Espelho, espelho nosso, existe alguém mais bonito do que nós?

*... un roman est un miroir qui se
promène sur une grande route.
Stendhal – le Rouge et le Noir.*

1. Quando me olho, me vejo aos pedaços – um pé, uma perna, uma mão, um braço. Não consigo ver meu rosto, meus olhos (espelhos d'alma). Não tenho uma imagem de mim e não me reconheço. Sentando-me na frente do espelho, eu me vejo e me reconheço. Eu, inteiro, na minha imagem. Na minha imagem, sou eu, mesmo que esta imagem me mostre um Outro, este Outro sou Eu. Consigo juntar meus pedaços na minha imagem. Mesmo que seja distorcida, *Ela é Eu*.

Sentando-me na frente da tela/do palco, eu me vejo e me reconheço.
Eu, etc.

Corro o perigo de me perder narcisicamente em mim/IMageM, ou na sombra que a fogueira projeta no fundo da caverna e eu, algemado de pernas e pescoço, devo permanecer no mesmo lugar e olhar em frente, incapaz de voltar a cabeça e ver que o que vejo é uma sombra de mim.

2. Do universo cultural, estou me restringindo a duas artes: o cinema e o teatro. Duas manifestações que, por utilizarem signos icônicos (no sentido de Peirce, isto é, mantêm uma relação de analogia com os objetos que representam) atualizam, mais perigosamente, a afirmação, já efetuada pelos gregos, de que toda a arte é mimética. Donde a objeção de Platão às Belas-artes: os objetos representados nada mais são do que imitações de imitações, daí distanciarem-se da verdade.

No cinema, a imagem é, *realmente*, uma sombra projetada no fundo da caverna/sala de projeção.

No teatro, a cena é “real”, pois os atores estão na frente dos espectadores (tanto uns, quanto outros, em carne e osso), mas as emoções e as

situações vividas pelos personagens são fingidas. O que nos permite, também, falar em sombra, em se tratando da cena teatral.

Estou tentando insistir no aspecto ficcional (não verdadeiro no sentido ontológico) da arte. Não estou negando a possibilidade de contato entre o mundo e a arte (sabemos que todas as manifestações humanas são possibilitadas pelo contexto social), mas não é a adequação entre a *sombra* e o *objeto* que torna a sombra mais arte. A sombra é verdadeira, ficcionalmente, quando produz o objeto, isto é, a sombra existe independente do objeto que ela representa: é uma sombra intransitiva em relação ao mundo que se localiza fora da caverna. Não devo percebê-la como mundo, mas como sombra, ou arte, ou ficção, ou cinema, ou teatro.

3. A minha imagem projetada no espelho (ou da tela cinematográfica, ou da cena teatral) não é *eu* (cidadão, eleitor, pessoa física), mas é minha imagem construída: é a transformação simbólica da realidade social efetuada pelo processo cultural e não deve ser tomada como realidade. Estou querendo dizer que: a imagem unificadora, resultado da produção cultural e que passa a determinar o imaginário do brasileiro sobre o brasileiro, é algo construído, portanto não natural.

Nesta imagem unificadora, mas não imutável, que perpassa a produção cultural, procura-se a “alma”, o “espírito” do brasileiro como algo que não se modifica.

4. Ao destacarmos dois momentos da produção cultural, identificamos de imediato, as modificações introduzidas na imagem que dá forma à “alma” brasileira: por volta de 1940, por volta de 1960.

1940 — o teatro de revista e a chanchada.

As duas manifestações informam uma certa imagem-oficial do brasileiro: a alegria, a musicalidade. Os dois espetáculos exaltam a beleza do Brasil, apesar da precariedade dos meios de produção: aparente na chanchada, mascarada no teatro de revista. Talvez o mascaramento da precariedade se explique pelo público-alvo: do teatro de revista uma certa elite econômica (como todo público de teatro); da chanchada um público mais popular: o cinema sempre foi uma manifestação popular (não podemos esquecer que, no início, era um espetáculo projetado em parques de diversão).

O cinema e o teatro viabilizam o *voyeurismo* potencial do espectador: a chanchada e o teatro de revista utilizavam as estrelas oriundas do rádio, equivale dizer: delas (das estrelas), só se conhecia a voz. Portanto, os espetáculos tornavam visível aquilo que só se conhecia pela voz. Toda voz emana de um corpo e para melhor recebê-la é preciso identificar o corpo: a voz remete ao corpo que permite a identificação precisa. No caso do teatro de revista, privilegiava-se, sobretudo, o corpo — que é o que vai permitir, posteriormente, o predomínio apelo sexual.

1960 — o teatro de Arena, Opinião e o cinema novo

Aqui não estamos mais no domínio da imagem-oficial, mas no

domínio de uma outra imagem: a alegria, a musicalidade, a beleza são substituídas pela luta, pelo sofrimento, pela fome. Nós, que éramos tão belos, tornamo-nos sujos e malvados.

A nossa imagem, corporificada pela teia e pela cena, não é mais objeto de nosso desejo narcisista e rejeitamos (enquanto massa) a imagem que não reforça a imagem que temos de nós. O público se modifica. Agora, as duas manifestações são consumidas por uma elite, não só econômica, mas também intelectual.

A nível de poder, a rejeição também se expressa: seja através da censura direta, seja através da estatização dos meios de produção. O Estado passa a gerenciar a produção cultural: fazer teatro, fazer cinema depende cada vez mais de subsídios do Estado — se a imagem está desfocada, em relação a imagem-oficial, apaga-se a imagem desfocada.

Na preocupação de se aproximar do mundo, ou da verdade — que seria o elemento unificador do teatro e do cinema dos anos 60, no sentido de construir uma imagem mais *real*, isto é, a sombra adequando-se precisamente ao objeto, mas sempre se marcando enquanto sombra — a precariedade dos meios espetaculariza-se. Na chanchada havia a preocupação do desmascaramento; agora, a precariedade incorpora-se ao espetáculo — em *Vidas secas*, filme de Nelson Pereira dos Santos, a fotografia super-exposta, por exemplo.

5. Além dos exemplos escolhidos, poderia ter escolhido outros: os índios — do romantismo, do movimento ecológico, por exemplo — que nos permitiriam identificar a pluralidade de imagens que compõem a nossa identidade, ou, então, citando Mario de Andrade, sou “Macunaíma, herói sem nenhum caráter”, pois possuo uma pluralidade de caracteres.

A necessidade da imagem única justifica-se por seu funcionamento como auxiliar no consumo dos bens culturais. Se fossem trabalhadas as pluralidades de caracteres, o universo cultural não cumpriria a sua função unificadora. A fragmentação do meu olhar sobre mim, não teria onde juntar meus pedaços. O nosso espelho, como metáfora da produção cultural, não nos refletiria tão belos e tão fortes.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad., pref., introd., comentários e apêndices de Eudoro de Souza. Porto Alegre, Globo, 1966.
- CAMPOS, Cláudia de Arruda. *Zumbi, Tiradentes e outras histórias contadas pelo teatro de Arena de São Paulo*. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- PLATÃO. *A República*. Introd. trad. e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 5. ed. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.
- RAMOS, Fernão, org. *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Arte, 1987.
- RUIZ, Roberto. *O Teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro, INACEN, 1988.

FLAVIO MAINIERI Mestre em Letras pela UFRGS; cursou Literatura Contemporânea e Cinema na Universidade de Paris VIII (Vincennes), França; Professor Assistente de Literatura Dramática do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da UFRGS.