

QUO VADIS, SERAFINO? *CADERNOS DE SERAFINO GUBBIO, OPERADOR E O CINEMA MUDO ITALIANO*

Janine Cunha Cestaro*

Resumo: o presente artigo propõe uma abordagem comparativa entre obras literárias, fílmicas e teóricas, tendo como foco principal o romance *Cadernos de Serafino Gubbio, operador*, obra do escritor italiano Luigi Pirandello. São apontadas convergências e divergências entre as temáticas pirandellianas e a obra fílmica do mesmo período, levando-se em consideração o cinema mudo italiano através dos clássicos *Cabiria*, *Quo Vadis* e *Gli ultimi giorni di Pompei*. Empreendeu-se também uma reflexão a respeito do valor da arte através de uma comparação com o ensaio "A obra de arte na época da reprodutibilidade técnica", de Walter Benjamin.¹

Palavras-chave: Pirandello; literatura; cinema mudo; técnica; reprodutibilidade.

QUO VADIS, SERAFINO? *QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO, OPERATORE E IL CINEMA MUTO ITALIANO*

Riassunto: il presente articolo propone un approccio comparativo tra opere letterarie, filmiche e teoriche, avendo come fuoco principale il romanzo *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, opera dello scrittore italiano Luigi Pirandello. Sono indicate convergenze e divergenze tra le tematiche pirandelliane e l'opera fílmica dello stesso periodo, prendendo in considerazione il cinema mudo italiano attraverso i classici *Cabiria*, *Quo Vadis* e *Gli ultimi giorni di Pompei*. Si è proceduto anche a una riflessione riguardo al valore dell'arte tramite una comparazione del romanzo con il saggio "L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica", di Walter Benjamin.

Parole-chiave: Pirandello; letteratura; cinema mudo; tecnica; riproducibilità.

Introdução

Foi no inverno parisiense de 1895 que os irmãos Lumière apresentaram o cinematógrafo, invento que permitia a projeção de imagens ampliadas em uma tela. Em pouco tempo, a linguagem visual fornecida por esse instrumento conquistaria o mundo e seria o passo inicial da indústria multibilionária que conhecemos hoje. Sobre o cinematógrafo, Gian Piero Brunetta (2000, p. 5) diz: “foi possível, graças a essa notável

* Graduada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Graduanda em Letras-Italiano pela Universidade Federal do Espírito Santo.

¹ O presente artigo é resultado do Projeto de Iniciação Científica *Luigi Pirandello e o cinema mudo italiano: confronto entre Cadernos de Serafino Gubbio, operador e clássicos de longa-metragem italiano no início do século XX*, coordenado pela Profa. Dra. Paula Regina Siega.

invenção, revelar cenas da vida real em seus mínimos detalhes: a vida é vista lá para onde se dirige o objetivo” (tradução nossa). O objetivo aqui é entendido como a lente que registra os fatos da vida. O discurso visual transmitido pelas imagens projetadas mudou de forma substancial a visão dos sujeitos e unificou os saberes da comunidade. Essas imagens animadas mostram a visão de um novo mundo, o mundo moderno.

Na Itália, a modernização, a instalação de aparelhos elétricos e, sobretudo, a iluminação noturna e a eletrificação dos meios de transporte urbano permitiram que a população vencesse a escuridão e se deleitasse com novas formas de entretenimento. O cinema passou a ser, então, o representante mais significativo desse período. Símbolo do progresso, projetava os sonhos da gente comum que se identificava com as imagens animadas. No caso italiano, o cinema apresentava estreitas relações com eventos significativos da história do país, sendo responsável pela disseminação da cultura italiana no exterior e, mais estritamente, entre os próprios italianos.

Segundo Gian Piero Brunetta, (2000), o nascimento da cinematografia italiana é creditado a Filoteo Alberini, um funcionário do Instituto Geográfico Militar de Florença que chegou a projetar um aparelho similar ao cinematógrafo dos Lumière mas que foi patenteado posteriormente. Alberini, junto ao amigo Dante Santoni, fundou em 1905 a *Manifattura di pellicole per cinematografi* da empresa Alberini e Santoni que no ano seguinte passaria a se chamar *Cines*. Com sede em Roma e norteadas por uma forte tendência artística e cultural, além de apoiada em uma produção histórica, é a Cines que vai ser responsável pela difusão da cultura, da história e da arte italiana no mundo, em sua forma cinematográfica. Além disso, Milão, Napoli e Torino despontam como importantes centros de produção de filmes.

Ainda segundo Brunetta (2000), embora nos primeiros anos do século XX a Itália vivesse um conturbado momento político e econômico, o elemento chave adotado pela produção cinematográfica foi o excesso, fazendo que ao invés de se mostrar para o mundo como o país pobre que realmente era, a Itália se mostrasse em equilíbrio com os outros países de industrialização avançada (Alemanha, França, Inglaterra, EUA) e capaz de se colocar à frente na corrida cultural. E realmente, a cinematografia italiana, mesmo frágil estruturalmente, vivenciou um período áureo, de hegemonia cultural, linguística e econômica no mercado internacional. O advento desse sucesso repousa nos filmes históricos e nas divas do período bélico. O cinema italiano se diferenciou das produções internacionais criando novos procedimentos narrativos e expressivos exaltando o fator cultural.

Em se tratando de cinema mudo italiano não se pode ignorar a sua associação com a literatura. O cinema como meio de exportação da cultura, possibilitou e facilitou a execução e transcrição visual das obras literárias o que fez com que ocorresse uma aproximação dos escritores com o meio cinematográfico. Grandes representantes dessa bem aventurada associação entre literatura e cinema são Gabriele d'Annunzio e Luigi Pirandello. O primeiro, porque empresta a própria assinatura ao filme *Cabiria*, o que funciona como atestado de qualidade artística e cultural do produto cinematográfico; o segundo porque, a partir do cinema, realiza um dos primeiros romances a refletirem sobre a nova indústria em ascensão. Foi na literatura que o cinema mudo italiano encontrou a sua voz.

Três filmes: convergências e divergências

O cinema italiano nasce marcado pela valorização cultural e pela necessidade de ampliar a consciência nacional. Para atingir esse propósito, as produções cinematográficas se utilizaram de referências histórico-literárias. Dessa forma, a associação de expressões como a literatura, a história e a arte foram de fundamental importância para a legitimação do cinema italiano.

Três filmes italianos marcaram a história do cinema, influenciando não somente o cinema italiano, mas o cinema mundial. São eles: *Quo vadis?* (1912), *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) e *Cabiria* (1914).

Quo vadis? foi um filme produzido e dirigido por Enrico Guazzoni, inspirado ao romance homônimo de Henryk Sienkiewicz, de 1896. A trama conta a história do nobre romano Vinícius que, apaixonando-se por uma jovem cristã, Lygia, acaba por converter-se ao Cristianismo. Esse amor tem como obstáculo a obsessão do imperador Nero por destruir os cristãos, o que o levará a incendiar Roma. Como citado anteriormente, o filme tem como cenário principal a temática histórica que pode ser condensada no martírio cristão na Roma Antiga, durante o governo do imperador Nero.

Enquanto primeiros filmes mudos contavam com 10 ou 15 minutos de duração, *Quo vadis* possuía uma hora e meia, sendo responsável pela consagração internacional de uma escola italiana no campo cinematográfico: a do longa-metragem de ambientação histórica. Porém, é importante esclarecer que o tratamento dado ao aspecto histórico, não foi o único responsável pelo crescimento do cinema italiano. Contribuíram também

para tal progresso a descoberta e utilização de elementos expressivos, dramáticos e simbólicos referentes ao espaço fílmico (BRUNETTA, 2000, p. 64).

Ao assistir *Quo vadis?* é possível sentir-se inserido em uma tela de Rafael, ou de qualquer artista renascentista, no que concerne à perspectiva, já que o uso desta última transformou completamente a noção espacial e cenográfica, ao estabelecer princípios expressivos adotados até hoje. A perspectiva produz a ilusão da realidade, organizando os objetos no espaço e delimitando as suas proporções, o volume dos objetos, a profundidade e o espaço dos ambientes. As tomadas externas presentes em *Quo vadis?* possibilitaram a reprodução das características tridimensionais da realidade. Tal engenho teve como fator acelerador a necessidade de inserir grandes massas no espaço. Como os espaços internos eram limitados, o externo passou a ser a solução e, por conseguinte, trouxe também novas possibilidades visuais e estruturais. O cinema, deste modo, deixa o palco e a segurança do estúdio e do cenário de papelão, e se aventura pelo espaço aberto, se liberta e liberta também os seus personagens, pois, embora a câmera continue estática, o movimento das massas dá ritmo ao enredo. O enquadramento dos pórticos, das construções, das fontes, das cúpulas, é tão bem estruturados por Guazzoni que reproduz na cenografia a tradição pictórica italiana. Além desse cuidado no tratamento da profundidade e a construção das cenas em planos, existe no filme uma enorme quantidade de figurantes que se mesclam aos personagens principais o que dá maior veracidade e realismo às cenas. Essa argumentação encontra suporte nas palavras de Brunetta (2000, p. 67) quando esse diz:

Com *Quo vadis?* o diretor conseguiu dar ao sistema narrativo e espetacular um verdadeiro salto. A história fica em segundo plano enquanto no primeiro plano se entrelaçam amores, ciúmes, ódio entre os diversos protagonistas. Os personagens vivem com uma liberdade desconhecida todas as dimensões do espaço. Nas cenas finais do circo a dialética indivíduo/multidão é descoberta e valorizada através de efeitos dramáticos e emotivos destinados a agir por muito tempo e estabelecer-se como um modelo para cada filme histórico. (tradução nossa)

Com isso, conclui-se que os diferentes planos não se dão apenas na estrutura mas também na narrativa. E no fim, estrutura e narrativa convergem para o que será o foco principal na obra de Guazzoni: a multidão.

Esse aspecto da inserção de uma multidão em cena estará presente também em *Gli ultimi giorni di Pompei*, produção de 1913 dirigida por Mario Caserini. Aqui, o tratamento da multidão, desta vez em desespero, se dá nas cenas do circo e após a

erupção do Vesúvio, que, na vida real, soterrou a cidade de Pompeia em 79 d.c, vitimando mais de 15.000 pessoas.

A trama, baseada no romance do escritor inglês Edward Bulwer-Lytton, narra a história do respeitável pompeiano Glaucus que compra a escrava Nidia, cega e maltratada por sua dona. Nidia se apaixona por Glaucus que vive um romance com Jone. Esta, por sua vez, é perseguida por um sacerdote egípcio de nome Arbace. Desesperada pelo amor de Glaucus e ajudada por Arbace, Nidia dá a Glaucus uma poção que o faz enlouquecer. Acusado de homicídio, Glaucus é condenado à morte na arena dos leões. A erupção do Vesúvio muda todo o direcionamento da história.

Embora não seja considerada uma obra de tanto esplendor quanto *Quo Vadis?*, *Gli ultimi giorni di Pompei* foi responsável por significativas inovações cinematográficas. A primeira parte do filme é um vislumbre do clássico que exalta a serenidade, a beleza e a perfeição, destacadas, sobretudo, na figura de Jone. A personagem se apresenta quase como uma deusa, em transposição cinematográfica do ideal de beleza clássico. Em contraste com esta serenidade, as cenas referentes à erupção atuam como um marco dentro do próprio filme, pois da estaticidade passa-se ao total movimento. Embora angustiante, é contagiante o alvoroço da multidão desesperada que se torna ainda mais intenso com o desabamento dos edifícios.

Lembrando que cerca de oitenta por cento dos filmes produzidos entre 1895 e 1930 não eram em preto e branco, e que as cores eram obtidas por diversos procedimentos, quais a pintura manual dos fotogramas ou fazendo imersão da película em banhos de cor (COMENCINI; PAVESI, 2001, p. 38), observamos que, em *Gli ultimi giorni di Pompei* as cores são claras mesmo em momentos de tensão dramática. Após a erupção, porém, irrompem completamente: os tons antes sutis, quase imperceptíveis, verdes ou róseos, cedem espaço ao vermelho/coral intenso. É a cor que, simbolicamente, representa o fogo e o calor por ele causado. Embora os significados e simbolismos das cores tenham sofrido variações na cultura humana, algumas representações permanecem inalteradas: o vermelho representa tanto a paixão quanto a raiva e simboliza também o pecado. E o pecado é um referencial considerável no contexto de Pompéia, uma vez que há quem relacione Pompéia à cidade bíblica de Gomorra, destruída por conta da devassidão de seus habitantes.

A cultura pictórica adotada em *Quo Vadis?* é mantida em *Gli ultimi giorni di Pompei*, principalmente nas tomadas externas, onde o uso da profundidade colabora para a dimensão realista das cenas de massa e da erupção. Além disso, o filme faz

referência ao trabalho pictórico de artistas como Millais, uma vez que a cena final de Nidia, que morre na água envolta em flores, assemelha-se a uma releitura da obra *Ofélia*, do artista mencionado.

Na cinematografia italiana, arte, literatura e história apresentam-se de forma indissociável. Um outro exemplo dessa afortunada combinação apresenta-se em *Cabíria*, de 1914. Sob a direção de Giovanni Pastrone, o filme celebrou, mais uma vez, o mito de Roma. A superprodução coloca a Itália, definitivamente, no patamar mais alto em relação à produção de longas metragens. O filme é ambientado na época das guerras púnicas, e contém cenas de batalhas, destruição, incêndios e sacrifícios humanos. No enredo, Cabíria é a personagem principal. Aparecendo no filme ainda criança, é filha de uma família nobre romana e vive na Sicília com seu irmão Batto. Durante a erupção do Etna, é salva pela criada Croessa, com a qual foge para o mar. Ambas são raptadas por piratas fenícios e vendidas como escravas em Cartago. Cabíria é preparada para ser sacrificada ao deus Moloch, mas acaba sendo salva pelo nobre romano Fulvio Axilla e seu escravo, o gigante Maciste. Em meio a isso ocorrem episódios relacionados à guerra, e Maciste e Cabíria são capturados. Embora toda a trama gire em torno da libertação de Cabíria, o foco maior concentra-se no aspecto histórico, como especificado no subtítulo do filme: *visão histórica do terceiro século A.C.*

Cabíria representa a coroação do abraço entre cinema e literatura. Gabriele D'Annunzio, reconhecido escritor da época, escreveu os intertítulos do filme, fazendo o que Brunetta (2000, p. 69) identifica como a modificação do sistema linguístico e narrativo do cinema pelos elementos literários:

Se nos filmes anteriores Guazzoni, Caserini, Antamoro e Pastrone poderiam ser considerados os apóstolos do novo verbo visivo, D'Annunzio era seu profeta, o indivíduo por muito tempo invocado, descido à terra do cinema para inspirar e guiar a mão do diretor e para celebrar o maior ritual da criação cinematográfica.(tradução nossa).

No entanto, não foi somente a literatura que o cinema abraçou em *Cabíria*, mas também a pintura, o teatro e a música. A ligação entre essas formas de arte, no filme, foi muito bem sucedida no processo de legitimação do cinema enquanto forma artística. *Cabíria* sintetiza, dessa forma, a era de ouro do cinema italiano, e isso se deu não somente pelo grandioso espetáculo visual que oferecia, mas também pelas inovações técnicas apresentadas. Em sua produção, Giovanni Pastrone inseriu o movimento nas filmagens, dando origem à conhecida técnica do *traveling*. A câmera, não mais estática,

se desloca e esse movimento não se dá somente em uma tomada panorâmica da direita para a esquerda, mas também de cima para baixo, ou em movimentos oblíquos, aproximando-se e afastando-se, dando maior sensação de profundidade. Essa dinamicidade das tomadas faz com que o espectador seja convidado a adentrar a cena e distancia cada vez mais o cinema da fotografia e do teatro. A apresentação das personagens não se dá pela inserção dessas no primeiro plano, como antes, mas pela proximidade feita pela câmera (*travelling*). Tecnicamente, esse procedimento foi permitido pelo uso do carrinho, um veículo sobre rodas ou trilhos que serve como suporte para a câmera. Além disso, a abordagem histórica do filme foi consideravelmente enriquecida pelo uso da luz difusa. Esse tipo de luz é mais suave e permite uma iluminação com sombras pouco perceptíveis, com uma passagem gradual da luz à sombra que permite cenas mais realísticas e poéticas, exaltando os detalhes e preciosismos dos cenários.

Os três filmes possuem uma forte carga melodramática, uma vez que existe ainda uma forte influência teatral, que procura sempre envolver o público através de um sentimentalismo por vezes exagerado. O exagero da ação e da representação tem a função de envolver o público, que responde a essa provocação através de emoções. Também o tratamento das cenas que envolvem multidões reforça esse aspecto melodramático, uma vez que contribui de forma significativa para a comoção do espectador. Isso ocorre, nos filmes citados, nas cenas das erupções e das guerras, num procedimento cenográfico e dramático que, até os dias de hoje, não sofreu significativas alterações.

Um detalhe que merece ser ressaltado é o fato de que os três filmes apresentam a imagem do leão como símbolo do medo e do julgamento. Aliado ao uso das massas, o uso dos animais em cena deu ao cinema mudo um ulterior apelo espetacular. Transmitindo a sensação de perigo e de potência, a fera indica o risco do momento vivido pelo personagem - e pelo ator - e está sempre pronto a devorar. É ele quem sentencia a pena e traz a morte. A impressão da cena atinge diretamente o espectador que se sente envolvido na ação. O medo e o desespero presentes nas cenas extrapolam os limites da tela e atingem o público, que devolve para a tela esse sentimento, em um ciclo de contágio que potencializa as sensações transmitidas pelas imagens em movimento.

Cadernos de Serafino Gubbio, operador, de Luigi Pirandello

As duas primeiras décadas do século XX foram marcadas por extrema inquietude. Época em que fervilhavam conflitos, período da Primeira Grande Guerra, momento de transformações profundas no mundo e, conseqüentemente, na sociedade. Na Itália, em 1909, surgiu o Futurismo, movimento artístico e literário que se caracterizava pelo culto à velocidade e à máquina. Os futuristas rejeitavam o moralismo, a tradição e qualquer vestígio do passado e primavam por um novo paradigma estético, baseado na celeridade temporal, no engrandecimento dos combates e na recorrência à força e à violência. O movimento refletia o pensamento da época e o desejo de que a Itália finalmente adentrasse na era industrial, o que aconteceu tardiamente se comparado aos outros países europeus.

Luigi Pirandello, porém, se colocou em uma posição contrária a esse pensamento. Em 1916 publicou *Gravando...*, depois republicado como *Cadernos de Serafino Gubbio, operador*. Como sugerido pelo segundo título, o romance divide-se em cadernos. Sete no total. É uma espécie de diário de Serafino Gubbio, um operador de câmera da empresa cinematográfica Kosmograph que, em suas anotações, trata da sua condição de operador e reporta histórias de pessoas que fazem parte do meio cinematográfico.

A trama se desenrola a partir dos envolvimento amorosos da atriz russa Varia Nestoroff. Serafino tinha um grande apreço pela família de Giorgio Mirelli, pintor de Sorrento que vivia com a avó e a irmã Ducella, então noiva do barão Aldo Nuti. Giorgio se envolveu amorosamente com Varia Nestoroff, com quem pretendia se casar e Aldo, por não confiar nela e para provar ao cunhado que não se tratava de uma mulher digna, envolveu-se também com ela. Giorgio se suicidou após a descoberta da traição. Passado algum tempo, Aldo Nuti, movido tanto pela paixão quanto pelo ódio, decide empreender a carreira de ator na mesma empresa cinematográfica de Nestoroff, a Kosmograph. Nesse momento, a atriz era amante do ator siciliano Carlo Ferro, que seria substituído por Aldo Nuti no papel do caçador do filme, *A bela e o tigre*. No fim do filme Aldo Nuti, como caçador, deve adentrar uma jaula e matar o tigre, na cena filmada por Serafino Gubbio, também colocado dentro da jaula. Aldo, porém, direciona a mira para Nestoroff, que morre instantaneamente. É tempo suficiente para que o tigre ataque e mate Aldo Nuti, enquanto Serafino Gubbio registra toda a cena, impassível.

Embora a trama gire em torno dos envolvimento amorosos de Nestoroff, o romance é, na verdade, uma crítica às máquinas e ao mito do progresso, propondo uma reflexão sobre o novo mundo tecnológico e as mudanças que esse novo mundo gera no íntimo humano. Pirandello, através de Gubbio, observa a inutilidade da vida humana na era das inovações industriais e da velocidade. Enquanto os futuristas exaltavam a máquina, e, sobretudo, a capacidade criativa do homem em criar e dominar os artefatos tecnológicos, Pirandello preocupa-se com a submissão do homem perante eles. Para o escritor, a relação entre homem e máquina não é de controle, mas de submissão e alienação. E a alienação é produto e causa da massificação, através da qual o indivíduo não é mais uma peça singular, única, mas apenas uma peça substituível no mecanismo social. Sem voz, *impassibile*.

No romance, esse aspecto da visão pirandelliana se personifica em Serafino. No próprio título do livro - *Cadernos de Serafino Gubbio, operador* – a palavra “operador” já reflete as perspectivas dessa nova sociedade: o que importa não é **quem** você é, mas **o que** você é, qual a sua contribuição e a sua função para o todo. Não é apenas Serafino Gubbio, mas o operador é “a mão que gira a manivela”, ou seja, o sujeito passa a ser representado pela função que exerce, perde a sua individualidade e passa a ser parte de uma máquina. A máquina condena a humanidade e tal asserção se confirma nas palavras do próprio Serafino quando diz:

Satisfaço, escrevendo, uma necessidade de desabafo, prepotente. Descarrego a minha vida profissional impassibilidade e me vingo, também; e comigo vingo tantos, condenados como eu a não ser nada mais que uma mão que gira a manivela. (PIRANDELLO, 1990, p. 20)

Em Serafino existe a recusa dessa associação homem/máquina e consequentemente um repúdio à perda da identidade do sujeito em favor da sociedade de massas industrial. Além disso, é importante sublinhar que o movimento das massas/multidão tão em voga no cinema da época, como tratado anteriormente na abordagem de *Quo vadis?*, *Cabíria* e *Gli ultimi giorni di Pompei*, era o horror de Pirandello, porque a ideia de multidão se sobrepunha à de individualidade.

O indivíduo, para Serafino, deveria se manter ligado à terra e às tradições. A velocidade com que as coisas ocorrem é condenada e existe uma preocupação com a perda dos valores e com a falência das relações humanas. Em um trecho do primeiro caderno, o personagem demonstra o seu descontentamento com a nova realidade quando diz:

Olho pelas ruas as mulheres, como se vestem, como andam, os chapéus que usam na cabeça; os homens, a aparência que têm ou querem ter; escuto as suas conversas, os seus propósitos; e em certos momentos me parece tão impossível crer na realidade de tudo quanto vejo e sinto que, não podendo acreditar por outro lado que todos estejam brincando, pergunto-me se realmente todo esse fragoroso e vertiginoso mecanismo da vida, que dia após dia sempre mais se complica e se acelera, não está levando a humanidade a um tal estado de loucura que logo irromperá frenética a transbordar e destruir tudo. (PIRANDELLO, 1990, p. 18)

Contrariamente ao que faziam os futuristas naquele período, Serafino acusa a máquina de mecanizar a vida e os homens de ter perdido os sentimentos e emoções, trocados pela função de servos do maquinário industrial: “É forçosamente o triunfo da estupidez, depois de tanta ciência e de tanto estudo gastos na criação destes monstros, que deveriam permanecer instrumentos e tornaram-se, porém, por força, os nossos padrões” (PIRANDELLO, 1990, p. 21).

Outro aspecto importante da crítica pirandelliana à modernidade relaciona-se à forma cinematográfica. Como símbolo do progresso, mas também do acesso das massas a um entretenimento de "baixo calão", foi somente após importantes produções e muita discussão teórica, que o cinema foi elevado ao status de arte. Serafino Gubbio, porém, lhe nega a condição artística, pois para ele o cinema era apenas mais uma demonstração de como as máquinas haviam invadido a vida natural. O cinema era a mecanização da arte, reduzida a ilusória falsificação:

Não se trabalha por diversão, porque ninguém tem vontade de brincar. Mas como levar a sério um trabalho que não tem outro objetivo a não ser o de enganar – não eles mesmos – mas os outros? E enganar, utilizando os mais estúpidos artifícios, aos quais a máquina fica encarregada de dar a realidade maravilhosa? O resultado de tudo isto, sem dúvida, é por força um jogo híbrido. Híbrido porque nele a estupidez do artifício tanto mais se descobre e se lança, quanto mais se vê atuada justamente com o recurso que menos se presta ao engano: a reprodução fotográfica. Todos deveriam entender que a fantasia não pode adquirir realidade a não ser através da arte, e que aquela realidade que lhe pode dar uma máquina, isto é, com um meio que lhe descobre e lhe demonstra a ficção, justamente porque a dá e a apresenta como real. Mas se é mecanismo como pode ser vida, como pode ser arte? (PIRANDELLO, 1990, p.62)

O cinema apresentava para o teatro a mesma ameaça que a fotografia havia apresentado para a pintura em fins do século XIX. A posição do personagem talvez expressasse as possíveis preocupações de Pirandello em relação ao papel do artista e principalmente do teatro nesse novo mundo. O teatro perdia espaço para cinema que

fazia uso de sua matéria. Além disso, o cinema possibilitava uma potencialização dos lucros, num processo típico da produção em massa. A mecanização permitia que a reprodução fosse feita em vários locais ao mesmo tempo o que não era permitido ao teatro, que necessita da interpretação do ator ao vivo. Para agravar a situação, os próprios atores viam no cinema uma fonte de lucro maior do que aquela proposta pelo teatro. Mais uma vez a velocidade atropelava aquilo que era percebido como próprio da natureza humana.

Tudo indica que para o futuro escritor de *Seis personagens em busca de um autor*, o teatro era a arte superior que o cinema não poderia superar. Enquanto o teatro pautava na experiência de sentimentos reais, Pirandello considerava o cinema como mera imitação da realidade. Embora baseada em um mesmo texto, a apresentação teatral é única, peculiar, enquanto a reprodução cinematográfica é mecânica. Nesse contexto, a obra de arte perde dois dos aspectos que condicionaram a sua percepção, segundo a teoria benjaminiana, como objeto de culto: a unicidade e a autenticidade. Por isso para Pirandello, o cinema não é arte.

Além disso, é interessante observar novamente o uso dos animais em cena. Enquanto nos filmes da época como *Gli ultimi giorni di Pompei* o animal, a fera - geralmente representada por um leão - era o ser julgador, em Pirandello temos a presença do tigre como ser condenado - cruel e brutalmente - pela civilização. Enquanto no cinema, existia um uso espetacular do animal, com pompa, o tigre de Pirandello representa a tragédia e a injustiça, realizada exatamente em função da espetacularidade. Ambos causam na visão do espectador ou leitor comoção, um pelo medo, outro pela impotência. O tigre pirandelliano é condenado à morte por não se adequar a uma realidade que se demonstra, a cada nova passagem, inferior à sua. O animal, de acordo com Gubbio, pertencia à selva, onde vivia livre até ser capturado para servir de atração no zoológico de Roma. Foi comprado pela Kosmograph para ser sacrificado em cena porque recusara-se a adequar-se às convenções "sociais", já que, irredutivelmente feroz, tentara por mais de uma vez atacar os visitantes do zoológico.

Evidentemente, o animal é uma alegoria daqueles que não se adequam ao novo mundo industrial, regido por uma sociedade que determina para os outros as regras a serem seguidas, julgando-os e condenando-os caso não se adaptem. Além disso, dentro da visão de Serafino, a verdadeira fera era a humanidade, e não o tigre, cuja ferocidade era inocente:

A bela inocência ingênua da sua ferocidade torna repugnante, aqui, a iniquidade da nossa. Queremos nos defender de você, depois de tê-lo trazido aqui, para o nosso prazer, e o deixamos na prisão: esta não é mais a sua ferocidade; esta é uma ferocidade pérfida! (PIRANDELLO, 1990, p.66)

O que se pode concluir através das palavras de Gubbio é que o encantamento do mundo industrial desencantava Pirandello e, por isso, ao final do romance, Serafino se torna ele mesmo uma espécie de máquina. Vazio de sentimentos, o personagem continua a registrar a cena trágica, distanciado da realidade, aconchegado no silêncio. E termina assim, distanciando-se cada vez mais: “Obrigado a todos. Agora chega. Quero ficar assim. O tempo é este; a vida é esta; e no sentido que dou à minha profissão quero continuar assim – sozinho, mudo e impassível – a ser operador” (PIRANDELLO, 1990, p. 197).

Luigi Pirandello e a aura da obra de arte

Em 1936, o filósofo alemão Walter Benjamin publicou o ensaio intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. O texto em questão tratava, como sugerido pelo título, das transformações da sociedade a partir do advento das máquinas e as consequências desse novo mundo no âmbito da obra de arte, ou seja, atentou para como as técnicas de reprodutibilidade poderiam interferir na produção e fruição artísticas. Walter Benjamin (2012) defende que a obra de arte possui, tradicionalmente, uma “aura” responsável por sua unicidade, vinculada ao “aqui e agora”. Porém a reprodutibilidade faz com que essa aura se perca, isto é, a arte deixa de ser única.

Importante ilustrar, porém, que Benjamin (2012) observa que a arte sempre foi reprodutível, seja na imitação dos outros artistas aprendizes, como prática dos grandes mestres ou mesmo com fins comerciais como no caso de falsificadores. Segundo o pensador, porém, a reprodutibilidade técnica é algo novo que foi se desenvolvendo através do tempo. O autor percorre, então, toda uma trajetória histórica no qual ilustra a reprodutibilidade técnica da obra de arte. Cita, assim, a fundição e a cunhagem na Antiga Grécia, a xilogravura na Idade Média e a litografia no início do século XIX. Embora a litografia tenha permitido o avanço das artes gráficas de modo nunca antes visto, foi a fotografia a dar um salto imensurável no sentido do processo técnico, como explica o próprio Benjamin (2012, p. 181):

Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tão aceleração que começou a situar-se no mesmo nível da fala.

Na linha do tempo, o ápice da reprodutibilidade técnica da obra de arte, na visão de Walter Benjamin, é o cinema: a reprodutibilidade técnica é, na verdade, intrínseca ao cinema uma vez que está presente tanto na produção quanto na reprodução da imagem fílmica.

Percebe-se, assim, que as opiniões de Benjamin e Pirandello são convergentes no sentido da perda da aura da obra de arte. Para ambos a arte perde o seu “aqui e agora” quando reproduzida em série. Porém Benjamin, ao contrário de Pirandello, acredita que esse processo seja irreversível e tenha um lado positivo. Em outras palavras, o cinema, para Benjamin, é um advento cultural de massa que se fundamenta na reprodutibilidade técnica, fazendo com que a “aura” da arte seja diluída nas cópias produzidas, destruindo, dessa forma, o carácter individual e único da obra artística mas que a partir desse processo a arte deixa de ser uma criação exclusiva de um grupo restrito, perdendo o seu carácter sagrado e conseqüentemente atingindo a sociedade como um todo.

Enquanto para Pirandello a reprodutibilidade da obra de arte era vista como um golpe mortal, para Benjamin era a permissão para o acesso do grande público. O cinema é, na visão de Benjamin, o grande marco da democratização da arte. De acordo com o autor, a arte inicialmente possuía um carácter religioso, de culto. O que importava é que as imagens existissem e não que fossem vistas e à medida que as obras se desprendem de seu carácter cultural aumenta também a necessidade de sua exposição. E é justamente a necessidade de reprodução e exposição do cinema que vai retirar a obra de arte, para Benjamin, de sua estática no ritual. O autor diz:

A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite um grande número de cópias; a questão da autenticidade da cópia não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a na política. (BENJAMIN, 2012, p. 186)

A difusão em massa da obra cinematográfica de uma obra cinematográfica se torna quase que obrigatória. A produção do filme é cara, e uma única pessoa – ao

contrário do que acontece, tradicionalmente, por exemplo, com a pintura – não pode comprá-lo, o que faz com que sua difusão tenha que ser a maior possível.

Nas obras cinematográficas, a reprodutibilidade técnica do produto não é, como no caso da literatura ou da pintura, uma condição externa para sua difusão maciça. A reprodutibilidade técnica do filme tem seu fundamento imediato na técnica de sua produção. Esta não apenas permite, da forma mais imediata, a difusão em massa da obra cinematográfica, como a torna obrigatória. A difusão se torna obrigatória, porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. O filme é uma criação da coletividade. (BENJAMIN, 2012, p. 186)

Por outro lado, muitas das proposições de Benjamin vão de encontro àquelas de Pirandello, sobretudo na relação entre cinema e teatro. Tanto Pirandello quanto Benjamin fizeram essa comparação focada, sobretudo, na representação do ator, que, no cinema, perde sua aura. Isso porque, diferente do que ocorre no teatro, no cinema não existe um contato direto entre ator e o público. Essa mediação ator e público acontece através de um aparelho, a câmera. Além disso, um ator de cinema representa diante de um grupo de profissionais (produtor, diretor, operador, etc.) que podem, a todo momento, intervir e sugerir.

O cinema permite ainda que as tomadas de cena sejam filmadas com variantes e que sejam selecionadas e montadas para que sejam apresentadas de forma esquematizada para o público. Por isso, Benjamin acredita que a performance do ator fica submetida a uma série de intervenções técnicas e faz com que a falta de contato com o público não dê condições ao ator de adaptar a sua representação à reação de sua plateia. O teatro seria para ambos uma arte superior. Enquanto Pirandello expressava uma consciência alarmada em relação ao cinema, Benjamin também não considerava a reprodução do cinema como arte, no sentido tradicional do termo:

Fotografar um quadro é um modo de reprodução; fotografar num estúdio um acontecimento fictício é outro. No primeiro caso, o objeto reproduzido é uma obra de arte, e a reprodução não o é. Pois o desempenho do fotógrafo manejando sua objetiva tem tão pouco a ver com a arte como o de um maestro regendo uma orquestra sinfônica: na melhor das hipóteses, é um desempenho artístico. O mesmo não ocorre no caso de um estúdio cinematográfico. O objeto reproduzido não é mais uma obra de arte, e a reprodução não o é tampouco, como no caso anterior. Na melhor das hipóteses, a obra de arte surge através da montagem, na qual cada fragmento é a reprodução de um acontecimento que nem constitui em si uma obra de arte, nem engendra uma obra de arte, ao ser filmado. (BENJAMIN, 2012, p.192)

Benjamin (2012, p. 197) também defendia que “os astros cinematográficos só muito raramente são bons atores, no sentido do teatro”. Essa postura encontra fundamento na obra de Pirandello, uma vez que nos *Cadernos de Serafino Gubbio, operador*, a sensação que temos é que é fácil se tornar um ator de cinema. Aldo Nuti que era um aspirante a ator consegue rapidamente um papel de destaque, e a senhorita Luisetta, que nunca havia trabalhado com cinema, é convidada pelo diretor Polacco a rodar uma cena. Luisetta havia comparecido a Kosmograph apenas para encontrar os pais e acaba por se tornar atriz de cinema. Após o convite a Luisetta e de certa insegurança da moça ao aceitar o papel, o diretor a tranquiliza, dizendo-lhe que “ não era preciso nada; não tinha que abrir a boca, nem subir no palco, nem apresentar-se ao público. Nada. No campo. Diante das árvores. Sem falar.” (PIRANDELLO, 1990, p. 88).

Considerações finais

Baseando-nos em todas essas observações, podemos concluir que a atmosfera de euforia social e cultural que se espalhou em fins do século XIX e início do século XX não teve incidência sobre a obra de Pirandello. O êxtase causado pelas inovações técnicas e pela produção em série que permitiu o barateamento dos produtos e que inflamava os ideais futuristas, representava para o escritor a possibilidade da morte da arte. É fato que, embora a arte não tenha morrido, o advento das máquinas provocou mudanças profundas e irreversíveis, acirrando, também a dualidade arte/mercado. *Cabiria*, *Quo vadis?* e *Gli ultimi giorni di Pompei* foram sucesso de público. Se muitos se opuseram ou se opõem a considerá-las como obra de arte, é indiscutível que permitiram às massas o acesso a uma gama de bens culturais (história, música, pintura, drama) que antes eram destinados a poucos. Como a discussão entre arte e mercado continua ainda hoje, percebe-se que a discussão sobre o valor da arte continua sendo um problema de nosso tempo. O que Pirandello nos mostra em seus cadernos é um momento de crise do objeto artístico que de tempos em tempos se transforma, se adapta, se redimensiona. E passa por novas crises. E sobrevive. Sempre.

Referências

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In ____: **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BONGHI, Giuseppe. **Introduzione generale alla poetica di Luigi Pirandello**.

Disponível em:

<http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Bonghi_poetica_Pirandello.htm>. Acesso em 10/10/2015.

BRUNETTA, Gian Piero. **Cent'anni di cinema italiano**. Roma: Laterza, 2000.

COMENCINI; PAVESI. **Restauro, conservazione e distruzione dei film**. Milão: Il Castro, 2001.

MAZZACURATI, Giancarlo. **Il doppio mondo di Serafino**. Disponível em:

<http://www.classicitaliani.it/pirandel/critica/Mazzacurati_doppio_mondo_Serafino_Gubbio.htm>. Acesso em: 23/09/2015.

PIRANDELLO, Luigi. **Cadernos de Serafino Gubbio operador.**, trad. Sergio Mauro. Petrópolis: Vozes, 1990.

TELLINI, Gino. **Letteratura italiana un metodo di studio**. Florença: Le Monnier, 2011.