bem assinalado por Deleuze, de que a fuga do clichê termine por desembocar na produção de um novo padrão:

“a beleza será convulsiva ou não será”, proclamou André Breton. Ele chamou esse ideal estético de “surrealista” mas, numa cultura radicalmente renovada pela ascendência de valores mercantis, pedir que as imagens abalem, clamem, despertem parece antes um realismo elementar, além de bom senso para negócios. De que outro modo se pode obter atenção para um produto ou uma obra de arte? De que outro modo deixar uma marca mais funda quando existe uma incessante exposição a imagens vistas e revistas muitas vezes? A imagem como choque e a imagem como clichê são dois aspectos da mesma presença (Sontag, 2003, p.24).

De fato, é possível argumentar que tanto a demanda incessante pelo novo quanto o prazer encontrado na redundância do clichê são partes integrantes de certa modalidade de apreensão do real, dada a centralidade desses dois regimes complementares – a novidade e a redundância – para o universo da cultura do espetáculo. Daí porque a mobilização do clichê como artifício não implica um afastamento do real, mas uma

apreciação de segunda ordem como via de acesso não-ingênuo às complexidades de um presente imerso nos fluxos incessantes de imagens na era do capitalismo tardio.

Neste ponto podemos retomar as considerações sobre a inadequação da noção de autenticidade para pensar as emoções que são acionadas mediante o clichê – ou inversamente, a adequação do clichê para catalisar emoções suscitadas e expressas no seio do espetáculo. A cultura de mercado investe na estreita cumplicidade entre o novo e o já visto, entre o banal e o extraordinário, entre a ilusão do autêntico e a potência do falso. E nisso a arte de Andy Warhol, como bem assinalou Steven Shaviro, permanece uma via privilegiada para acessar tais questionamentos, por sua mobilização irônica dos clichês e também, sobretudo, por sua ambivalência quanto aos efeitos dessa lógica de mercado sobre os domínios da arte.

Para Jean Baudrillard (2006), a potência das intervenções de Warhol, se existe, está em levar a lógica do signifiante ao paroxismo da proliferação e da exaustão e, com isso, alçar as imagens ao seu máximo grau de artificialismo. Essa exacerbação do artifício confere outro estatuto para o clichê, na medida em que radicaliza o seu esvaziamento:

as imagens de Warhol não são de modo algum banais pelo fato de constituírem o reflexo de um mundo banal, mas porque resultam da ausência, no sujeito, de toda pretensão de interpretá-lo: resultam da elevação da imagem à figuração pura, sem a menor transfiguração. Assim, portanto, já não se trata de uma transcendência, mas do ganho de potência do signo, que, perdendo toda significação natural, resplandece no vazio com toda sua luz artificial (Baudrillard, 2006, p.38, tradução nossa).

É uma via distinta a trilhada por Chantal Akerman, mas que guarda em comum essa dimensão do clichê como potente artifício. Não se trata de distanciar-se do clichê para alcançar um desvelamento daquilo que estaria encoberto por ele. Ivone Margulies observa, a respeito dos musicais da realizadora, que “a ambição desses filmes é algo distinto do anti-ilusionismo: o que importa é que todo o peso da banalidade seja reexperienciado por meio do clichê – que a banalidade recupere sua intensidade repetitiva, ou que ela exiba sua composição claustrofóbica” (Margulies, 1996, p.188). Nesse aspecto, especificamente, encontramos um ponto de articulação entre Warhol e Akerman, ainda que ambos alcancem efeitos tão distintos no conjunto de sua obra. Trata-se antes de colocar em movimento procedimentos que permitam escapar do impasse entre o novo e o redundante, entre o banal e o extraordinário, entre o choque e a complacência, entre o estranhamento e o reconhecimento.

Ainda segundo Margulies (Idem, p.212), se o clichê tem uma “história semântica” que o espectador eventualmente conhece, seu histórico pode, não obstante, ser “bloqueado”. Tal bloqueio ocorreria em grande medida por meio da constituição de uma serialidade. De modo semelhante, Darlene Pursley afirma que é a repetição que ocasiona nos filmes da realizadora “a perda de todo sentido”, cabendo ao espectador dotar o clichê, por assim dizer, de sua própria “singularidade” e “coloração especial” (Pursley, 2005, p.1198).

Em casos como estes, não parece completamente adequado o contraponto que críticas da cultura como aquelas propostas por Beatriz Sarlo alçam como resposta à proliferação de regimes audiovisuais massivos. Não se trata, aqui, de fazer contrapor a “densidade semântica” de uma imagem (Sarlo, 2004, p.59) à repetição veloz e serializada de estímulos audiovisuais que caracteriza, por exemplo, a televisão. De fato,

se ainda hoje algumas de suas observações demonstram relevância e despertam interesse – chama-nos a atenção, especialmente, o fato de que, para Sarlo, as imagens lembradas seriam as que manifestam a capacidade de “fixar-se com o peso do icônico” (Sarlo, 2004, 62) –, a força de leituras críticas como as que vêm sendo propostas por Steven Shaviro, Ivone Margulies e outros é justamente pensar a potência das imagens sem recorrer a todo um encadeamento de parâmetros como peso, substância, densidade, profundidade.

Para Warhol, assim como para Akerman, especialmente em suas comédias musicais da década de 1980 – e para persistirmos nos dois projetos estéticos que guiaram algumas das reflexões aqui articuladas – a iconicidade das imagens se realiza em seu próprio valor de superfície e assumindo o caráter de segunda ordem das obras enquanto partícipes de um universo sensível, disperso e multifacetado. Aqui voltamos a insistir na potência que advém dessa possibilidade de acionar os repertórios dos espectadores como matéria a partir da qual a potência criativa investe seus esforços. No reconhecimento desse caráter sobrecodificado da cultura não estamos, é verdade, muito distantes das palavras de Nelson Brissac Peixoto:

nesse mundo de cenários e personagens, tudo é *imagerie*. Tem a consistência de mito e imagem. A cultura contemporânea é de segunda geração, onde a história, a experiência e os anseios de cada um são moldados pela literatura, os quadrinhos, o cinema e a TV. Vidas em segundo grau. Todas essas histórias já foram vistas, todos estes lugares visitados (Peixoto, 1988, p.362).

Nosso argumento é que, conforme o percurso que vimos esboçando, o esvaziamento do significado pela via da repetição não constitui algo necessariamente negativo. Segundo as leituras de Shaviro, Margulies, Schmid, Guéron e mesmo, em certos aspectos, Baudrillard, a repetição e os efeitos de superfície podem ser também afirmativos, engendram relações e modos possíveis de intervenção no real. Por essa via, embaralham-se as categorias numa imagem-clichê que retorna: convencional, porém atravessada por múltiplos desvios; reconhecível, porém distorcida; superficialmente legível, porém destituída de quaisquer sentidos estáveis. Vaga sensação de já visto, nunca completamente já assimilado, posto que a própria expectativa de entendimento pressupõe a existência de um sentido que poderia ou não ser captado, mas que aqui gira sobre si mesmo e se desfaz. Compreender e processar um significado preexistente implicaria uma verticalização e um adensamento que são frustrados pela própria radical superficialidade do artifício.

Não se trata de dizer que os clichês são infinitamente remodeláveis, nem de redefini-los como paradoxalmente inexauríveis. A esse respeito, é certa a observação de Sarlo: “ao elitismo das posições mais críticas não deveria opor-se uma inversão simétrica sob a forma de um neopopulismo seduzido pelos encantos da indústria cultural” (Sarlo, 2004, p.65). Não obstante, para Sarlo a “repetição é uma máquina de produzir uma suave felicidade” (Sarlo, 2004, p.63), um deleite alcançado pela via do apaziguamento. Caberia insistir, no entanto, e em favor mesmo das ressalvas colocadas diante da dupla rejeição ao “elitismo” e ao “neopopulismo de mercado”, que o prazer oriundo da relação com a *imagerie*, que marca nossa experiência do contemporâneo, está longe de reduzir-se a uma suspensão dos conflitos. De fato, um dos ganhos trazidos pelas discussões sobre as formas do artifício na cultura e nas artes decorre justamente da problematização de noções demasiadamente unilaterais tais como o “escapismo” e a “fuga do real”.

O prazer do artifício não consiste num suave apaziguamento, mas em instalar-se na mobilidade entre o reconhecimento e a frustração dos modos estabelecidos de apreensão sensível e dos esquemas de inteligibilidade. Um modo de ler o mundo e uma constante incerteza em relação àquilo que lemos. Uma pergunta pelo que há de ilegível no que é supostamente óbvio, bem como uma salutar suspeita diante das pretensões de ruptura, quando esta arrisca tornar-se demasiadamente auto-importante. Talvez do artifício decorra um prazer hesitante; certamente há nele um prazer que se alimenta da dúvida.

## Referências bibliográficas

- BAUDRILLARD, Jean. **El complot del arte: ilusión y desilusión estéticas**. Buenos Aires, Madrid: Amorrortu Editores, 2006.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **“Percepto, afecto e conceito”**. In: O que é a filosofia? Rio de Janeiro: Ed. 34, Coleção Trans, 1992, p. 211-255.
- GUERÓN, Rodrigo. **Da imagem ao clichê, do clichê à imagem: Deleuze, cinema e pensamento**. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2011.
- JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 2ª ed., 2007.
- JOLY, Martine. **Introdução à análise das imagens**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2004.
- LOXLEY, James. **Performativity**. London and New York: Routledge, New Critical Idiom, 2007.
- MARGULIES, Ivone. **Nothing happens: Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday**. Duke University Press: Durham and London, 1996.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **“O olhar do estrangeiro.”** In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.361-365.
- PHILIPPON, Alain. **Fragments bruxelois: entretien avec Chantal Akerman**. Cahiers du cinéma, 341, 1982, p. 19-23.
- PURSLEY, Darlene. **Moving in time: Chantal Akerman’s Toute une nuit**. MLN, Volume 120, Number 5, December 2005 (Comparative Literature Issue), p. 1192-1205.
- SARLO, Beatriz. **Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.
- SCARPETTA, Guy. **L’impureté**. Paris: Bernard Grasset, 1985.
- SCHMID, Marion. **Chantal Akerman (French Film Directors)**. Manchester and New York: Manchester University Press, 2010.
- SHAVIRO, Steven. **Clichés of identity: Chantal Akerman’s musicals**. Quarterly review of film and video, 24:1, 2007, p. 11-17.
- \_\_\_\_\_. **The life, after death, of postmodern emotions**. Criticism, volume 46, number 1, Winter 2004, p.125-141.
- SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- WILLS, David. **“The french remark: Breathless and cinematic citationality”**. In: HORTON, Andrew; McDOUGAL, Stuart Y. (eds.). **Play it again, Sam: retakes on remakes**. Berkeley: University of California Press, 1998, p.147-161.