

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ITALIANA

AISLAN CAMARGO MACIERA

Quaderni di Serafino Gubbio operatore: o mundo mecanizado e o cinema em
Pirandello

São Paulo
2007

AISLAN CAMARGO MACIERA

***Quaderni di Serafino Gubbio operatore: o mundo mecanizado e o cinema em
Pirandello***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Italiana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Vilma De Katinszky Barreto de Souza

São Paulo
2007

DEDICATÓRIA

Aos meus pais e ao meu irmão, que são o motivo e a inspiração da minha vida.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Vilma De Katinszky Barreto de Souza por ter me aceitado como orientando e pela sapiência que me guiou nesse trabalho.

Ao Prof. Dr. Sérgio Mauro que ainda na graduação me apresentou a obra pirandelliana e ajudou-me a construir os alicerces dos meus apontamentos.

A Rosane de Paiva Felício, companheira, amiga e conselheira, ponto de equilíbrio de todas as horas da minha vida.

Aos amigos que fizeram, fazem e sempre farão parte da minha vida pessoal e profissional, proporcionando-me alegria, diversão e excelentes conversas: Samanta Ravazzi, Andreza Mapeli, Cristiano Bosco, Carla Segatelli, Marcelo e Márcio Góes, Vanessa Miziara, Suheide Góes, Lucélia de Oliveira, Márcia Françoso, Bianca de Campos.

Aos amigos-irmãos dos momentos de distração que, aliás, também são parte integrante e indispensável desse resultado: Alex Manzini, Cássia e André Cabral, Michael Manzini.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo que através do programa Bolsa-Mestrado permitiu a conclusão desse trabalho.

Aos colegas professores da E.E. Dr. João Conceição de Piracicaba-SP que me acompanharam durante todo o caminho, sempre incentivando através de conversas, conselhos e paciência.

Aos colegas da área de italiano; aos professores Pedro G. Ghirardi e Mauricio Santana Dias, pelas disciplinas ministradas na pós-graduação e aos funcionários do Departamento de Letras Modernas.

RESUMO

Luigi Pirandello é presença marcante e definitiva na literatura do século XX, como um dos principais representantes do Decadentismo italiano, não somente como dramaturgo, campo em que se destacou mundialmente, mas também com sua significativa e inovadora obra narrativa. O presente trabalho propõe-se a analisar a poética do autor, que destrói a forma de narrar oitocentista, e tem como temas a fragmentação do sujeito, a alienação e a relatividade da vida moderna, numa crise de tudo o que é absoluto. Para isso analisamos um dos principais romances pirandellianos, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, obra que traz suas reflexões sobre a crise do mundo moderno gerada pelo progresso tecnológico trazido pela civilização industrial, que teve como consequência a mecanização e a aceleração do ritmo de vida nas grandes metrópoles. O trabalho tem como partes integrantes o que entendemos ser os temas fundamentais da obra: a crise de valores no mundo moderno mecanizado e a invasão da tecnologia no campo das artes, representada pelo cinema. Tomando como base os textos dos principais críticos da obra de Pirandello e daqueles que trataram das mudanças da obra de arte na sociedade industrial, apresentamos considerações que demonstram a preocupação pirandelliana não só com o humano, mas também com o futuro da arte e do teatro numa sociedade alienada pelas máquinas, o que faz do autor um dos maiores pensadores do século XX.

Palavras – chave: Luigi Pirandello; humorismo; obra de arte; cinema; indústria cultural.

ABSTRACT

Luigi Pirandello is a remarkable and definite presence in the literature of the twenty century, as one of the mainly representative authors of the Italian *Decadentismo*, not only as a dramaturge – field in which he is wordly famous – but also with his innovative and significant opus. The present work proposes to analyze the author's poetic, that destroy the 19th century prevalent way of work, and it has as theme the fragmentation of the subject, the alienation and the relativity of the modern world, a crisis of everything that is absolute. To prove this point we have analyzed one of the mainly pirandellianos romances, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, opus that brings his serious and careful thoughts about crisis in the modern world generated by technological progress – brought by industrial civilization – that has had as consequence the mechanization and acceleration of the life rhythm in big metropolis. The work contains within something which we understand to be the fundamental themes of his opus: value crisis in the mechanized and modern world and the invasion of technology in the field of arts, represented by the cinema. Taking as basis the texts of Pirandello's mainly critics and the texts of those who treated the changes that had been occurred in the work of arts inside the industrial society, we present considerations that can demonstrate pirandelliana's preoccupation, not only with the human being, but also with the future of art and theatre in a society that had been alienated by machines – what transforms the author in one of the greatest philosopher of the twenty century.

Key - words: Luigi Pirandello; humour; work art; cinema; cultural industry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
Capítulo 1. A queda da ilusão: aspectos da poética pirandelliana	16
Capítulo 2. O mundo mecanizado e a crise dos valores humanos	31
2.1 As máquinas: fragmentação do indivíduo e da realidade	47
Capítulo 3. Cinema: mais um artifício da era industrial	61
3.1 Duas visões a respeito do cinema: Benjamin e Pirandello	73
Capítulo 4. O papel de Pirandello no cinema	85
CONCLUSÃO	98
BIBLIOGRAFIA	102

INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe-se a tratar da posição do escritor italiano Luigi Pirandello na literatura e no pensamento moderno já que podemos considerá-lo presença marcante e definitiva na literatura italiana do século XX. Apesar de ser conhecido mundialmente como dramaturgo – afinal na arte dramática Pirandello implantou suas maiores inovações e através dela ganhou o Prêmio Nobel de 1934 - sua extensa obra narrativa, da qual constam inúmeros contos e vários romances, não pode ser posta em segundo plano. A narrativa pirandelliana possui uma face também inovadora que destrói a maneira literária oitocentista, divulgada através do realismo e do naturalismo.

Pirandello nasceu em Agrigento, Sicília, em 28 de junho de 1867, numa pequena casa na estrada que ligava aquela cidade a Porto Empedocle, onde a família havia se refugiado devido a uma epidemia que assolava o lugar. A casa era localizada no bosque do Caos, nome que fez com que o autor se auto-denominasse “filho do Caos”. Sua inclinação às letras foi estimulada pela mãe, que o incentivou desde criança a seguir esse caminho. Desde jovem, antes mesmo de seguir para terras germânicas a fim de concluir seus estudos em filologia, cultivava uma admiração pela poesia: na época em que se graduou já havia escrito várias, das quais se destacam as coletâneas de *Mal giocondo* e *Pasqua di Gea*. Seu encontro com Luigi Capuana em Roma seria decisivo para que descobrisse sua real vocação artística: a narrativa. Capuana foi o responsável por convertê-lo à prosa narrativa e por fazê-lo publicar seu primeiro romance, *L'esclusa*.

A vida pessoal de Pirandello, como não poderia deixar de ser, teve influência decisiva em sua obra: seu casamento em 1894 com Antonietta Portulano, agrigentina como ele e filha do sócio de seu pai de uma mina de enxofre; a ruína dos negócios da família devido ao um alagamento da mina algum tempo depois do casamento e a conseqüente falência financeira que desencadearia na doença da mulher.

Após o fato e a doença de Antonietta, Pirandello se transfere, juntamente com a família, para Roma, onde assume a cadeira de Estilística e Estética no Instituto Superior do Magistério, onde se tornaria efetivo em 1908 e à qual abandonaria somente em 1924. Entre os anos de 1895 e 1899 nascem seus três filhos: Stefano, Lietta e Fausto.

A doença de Antonietta se agrava em 1903, com distúrbios psicológicos que provocam a mania de perseguição e o ciúme doentio do marido. Pirandello a mantém em casa, contrariando os médicos e tentando restabelecer a ordem familiar, porém, em 1919, após a Primeira Guerra, ele é obrigado a interná-la em uma casa de repouso.

Após a Primeira Guerra, que dentre os combatentes teve o filho Stefano, Pirandello, impulsionado pelo amor que sentia pelos filhos e pela necessidade de sustentá-los, começa uma produção literária ininterrupta, na qual desejava ensinar a seus leitores as “verdades” sobre a vida humana que foram por ele analisadas.

Em 1925 funda a Companhia do Teatro de Arte, com os dois maiores e insuperáveis intérpretes da arte pirandelliana, segundo o próprio autor definia: Marta Abba e Ruggero Ruggeri. Em 1929 é nomeado acadêmico da Itália e em 1934 é premiado com o Nobel de Literatura: porém toda a glória e todo reconhecimento não preenchem o vazio deixado pelos percalços pelos quais sua família teve que passar ao longo dos tempos.

Em novembro de 1936 adoenta-se gravemente e em 10 de dezembro morre devido à pneumonia que o acometeu. Em sua mesa de trabalho ficam obras incompletas: os dramas *I giganti della montagna*, *Le memorie della mia avventura terrestre (Informazioni sul mio involontario soggiorno sulla Terra)* e um romance *Adamo ed Eva*.

Sua obra teatral, sem dúvida, é de significativa inovação no século XX, principalmente no que diz respeito à trilogia do “teatro no teatro”, ou meta-teatro, como se costumou denominar. Pirandello é considerado um dos responsáveis pela extensão do espaço de representação para além do palco. Essa trilogia, que conta com as peças *Sei personaggi in*

cerca d'autore, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*¹, sugere o fim do palco como limite de representação: além do palco, os outros espaços do teatro também são utilizados, como o lugar onde se senta a platéia, os corredores e a própria área externa.

Mas em hipótese alguma podemos desprezar as inovações feitas pelo autor em seus romances e contos, que também são significativas. Pirandello insere-se num panorama da literatura italiana no qual há uma transição entre o *Verismo* e o *Decadentismo* e, portanto, nosso autor apresenta nuances das duas escolas literárias. Sua obra dramática e narrativa se desenvolve no âmbito da experiência verista, mas que sempre observa a face curiosa da vida em seus movimentos secretos, que não pode ser apreendida através de uma análise exterior, distanciada e objetiva, como era característica da escola oitocentesca.

Pirandello quer ser contra os excessos do *Verismo* e no *Decadentismo* encontra-se, assim como Pascoli e D'Annunzio, como um dos maiores intérpretes da sensibilidade expressa por essa escola literária, tendente a analisar os sintomas da inquietude da alma moderna, perdida no mistério de leis inexoráveis reguladas por uma natureza presa por leis para ela incompreensíveis. A posição de Pirandello diante do *Decadentismo* não se torna motivo exterior, mas insere-se na essência do seu pensamento: é o fragmentarismo, que se aplica ao motivo do desdobramento da personalidade e a alienação, que daí se difundirá na narrativa italiana.

A partir daí atribui-se um caráter filosófico à obra pirandelliana, que primeiramente foi acolhida pelo autor nas considerações de Adriano Tilgher. Essa filosofia é a concepção de que o espírito humano, como todos os outros fenômenos da natureza, participa da lei da perene mutabilidade das coisas: tudo se transforma, tudo passa, tudo escorre. É o “panta rei” do filósofo grego Heráclito: “não imergirás duas vezes a mesma mão na mesma água do mesmo

¹ Essas são consideradas as obras que inovaram o teatro, expandindo o espaço de representação e destruindo seu espaço cênico fechado. Pirandello e Strindberg seriam os principais responsáveis por essas mudanças, cf. Anatol Rosenfeld, 1996, p. 79-80

rio”. Pirandello adere essa mutabilidade constante e admite que somente os personagens criados pela arte são imutáveis.

No presente estudo, trataremos de uma das mais inovadoras e importantes obras narrativas pirandellianas, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, que será o ponto de partida para uma divagação sobre a reflexão pirandelliana a respeito da modernidade, do desenvolvimento tecnológico da sociedade industrial e sobre o papel do artista e da arte no mundo do espetáculo, agora “contaminado” também pelas novas tecnologias. Esse é o romance pirandelliano que tem como temática a grande mecanização da vida nas metrópoles alienantes e a intromissão da era tecnológica no campo das artes. É uma exposição dos contrastes entre máquina e humanidade, tecnologia e natureza, obra de arte única e obra de arte reproduzida tecnicamente, e entre cinema e teatro. Sua temática nos leva a percorrer diferentes caminhos, que podem nos levar a diferentes pontos de chegada: além de ser uma contundente crítica à era industrial e ao cinema, pode ser entendido também como uma metáfora da impassibilidade da arte e um “romance por fazer”, com personagens e fatos à procura de um autor, como afirma Giacomo Debenedetti.

Uma das principais intenções de Pirandello nessa obra é demonstrar a invasão das máquinas na vida do indivíduo, fazendo-o viver uma nova realidade. Na verdade, a realidade humana, já mesquinha e hipócrita por natureza, se agravava com o advento das máquinas, uma vez que elas, na opinião de nosso autor, alienavam o homem e imprimiam à sua vida um ritmo alucinante e até então nunca vivenciado. Os bondes elétricos, os automóveis e as chaminés das fábricas eram novidades que modificavam abruptamente a paisagem das cidades e maravilhavam seus habitantes: as cidades começavam a se transformar em grandes conglomerados, o que daria origem às metrópoles atuais. A migração do campo para o espaço urbano acontecia devido à promessa de uma vida mais digna e mais fácil, o que poderia ser proporcionado pelo trabalho, pelo capital dele decorrente e pelas novas tecnologias

disponíveis. Na Europa, após as duas revoluções industriais, a industrialização sempre crescente não dava origem somente aos grandes centros urbanos, mas também a uma nova classe social operária.

Muitos intelectuais, como os futuristas, exaltaram esse progresso e essa nova realidade. Mas a euforia futurista pelo progresso não contaminava Pirandello que, ao contrário de seus contemporâneos, via o progresso e a mudança radical dele decorrente de forma pessimista. A perspectiva pirandelliana opõe-se radicalmente ao pensamento futurista de mistificação e otimismo perante a modernidade. O que o autor quer com seu protagonista Serafino Gubbio não é só fazer uma análise crítica da civilização mecanizada, mas evidenciar a redução do homem à condição de objeto, fruto de uma excessiva massificação, que resulta na fragmentação inevitável de sua personalidade. O homem, que já vive sob as máscaras que a sociedade lhe impõe agora é devorado pelas máquinas que ele próprio criou e que o alienam. A “filosofia” pirandelliana analisa essa condição de alienação, falência das relações humanas e total ruína do mundo natural de maneira contundente.

A massificação proporcionada pela vida moderna, assim como as convenções sociais, tem uma função em comum: fragmentar a personalidade humana, quebrá-la em pequenos cacos que jamais poderão se juntar para formar algo único e absoluto. É exatamente aí que reside a crise das relações sociais: tudo o que a consciência humana consegue captar é feito de aparências, que correspondem a um recorte que cada indivíduo faz da realidade. Cada um enxerga e encara a realidade da maneira que pode ou da maneira que lhe convém.

Diferentemente do que era pretendido pelo romance realista e naturalista, o romance pirandelliano não se preocupa mais em representar os fatos em sua totalidade, numa realidade fechada. Assim Pirandello, com seu pessimismo profundo, seu sentimento de falência e sua análise reveladora dos mecanismos que regem a vida humana, se atira no abismo da desesperança e da inépcia. Assim como na trilogia do “teatro no teatro”, podemos encontrar

em seus romances uma trilogia da “vida fragmentada”, “da crise da realidade absoluta”, ou ainda “da revelação da miserável condição humana”. Essa trilogia, formada pelos romances *Il fu Mattia Pascal*, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* e *Uno, nessuno e centomila*, tem em seus personagens protagonistas indivíduos que “entenderam o jogo”, e estão conscientes da sua condição como seres humanos que vivem numa sociedade repleta de máscaras e convenções. O autor, através de seus personagens, demonstra que, para a revelação da vida por um “outro lado”, para se enxergar além das convenções sociais, é necessária uma total abdicção, uma interrupção da vida em sociedade e uma quebra de relação com os mecanismos sociais. Observando os romances dessa “trilogia”, pode-se traçar uma linha “evolutiva” na vivência de seus protagonistas, na tentativa de abdicar da vida social e, conseqüentemente, viver sem máscaras: Mattia Pascal tenta, mas não consegue, Serafino Gubbio tenta e consegue parcialmente, e Vitangelo Moscarda atinge plenamente seu objetivo, desligando-se totalmente da vida social, mas tendo com isso um trágico final.

Dito isso, pontuaremos nosso estudo na análise de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, na sua temática e na sua estrutura. Daremos ênfase à crítica ao progresso do início do século XX e ao ataque ao mundo do cinema, que é pano de fundo para a trama desenvolvida na obra. Porém não deixaremos de lado a estrutura do romance, com seu caráter de desconstrução do romance oitocentescos realista e naturalista, com a fragmentação da realidade e a ruína dos personagens e de suas próprias vivências. Além disso, analisar os conceitos de humorismo e obra de arte presentes na produção ensaística de Pirandello é essencial. Portanto, num primeiro momento, analisaremos e estabeleceremos uma relação entre os vários escritos do autor, onde ele define sua poética e sua concepção de arte, principalmente nos dois artigos de 1908: *Arte e scienza* e *L'umorismo*.

No segundo capítulo visamos à estrutura do romance, parábola do fim do romance naturalista, que se propunha a analisar uma realidade fechada, pois a vida era seu próprio

objeto. Percebemos que esse romance pirandelliano caminha numa direção oposta, onde a realidade não é mais fechada, pois ela é total e essencialmente relativa e fragmentada. Os personagens se apresentam à procura de um autor, assim como suas próprias vivências, e o protagonista tenta a todo custo permanecer impassível, com a ajuda de sua câmera, para tentar registrar a realidade que se apresenta mascarada ao seu redor. Permanecer impassível é a única possibilidade de se desvincular das paixões e interesses pessoais e, conseqüentemente, de viver sem ser afetado pelas ilusões que as convenções sociais proporcionam.

Além do aspecto estrutural e da relação da obra com a poética pirandelliana traçada nos ensaios citados, pretendemos salientar a temática recorrente na obra que parece ser o pano de fundo para toda essa degradação do personagem e da realidade: a civilização industrial. A era das máquinas contribui, segundo Serafino-Pirandello, para intensificar o processo de fragmentação do sujeito e sua conseqüente massificação. O ritmo alucinante imposto pelas máquinas e a nova realidade das cidades, cada vez mais habitadas e cosmopolitas, destroem a identidade do indivíduo, transformando-o em mais um na multidão: sua individualidade dá lugar a uma coletividade comum. Pretendemos expor a crítica pessimista que Pirandello faz da sociedade mecanizada, na contra mão da exaltação do progresso e euforia futurista.

No terceiro capítulo, a partir da visão pessimista do autor a respeito da tecnologia, iremos considerar a intromissão da era tecnológica no campo das artes. Serafino Gubbio trabalha numa companhia cinematográfica e nada melhor do que o cinema para exemplificar essa intromissão. Pirandello, inicialmente, mostrou-se descontente com a nova forma de espetáculo recém surgida e recusava que ela fosse uma expressão artística. Mas o autor, mais tarde, sucumbiria aos encantos e aos lucros da produção cinematográfica, passando de uma visão de negação e crítica contundente ao cinema para uma visão que considerava o cinema como uma possibilidade de divulgação de sua obra.

No quarto capítulo trataremos do papel de Pirandello no mundo do cinema: ele auxiliou na adaptação de vários de seus contos, romances e peças teatrais para as telas. Nesse ponto, traçaremos uma linha evolutiva da visão pirandelliana a respeito da chamada sétima arte, levando em consideração, inicialmente, a história de Gubbio, onde pela primeira vez o autor apresenta seu juízo sobre o assunto. Depois passaremos a elucidar a sua mudança de perspectiva que está presente nos artigos que escreveu sobre a cinematografia. A mudança de perspectiva mostra-nos um artista aberto a inovações, que percebeu no cinema um instrumento de divulgação de sua arte para a massa.

O que pretendemos, portanto, é analisar essencialmente a visão de Pirandello a respeito do desenvolvimento científico e tecnológico que presenciou no início do século XX e as conseqüências dele decorrentes. O ponto de partida para nossas considerações é sua própria poética, que depois se fará presente em *Quaderni di Serafino Gubbio*, o romance que talvez apresente mais claramente as reflexões do autor a respeito da crise de valores geradas pela civilização industrial e pelo capitalismo.

Além disso, consideramos como ponto principal do estudo a visão pirandelliana a respeito do cinema: desde seu início, quando da publicação do romance, até o fim da sua vida. Para isso utilizaremos os vários ensaios e as várias entrevistas dadas pelo autor. E, para nos auxiliar na compreensão da visão de Pirandello, resolvemos considerar as reflexões de dois pensadores – Benjamin e Adorno - que com muita propriedade trataram da relação entre técnica e arte e, portanto, trataram do cinema. Esperamos com isso traçar um panorama significativo de Pirandello, não só como escritor, mas também como intelectual, crítico e pensador.

1. A queda da ilusão: aspectos da poética pirandelliana

O exercício de tentar fixar a poética pirandelliana não pode, em hipótese alguma, deixar de lado dois ensaios do autor escritos em 1908: *Arte e scienza*² e *L'umorismo*³, que são as bases sustentadoras de toda obra narrativa e dramática de Luigi Pirandello. Enquanto o primeiro ensaio investiga o processo de criação artística contido nas diversas formas de expressão da arte, o segundo faz significativas considerações sobre o que o autor compreendia como a arte humorística, diferenciando-a do cômico, do irônico e do satírico.

Em *Arte e scienza*, Pirandello concebe a obra de arte como momento de expressão através da junção de intuição e intelecto, que geram o fato estético que deve basear-se numa subjetivação da realidade. A reflexão será o principal ponto da criação do artista humorista, do qual o autor trata em um de seus mais célebres ensaios, *L'umorismo*, a base fundamental sobre a qual sua arte se desenvolve.

Pirandello, através de sua poética, “tende a destruir seus personagens e a devastar a matéria narrativa, colocando o casual e o excepcional à frente de qualquer norma ou regra. Fazendo isso, o autor pretende a verdadeira essência da vida” (SALINARI, 1993, p. 281) - que é formada por casualidades, imprevisibilidades e relatividades - de sua narrativa, deixando de lado toda busca lingüística e toda fórmula da literatura oitocentesca.

Em um discurso sobre o também siciliano Giovanni Verga⁴, Pirandello recusava um modelo de arte: quem desse a qualquer obra artística um modelo sem o qual ela não pudesse existir incorria em um erro. Segundo Pirandello (2006, p.1424, tradução nossa), “toda obra de arte verdadeira é e deve ser única, e portanto, sem modelos”. Dessa forma, tomamos contato com um escritor que recusava qualquer rótulo para sua obra e para qualquer outro meio de

² PIRANDELLO, L. *Arte e scienza*, 1994.

³ PIRANDELLO, L. “L'umorismo” in: *Saggi e interventi*, 2006, p. 779 – 952.

⁴ PIRANDELLO, L. “Discorso su Verga alla Reale Accademia d'Italia” In: *Saggi e Interventi*, 2006, p. 1417 – 1435.

expressão artística. A obra, como livre e única, deve ser fruto de uma natural, sensitiva e intuitiva atitude, sem normas ou regras absolutas. A partir da imagem, fenômeno que se encontra na execução de toda obra de arte, o artista deve ter a atividade prática e a técnica dominadas por uma espontaneidade elaborada, pois a criação a partir apenas de uma fórmula pré-estabelecida comprometeria o trabalho.

A criação livre e espontânea é responsável pela liberdade de uma obra narrativa sem regras rigorosamente raciocinadas. Assim, o que importa para Pirandello enquanto crítico é analisar a obra em si e observar se ela foi escrita naturalmente ou foi algo baseado num catálogo de normas. A tendência da crítica em rotular tudo o que lê, condena a narrativa a seguir uma moda e a parecer aquilo que ela não é. No que diz respeito à própria literatura, nosso autor faz um elogio a Verga por esse ser escritor de uma “literatura de coisas” e não de uma “literatura de palavras”. Assim, Pirandello condena a busca lingüística e a retórica em si.

Apesar de condenar qualquer forma sobre a qual se deva construir uma obra, não vemos na narrativa pirandelliana nenhuma obra que escape de seu conceito de humorismo: até o próprio narrador admitiu que nenhuma de suas obras diferem muito daquilo que ele escreveu no ensaio *L'umorismo*. Além disso, apesar de não apresentar um delineamento de qualquer sistema filosófico, como a crítica costuma atribuir-lhe, sua obra nos traz uma “visão de mundo”, baseada no humorismo que ele definiu como uma forma artístico-literária.

Esse caráter filosófico que costumeiramente a crítica atribui à sua arte é motivo de muitas discussões: Croce dizia que a arte pirandelliana consistia num “vão e inconcludente filosofar”. Sendo assim, não considerava a obra de nosso autor nem arte, nem propriamente filosofia, mas uma “meia filosofia” que o condenava a uma espécie de limbo da “não poesia” (CROCE, 1997, p. 158):

1. A arte não é filosofia, porque a filosofia é pensamento lógico [...], e a arte é intuição irrefletida do ser; e portanto, ao passo que a primeira ultrapassa e resolve a imagem, a arte vive no círculo desta como seu próprio domínio.

Uma vez que Croce separava o momento artístico da reflexão - e Pirandello em suas obras fazia se valer dela - para o filósofo essas obras não poderiam ser consideradas artísticas, já que a arte, segundo ele, se forma através de intuição lírica ou pura. Portanto, ao mesmo tempo, Croce definia a produção pirandelliana como uma “filosofia sem pé nem cabeça” e uma tentativa de compor poesia, ou seja, arte.

Pirandello afirmava que não se pode separar na obra de arte a idéia, da emoção fecunda de onde ela é criada, ou seja, o sentimento do artista tem papel decisivo no momento de criação artística e a obra é o valor expressivo desse sentimento. Assim sendo, a arte não é algo que pode ser considerado extrínseco à vida: ela é uma concepção que o artista tem da vida, expressa de um modo particular e próprio, individual. Isso alimenta o embate entre esses dois grandes pensadores do século XX, à medida que para um a arte é intuição pura e, para o outro, a arte consiste na intuição e na participação da reflexão concomitantemente, que seria exatamente aquilo capaz de diferenciar as obras umas das outras. Pirandello afirma ainda que “conhecer algo intuitivamente, sem a consciência, é como conhecer uma pessoa de vista”.

Mas temos então um ponto em comum entre os dois: a arte parte da intuição, e é dessa que se desencadeará a obra. Porém, ao refutar a presença da reflexão na obra de arte, Croce separa a arte da ciência e, ao mesmo tempo, não separa a ciência da arte: segundo, ele o primeiro grau da concepção da arte é a intuição, que se manifestará na expressão, e o segundo grau é o raciocínio. De acordo com ele, o primeiro grau pode estar sem o segundo, ou seja, a arte pode ser expressa sem a participação do raciocínio, mas nunca existirá o conceito, que é a manifestação do intelecto. Dessa forma, Pirandello trata a estética crociana como “abstrata, manca e rudimentar” (PIRANDELLO, 1994, p. 26, tradução nossa), uma vez que o filósofo dá à arte um caráter fundamentalmente intuitivo, sem a participação da reflexão do artista.

Pirandello, ao aceitar a presença do intelecto no cerne da criação poética, aproxima a arte da ciência e diz que uma não pode existir sem a participação da outra:

Ogni opera di scienza è scienza e arte, come ogni opera d'arte è arte e scienza. Solo, come spontanea è l'arte nella scienza, così spontanea è la scienza nell'arte.

Num primeiro momento, a maravilha, à qual se referiu Giambattista Vico⁵, assim como na ciência, é o condicionador para o desenvolvimento de uma lógica. Acontece que na ciência, toda lógica é explícita e toda fantasia criadora é implícita. Na arte há uma inversão: predomina a fantasia criadora; a lógica, que é consciente na ciência, na arte é fruto da intuição. Ou seja, segundo Pirandello, na arte encontra-se uma ciência que completa o trabalho da obra, enquanto na ciência há uma fantasia, provocada pela intuição, que por sua vez, foi despertada pelo encantamento, pela maravilha.

Para resumirmos, afirmamos que o embate gira em torno de duas concepções diversas sobre a obra de arte: a concepção crociana prega que a arte é fruto do conhecimento no primeiro momento intuitivo e que atinge toda a elaboração psíquica, mas não tem a participação da consciência integral. A concepção pirandelliana diz que o raciocínio e a reflexão no processo de criação são primordiais, uma vez que é ele o que diferencia as obras dos diversos artistas (PIRANDELLO, 1994, p.35):

[...] e poniamo otto pittori ugualmente bravi a ritrarre su la tela qualcuno che sorrida, tutti e otto esprimeranno diversamente quel sorriso.
[...]

⁵ Cf. VICO, G. *Scienza nuova*. Primeiro livro: Sessão segunda, parágrafos 183 a 189. Vico diz que a maravilha é fruto da ignorância, mas ela se torna conhecimento quando entra em cena o raciocínio:

“La maraviglia è figliuola dell'ignoranza; e quanto l'effetto ammirato è più grande, tanto più a proporzione cresce la maraviglia.

La fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio.

Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fussero, quelle, persone vive.”

[...] che cosa ha reso diverse le singole impressioni? Proprio quegli elementi soggettivi della coscienza, ch'egli (Croce) ha esclusi, dicendo che l'arte è conoscenza e non appartiene al sentimento e alla materia psichica.

Em outras palavras, somente uma interpretação subjetiva do real é que garante a qualidade da forma, uma vez que a arte como objetivação mecânica da realidade não tem nenhum valor e, segundo Pirandello, é assim que Croce a concebe, não observando que, para que exista uma forma de expressão artística, é necessária a intuição, que capta a imagem, mas também a subjetivação do real, dada pela integral intelectualização do artista.

Para Pirandello, a percepção de nossa consciência, que coloca de um lado as idéias e conceitos e, do outro, os sentimentos, as paixões e os impulsos, faz com que possamos separar as várias formas de nossa subjetividade integral. Esses elementos formariam nosso conhecimento e, a análise ou expressão deles, não formariam o fato estético, mas simplesmente o fato psíquico, comum a todos. Para que haja o fato estético são necessárias a abstração e a expressão, mais a forma meditada da intuição. Para que seja livre e subjetiva, a intuição deve deixar de ser simples conhecimento e passar a ser sentimento e impulso: “non la forma de una impressione individuale, ma la forma individuale di una impressione [...]” (PIRANDELLO, 1994, p. 38).

Assim, ele estabelece uma relação entre arte e ciência que não pode levar a arte a seguir uma fórmula automatizada de representação: não deve haver nenhuma forma, nenhum sistema e nenhum método pré-estabelecido na arte. E a partir daí podemos ressaltar a espontaneidade exigida por Pirandello na representação teatral, onde haveria de existir uma relação íntima entre autor, diretor e atores, a fim de evitar qualquer automatismo na interpretação. Essa espontaneidade é gerada pela característica primordial da arte do autor: o mundo não tem outra realidade senão aquela que nós damos a ele e por isso mesmo, cada um enxerga o mundo de maneiras diferentes.

Por outro lado, diferentemente de Croce, o crítico Adriano Tilgher acreditou ter encontrado na obra de Pirandello o seu real valor: um valor filosófico que era baseado na dualidade vida – forma que se degladiam num embate incessante e contínuo. Segundo o crítico, para se compreender a arte pirandelliana era necessário entender a visão de mundo e a intuição que o autor tinha da vida, ou seja, entender a sua filosofia, à qual foi denominada por muitos como o *pirandellismo*.

É óbvio que a visão de mundo de Pirandello está presente em suas obras e que, essa visão, que se baseia em apontamentos filosóficos com os quais podem ser estabelecidas relações, o influenciou. Renato Barili fez uma aproximação entre a arte pirandelliana e a filosofia bergsoniana, e indica (BARILLI, 1986, p. 23, grifo do autor):

[...] Ma è anche vero che Pirandello non può esser compreso ed equamente valutato da chi non lo inquadri entro strutture comuni per larga parte a tutto quel gruppo di pensatori. Bisogna collocare l'opera pirandelliana entro la *Weltanschauung*⁶ della reazione al positivismo, al naturalismo, al determinismo della seconda metà del'Ottocento.

Entendemos, portanto, que estabelecer Pirandello como filósofo, classicamente tomado esse termo, seria um exagero, já que não há em sua obra um sistema filosófico determinado e desenvolvido. Mas, negar uma filosofia à sua obra também seria exageradamente falso, já que é impossível encontrar uma grande obra de arte que não esteja próxima a uma reflexão filosófica mais ou menos de sua época.

Pirandello negava ter uma filosofia, mas talvez a sua preocupação com o humano fê-lo refletir claramente sobre o que fazia, e impulsionou alguns críticos a encontrar em sua obra o *pirandellismo* que o autor negava existir. Ele voltava-se contra quem tentasse achar nele uma filosofia própria e chegou até a escrever um artigo no qual refutava esse “ismo” anexado a seu

⁶ *Weltanschauung* é uma palavra de origem alemã que significa “visão de mundo” ou “cosmovisão” e serve para explicitar a maneira como uma pessoa enxerga o mundo, a imagem que ela faz da vida e dos outros homens.

nome, talvez fruto da repercussão que sua obra atingia naquele momento (PIRANDELLO, 2006, p. 1460):

Mi si permetta di dire che nessuna delle mie opere che sono tutte nate al di fuori della tesi e degli apriorismi filosofici, è malata di pirandellismo. Sono state modestamente concepite e composte da uno scrittore che si chiama Pirandello e che nel momento in cui scriveva non immaginava nemmeno lontanamente la disavventura che lo attendeva, e non poteva prevedere che queste opere fossero predestinate a essere catalogate sotto una etichetta unica, sotto una formula immutabile, di un carattere rigido e definitivo⁷.

Segundo o autor, a característica marcante de sua obra, a ambigüidade e a impossibilidade de captar uma realidade objetiva, por exemplo, nascem espontaneamente e, por isso mesmo, podemos considerá-las fruto da visão de mundo do autor. Mas notamos, pelos seus escritos críticos, que Pirandello tinha uma aversão ao ato de fixar um rótulo, uma fórmula específica a qualquer forma artística. Está claro que o autor, mesmo concordando com Tilgher e assumindo algumas características filosóficas que foram atribuídas por ele à sua obra, não admite que ela seja rotulada ou estabelecida dentro de uma fórmula geral.

Podemos afirmar que a poética pirandelliana, sendo filosófica ou não, consiste basicamente na representação da vida num eterno conflito com as formas, sempre colocando em evidência a sua relatividade e a fragmentação dos indivíduos, agora mais acentuada no mundo moderno e mecanizado.

Acompanhando Salinari (1993, p. 251 - 253), poderíamos fixar a poética de Pirandello em quatro pilares fundamentais: o primeiro tem em seu cerne o jogo entre ilusão e realidade, seja no que diz respeito ao contexto histórico, seja no olhar sobre os movimentos culturais de sua época. “A ilusão se revela como engano ou um ideal irrealizável e a realidade como mesquinha e inadequada a qualquer esperança”. A partir do momento em que admite que a

⁷ O artigo, intitulado “Abasso il pirandellismo”, foi publicado em *Il Dramma*, no dia 15 de abril de 1931.

hipocrisia está na base da vida em sociedade, nosso autor põe como essenciais as máscaras que permitem o convívio social. Assim, cada ser humano parece afundar-se cada vez mais na hipocrisia e na máscara que lhe é peculiar: quanto mais fraco ele essencialmente é, mais forte tenta aparentemente demonstrar ser, assim como o personagem Carlo Ferro do romance que analisaremos a seguir. Sua covardia está mascarada pela coragem que aparenta ter: a máscara foi-lhe dada exatamente por isso.

O segundo pilar seria aquilo que o autor chamou de *sentimento do contrário*, que consiste na intervenção da reflexão exatamente como parte indispensável do processo de criação artística do escritor humorista. A reflexão que suscita o *sentimento do contrário* surge exatamente da intenção de colocar em evidência o contrário de qualquer ilusão. Nada melhor que o exemplo dado pelo próprio autor para ilustrarmos esse sentimento: ao vermos uma senhora anciã que tinge os cabelos e se veste com roupas de jovens, isso poderá nos provocar o riso. Aquilo que não condiz com a idade da velha senhora, suas roupas, sua maquiagem e sua tentativa de parecer jovem, provoca o que o autor chamou de “*advertência do contrário*” e é essa que causa o riso, por fugir de uma regra geral pré-estabelecida. Porém, isso seria somente cômico. O humorismo supera o momento cômico quando há a reflexão e é, portanto, fruto dela. Basta refletir sobre a condição daquela velha senhora e considerar seu comportamento a partir de suas próprias razões: é claro que ela quer travar uma luta contra o tempo. Ao refletirmos sobre toda essa situação, certamente compreenderemos que aquela cena, que foge às regras do bom senso geral, apesar de nos trazer num primeiro momento o riso, fruto do espanto, em geral, quase surpreendente, nos trará na seqüência um sorriso amargo, advindo da posterior reflexão feita. Esse é o sorriso que o humorista deseja provocar.

Por isso não podemos confundir o riso amargo causado pelo humorismo com o riso bufão ou a ironia: o riso do humorismo é acompanhado de uma reflexão sobre ele próprio. Enquanto no cômico falta a reflexão, no irônico há uma contradição entre os momentos

cômico e dramático, mas de forma verbal, e o satírico coloca em evidência os defeitos dos homens (aspectos negativos e deturpados), o escritor humorista faz-nos rir e ao mesmo tempo refletir sobre esse riso. Lançando essas bases da concepção do humor, o autor traça nesse ensaio a base de seu teatro, que segundo Bosi (2003, p. 314) pode “servir-lhe de prefácio cronológico e ideológico”.

A partir daí, Pirandello demonstra que o humorismo, mais do que “uma divisão, uma repartição utilitária, inclui um modo de agir e pensar” (BARILLI, 1986, p. 20), que se estabelece como uma concepção da vida e da condição humana, que geram o que pode ser estabelecido como o terceiro pilar da poética pirandelliana: o sentimento da casualidade, responsável pela relatividade e a imprevisibilidade da vida humana; esse pilar é uma consequência dos dois primeiros, uma vez que a vida em sociedade é baseada na hipocrisia e as convenções dessa sociedade geram o “*sentimento do contrário*”. Portanto, a crise do absoluto, o triunfo da relatividade e do fragmentarismo são partes integrantes da poética do nosso autor.

Enfim, o último pilar é a busca por uma literatura de coisas e não de palavras, que despreza a busca lingüística. Pirandello, no já citado discurso sobre Verga (Cf. nota 3), afirma que Manzoni e Leopardi “purgaram a literatura italiana da secular retórica” (PIRANDELLO, 2006, p. 1420). Os escritores que têm um “estilo de palavras”, segundo ele, eram mais facilmente detectados e aclamados na Itália, e por essa constatação, acreditava-se que em seu país esses eram os únicos escritores. Ao discordar, Pirandello expõe que além dos escritores que cultivavam um “estilo de palavras”, existiam aqueles que tinham um “estilo de coisas”: nos primeiros, as coisas não valem tanto quanto o modo pelo qual são ditas; nos outros, a palavra coloca a coisa a ser dita em evidência e, portanto, não encontramos valor nas palavras senão enquanto meio de exprimir as coisas, “de modo que, entre a coisa e quem deve vê-la,

essa, como palavra, desaparece, e esteja ali, não a palavra, mas a coisa propriamente dita” (PIRANDELLO, 2006, p. 1418, tradução nossa).

Ao fazer essa oposição entre uma literatura de palavras e uma de coisas, Pirandello opõe dois grupos de escritores do cânone italiano: ao primeiro grupo, o dos escritores com “estilo de palavras” estão, entre outros, Petrarca, Tasso e D’Annunzio; do outro lado, estão escritores que têm um “estilo de coisas” Dante, Ariosto e Verga. Pirandello, inclusive, faz um elogio à Verga por esse ser um escritor de “estilo de coisas”, que contemporaneamente faz o papel de filtrar a retórica, antes desempenhado por Leopardi e Manzoni. Dessa forma, nosso autor demonstra sua preferência por uma literatura onde a busca lingüística e a retórica ficam em segundo plano, dando o primeiro plano à busca por uma literatura viva que incorpore a realidade: e Verga faz isso através de seus escritos, uma criação de forma que não considera o modo da língua usado em seu tempo (PIRANDELLO, 2006, p. 1028):

La vita di una regione, per esempio, della Sicilia, nella realtà che il Verga le dà, cioè com’egli la vede, com’egli la sente, come in lui s’atteggia e si muove, non può esprimersi altrimenti, che come si esprime nel Verga. Quella lingua è la sua stessa creazione: fatta non di parole che vogliano essere per sè, belle o brutte, comuni a tutti, ma proprie di quelle cose ch’egli vuol dire e che, dicendo, fa vivere.

O trecho acima corresponde a um ensaio onde o autor tratou do uso da linguagem regional, portanto, dos dialetos na literatura italiana ao longo dos tempos. Verga, ao assumir-se como um porta-voz da Sicília e propor-se a recriar a realidade daquela região, acerta ao escolher a língua utilizada naquele local para exprimir-se através de sua arte. Pirandello compara essa atitude à de Dante, que optou pelo “vulgar” em seu tempo, onde o latim era considerado a língua literária. Por isso podemos afirmar que, ao elogiar Verga, o autor apropria-se do mesmo exercício, deixando de lado a retórica e a literatura que ele mesmo definiu como uma literatura de palavras.

Esse realismo pirandelliano não é, porém, aquele realismo como simples representação fiel da realidade ao qual Luigi Capuana desejava que os escritores voltassem os olhos. Afinal, para o nosso escritor, a arte deve ser única e sem modelos e, (PIRANDELLO, 2006, p. 1424),

[...] come coscienza del soggetto, non può esser mai oggettiva se non a patto di porre ciò che è creazione nostra, fuori di noi, come se non fosse appunto nostra, ma una realtà per sè che noi dovessimo solamente ritrarre con fedeltà, senz'affatto mostrare di parteciparvi, insomma da spettatori diligenti e spassionati.

A arte para Pirandello, portanto, parte de uma observação por parte do artista de uma realidade, que é recriada num plano superior e, nesse plano, está uma realidade fixa e transcendental, ou seja, a realidade da obra de arte. Há uma impossibilidade de se fixar uma realidade objetiva, portanto a obra de arte não deve ter o intuito de representá-la. Pirandello (PIRANDELLO, 2006, p. 1427, tradução nossa) diz que “o mundo não tem uma realidade por si mesmo, a não ser aquela que nós damos a ele”. Dessa forma, a verdadeira obra de arte é aquela que apresenta uma transfiguração do real, uma vez que é indispensável a ela a consciência total do artista como parte do processo de criação.

É aí que reside o erro da poética naturalista que tem na objetividade o seu modo de criação e sua razão de ser. Pirandello trabalha como um dos protagonistas na destruição dessa objetividade, como veremos mais adiante. É claro que encontramos em sua obra traços do naturalismo, afinal ele foi influenciado diretamente por esses escritores, mas a negação inicia-se quando o autor arruína a seqüência de causa e efeito e não abandona o personagem às leis científicas ou sociais, que no naturalismo determinava a sua própria sorte.

Na verdade, esses pontos se tornam fundamentais e imprescindíveis para o bom entendimento da obra de Pirandello. Mas podemos, diante desses quatro pontos, encontrar um elemento que os une: a “visão de mundo” pirandelliana diante da condição em que vive o homem moderno; a falta de um “tecido social orgânico que o sustente e o ligue aos outros

homens, o domínio sobre ele das coisas estranhas à sua vontade e a inevitável ruína à qual é condenado o indivíduo na sociedade em que se encontra vivendo” (SALINARI, 1993, p. 252).

O humorismo é a chave para interpretar as vivências e os personagens pirandellianos (Cf. SALINARI, 1993, p. 249; DEBENEDETTI, 1989, p. 392); é um processo de representação da realidade, onde o autor que desencadeia essa realidade tem a reflexão não como ponto secundário, assim como nas outras formas de expressão. Segundo Pirandello, o humorista faz da reflexão o ponto fundamental a partir do qual se pode entender a vida que se desenvolve sob seus olhos. A reflexão faz com que a obra humorística desmonte os fatos, que para ele têm de ser analisados nas suas causas e proposto nas suas conseqüências. As figuras de Mattia Pascal, Serafino Gubbio e Vitangelo Moscarda, por exemplo, como analistas de uma realidade permeada de fatos inacabados e personalidades fragmentadas, é fruto dessa reflexão que não tem outro objetivo senão o de escancarar os processos da vida humana, criados a partir de sentimentos e paixões, sem qualquer resquício de consciência ou realidade objetiva. A intenção do escritor humorista é desmascarar esse jogo, e os personagens são os instrumentos que Pirandello utiliza para esse fim. É a arte que o autor define como “arte-espelho” (PIRANDELLO, 2006, p. 1136):

[...] quando uno vive, vive e non si vede. Or bene fate che si veda, nell’atto di vivere in preda alle sue passioni, ponendogli uno specchio davanti: o resta atonito e sbalordito del suo stesso aspetto, o torce gli occhi per non vedersi, o sdegnato tiro uno sputto alla sua immagine, o irato avventa un pugno per infrangerla; e se piangeva, non può più piangere, se rideva, non può più ridere, e che so io.

A arte do ver-se viver, que Pirandello propõe através de suas obras, é uma arte que ele mesmo classificava de “corrosiva e amarga, contra as falsas ilusões”⁸. Nesse sentido, o autor em todo momento negava a existência de uma realidade objetiva, já que segundo ele, cada um

⁸ Em uma entrevista dada ao jornal literário *La Fiaccola*, em julho de 1922, Pirandello classifica assim a sua arte, dizendo: “La mia arte non ha effluvi, la mia è un’Arte amara, corrosiva, contro tutte quelle incostrazioni formatesi dalle false illusioni”. (In: *Saggi e interventi*, 2006, p. 1145 – 1149).

fabrica a própria realidade e impõe-lhe as cores que bem desejar (PIRANDELLO, 2006, p. 1146):

[...] E poichè una realtà comune agli uomini non esiste, niente è stabile, tutto si può mutare, anche la storia, anche il passato, perchè essi esistono in quanto che noi li pensiamo presentemente. [...] l'Artista deve distruggere tutte le incostrazioni formate dalle false illusioni. Per questo la mia Arte è corrosiva.

Depois de estabelecer o que é arte, no ensaio *Arte e scienza*, Pirandello conceitua que o humorismo não nasce daquela forma. Mas isso não quer dizer que o humorismo não seja arte: ao contrário, é uma expressão artística *sui generis*, que tem a reflexão como ponto fundamental da concepção artística (Cf. DEBENEDETTI, 1989, p. 406 – 407).

Nosso autor explicita sua visão numa contradição entre sociedade e natureza: enquanto uma é completamente angustiada e caótica, a outra é orgânica e simples. A crise da consciência contemporânea é exposta exatamente nesse ponto, e ele observa essa crise de dentro para fora, sempre vivenciando tudo de perto, a partir da constatação do absurdo da vida e da impossibilidade de mudá-la. A natureza, que se limita a viver, sem consciência e sem a razão, não pode se revoltar contra sua própria condição; portanto, não vive angustiada, não vive as vãs artificialidades da vida humana. Na novela *Canta l'epistola*, podemos ratificar a visão do autor (PIRANDELLO, 2006, p. 241 – 242):

Non aver più coscienza di essere, come una pietra, come una pianta; non ricordarsi più neanche del proprio nome; vivere per vivere, senza saper di vivere, come le bestie, come le piante; senza più affetti, nè desideri, nè memorie, nè pensieri; senza più nulla che desse senso e valore alla propria vita.

Essa dualidade entre mundo humano e natureza, a partir da mecanização da sociedade provocada pelas duas revoluções industriais tomou corpo na literatura européia. A obra que analisaremos a seguir – *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* – é emblemática ao tratar da

morte da natureza e do advento e triunfo das máquinas, que causaram uma crise dos valores humanos e uma modificação radical da realidade do mundo natural.

E, já que cada um vê o mundo ao seu modo e vive baseado nessa visão, numa vida “mascarada” nada é real, somente a natureza, que se limita a viver, sem o desejo de modificar sua condição. Os personagens pirandellianos, apesar de serem personagens do cotidiano, que exprimem um profundo conflito moral e social, rebelam-se no momento em que notam que, ao seguir as normas fixadas pela sociedade, ficam impedidos de mudar a sua condição e que estão fadados a viver sob as máscaras que essa sociedade lhes impõe.

O homem, segundo Pirandello, não tem uma idéia absoluta sobre a vida, mas somente uma visão mutável de acordo com o tempo em que vive e com suas paixões e sentimentos. Essa verdade somente será imutável na obra de arte, quando através de sua fantasia criadora o escritor cria os personagens, os únicos a não sofrerem com a imprevisibilidade e casualidade da vida, que geram a mutabilidade contínua dos pensamentos e das ações.

O fruto de toda essa reflexão é que, nem o personagem e nem o ser humano, pode conhecer a si próprio ou às pessoas que o cercam: a impossibilidade de comunicação, agravada pela civilização industrial que mecanizou e acelerou o ritmo da vida nos grandes centros urbanos, leva à falência das relações humanas. Além disso, a multiplicidade apresenta-se como um drama onde é inútil tudo aquilo que se faz para tentar modificar a realidade. E esse drama se torna mais profundo quando o personagem se dá conta de que todos são “formas” e, portanto, uma sombra que não corresponde ao corpo, já que a vida tem como uma de suas principais características a instabilidade.

Através de seu humorismo Pirandello vê as convenções sociais como responsáveis pela vida ilusória que faz cada ser humano viver na ilusão e no “fingimento”. Aquele que “entende o jogo”, como Serafino Gubbio, é obrigado a optar por aderir a todo esse mecanismo ou renegar a tudo, inclusive a própria esperança e a própria felicidade: a arte humorística do

autor leva-nos a uma decomposição que escancara a hipocrisia e a mesquinhez da sociedade. A obra que analisaremos a seguir, inclusive, é toda feita com base nas reflexões de Pirandello, que empresta sua *Weltanschauung* ao narrador, um homem que sofre as conseqüências da civilização industrial e da mecanização da sociedade, onde lhe parece impossível viver senão aderindo ao caos social que se estabeleceu e agravou-se na modernidade. Fora desse tecido social, o narrador percebe que não é possível viver e ele, ironicamente e melancolicamente, ou seja, humoristicamente (no senso filosófico da palavra, como o próprio Pirandello costumava definir), relata todas as vidas e pedaços de vida que cruzam o seu caminho e apresentam-se diante de seus olhos.

O sorriso amargo provocado pela arte corrosiva de Pirandello pode ser figurativamente visto e ouvido em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

Em uma fase na qual a irracionalidade e a falsidade se escondem por trás da racionalidade e da necessidade objetiva, a aparência tornou-se total.

Theodor W. Adorno

2. O mundo mecanizado e a crise dos valores humanos

O romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* é uma das principais obras narrativas de Luigi Pirandello e se apresenta decisivamente como peça fundamental na construção da poética pirandelliana, na destruição do naturalismo e da escola oitocentista. Pirandello, através de sua poética, rotulada por muitos críticos como filosófica, e de seu modo de conceber a realidade, nos mostra um mundo do qual não é mais possível se enxergar qualquer tipo de realidade objetiva.

Há uma impossibilidade de se olhar o mundo a partir de uma visão naturalista e, a partir daí, a visão pirandelliana se estabelece na relatividade do mundo real, coincidindo com aquilo que a consciência humana é capaz de captar: apenas recortes de uma totalidade fragmentada, criadora de uma verdade ilusória que se submete às diversas perspectivas fabricadas pela consciência do indivíduo.

Temos no século XX uma nova forma de narrar através do romance, agora diferente da tradição do século anterior. Partindo-se do pressuposto de que antes a realidade era um objeto e que a intenção do romance naturalista era captá-la e representá-la, nos deparamos com os romances novecentescos que enxergam na realidade “não mais um objeto, mas um problema” (Cf. GUGLIELMI, 1986, p. 4), já que as vivências nos demonstram realidades fragmentadas e nem um pouco objetivas.

Daí surgem as formas híbridas de representação das quais o romance, que é o objeto de nosso estudo, pode ser tomado como exemplo: na tentativa de reconstruir a realidade fragmentada. Pirandello apresenta-nos um mosaico de vivências que ao mesmo tempo em que

parecem ser desconexas e interligadas, podem ser peças que se encaixam ou episódios independentes, formando uma colcha de retalhos que evidencia a impossibilidade de apreensão da totalidade: uma vez que as relações humanas são baseadas nos interesses e nas paixões, elas tendem a ser cada vez menos espontâneas.

O romance do século XX diferencia-se do romance realista e naturalista, exatamente por apresentar uma disposição menos ordenada e cronológica dos fatos e, por isso mesmo, tem uma relação menor entre acontecimentos, causas e efeitos. E talvez o fator que mais salte aos olhos de quem lê os romances pirandellianos do início do século XX é a presença de protagonistas problemáticos e inconsistentes, que falam em primeira pessoa de um passado, bom ou ruim, que não conseguimos definir se o que pensam e nos contam é realidade ou hipótese, objetividade ou ilusão.

Nessa perspectiva, assim como afirmou Debenedetti (1989, p. 256), a história de Serafino Gubbio “nos parece extraordinariamente sintomática”, para que analisemos a construção da narrativa pirandelliana como destruidora do naturalismo oitocentescos e ferramenta de edificação do *novecento* italiano⁹. O romance foi editado pela primeira vez em 1915, na revista *Nuova Antologia*, entre junho e agosto, sob o título de *Si gira*, mas o autor já tinha a idéia da obra, da trama e dos personagens principais desde a publicação de *Il fu Mattia Pascal*, em 1904, quando endereçou algumas cartas ao *Corriere della sera*, indicando que já preparava a obra para publicação posterior. O romance, conforme carta de 19 de janeiro de 1904, tinha outro título: *Filàuri*. Em meados de 1913, o autor demonstrou novamente o interesse de publicar sua obra e endereçou uma correspondência, agora a outro editor, Alberto Albertini, da revista *La lettura*. Nesse meio tempo, a obra teve seu título modificado pelo

⁹ Apesar disso, encontramos muitas marcas do Naturalismo no romance no que diz respeito à escolha de alguns temas: a morte, a loucura, o ciúme; além de algumas descrições de traços físicos que quase sempre são caricaturas, como Simone Pau, por exemplo. (Cf. SALINARI, 1985, p. 275).

autor diversas vezes: primeiro *Filàuri* e depois *La donna e la tigre*. A primeira publicação foi com o título de *Si gira* e, finalmente, em 1925, a publicação e o título definitivo¹⁰.

Da primeira versão publicada até a última o romance teve modificações insignificantes no conteúdo, enquanto na forma os capítulos, antes *Fascicolo primo, secondo...*, passaram a ser intitulados *Quaderno primo, secondo* etc. Ao modificar o título, Pirandello mostra talvez uma consciência mais precisa da forma de seu romance: um suceder de notas em um diário auto-biográfico que tem a intenção de representar aquilo que Serafino se esforçava para captar de dentro da sua máscara de operador, impassível e impessoal.

A estrutura diarística do romance permite que o narrador se locomova no tempo e no espaço, seguindo o curso dos seus pensamentos e das suas reflexões; leva-nos a toda essa relatividade da vida humana tão escancarada por Pirandello e, além disso, permite que estabeleçamos uma íntima relação entre autor e narrador. A opção por narrar em primeira pessoa numa estrutura de cadernos auto-biográficos são evidências de que, para Pirandello-Serafino, a única válvula de escape para uma vida ilusória e cheia de máscaras é o ato de escrever. Além disso, narrando em primeira pessoa, ele tem a possibilidade de construir uma ligação com o leitor, interrompendo a narrativa a qualquer momento, para depois continuá-la. Isso porque todo o romance tem uma característica reflexiva e analítica das situações e dos personagens que são transmitidas ao leitor quase como em uma exposição das teses do narrador. Portanto, esse romance pode ser considerado um “romance de tese” das teorias pirandellianas acerca da civilização moderna e do mundo mecanizado.

A ligação estabelecida, através do narrador, entre autor e leitor faz com que percebamos que é para o leitor e com esse que o personagem fala, e isso é característico do romance do século XX. E, diferentemente do romance realista, que tinha como característica a

¹⁰ As cartas foram enviadas por ocasião do desejo de Pirandello de publicar seu romance no *Corriere della sera*, o que não acabou acontecendo. Nas cartas, inclusive, Pirandello desabafa sobre a vida estafante que levava devido à doença mental da mulher, que o obrigava a se desdobrar entre trabalho e casa. (Cf. “Appendice” In: *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 2005, p. 247 – 267).

linearidade cronológica, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* se apresenta como uma história livre de cronologia: o narrador é um operador de câmera em uma companhia cinematográfica e, devido à sua função de girar a manivela para que a câmera capte as ações desenvolvidas diante dela, tem o apelido de *Si gira*. É através dessa visão que nos são apresentados os personagens divididos entre a vida e a forma de suas vivências.

Isso está no cerne da poética pirandelliana: as relativas verdades, numa crise evidente de tudo o que é absoluto – assim são todos os personagens que cruzam o caminho do narrador e operador Serafino; isso porque não existe mais uma realidade única e indubitável e cada um dá uma interpretação diferente dos fatos que acontecem à sua volta da maneira que mais lhes convêm : cada um a seu modo. Dessa forma, assim como afirma Antonio Candido, “a dificuldade em descobrir a coerência e a unidade dos seres vem refletida, de maneira por vezes trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações” (2004, p.).

E é de fato essa incomunicabilidade que leva nosso narrador a optar pela impassibilidade, uma vez que já não vê nenhuma possibilidade em alterar tal quadro. A natureza relativística, que dá a cada um de nós uma interpretação diferente dos fatos à nossa volta, é evidente na obra pirandelliana e, conseqüentemente, em Serafino Gubbio. O narrador acredita que a vida não está estabelecida em um único conceito, mas tem exatamente o significado múltiplo que damos a ela. Num discurso sobre Giovanni Verga¹¹, Pirandello (2006, p. 1427) afirma que “o mundo não tem outra realidade senão aquela que nós damos a ele”.

Serafino desde o início opta por permanecer sempre impassível diante das ações que diante dele se desenrolam, buscando satisfazer-se através da redação de seu diário: “Satisfazo-me, escrevendo, em uma necessidade de desabafo, prepotente”. Pirandello leva essa impassibilidade e essa radical opção pelo “silêncio de coisa” ao extremo: não conhecemos

¹¹ *Discorso su Verga alla Reale Accademia D'Italia*, 1931, p. 1417 – 1435, In: *Saggi e interventi*, Mondadori, 2006.

nenhuma das características físicas ou psicológicas do narrador, apenas percebemos que ele é um intelectual com aspirações humanísticas que não pode mais tentar encontrar sentido na sociedade mecanizada em que vive, pois foi reduzido à condição de “coisa”, a “uma mão que gira a manivela”. Assim como vários outros personagens pirandellianos, Serafino está apartado de sua verdadeira personalidade, de seu “eu” autêntico. (Cf. BEC, 1984, p. 343).

Na realidade, o cientificismo que vinha desde o final do século XIX e a explosão tecnológica, “abriam as portas para um mundo moderno onde havia uma incerteza a respeito do que fazer, de que atitude tomar diante das novidades ali apresentadas” (LUPERINI, 1992, p. 9). Pirandello chega à conclusão, através de sua relatividade, de que a ciência seria incapaz de adequar-se à imprevisibilidade da vida humana, que nada tinha de absoluta: a arte não poderia deixar contaminar-se do cientificismo puro¹², uma vez que não era para Pirandello simples representação da vida, mas sim algo nascido da experiência do instinto e da reflexão, do ver-se viver, que quase sempre era amargo.

Ao afirmar que “*há um outro em tudo*” durante sua narrativa, Pirandello-Serafino começa a discorrer sobre a teoria do personagem pirandelliano que perde a identidade. Essa perda começou com Mattia Pascal, passa por Serafino Gubbio e chega ao ápice com Vitangelo Moscarda. O ver-se viver, quase sempre amargo, faz com que os personagens dos *Quaderni* construam cada qual a sua própria realidade, que depende sempre do momento e da situação em que é construída. Além da fragmentação e da impossibilidade de uma realidade objetiva, deparamo-nos com personagens que não têm a consciência de que a realidade é aquela que ele acredita ser: ou seja, a única coisa que existe é a veracidade que cada um dá aos fatos, portanto, cada um a seu modo, já que essa verdade é ditada por interesses e sentimentos particulares.

¹² Pirandello considera a arte uma subjetivação do real e não uma objetivação de alguma impressão sobre a realidade. Dessa forma, enquanto na ciência há uma fantasia inconsciente, na arte há uma lógica instintiva e uma fantasia consciente. (Cf. *Arte e scienza*, 1994).

Chi vive, quando vive, non si vede: vive... Veder come si vive sarebbe uno spettacolo bem buffo! (p. 98).

A questão é que nenhum dos personagens consegue enxergar esse “outro” a que se refere Serafino, às vezes porque não querem, às vezes por não saber da sua existência. E aqueles personagens que se vêem vivendo percebem o quanto são ridículas as suas atitudes e a própria vida.

Apesar de sua opção por permanecer impassível, Serafino tem uma personalidade instável, que exhibe a incerteza de seu papel na sociedade e a incerteza de sua própria identidade. Percebemos que a diferenciação que pode ser feita em contraposição ao naturalismo é referente à relação do personagem com o ambiente social que o cerca: no naturalismo o ambiente absorve o sujeito, impedindo sua liberdade ilusória.

Na narração de Gubbio notamos um personagem que é porta-voz de seu ambiente, que cada vez mais se faz estrangeiro ao seu mundo: é um inadaptado, um inepto contestador de uma realidade que desde o início foi por ele aceita, por não ser possível modificá-la. Ao aceitar essa condição e nela resignar-se, a rebelião contra a máquina, metaforizada por sua câmera, não encontra mais sentido: a aceitação que o leva a ser uma extensão da máquina impossibilita qualquer insurgência contra ela.

Por isso, relembramos um escrito pirandelliano de 1912, *Nota autobiografica per un profilo critico*, onde ele afirma (PIRANDELLO, 2006, p. 1109 -1110, grifo nosso)¹³:

Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poichè abbiamo in noi, senza poter sapere nè come nè perchè nè da chi, la necessita di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria.

Chi ha capito il giuoco, non riesce più a ingannarsi; ma chi non riesce più a ingannarsi non può più prendere nè gusto nè piacere alla vita. Così è.

¹³ Pirandello escreveu esse artigo entre 1912 e 1913 a pedido de Filippo Sùrico, diretor do periódico romano *Le lettere*. O artigo foi esquecido e somente publicado em 13/10/1924, com o conhecimento do autor, no referido periódico. (Cf. *Saggi e interventi*, 2006, p. 1109).

Ora, o personagem Serafino é um típico personagem pirandelliano, que “*entendeu o jogo*”: não pode mais viver sob ilusão, não pode mais enganar-se e, exatamente por isso, não tem condições de ver algum prazer na vida. Ele descobriu a realidade mascarada e tomou consciência da relatividade da vivência humana e, não podendo sentir nem prazer e nem gosto pela vida, decidiu afundar-se na impassibilidade e na inércia, e para isso teve o “auxílio” de “sua maquininha estridente”.

Mesmo assim Serafino sente a necessidade de se exprimir e o faz, escrevendo seus diários, como se fossem uma confissão. Ele não tem afetos, portanto não tem sentimentos ou paixões, assim como não tem propriedades nem ambições; sua profissão é modesta. A sua renúncia o faz com que o gesto de girar a manivela se torne salutar e liberatório, uma vez que tem o “privilégio” de permanecer impassível diante de tantos “pedaços de vida”. Sua profissão permite que enxergue com os “olhos de máquina”, livre, portanto, de paixões ou qualquer interesse pessoal, já que sua condição de personagem que “*entendeu o jogo*” o impossibilitava de afundar numa ilusão, que afogava todas as pessoas que não percebiam que ela era a máquina que impulsionava a vida em sociedade.

O símbolo mecânico da câmera cinematográfica assinala a impassibilidade que culmina no desaparecimento de qualquer ideologia, o que traduz a “última e única possibilidade de formalização de uma realidade: isto é, uma consciência real, não mistificada, não comprometida” (DE CASTRIS, 1989, p. 148, tradução nossa). Baseado no tema da era industrial e da civilização dominada pelas máquinas inventadas pelo homem, a impassibilidade de Gubbio é reflexo de sua vontade (e também necessidade) de captar artificialmente a realidade que se apresenta diante dos olhos e da lente de sua câmera. Sua intenção é ser exatamente um olho artificial e essa opção é feita exatamente pelo fato de que as vivências que presencia também são artificiais, são “pedaços de vida” que não contém em

si nenhuma realidade natural: tudo é fingimento, e como o próprio narrador nos mostra, “*vita da cinematografo*”.

Nosso narrador não pode mais viver cheio de ilusões e sob as máscaras que os sentimentos e os interesses obrigam as pessoas que vivem em sociedade a usar. Portanto, viver num silêncio de “coisa” seria a melhor opção, escapando da vida repleta de máscaras. Serafino se rebela quando se dá conta de que, seguindo as normas fixadas pela sociedade, não vê a possibilidade de existência de uma realidade objetiva e, quando as várias realidades se chocam, o que há é a desumanização e a desintegração.

A análise de *Quaderni de Serafino Gubbio operatore* nos leva a temas diversos, mesmo que esses estejam intimamente ligados. Podemos concebê-lo como documento de poética da passagem de Pirandello à experiência teatral (DE CASTRIS, 1985, p. 125); como um *romanzo da fare* (DEBENEDETTI, 1989, p. 274) que se diferencia do *romanzo fatto* naturalista; como um forte mecanismo de indicações de ordem moral (BARILLI, 1986, p. 141).

O romance também pode ser concebido como um desabafo diante da desumana mecanização da sociedade que imprimia um novo ritmo e uma nova perspectiva à vida moderna; ou ainda como um relato sobre a intervenção dessa mecanização no campo das artes, na figura do cinema, gerando uma polêmica sobre qual seria o papel da arte num mundo dominado pela máquina e com valores modificados. Dessa forma, percebemos que cada tema que pode ser depreendido no romance tem seu elo, que faz com que permaneçam ligados.

Dos diversos temas tratados pelos críticos, depreendemos dois que parecem ser aqueles que realmente conduzem a obra: o papel do indivíduo no mundo moderno industrializado das máquinas e a invasão dessas máquinas na vida do indivíduo e nas artes. Do primeiro tema, observamos uma indicação de ordem moral por parte de Pirandello. Mais do que documento de poética ou a simples denúncia da mecanização, o autor faz um balanço

sobre a perda da individualidade e a fragmentação da realidade, gerando a falência das relações humanas.

Antes de entrarmos definitivamente na questão sobre qual seria o papel das máquinas nessa falência, convém ressaltarmos aquilo que o operador Serafino observou com seus olhos mecânicos e nos relatou em seus diários: a vivência vazia e a personalidade fragmentada de seus personagens, gerados exatamente pela crise de valores da sociedade industrial.

Serafino chega a Roma numa noite fria de novembro, à procura de um lugar onde pudesse passar a noite; não ele propriamente, mas sua bagagem, que era “toda sua casa”, pois diz que ele mesmo poderia passar a noite em qualquer lugar. Num golpe do acaso, encontra um velho amigo, Simone Pau, que o convida a pernoitar em um albergue onde morava. Simone o leva para um albergue de mendigos, lugar onde tinha certos privilégios por ser professor da escola destinada aos filhos dos moradores daquele lugar e aos órfãos ali recolhidos. Apesar de o estabelecimento permitir que seus “moradores” permanecessem ali por um período restrito de seis dias corridos, para depois retornar, Simone não precisava cumprir essa regra devido à sua função. O albergue é o lugar simbólico de uma perda de identidade; é o lugar onde Serafino começa a sua história.¹⁴

Na verdade, o jogo de acasos faz parte do fio condutor da história: Serafino encontra o amigo por acaso na fria noite de sua chegada e depois, na manhã seguinte, encontra também casualmente no albergue os personagens que modificariam sua vida e que seriam os responsáveis pela própria narração da história. Na manhã seguinte à sua chegada, o encontro com três personagens será decisivo: primeiro com o homem do violino, do qual falaremos mais adiante. Depois com a equipe da companhia cinematográfica na qual trabalharia, a *Kosmograph*: o diretor e velho amigo napolitano Cocò Polacco, responsável pela contratação

¹⁴ Confirmando a afirmação de que o albergue para mendigos é o lugar símbolo da perda de identidade, temos no personagem Vitangelo Moscarda, do romance *Uno, nessuno e centomilla*, o exemplo. Assim como esse local é onde Serafino inicia a sua história, é onde Moscarda encerra seu itinerário existencial, num completa e irrefutável perda de identidade.

de Serafino como operador; e Varia Nestoroff, uma conhecida, que já havia sido encontrada por ele em Nápoles e da qual já conhecia uma pequena parte da vida, que foi trágica não para ele, mas para pessoas e ele ligadas. É a partir desses encontros casuais, que tentam ser explicados por Pirandello, quase aproximando seu romance de uma perspectiva naturalista baseada em causas e efeitos, em antecedentes e conseqüências, que se desenvolvem as vivências narradas por Gubbio.

O que parece ter encorajado o narrador a aceitar o convite de Polacco para trabalhar na companhia não foi exatamente a possibilidade de ter um trabalho, mas sim a curiosidade de saber como Varia Nestoroff tinha se tornado atriz de cinema. Também ela, a russa que era atriz principal da companhia, tem uma face de protagonista no romance e se apresenta comumente como uma vida e um personagem à procura de um autor (DEBENEDETTI, 1989, p. 263). A história narrada por Gubbio não é a sua própria história, pois dele sabemos pouco: apenas que estudou em uma universidade estrangeira¹⁵ e que outrora foi um intelectual e humanista, agora também condenado a ser servo e escravo de uma máquina, assim como tantos outros condenados de seu tempo.

A história contada é aquela de personagens que cruzam o seu caminho por ocasião de seu trabalho na *Kosmograph*: Varia Nestoroff, a mulher fatal e sedutora; Aldo Nuti, homem superficial e fútil; Carlo Ferro, o grosso e vulgar atual namorado da estrela russa; e a família Cavalena, com seu cotidiano repleto de aberrações. Além deles, o homem do violino, vítima da mecanização; Simone Pau, uma espécie de guia filosófico da história e Giorgio Mirelli, Ducella e *nonna* Rosa, personagens de um passado nostálgico, que foi engolido pelo tempo. Todos esses personagens não necessariamente têm os destinos cruzados ou influenciam uns

¹⁵ O fato de Serafino Gubbio ter estudado numa universidade estrangeira permite-nos aproximá-lo de Pirandello, que também fez seus estudos em filologia na Universidade de Bonn, na Alemanha. Segundo Debenedetti, ao colocar seu personagem estudando em uma universidade estrangeira, assim como ele, Pirandello tem a intenção de aproximar-se e de estabelecer mais um elo de ligação entre autor e personagem, e compara: “È come se in un quadro un pittore desse a una delle figure qualche suo piccolo ma riconoscibile connotato personale, quase a significare l'intenzione che quella figura segni la sua presenza partecipe nella composizione del quadro” (DEBENEDETTI, 1989, p. 275).

nas vidas dos outros, mas todos têm algo em comum: são espelhos de uma realidade captada por Serafino através de seus olhos de máquina.

A vida que o narrador capta, absorve dos personagens que se apresentam ao seu redor quando está no exercício de sua função de operador, é deles subtraída, mas compensada por aquela que ele desenvolve na sua narração diarística. Sua impassibilidade o faz uma espécie de “sacerdote laico”, ao qual todos recorrem para desabafar as angústias, medos e inseguranças, bem como para extravasar qualquer outro tipo de sentimento. Isso permite que fiquemos diante de personagens e vidas à procura de um autor: essa procura cessa no momento em que Gubbio decide escrever para “se vingar e vingar todos aqueles que como ele são condenados a ser somente uma ‘mão’”. Porém, mais do que um desejo de vingança, a opção pela impassibilidade parece ser a única saída possível para o narrador que não vê outra forma de escapar da ilusão.

A partir das “vidas” que batem à sua porta à procura de um autor, Serafino compensa a não exigência de criatividade em sua profissão com seus cadernos escritos, como uma necessidade de “desabafo”. Sua profissão o coloca numa condição de simples observador da vida:

Vorrei non parlar mai; accoglier tutto e tutti in questo mio silenzio, ogni pianto, ogni sorriso; non per fare, io, il pianto; non saprei; ma perchè tutti dentro di me trovassero, non solo dei loro dolori, ma anche e più delle loro gioje, una tenera pietà che li affratellasse almeno per un momento.¹⁶

Serafino, em seu “silêncio de coisa”, na sua impassibilidade e na sua vida sem alma e sem sentimentos, promove aquilo que poderíamos chamar de “compaixão pirandelliana”: seus olhos podem ser considerados filtros que o fazem ter a consciência da condição humana

¹⁶ PIRANDELLO, L. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, 2005. As citações retiradas do romance pertencem à referida edição da editora Mondadori e serão a seguir acompanhadas somente do número da página a elas referente.

dentro de uma realidade artificial e fragmentada e analisar as pessoas de maneira distanciada. Dentro de um mundo onde cada um constrói sua história baseado num jogo de interesses e paixões, temos uma espécie de subjetividade do real, que impede o conhecimento de uma realidade objetiva, devido à sua ampla gama de interpretações e motivações: dessa forma, observar a realidade de maneira impassível e distanciada é o único modo de tentar captar as vivências nas suas essências.

Ao mesmo tempo em que persegue a impassibilidade e tenta a todo custo ser somente “a mão que gira a manivela”, Serafino demonstra sua incapacidade de permanecer alheio àquilo que presencia. Seu interesse pela história da diva russa Nestoroff e seu envolvimento com os dramas de personagens como Luisetta e Fabrizio Cavalea nos permite chegar à conclusão de que, assim como o personagem pirandelliano anterior, Mattia Pascal, ele não via a possibilidade de excluir-se do mundo e se tornar somente uma “coisa”. Porém, a ânsia por permanecer impassível e se exilar do mundo é atingida, mas somente com um trauma, trazido pela cena final do filme que seria o grande sucesso da *Kosmograph*.

A incapacidade de permanecer literalmente impassível é evidenciada no momento em que ele se interessa pela história de Varia Nestoroff. Como já dissemos, essa personagem também desempenha uma função de protagonista no desenvolvimento da história, afinal em torno dela giram quase todas as vivências apresentadas no romance. É o amor por essa mulher que impulsiona o suicídio de Giorgio Mirelli, consequência da traição de Aldo Nuti, então noivo da irmã do suicida. É esse suicídio que desencadeará uma série de fatos que não são narrados por Gubbio propriamente, mas são apresentados a ele através dos relatos das pessoas que o procuram para “confessarem” as suas angústias. A figura de Nestoroff é misteriosa desde o princípio: dizia-se que em seu país havia casado com um homem mais velho e depois, mudando-se com ele para a Alemanha, o marido falecera. Depois, chegando à Itália, estabeleceu-se em Nápoles e conheceu Giorgio, em uma viagem a Capri, para onde o jovem

artista havia viajado para pintar seus quadros. Giorgio tinha uma irmã, Ducella, que na época era noiva do barão Aldo Nuti, o homem que o encorajou a seguir a carreira de artista plástico. O jovem sente-se atraído pela mulher, se apaixona e a leva para a casa de campo de Sorrento, onde iriam se casar. Aldo opunha-se ao casamento dos dois, por não confiar em Nestoroff e ela, talvez por esse motivo, traiu o noivo com o barão.

Esse fato é o desencadeador do enredo contado por Serafino: a ruína de uma família provocada por uma mulher, “aquela fera” que dominava os homens e os seduzia a fazer tudo aquilo que ela quisesse; a sede de vingança de Aldo Nuti, que ressuscita uma antiga aspiração da juventude – tornar-se ator – para ingressar na *Kosmograph* e ficar bem perto daquela que desgraçou a sua vida; o namoro de Nestoroff com o ator siciliano Carlo Ferro, um homem rude e que a maltratava. Serafino é o instrumento captador e catalisador dessa realidade fragmentada. No decorrer dos relatos percebemos que não há somente uma realidade, mas várias: cada um dá a realidade que quiser a qualquer coisa ou fato que se apresente aos seus olhos. Portanto, a morte de Giorgio Mirelli pode não ser culpa exclusiva de Varia Nestoroff, como é contado pela própria ao narrador; Carlo Ferro, talvez, não seja assim tão rude e corajoso, como nos mostra sua atitude de abandonar o papel do caçador no filme *La donna e la tigre*. A verdade é que os personagens têm suas próprias razões, que são totalmente mutáveis e isso provoca um panorama de múltiplas interrogativas, “às quais uma resposta se torna plausível somente no momento e na situação em que se propõe” (DEBENEDETTI, 1989, p. 274).

E, recordando mais um ponto da poética pirandelliana, notamos também nesse romance a presença daqueles que, ao se apresentarem com suas respectivas máscaras, tentam disfarçar a verdade factual, a realidade objetiva, exatamente com o oposto daquilo que são. Portanto, quanto mais frágeis são as pessoas, mais tentam se mostrar fortes, quanto mais apaixonadas, mais tentam parecer desinteressadas. Assim são, por exemplo, Carlo Ferro e

Aldo Nuti: o primeiro tenta parecer forte e rude, aquele típico homem que não conhece o medo. O segundo, tentar demonstrar indiferença em relação à Nestoroff, nunca assumindo nenhum tipo de atração, paixão ou amor pela mulher.

Esse comportamento típico do personagem pirandelliano é fruto da tentativa de aproximar cada vez mais o romance e a ficção da realidade humana, onde não era mais possível a fixação de uma realidade comum, mas somente a constatação de uma misteriosa e obscura relação entre os seres humanos. Esse

Assim sendo, encontramos em *Quaderni* um elenco de personagens complicados e inacabados, que “têm certos poços profundos de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério” (CÂNDIDO, 2004, p. 60). A razão de ser do romance, seu impulso característico, como diria Adorno, é a “tentativa de decifrar o enigma da vida exterior”. Mas isso se converte no “esforço de captar as essências, e isso se torna praticamente impossível no estranhamento cotidiano imposto pelas convenções sociais”. Adorno (2003, p. 60) afirma ainda:

O momento anti-realista do romance moderno, sua dimensão metafísica, amadurece em si mesmo pelo seu objeto real, uma sociedade em que os homens estão apartados uns dos outros e de si mesmos. Na transcendência estética reflete-se o desencantamento do mundo.

O desencantamento do mundo citado pelo autor é representado pela própria opção de Serafino em tentar permanecer inerte a tudo o que o cerca. Através de sua inércia, de seu alheamento às vivências que o cercam, o narrador capta as diversas realidades dadas pelos personagens ao mundo em que vivem. O fato que desencadeia a história que liga Nestoroff, Mirelli e Nuti – o amor do jovem artista pela “mulher fatal” – tem várias versões. O suicídio de Giorgio Mirelli é contado de diversas maneiras por cada um dos personagens envolvidos, fazendo com que relembremos a teoria: cada um a seu modo. E os personagens que relatam essas vivências ao narrador seguem à risca aquilo que Pirandello determinou ser o núcleo de

sua arte: se cada um dá ao mundo a sua interpretação do real e o mundo não pode ser outra coisa senão aquilo que dele pensamos, é natural que cada personagem afirme que a realidade não pode ser diferente daquela que eles expõem ao narrador. Duvidar dessa realidade seria duvidar deles próprios.

Nessa linha, encontramos outra visão presente no romance: a do amigo Simone Pau, outro personagem que “*entendeu o jogo*”: a opção por morar em um abrigo para mendigos e seus discursos humanistas nos levam a um diálogo entre as suas considerações e àquelas feitas pelo narrador. Simone Pau apresenta a teoria de que o homem é diferenciado dos outros animais por ter em si um *superfluo*, que freqüentemente o atormenta fazendo-o sempre procurar um algo mais e nunca estar contente com sua condição:

Gli uomini hanno in sè un superfluo, che di continuo inutilmente li tormenta, non facendoli mai paghi di nessuna condizione e sempre lasciandoli incerti del loro destino. Superfluo inesplicabile, che per darsi uno sfogo crea nella natura un mondo fitizio, che ha senso e valore soltanto per essi, ma di cui pur essi medesimi non sanno e non possono mai contentarsi, cosicchè senza posa smaniosamente lo mutano e rimutano, come quello che, essendo da loro costruito per il bisogno di spiegare e sfogare un' attività di cui non si vede nè il fine nè la ragione, accresce e complica sempre più il loro tormento, allontanandoli da quelle semplici condizioni poste da natura alla vita su la terra, alle quali soltanto i bruti sanno restar fedeli e obbedienti. (p. 10 – 11)

A teoria de Simone, que diferencia os homens dos animais, encontra em Serafino seu defensor: os animais vivem e isso basta-lhes. Repetir as mesmas operações cotidianamente é o que precisam para sobreviver. O homem, além de repetir as ações indispensáveis à sua sobrevivência cotidiana – beber, comer, dormir – preocupa-se com coisas que ele mesmo inventa e quer manipular; coisas que, segundo a teoria de Simone Pau, não encontram nem o fim nem a razão de ser.

Por isso, poderíamos considerar esse personagem também como um duplo do narrador. Sua teoria do *superfluo* humano que, segundo ele, faz dos animais seres melhores do

que os homens pelo simples fato deles não terem consciência, também encontra eco nas considerações de Serafino, mas com uma pequena diferença: nosso narrador não se convence de que os animais não tenham consciência. Para ele, os brutos a têm, mas sua consciência permite que saibam somente aquilo que é necessário para que sobrevivam.

Em contato com a máquina, ele não enxerga esse *supérfluo*, que somente retorna quando deixa sua profissão, deixa de ser *Si gira* e volta a ser Serafino. O seu ofício de operador, além de condená-lo a ser um servidor da máquina, o faz perder a humanidade, sua alma e seus sentimentos. O *supérfluo* de Simone Pau é a própria doença de que padece Serafino Gubbio e é nessa patologia que se esconde o incômodo do narrador em ser “uma mão que gira a manivela” (GUGLIELMI, 1986, p. 96). O fato de ser homem e não um bruto faz com que tenha essa característica de nunca estar plenamente satisfeito e questionar sua condição. Porém, sua opção por ser uma extensão da máquina possibilita a perda desse *supérfluo*:

Quando poi, alla fine, sono reintegrato, cioè quando per me il supplizio d'esser *soltanto una mano* finisce, e posso riacquistare tutto il mio corpo, e meravigliarmi d'avere ancora su le spalle una testa, e riabbandonarmi a quello sciagurato *superfluo* che è purê in me e di cui per quasi tutto il giorno la mia professione mi condanna a esser privo; [...]

A diferença entre os dois personagens parece residir na concepção que ambos fazem dessa característica humana: Simone não entende a opção de Serafino em renegar esse *supérfluo* e permanecer impassível. Seu silêncio, adquirido em toda plenitude após o trauma sofrido pela cena do filme “monstruoso”, o faz, na sua percepção, estar salvo e permanecer perfeito, impassível. Aos olhos do narrador, o amigo faz a opção por sempre se afogar nesse *supérfluo*, como eterno inquilino do albergue de mendigos. O silêncio perfeito de Gubbio o afasta tendenciosamente da realidade construída pelas pessoas com quem conviveu, ou melhor, foi obrigado a conviver com cada uma delas.

Como dissemos, Pirandello-Serafino só atinge a impassibilidade plena, ou pelo menos um esboço dela, através de um trauma. Ao filmar a cena final do que prometia ser o grande sucesso da companhia, o filme *La donna e la tigre*, o narrador já desconfiava do desejo de vingança de Aldo Nuti frente à Nestoroff. Mas sua condição de homem reduzido a uma “coisa” não lhe permitia que fizesse algo a respeito. O único remédio, ao constatar que Nuti direcionara a arma não para o tigre dentro da jaula onde estavam, mas para a atriz que estava fora dela, era permanecer sendo uma mão que girava a manivela. O “grande final” estava montado e foi todo rodado por Gubbio e sua câmera: Nuti disparou contra Nestoroff e depois foi atacado pelo tigre, que o estraçalhou. Tudo foi registrado pelo operador, que dignamente cumprira sua função e atingia, através do trauma que a cena lhe proporcionou, a impassibilidade que tanto buscara, intensificada pela perda da voz, mas não apagava de sua memória as vivências fragmentadas que eram postas à sua frente, e não tirava de si a consciência da miserável condição do homem que vive em sociedade, ainda mais numa sociedade mecanizada e alienada pelas máquinas.

2.1 As máquinas: fragmentação do indivíduo e da realidade

A redução do homem à condição de coisa, fato desencadeado pelo grande desenvolvimento científico e tecnológico que caracterizou o período no qual Pirandello concebeu e escreveu o romance, é outro tema marcante nessa obra. Numa época em que as novidades tecnológicas se desenvolveram de forma maciça e ininterrupta, o romance veio denunciar a mudança de perspectiva do ser humano perante a realidade e a transformação do mundo diante da máquina, responsável por mecanizar a vida e massificar a sociedade, levando o indivíduo a uma condição de coisa, como veremos através da reflexão de Serafino Gubbio.

Para muitos críticos, a intuição base do romance é a invasão da máquina na vida do homem moderno, gerando uma polêmica entre civilização humanista e civilização

tecnológica, entre uma realidade natural e uma realidade artificial. Toda essa discussão tem início com o Futurismo, movimento esteticamente inovador, que promovia uma verdadeira mistificação da máquina numa perspectiva otimista. Em Pirandello, não observamos nenhuma referência ao Futurismo, mas observamos uma crítica a um de seus principais temas. O Futurismo se desenvolveu sob as bases de uma inovação estética, baseada na velocidade e na nova realidade das grandes metrópoles: o culto à velocidade, o gosto pelo novo, a luta contra a tradição passadista, enfim, a exaltação do mundo moderno, das chaminés das fábricas, do automóvel, do bonde elétrico.

A nova realidade trazida pelo progresso inspirou o Futurismo à medida que o movimento acreditava que a arte deveria ter como tema exatamente a vida moderna. Além disso, o movimento exaltava o domínio do homem em relação à máquina, e Pirandello procurava demonstrar o estado alienante ao qual o homem era submetido pela intervenção das máquinas. Pirandello escreve uma espécie de romance anti-futurista, ao promover uma desmistificação desse progresso e explicitar que no mundo moderno o indivíduo sofreria mais um golpe na sua individualidade, cada vez mais afundando na alienação provocada pela mecanização da sociedade, como veremos a seguir.

Nos diários de Gubbio, há uma denúncia da voraz massificação da sociedade, provocada pela civilização industrial, que reduzia os valores éticos e humanos, uma vez que o indivíduo passava a significar nada mais do que uma peça de uma engrenagem gigante e, portanto, tinha sua personalidade fragmentada e sua individualidade diluída. A massificação leva o sujeito a um estado inferior, de coisa, onde o ele é oprimido e desfigurado. No mundo mecanizado pirandelliano, mais do que transformar, a máquina e a estetização mecanizada, substituem a realidade pela “coisa”. O homem, que já vivia sob máscaras impostas pela sociedade, sofre mais um golpe, tornando-se mero objeto da civilização tecnológica. A rotulação do indivíduo e sua conseqüente perda de identidade, que já fora observada na vida

em sociedade¹⁷, expande-se agora com a civilização industrial, onde cada pessoa adquire a máscara da função que desempenha no exercício de sua profissão.

Dessa forma, ao analisarmos o romance sob esse prisma, notamos a figura do protagonista: quando está fora do seu local de trabalho e longe da sua câmera, ele é simplesmente o senhor Serafino Gubbio, mas quando volta à *Kosmograph*, para exercer sua função, ele se torna a “mão que gira a manivela”, apelidado pelos colegas de trabalho de “*Si gira*”. Essa personalização da função ou “coisificação” da pessoa, poderíamos assim dizer, é fruto de uma sociedade que não permite que o sujeito viva realmente como ele quer e pratique única e exclusivamente as ações que ele deseja. Segundo as considerações de Simone Pau, um dos principais personagens do romance, de uma maneira ou de outra o indivíduo necessita, em algum momento da vida, praticar atos que não deseja, influenciado por convenções sociais, pelo costume dos outros, pelo tempo ou pela sorte. Na sociedade industrial esse panorama se acentua, uma vez que o sujeito tem a seu lado mais uma convenção, mais uma máscara a assumir: a da função no trabalho.

Dessa maneira, num determinado ponto do quarto caderno, Simone evidencia através de sua filosofia, que está presente em todas as suas falas, a influência da mecanização que criou a civilização industrial, na personalidade dos seres humanos. E isso ele faz, afirmando que mesmo que não queira o homem será rotulado:

Tu non sei nella tua professione, ma ciò non vuol dire, caro mio, che la tua professione non sia in te! [...] Noi possiamo benissimo non ritrovarci in quello cha facciamo; ma quello che facciamo, caro mio, è, resta fatto [...] (p. 95).

¹⁷ Observamos em grande parte da obra pirandelliana personagens destinados a viver sob as máscaras que a sociedade lhes impõe. Dessa forma, o indivíduo nada mais é do que um ser totalmente fragmentado, pois sua essência não é verificada. Ao ser relacionar em sociedade, ele adquire múltiplas faces, uma vez que cada membro de seu círculo social lhe enxergará de uma forma diferente. O indivíduo é aquilo que os outros nele enxergam. Essa é a relatividade pirandelliana.

A verdade é que Pirandello observa o “domínio industrial sobre a natureza, fazendo observarmos uma supremacia da máquina, que nos leva não a um confronto, mas a um cancelamento: um apocalipse que põe fim a uma realidade natural” (MAZZACURATI, 1995, p. 245). O que Mazzacurati observa na intenção de Pirandello é a morte de uma realidade natural para o nascimento de uma realidade fabricada pela civilização industrial. Não é uma transformação, um confronto ou uma relação dialética entre a mecanização e a natureza: é uma transformação, que resulta na morte da realidade natural. A realidade moderna torna-se mais veloz, pois as máquinas imprimem um novo ritmo de vida, alucinante e frenético, que contribui cada vez mais à fragmentação do indivíduo e da própria vivência.

A “vitória” da máquina sobre a ordem natural das coisas apresenta-se no romance como uma das principais responsáveis pela falência das relações humanas, pois a máquina se apresenta como símbolo de exaltação da velocidade, que faz surgir uma realidade artificial, construída pelo homem através de suas invenções. Poderíamos dizer que para essa total mudança de perspectiva, contribui o fato de que as novas tecnologias são responsáveis pelo encurtamento das distâncias e pela aceleração do tempo – o ritmo acelerado da vida das grandes metrópoles faz com que as pessoas pouco se relacionem e vivam uma realidade fabricada por elas próprias. Logo no início do romance, o protagonista se vê diante de uma realidade modificada por um novo ritmo na vida das pessoas e, se tornando a própria extensão de sua câmera, que tudo observa em silêncio e impassível, ele também se apresenta em sua impassibilidade:

Studio la gente nelle sue più ordinarie occupazioni, se mi riesca di scoprire negli altri quello che manca a me per ogni cosa ch'io faccia: la certezza che capiscano ciò che fanno (p. 5).

Essas são as primeiras palavras do protagonista, as primeiras linhas do romance. Além de serem elucidativas do real papel de Serafino na história - um observador impassível da

realidade, que sem qualquer reação registra o que se passa a seu redor - elas denunciam exatamente o ritmo frenético ao qual as pessoas foram submetidas após a mecanização da sociedade. A massificação nada mais é do que uma desumanização e uma perda de individualidade, que faz com que as pessoas realizem as atividades de maneira condicionada e, às vezes, até mesmo sem saber o porquê de realizá-las. Essa coletividade que esmaga a individualidade é a ratificação da fragmentação do indivíduo e da falência irrestrita das relações humanas.

Apesar de o romance ser dominado por interrogativas e incertezas, conseqüências da própria realidade que se apresenta diante dos olhos do narrador - uma vez que a existência cotidiana não permite que saibamos os verdadeiros motivos das ações dos seres - nos debatemos com uma única certeza apresentada pelos fatos que o protagonista registra através de seus olhos que tendem a ser uma extensão de sua câmera: a transformação a que o homem foi submetido devido à expansão das máquinas. Num caminho contrário à apologia futurista, o pessimismo pirandelliano apresenta a outra face da moeda, a ruína da realidade natural e uma extrema coletivização mecânica da sociedade. Essa coletivização tem como conseqüência principal a rotulação do indivíduo como se fosse parte de um quebra-cabeças. Dessa forma, apresentam-se duas perspectivas relacionadas ao progresso: uma é a futurista, sinônimo de domínio do homem sobre sua vida, através das máquinas. A outra é a pirandelliana, onde a máquina não era sinônimo de domínio, mas de alienação. Durante quase toda a primeira parte do romance, Gubbio-Pirandello escancara a vida mecanizada e a velocidade impressa pela mecanização. No início do terceiro caderno, uma cena é emblemática para denunciar a morte da realidade natural e a supremacia da nova realidade artificial: a cena em que o automóvel ultrapassa a carruagem onde está Serafino. A bordo da máquina estão três mulheres, que se viram, riem e o cumprimentam, não por que está na carruagem alguém que muito estimam, mas por estarem se sentindo superiores dentro do

automóvel que nelas suscita uma “vivacidade desenfreada e as embriaga”. Serafino continua devagar, observando a paisagem de forma natural, de cima de sua carruagem puxada por um cavalo, e denuncia a invasão da tecnologia na natureza, tentando se colocar no lugar do animal:

Tutti gli passano avanti: automobili, biciclette, tram elettrici; e la furia di tanto moto per le strade sospinge anche lui, senza ch'esso lo sappia o lo voglia, gli sforza irresistibilmente le povere gambe anchilosate, affaticate nel trasporto, da un punto all'altro della grande città, di tanta gente afflitta, oppressa e smaniosa, per bisogni, miserie, faccende, aspirazioni, ch'esso non può capire! [...] Povero cavalluccio, la testa gli s'abassa di mano in mano, e non la rialza più, neanche se tu lo frusti a sangue, vetturino (p. 51)

O cavalo que puxa a carruagem é o símbolo da realidade natural. O automóvel e sua velocidade vertiginosa é o símbolo da artificialidade, que invadiu essa realidade. Mesmo que o cavalo não entenda esse vertiginoso mecanismo da vida, tenta se esforçar para acompanhá-lo, mas suas pernas cansadas não respondem ao seu desejo instintivo. A natureza é deixada de lado, numa dimensão que não é mais aquela do ambiente urbano, dominado pelas máquinas. A mecanização e o domínio industrial dão uma idéia de destruição da natureza, uma vez que são forças desiguais e inconciliáveis.

Pirandello pode apresentar-se como um entusiasta do conservadorismo e como um reacionário, num primeiro momento. Analisando superficialmente é isso. Porém, o que ele escancara através de seu personagem-narrador é a despersonalização do indivíduo, devido à grande mecanização e a conseqüente massificação dos seres que vivem em sociedade. Todo primeiro caderno do romance é um prólogo à perda de identidade proporcionada pela máquina. Ao adquirir a impassibilidade da câmera e se tornar uma extensão dela, Serafino observa as pessoas como uma máquina, mas ao mesmo tempo é também observado como se fosse um acessório mecânico. Ele é um olho mecânico, que tenta suprimir todos os traços de subjetividade.

Funções que antes eram humanas se tornam exclusivamente função de máquinas criadas pelo próprio homem. Em um dos pontos do primeiro caderno, um homem pergunta a Serafino se ainda não encontraram uma forma de fazer a máquina, a câmara que ele opera, girar sozinha. O nosso narrador entende a pergunta de outra maneira:

“Siete proprio necessario voi? Che cosa siete voi? *Una mano che gira la manovella*. Non si potrebbe fare a meno di questa mano? Non proteste esser soppresso, sostituito da un qualche meccanismo?” (p. 6, grifo do autor).

No entendimento de Serafino, a provocação feita pelo homem - “pálido, com raros cabelos loiros; olhos azuis; argutos; uma barbinha aguçada, amarelada, sob a qual se escondia um sorriso que parecia tímido e cortês, mas que era malicioso”¹⁸ - através da pergunta, era uma questão providencialmente levantada. A sua resposta de que provavelmente, num futuro talvez não muito distante, inventariam uma máquina que girasse por si mesma a manivela dispensando a ação humana, nos leva a pensar numa preocupação do autor com o futuro da humanidade, que cada vez mais afundava na impassibilidade, assim como seu personagem, e se tornava cada vez mais escrava da máquina.

L’uomo che prima poeta, deificava i suoi sentimenti e li adorava, buttati via i sentimenti, ingombro non solo inutile ma anche dannoso, e divenuto saggio e indutere, s’è messo a fabbricar di ferro, d’acciajo le sue nuove divintà ed è diventato servo e schiavo di esse (p. 7).¹⁹

¹⁸ Aqui percebemos um auto-retrato de Pirandello. Assim como o personagem parece ser seu duplo, o homem da “barbinha aguçada e amarelada” nos remete aos vários retratos de Pirandello. O homem descrito poderia ser o próprio autor conversando com seu personagem, cf. MAZZACURATI, *op. cit.*, p. 258: “La minuziosa silhouette è insomma una di quelle firme figurali con cui talvolta gli scrittori (come i pittori) si rappresentano ai bordi d’una scena di gruppo o dentro le vesti di qualche personaggio-alibi”.

¹⁹ Esse trecho do romance é uma paráfrase de uma reflexão sobre a Primeira Guerra Mundial feita em um ensaio, publicado na revista “Noi e il mondo”, em 1º de abril de 1915, intitulado “La guerra: il pasto delle macchine impazzite” (In: *Saggi e interventi*, p. 1111 – 1112). A partir dessa leitura, acreditamos que a Primeira Guerra foi um dos motivos que levaram Pirandello enxergar o avanço das máquinas e da tecnologia como algo maléfico e prejudicial ao mundo natural.

A partir dessa reflexão, onde afirma veementemente que o homem se tornou escravo da máquina e fez dela sua divindade, nosso narrador ratifica seu pensamento e escancara a situação humana a partir do advento da “máquina que mecaniza a vida”. Ao propor essa situação, Gubbio apresenta o homem sem alma, sem coração e sem mente, pois tudo isso já lhe foi devorado pela máquina. Afirma ainda que o triunfo das máquinas é o triunfo da “estupidez”, uma vez que elas foram criadas para serem instrumentos para a humanidade, mas acabaram se tornando seus patrões.

O romance é dominado por incertezas, que são suscitadas pelo retrato da metrópole com suas máquinas e seu barulho, motivos da apologia futurista e da crítica pirandelliana ao progresso sem consciência. A consequência dele, tal como nos é apresentado no romance, seria uma catástrofe onde a alma e a natureza seriam derrotadas pela superficialidade da vida industrial. O tempo da natureza não existia mais e a resistência da paixão e da história natural é efêmera e aparece somente na memória, como nas recordações que Gubbio faz da casa de campo de Sorrento.

Em outro ponto, Serafino nos conta de seu encontro com o homem que, segundo ele, é o “símbolo do miserável destino ao qual o contínuo progresso condena a humanidade” – o violinista. O encontro se deu no dia seguinte à sua chegada, no albergue de mendigos ao qual Serafino foi levado pelo amigo Simone Pau. O violinista se torna emblemático para o narrador, uma vez que representa o homem devorado pela máquina e reduzido a ser somente seu servidor: primeiro quando arranja um emprego numa tipografia, onde tem que trabalhar numa moderna máquina, mas sua única função é vigiá-la e alimentá-la, pois a máquina já fazia tudo sozinha, sem precisar de sua efetiva intervenção. Bastava-lhe colocar as folhas, alimentá-la. O fato faz com que se sinta mal, pois um artista como ele, tinha que se sujeitar a um serviço vil: o de vigiar uma máquina e dar-lhe de comer, como se vigia e se alimenta um animal. O segundo grande impacto é sentido pelo homem do violino quando encontra um

emprego numa companhia cinematográfica. Lá, ele teria que acompanhar com seu violino a melodia de um piano eletrônico, para inserir a música em filmes mudos que eram então produzidos: era a arte a serviço da tecnologia, afinal tinha que acompanhar a música do piano com suas mãos e seu talento. A revolta e a renúncia do artista diante da máquina que faz sozinha a sua “arte” nos dá a idéia da máquina como monstro, como besta que devora a vida.

O homem do violino resigna-se a permanecer impassível e recolhido ao seu silêncio porque não vê mais a possibilidade de encontrar nenhuma função para sua arte, num mundo totalmente dominado pelas máquinas. Durante todo o romance cala-se, apenas gesticula e mexe a cabeça. Sua impassibilidade, provocada pela experiência traumatizante que teve com as máquinas e pela consciência do seu miserável destino perante o progresso, é a mesma impassibilidade da qual irá padecer Serafino Gubbio. Assim como o violinista, ele foi condenado a não ser nada mais do que um servo da máquina, um vigia e alimentador de sua “aranha negra sobre o tripé”. O próprio narrador, portanto, tem um personagem no romance que pode ser considerado seu duplo. Podemos estabelecer o violinista como uma pré-figuração do que viria a se tornar o próprio narrador: impossibilitado de exercer a sua arte num mundo totalmente modificado e em modificação, opta por permanecer impassível.

Podemos citar outro episódio também significativo e emblemático que envolve esse personagem, de quem sequer chegamos a saber o nome: numa das muitas andanças de Simone Pau para visitar Serafino na *Kosmograph*, ele levou consigo o violinista, o artista que nunca mais tinha tocado seu instrumento, nunca mais tinha executado a sua arte devido à sua resignação perante às máquinas. Naquela tarde o violinista voltaria a tocar, mas tocaria para o tigre, peça fundamental do novo filme da companhia. O tigre havia sido adquirido no jardim zoológico de Roma e estava preso dentro de uma jaula, esperando o dia em que iria “atuar”.²⁰ Ele era um dos únicos representantes da vida natural naquele mundo dominado por concreto e

²⁰ Falaremos mais sobre a figura do tigre no próximo capítulo, quando trataremos do cinema como mais um artifício da era das máquinas.

ação, por máquinas e por todas as artificialidades. E somente diante daquilo que era natural, a única realidade objetiva naquele mundo de fingimentos e alienação, o homem conseguiu tocar sua sinfonia, executar a sua arte. E, após tocar para o tigre, exclama sua única palavra durante todo o romance: “Ecco!...”

Como já havíamos dito anteriormente, o indivíduo, com a mecanização, se torna um objeto, ou como prefere Pirandello, uma “coisa”. Tal fato ocorre exatamente a partir do momento em que o homem se torna extensão de seu próprio instrumento: assim, para Serafino, de nada lhe adiantam a alma ou a mente, uma vez que ele já foi condenado a ser somente uma “mão que gira a manivela”. Ele que já passou do campo à cidade, da arte e da ciência humana cultivada por paixão à produção cultural industrial, feita para sobreviver e geradora de lucro, do protagonismo do pensamento à servidão instrumental para uma massa livre de valores, deseja agora permanecer sendo somente essa “mão”.

A mecanização da civilização industrial provocou no mundo uma mudança radical na realidade que até então se apresentava. Essa mudança de perspectiva provocou a total falência das relações humanas, agora baseadas na contaminação das máquinas interferentes na realidade natural, e uma notável crise de valores. A visão pirandelliana de descrença e pessimismo em relação ao progresso, faz com que essas considerações nos reportem a outro escritor, também classificado por Salinari como umas das “consciências do Decadentismo italiano”²¹, Italo Svevo. No trecho final da obra que pode ser considerada uma das principais e mais inovadoras do século XX, *La coscienza di Zeno*, o escritor demonstra ser, assim como Pirandello, um descrente em relação ao progresso técnico-científico. Sua visão assemelha-se à do escritor siciliano à medida que percebe no ser humano uma voracidade de sempre querer mais, de nunca estar contente com sua condição.

²¹ Em *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*, Carlo Salinari define o Decadentismo como uma escola literária baseada em dois pólos: o da mitologia, representada principalmente por D’Annunzio e o da consciência, representada por Pirandello e Svevo.

O final do romance sveviano apresenta reflexões do próprio narrador, Zeno Cosini, a respeito de um provável apocalipse que seria provocado pela ganância do ser humano e pela crise de valores provocada pela crescente mecanização da sociedade. Assim como o personagem pirandelliano Simone Pau, Zeno enxergava que o *supérfluo* inerente ao ser humano seria o responsável por prejudicá-lo e por colocá-lo como responsável pelo fim da humanidade e da vida sobre a Terra (SVEVO, 2001, p. 403, trad.: Ivo Barroso):

Talvez por meio de uma catástrofe inaudita, provocada pelos artefatos, havemos de retornar à saúde. Quando os gases venenosos já não bastarem, um homem feito como todos os outros, no segredo de uma câmara qualquer neste mundo, inventará um explosivo incomparável, diante do qual os explosivos de hoje serão considerados brincadeiras inócuas. E um outro homem, também feito da mesma forma que os outros, mas um pouco mais insano que os demais, roubará esse explosivo e penetrará até o centro da Terra para pô-lo no ponto em que seu efeito possa ser o máximo. Haverá uma explosão enorme que ninguém ouvirá, e a Terra, retornando à sua forma original de nebulosa, errará pelos céus, livre de parasitos e das enfermidades.

Nessa perspectiva, admitindo-se que o conceito de *supérfluo* de Simone Pau encontra relação com as reflexões do personagem de Svevo, temos dois escritores que demonstram que a capacidade de raciocínio, a partir de um determinado momento, pode ser maléfica ao indivíduo. Os animais vivem orgânica e naturalmente. Limitam-se a procurar aquilo que lhes basta para viver, ou seja, adaptam-se ao ambiente em que vivem e encontram na natureza a sua completa “satisfação”. O homem não. Vive inorgânica e artificialmente, e além de tudo, destruindo aquilo o que é natural por pura ganância. Sua consciência é responsável pelo seu mal-estar, por nunca estar contente com sua condição e sempre procurar um “algo mais”. Svevo define o homem como um “animal de óculos que inventa artefatos alheios ao seu corpo” e faz opções de uso para esses artefatos que nem sempre são as corretas.

Essa relação entre o trágico final previsto por Zeno e o conceito do *supérfluo* humano apresentado pelo romance pirandelliano serve para ilustrarmos a preocupação dos dois autores

com o progresso sem consciência. A era industrial e o capitalismo criaram um progresso que não via escrúpulos ao desenvolver máquinas cada vez mais potentes objetivando ganhos cada vez mais altos e fáceis. E para isso, o homem destruía uma realidade natural, à qual lhe bastaria para sobreviver, criando uma realidade artificial, que gerava uma imensa crise de valores e uma falência nas relações humanas, agora baseadas também nas leis do capitalismo. A natureza, como afirma Mazzacurati (1995, p. 254), “estaria exilada, longe da vida social que se estabeleceu devido à expansão tecnológica e somente poderia ser reencontrada após um apocalipse”.

Logicamente, não poderíamos conceber Svevo e Pirandello como dois reacionários contrários ao progresso, mas também não poderíamos deixar de demonstrar o foco pessimista dado por ambos aos indivíduos cada vez mais alienados por uma realidade artificial: o homem criava a máquina e dela se tornava escravo; o que era para ser seu instrumento acaba se tornando seu dominador. Tanto um quanto outro podem ser considerados a madura consciência da literatura do início do século XX, por terem denunciado a crise peculiar ao homem moderno e a corrupção da sociedade, na contramão da exaltação dannunziana de euforia e celebração da vida moderna, e da eterna “juventude do sangue”. O ritmo alucinante imposto pelas máquinas, na concepção de Pirandello, criava indivíduos oprimidos e desfigurados, seduzidos pelo dinheiro e escravos do luxo e dos valores mundanos. Sua consciência aniquilou os mitos na medida em que expunha as fraturas pertencentes àquela pequena burguesia.

Serafino é vítima dessa mecanização e ao mesmo tempo um instrumento mecânico: sua busca pela impassibilidade o fez assim. Ele alimenta sua *macchinetta* com “pedaços de vida”, que diante dela são representados. E aí começa o que, em nosso entendimento, é outro ponto significativo da crítica pirandelliana ao progresso: a mudança de prisma perante a obra

artística com a tecnologia e a invasão desta no campo das artes. Qual era o papel do artista e da própria arte num mundo mecanizado e alienado?

Intencionalmente Pirandello coloca como pano de fundo de sua narrativa repleta de vivências incompletas e extremamente fragmentadas o mundo do cinema, afinal, o cinema era o representante máximo da intromissão da tecnologia no campo artístico e, na época em que Pirandello concebeu e escreveu o romance, no início do século XX, era uma forma de espetáculo que atraía cada vez mais público, e deixava cada vez mais vazias as salas de teatro. A crítica de Pirandello parte da preocupação do autor em relação ao futuro do teatro e da transformação da vida natural em artifícios. No mundo totalmente mecanizado e mercantilizado de Serafino Gubbio, a alma parece ser uma das últimas reservas naturais. Nesse mundo, tudo se transforma em mercadoria. O protagonista alega que escreve para se vingar: é a vingança do intelectual que está preso nas engrenagens do mercado e de lá não consegue mais sair.

Soddiso, scrivendo, un bisogno di sfogo, prepotente. Scarico la mia professionale impassibilità e mi vendico, anche; e con me vendico tanti, condannati come me a non essere altro, che *una mano che gira la manovella* (p. 6 - 7).

Ao se vingar escrevendo, Gubbio pretende vingar também todos aqueles que como ele estão condenados pela máquina a ser sua extensão. Assim como o violinista na máquina tipográfica e todos aqueles que são rotulados segundo sua função no trabalho: é a alienação do homem pelo trabalho da vida moderna, que nos reporta a outra obra exemplar, ironicamente, apresentada nas telas do cinema: *Tempos modernos*, de Charles Chaplin.²² A ironia vem do

²² O filme foi lançado em 1936 e tem Carlitos, o personagem clássico de Chaplin, no papel principal. O filme focaliza a vida do na sociedade industrial caracterizada pela produção com base no sistema de linha de montagem e especialização do trabalho. É uma crítica à "modernidade" e ao capitalismo representado pelo modelo de industrialização, onde o operário é engolido pelo poder do capital e condenado a ser uma extensão da máquina, repetindo mecanicamente os movimentos que dispensa no exercício de sua função. Numa segunda parte, o filme trata da desigualdade gerada pelo capitalismo entre as classes sociais mais abastadas e os pobres. O trabalho do proletariado é que gera a riqueza e os momentos de diversão para a burguesia. Por ser considerado

fato de que, justamente o cinema, que para Pirandello era a forma de mecanização da arte, foi responsável por retratar a perda dos valores humanos que a sociedade industrial e as máquinas geraram. O filme de Chaplin é uma das principais obras cinematográficas da história e trata subliminarmente da questão exposta pelo autor italiano duas décadas antes.

“socialista”, o filme chegou a ser proibido em alguns países na época do nazismo e do fascismo. (Cf. <http://www.historianet.com.br/conteudo/default.aspx?codigo=181>, consultado em 08/11/2007).

A hipnose cinematográfica, leve e inconsciente, deve-se, sem dúvida, à obscuridade da sala, mas também às mudanças de planos, de luzes e movimentos da câmara, que enfraquecem a inteligência crítica do espectador e exercem sobre ele uma espécie de fascinação e violação.

Luis Buñuel

3. O cinema: mais um artifício da era industrial

O cinematógrafo, desenvolvido pelos irmãos Lumière em 1895, era uma evolução de vários outros aparelhos que se destinavam ao mesmo fim: captar imagens reais. A diferença era que ele tinha a capacidade de captar imagens em movimento, superando assim o daguerreótipo e a própria fotografia. Em 1915, ano em que o romance foi escrito, o cinema ainda dava seus primeiros passos, e os filmes ainda eram mudos. O cinema mudo desenvolveu-se ao longo dos anos, primeiramente com a apresentação de pequenos documentários sobre a vida cotidiana, depois com a criação de uma estrutura narrativa que talvez tenha sido a razão de seu grande sucesso. A partir da criação dessa estrutura narrativa, começam a aparecer as primeiras filmagens de peças de teatro e, a partir daí, o cinema passa a tentar criar uma linguagem própria. Convém ressaltar que o cinema gradativamente conquistou o apelo do público e se tornou um concorrente direto da arte teatral: além de ser uma “novidade”, que maravilhava o homem do início do século XX, assim como todas as outras invenções do mesmo período, o cinema, com sua evolução, se tornava o lugar onde as paixões e amores impossíveis se realizavam, o lugar das divas, um “eldorado da vida bela”: e esses fatores suscitam o fetiche que despertava o interesse das massas pela nova forma de espetáculo.

É nessa perspectiva que Pirandello explicitará, através da visão do operador Serafino, seus pontos de vista a respeito da indústria cinematográfica. Em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Pirandello evidencia uma visão pessimista e depreciativa em relação ao cinema. Ele não o considera uma forma de expressão artística e o condena a ser mais uma ferramenta

mercadológica de entretenimento sem valor artístico. Segundo Mazzacurati (1995, p. 250), esse seria senão o principal, um dos principais temas do romance:

Quaderni di Serafino Gubbio operatore, appare come un romanzo di metamorfosi, anzi di metabolizzazioni, prodotte da un enorme apparato dirigente (il mercato) che si ciba di una realtà naturale (le passioni, gli istinti, i sentimenti, la coscienza, la memoria, i valori) e la trasforma in merce attraverso le “macchine voraci”, simbolo dell’era industriale.

O que percebemos é que o mundo do cinema foi o palco perfeito para Pirandello expor seus personagens, suas personalidades fragmentadas e seus pedaços de vida. Ao evidenciar a negatividade do cinema como obra artística, o autor defende o teatro e ao mesmo tempo denuncia a redução da vida à mercadoria; as “máquinas vorazes” são as responsáveis por modificar a realidade natural e transformá-la. Ao escolher o espaço de uma companhia cinematográfica como celeiro para a vivência de seus personagens, o autor encara o cinema como mais um fruto da era industrial, a forma de expressão que dela decorre. A transformação das paixões, dos sentimentos, dos instintos, da consciência e da memória em artifícios e mercadorias é explicitada no romance através da indústria do cinema. Seus laboratórios são o lugar onde se revelam os negativos rodados pela câmera de Serafino. A realidade natural é substituída nos filmes por uma realidade artificial que absorve a vida e a transforma em mercadoria, geradora de lucro. Isso acontece no *Reparto Fotografico o del Positivo* e no *Reparto Artistico o del Negativo*, onde “cada complicação industrial e assim chamada artística” são familiares ao narrador. Segundo ele, sua profissão de operador lhe dá o privilégio de ver de perto toda essa metamorfose:

Quanto di vita le macchine han mangiato com la voracità delle bestie afflitte da um verme solitario, si rovescia qua, nelle ampie stanze sotterranee, stenebrate appena da cupe lanterne rosse, che alluciano sinistramente d’una lieve tinta sanguigna le enormi bacinelle preparate per il bagno. (p. 55)

As películas são preparadas para serem rodadas ao grande público. Através do trabalho de muitas pessoas, se prepara uma encenação mecânica da vida. Essas pessoas, no exercício de sua função, quando estão naqueles laboratórios que preparam o filme para ser exibido estão condenadas a não ser nada mais do que mãos : homens e mulheres se tornam meros instrumentos da máquina e suas mentes não servem, pelo menos naquele momento, para pensar em outra coisa a não ser naquilo para que servem as suas mãos. Cada um que entra nesse mundo mecanizado da indústria cinematográfica tende, assim como Gubbio, a se tornarem tão somente mãos, e perdem o seu *superfluo*.

Basti ch'io entri qui, in quest'oscurità appestata dal fiato delle macchine, dalle esalazioni delle sostanze chimiche, perchè tutto il mio *superfluo* svapori. (p. 56, grifo do autor)

Para Pirandello, segundo a visão parcial presente na obra, o cinema não era arte, mas sim um fato puramente econômico destinado a um público que aceita tudo. Sua atenção dispensada ao cinema na obra é depreciativa, uma vez que para ele a cinematografia não passava de “enganação”. Todos os que alimentavam a indústria cinematográfica trabalhavam para enganar não a si mesmos, mas aos outros. E isso, segundo o narrador, gerava um jogo híbrido:

Ibrido, perchè in esso la stupidità della finzione tanto più si scopre e avventa, in quanto si vede attuata appunto col mezzo che meno si presta all'inganno: la riproduzione fotografica. Si dovrebbe capire, che il fantastico non può acquistare realtà, se non per mezzo dell'arte, e che quella realtà, che può dargli una macchina, lo uccide, per il solo fatto che gli è data da una macchina, cioè con un mezzo che ne scopre e dimostra la finzione per il fatto stesso che lo dà e presenta come reale. (p. 57)

Na visão do narrador o cinema se alimenta da realidade, “uma realidade constituída, e a reduz a imagens na tentativa de criar uma nova realidade fantástica” (Cf. VICENTINI, 1970, p. 219), através de um processo mecânico. O hibridismo do jogo está exatamente no

fato de tentar recriar a realidade e transformá-la numa fantasia – e esse objetivo, segundo Pirandello, a arte atinge com perfeição – usando para isso um aparelho fotográfico, um procedimento mecânico, livre de abstração, que não deixa escapar ao seu campo de visão nenhum fragmento de realidade. Ou seja, a máquina filmadora, enquanto instrumento mecânico e fotográfico, é uma fiel reprodutora da realidade e, portanto, não pode ser recriadora de uma realidade fantástica.

Ma se è meccanismo, come può esser vita, come può esser arte? È quase come entrare in uno di quei musei di statue viventi, di cera, vestite e dipinte.

Gubbio apresenta-nos um panorama onde a ilusão cinematográfica não apresenta outra coisa a não ser o fingimento e a estupidez. A realidade dá lugar a algo produzido artificialmente e transformado em mercadoria e, a alienação cotidiana, se faz presente em imagens reproduzidas. O cinema, se prestando somente à imitação, perde o que poderia ser seu caráter artístico. A respeito disso, em um ensaio intitulado *Illustratori, attori e traduttori*²³, Pirandello diz que alguns romances e novelas francesas restringiam-se à arte como imitação e até eram ilustrados com fotografias da vida contemporânea. Dessa forma, não faziam outra coisa a não ser se prestar ao mesmo papel da máquina: reproduzir a realidade tal qual ela é. Tal como observamos na citação abaixo o autor critica a arte puramente imitativa e a aproxima do cinema, uma forma de imitação, e não de recriação da realidade (PIRANDELLO, 2006, p. 635):

(...) vorrebbe restringer l'arte all'imitazione pura e semplice della natura; per queste opere, dico, che non hanno altra ambizione se non d'apparire una fotografia della vita contemporanea, si dovrebbe dire acconcia quella nuova specie d'illustrazione, con la macchinetta.

²³ In: PIRANDELLO, L. *Saggi e interventi*, 2006, p. 635-648.

No romance temos vários exemplos que nos fazem ver que Pirandello observava o cinema como pura imitação. Os diretores cinematográficos tentavam aproximar sua obra cada vez mais da realidade nua e crua. Em várias passagens, toda trupe cinematográfica pertencente à *Kosmograph* é levada a rodar uma cena fora do estúdio, para dar um ar realista. Isso acontece, por exemplo, quando do primeiro contato entre o narrador e seu amigo, que lhe arranjara o emprego na companhia. Os dois se encontram no albergue de mendigos onde Serafino passara a noite, e ali ele conhece aquela que seria parte integrante de seu caráter e peça definidora de sua impassibilidade: a câmera.

(...) Due di quei signori avevano in mano una macchinetta, che ora conosco bene, avvolta in una coperta nera, e sotto i braccio il treppiedi a gambe rientranti. Erano attori e operatori d'una Casa cinematografica, e venivano per un *film* a cogliere dal vero una scena d'asilo notturno. (p. 21)

Ao descrever a cena de seu primeiro contato com a cinematografia, Gubbio fala da filmagem de uma cena *dal vero*. Durante vários passos da história ele utiliza esse termo, o que salienta a preocupação do cinema da época em sempre traduzir uma verossimilhança, de ser essencialmente realista. A cena *dal vero* no asilo, a cena *dal vero* no bosque... Porém, a cena que mais chama a atenção é exatamente a cena final do filme *La donna e la tigre*, onde um tigre seria morto: no mundo do cinema, onde tudo era ficção e, mais do que isso, fingimento, segundo Gubbio, a morte do tigre seria verdadeira, seria a única realidade. O tigre, que tinha sido trazido do jardim zoológico de Roma exatamente por não ter se adaptado à vida numa vitrine, exposto ao público, nas palavras de Gubbio, “por não respeitar as regras mais elementares da vida social”, pois atacava aqueles que ficavam à sua frente. O narrador descreve que por três ou quatro vezes o tigre tentou saltar o fosso para atacar os visitantes do zoológico que o estavam pacificamente admirando de longe. Serafino trata dessa história ironicamente, contrastando pontualmente a vida natural e a vida artificial, além da diferença única entre o homem e os outros animais, a capacidade de raciocinar.

(...)Ma ucciderla così, in un bosco finto, in una caccia finta, per una stupida finzione, è vera nequizia che passa la parte! (...) In mezzo a una finzione generale soltanto la sua morte sarà vera. (p. 60 – 61)

Reafirmando o caráter realista e a busca pela verossimilhança feita pelo cinema, o narrador se indigna ao tomar consciência que a fera capturada pelo homem, retirada por ele de seu habitat natural e condenada a viver presa, está condenada à morte por um capricho do próprio homem em fazer parecer o mais real possível o mundo por ele inventado através do filme. Um ser vivo que não está ali por sua vontade, mas sim pela vontade humana, será morto estupidamente devido a um jogo igualmente estúpido, onde tudo será fingimento, menos uma coisa: a morte do tigre. O tigre era uma das últimas reservas naturais no mundo mecanizado e naquele ambiente industrial da companhia cinematográfica, era o único representante da natureza, da liberdade de instinto.

Além de transformar a legítima representação da vida em tecnologia, fazendo com que a máquina apresente de forma mecanizada aquilo que o homem representou diante dela, o cinema se alimenta do teatro, utilizando o seu material. Muitos diretores, figurinistas, cenógrafos e atores migravam para as telas dos cinemas e para o set de filmagem, com a possibilidade de ganhos maiores. O cinema lucrava e se expandia, atraindo cada vez mais público, pois se tratava de mais um advento da era moderna, como tantas outras novidades apresentadas naquela época de progresso tecnológico. E como todas essas novidades, ele atraía a atenção do grande público, e colocava em xeque o futuro do teatro.

La macchina, com gli enormi guadagni che produce, se li assolda, può compensarli (*gli attori*) molto meglio che qualunque impresario o direttore proprietario di compagnia drammatica. Non solo; ma essa, con le sue riproduzioni meccaniche, potendo offrire a buon mercato al gran pubblico uno spettacolo sempre nuovo, riempie le sale dei cinematografi e lascia vuoti i teatri, sicchè tutte, o quase, le compagnie drammatiche fanno ormai maeschini affari; e gli attori, per non languire, si vedono costretti a picchiare alle porte delle Case di cinematografia. (p. 69)

Nas palavras de Gubbio podemos notar o real juízo que Pirandello fazia da cinematografia quando escreveu o romance. O teatro perdia espaço para a nova forma de espetáculo e seus atores, atraídos pelo lucro, procuravam as companhias cinematográficas com a certeza de poderem ganhar dinheiro e se sustentarem, afinal, o dinheiro gasto com sua produção retornaria multiplicado: enquanto a peça teatral tem uma única possibilidade de exibição, afinal necessita da presença dos atores, o filme pode ser exibido várias vezes e ao mesmo tempo em lugares diferentes, graças à reprodução mecânica. Tanto atores quanto profissionais de bastidores do teatro se sentiam atraídos pelo lucro gerado pelo cinema.

Em um período no qual toda cultura parece encontrar na máquina a forma da nova revolução cultural, Pirandello mostra através da visão de um operador de câmera cinematográfica o vazio das formas que a nova sociedade industrial dispensa mecanicamente. A obra de arte se transforma em mercadoria de reprodução e Serafino Gubbio é um dos profissionais que contribuem para essa transformação, parte integrante de uma máquina – o cinema - que visa produzir, reproduzir, divulgar e circular o seu produto artístico – o filme. Portanto, no romance, o escritor siciliano vê o cinema como algo decorrente da mecanização, e isso faz com que ele não assuma um caráter puramente artístico.

Tal visão pessimista pirandelliana tem mais uma válvula propulsora, que é a sua preocupação com o futuro do teatro. Ao estabelecer relações entre cinema e teatro, sempre explicitando as vantagens da arte dramática, Pirandello ao mesmo tempo deprecia o cinema e enaltece as propriedades artísticas da peça teatral. Assim como na época em que a fotografia foi descoberta, onde se estabeleceu uma oposição entre a reprodução fotográfica e a pintura, com o surgimento da cinematografia estabelecia-se uma oposição entre teatro e cinema. Realizando uma analogia, poderíamos dizer que o cinema estava para o teatro assim como a fotografia estava para a pintura.

Sua crítica passa até mesmo pelos próprios atores. Ao se deixarem levar pela promessa de ganho fácil, geralmente cumprida, os atores compensavam o cansaço que as freqüentes gravações em ritmo alucinante lhes proporcionavam, com a não necessidade de um trabalho intelectual, uma vez que isso não lhes era exigido pela indústria cinematográfica, segundo o que nos conta Gubbio.

Apesar disso, a crítica aos atores de cinema é contundente, pois se sujeitavam à humilhação de um trabalho “estúpido e mudo” no qual eram arrancados de uma das principais recompensas que seu trabalho poderia lhes dar: a comunhão direta com o público. E isso faz com que sintam certa revolta em relação à máquina, pois ela lhes tira a compensação e o prazer de terem a sua ação viva acompanhada por uma platéia, como no teatro.

Perchè la loro azione, l'azione *viva* del loro corpo *vivo*, là, sul a tela dei cinematografi, non c'è più: c'è *la loro immagine* soltanto, colta in un momento, in un gesto, in una espressione, che guizza e scompare. (p. 69)

Serafino escancara a real situação dos atores na produção do filme: seus movimentos e suas ações, sua voz e sua respiração se tornam uma imagem muda que aparece e desaparece em silêncio. Também os atores se sentem escravos da “maquininha estridente”, da “aranha negra sobre o tripé”, que lhes absorve a realidade e a transforma numa ilusão mecânica. Nunca sentem a reação do público e a comunhão com a platéia, sentem-se, ao contrário, como se estivessem permanentemente num ensaio, mas a noite de apresentação nunca chega: não vêem o público, devem se contentar em representar diante de uma máquina. Assim, somente se conformam e se resignam ao ver que não são os únicos condenados a esse estúpido mecanismo: escritores, poetas e romancistas também procuram uma possibilidade de “regeneração artística” da indústria cinematográfica, auxiliando na concepção de obras e tentando encontrar uma identidade própria para a linguagem do cinema. Nesse ponto, percebemos que Pirandello via essa invasão tecnológica no campo artístico como irreversível.

Como Serafino Gubbio era o responsável pela operação da máquina que devorava a vida dos atores e a transformava numa estupidez muda, os atores nutriam por ele uma antipatia instintiva. Essa antipatia parece ser clara ao protagonista, mas não tão clara assim aos atores que a sentem. Por isso ele conclui:

Non è tanto per me – Gubbio – l’antipatia, quanto per la mia macchinetta. Si ritorce su me, perchè io sono quello che la gira.

Essi non se rendono conto chiaramente, ma io, con la manovella in mano, sono in realtà per loro una specie d’esecutore. (p. 68 – 69)

Segundo Gubbio, os atores só se encontram naquela situação porque precisam do dinheiro que a companhia cinematográfica lhes paga, uma vez que o lucro do teatro estava comprometido pelo grande apelo do público conquistado pelos filmes. Assim como toda novidade recém-surgida naquela época repleta de novas invenções, o cinema despertava a curiosidade e levava a uma empolgação.

As primeiras considerações feitas por Pirandello a respeito do cinema nos mostram uma visão pessimista, que pode nos remeter à visão de um filósofo da Escola de Frankfurt, Theodor W. Adorno, que também consideraria o cinema como mera mercadoria, fruto da Indústria Cultural²⁴, que impunha seus produtos ao público consumidor, influenciando inclusive no gosto dos indivíduos. Adorno (2002, p. 8) define que “toda cultura de massas em sistemas de economia concentrada é idêntica, pois seus dirigentes não estão mais dispostos a esconder seu real objetivo: o lucro. Portanto, o cinema e o rádio não têm mais necessidade de serem empacotados como arte, pois o fato de que nada são além de negócios, lhes basta como ideologia”. Pirandello expôs a mesma visão no romance, que pode ser constatada quando Gubbio comenta a influência dos ingleses na escolha das películas a serem filmadas:

²⁴ O termo Indústria Cultural foi empregado pela primeira vez em 1947, quando da publicação da *Dialética do Iluminismo*, de Max Horkheimer e Adorno. Em pronunciamentos, explicou que a expressão substituíra “cultura de massa”, já que essa induz ao um erro que satisfaz os detentores dos veículos de comunicação de massa. Uma vez que se empregasse o termo cultura, daria a entender que se tratava de uma cultura surgida espontaneamente das massas, e esse, definitivamente, não era o sentido empregado por Adorno.

(...) Veramente la maggior parte delle pellicole prodotte dalla Kosmograph va in Inghilterra. Bisogna dunque per la scelta degli argomenti adattarsi al gusto inglese.(...)

Se le pellicole andassero direttamente al giudizio del pubblico, forse forse tante cose passerebbero; ma no: per l'importazione delle pellicole in Inghilterra ci sono gli agenti. Decidono loro, gli agenti, inappellabilmente: questo va, questo non va. E per ogni film che non vada, sono centinaia di migliaia di lire perdute o che vengono meno.²⁵

Nessa passagem do romance, Gubbio demonstra que os filmes são feitos de acordo com o gosto dos ingleses: toda história e a escolha dos argumentos devem ser adaptados ao gosto inglês e, mais do que isso, passa pelo crivo de agentes que decidem o que deve e o que não deve ser levado ao público, ou em outras palavras, aquilo que poderá ou aquilo que não poderá dar lucro. Dessa maneira, a liberdade de criação fica prejudicada, uma vez que antes de conceber a obra, o autor deve pensar no gosto dos ingleses e naquilo que os agrada.

A concepção de indústria cultural feita por Adorno no citado texto se aproxima de maneira íntima das primeiras considerações de Pirandello a respeito do cinema. Ambos tratam a cinematografia como mercadoria, como algo que não pode ser considerado arte, uma vez que visa servir somente ao mercado. Pirandello, em sua primeira visão, ainda vai além: considera não só o caráter mercadológico do cinema, mas também a falta de caráter artístico.

O cinema, para Adorno, é um dos principais representantes da Indústria Cultural, que para ele padronizava seus consumidores e visava tão somente um objetivo claro, o lucro. Além disso, ela é quem estabelece aquilo que a massa deverá assistir, uma vez que, por exemplo, faz a distinção entre filmes de classe A e B: o objetivo é única e exclusivamente classificar e organizar seus consumidores, que devem se dirigir à categoria de produtos que foi preparada para seu tipo. Essa classificação não é fundada na realidade, mas tem o intuito de “redução do público a material estatístico” (ADORNO, 2002, p. 8).

²⁵ PIRANDELLO, L. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, pág. 71. Isso comprova que antes de serem filmadas, as obras precisavam passar por uma espécie de triagem, que tinha o único intuito de selecionar aquelas que poderiam e aquelas que não poderiam gerar lucro. Além disso, a liberdade de criação era afetada, a partir do momento em que já se criava pensando no público que iria “consumir” a obra.

Todo produto da indústria cultural é feito dentro de um esquema pré-estabelecido e, por isso, poucas são as diferenças entre si: “desde o começo é possível perceber como terminará um filme, quem será recompensado ou punido ou esquecido” (Cf. ADORNO, 2002, p. 14). Assim, chegamos a um ponto crucial da convergência entre o pensamento de Adorno a respeito do cinema como representante imanente da indústria cultural e a visão pirandelliana presente no romance de 1915: a incapacidade do filme ser um meio de expressão artística, pois além de reprodução mecânica ele era também um servidor do mercado, que visava o lucro e nada mais, uma vez que todos os filmes se moldam da mesma maneira, tanto o todo quanto as partes e isso não é e nem pode ser característica de uma obra de arte. O cinema, ao visar a integração de seus consumidores em grupos, além de adaptar seu produto ao consumo das massas (dos ingleses no caso dos filmes gravados na *Kosmograph*), determina o próprio consumo ao mesmo tempo em que reduz seus espectadores à condição de consumidores, a meros números dentro de uma estatística.

Retornando ao ensaio de 1908, *Illustratori, attori e traduttori*, notamos mais uma relação entre as considerações de Pirandello e as de Adorno (PIRANDELLO, 2006, p. 638):

Per me, la tecnica, insomma, è la attività stessa spirituale che man mano si libera in movimenti che la traducono in un linguaggio d'apparenze; la tecnica è il libero, spontaneo e immediato movimento della forma. Dallo spirito del pittore il quadro discende nelle dita di lui, le muove, e non cessa d'agire se non quando esso si è riflesso sul a tela.²⁶

Ora, se para Pirandello a expressão do artista deve ser espontânea e quase inconsciente, e a ciência que ele adquiriu não pode “ser empregada por meio da reflexão” no momento de criação artística, nenhum fator externo pode interferir na concepção e na produção da obra de arte. E isso não acontece com o cinema, uma vez que fatores totalmente extrínsecos à obra são condições para a sua produção. Criar a partir de uma fórmula pré-estabelecida compromete o

²⁶ “Illustratori, attori e traduttori” In: *Saggi e interventi*. p. 638.

trabalho do artista, que deveria somente se apropriar da linguagem técnica da arte a fim de traduzi-la naturalmente.

Voltando ao que dissemos anteriormente, ao não considerar a arte pura imitação e ao expor o cinema como um artifício que se presta a esse papel, Pirandello antevia essa característica da indústria cultural definida por Adorno somente vários anos mais tarde: o objetivo do cinema é fazer o espectador ver na tela uma continuação da sua própria vida. “Quanto mais próxima da realidade do espectador for o filme, melhor”, uma vez que o filme não irá suscitar a imaginação e a espontaneidade, que sofrerão uma atrofia, já que são produtos fabricados dentro de uma mesma fórmula e que exigem uma percepção rápida, que automatiza as competências exigidas e as provas de atenção requeridas. Dessa forma, os produtos da indústria cultural podem ser consumidos mesmo em estado de distração: a mesmice divulgada pelos filmes pré-fabricados gera uma falta de senso crítico das massas, já que a fórmula se sobrepõe à originalidade criativa.

A civilização industrial encontrava no cinema uma de suas principais formas de expressão. A velocidade da vida mecanizada, que levou à fragmentação do indivíduo e de sua vida e à conseqüente perda de identidade, tinha no cinema uma espécie de porta-voz. O narrador pirandelliano, ao captar toda estupidez da vida moderna e a total falência das relações humanas, também se sente alienado, também se sente liberado de qualquer interesse ao tomar seu posto de alimentador da “aranha negra sobre o tripé”:

(...) tutto questo fragoroso e vertiginoso meccanismo della vita, non può produrre ormai altro che stupidità. Stupidità affannose e grottesche! Che uomini, che intrecci, che passioni, che vita, in un tempo come questo? La follia, il delitto, o la stupidità. Vita da cinematografo! (p. 174)

Aqui, Serafino deixa clara sua visão de que a estupidez tomou conta da vida do homem moderno, devido à mecanização. E compara essa crise de valores, conseqüência da total e irrestrita falência das relações humanas, à “arte” cinematográfica: toda velocidade

vertiginosa da vida moderna é tão estúpida e grotesca quanto às realidades que tentam ser mostradas pela indústria cinematográfica.

3.1 Duas visões a respeito do cinema: Benjamin e Pirandello

O filósofo Walter Benjamin, anos depois da publicação de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, em um de seus ensaios sobre arte e técnica – *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*²⁷ (1935-1936) – trata com muita propriedade da “intromissão” da tecnologia no campo das artes. Assim como Pirandello, Benjamin considerou o cinema como nova forma de representação e a partir dele, estabeleceu um paralelo com o teatro.

Em seu célebre ensaio, Benjamin explicita que a obra de arte reproduzida tecnicamente – e o maior expoente desse tipo é o cinema – é um processo novo que se desenvolveu na história de maneira intermitente, mas sempre crescente, chegando ao homem com o desenvolvimento da tecnologia. Desde seu ensaio sobre a história da fotografia²⁸, um dos principais integrantes da Escola de Frankfurt faz uma divagação sobre as técnicas de reprodução, que vai desde a xilogravura, passando pelo daguerreótipo e chegando ao desenvolvimento da fotografia, a técnica embrionária da arte cinematográfica. Todas essas formas de reprodução visavam um único objetivo: fixar a realidade através de uma imagem. Esse objetivo foi atingido primeiramente pelo daguerreótipo e logo a seguir pela fotografia, atingindo seu ápice com o cinematógrafo.

A principal constatação de Benjamin é exatamente a perda da “aura” da obra de arte, devido à sua possibilidade de ser reproduzida tecnicamente: a partir do momento em que a obra é passível de ser reproduzida, tanto manualmente, como tecnicamente, ela deixa de ser única. O diferencial da era tecnológica é o desenvolvimento de técnicas capazes de reproduzir

²⁷ BENJAMIN, Walter *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1996. Trad: Sergio Paulo Rouanet. 10ª ed. pág. 165-196.

²⁸ “Pequena história da fotografia” In: *op.cit.* pág. 91-107.

a obra de arte em série, em uma grande quantidade. Ele afirma o que já havia sido constatado por Pirandello: a obra de arte perde seu “aqui e agora” quando reproduzida em série. Porém, Benjamin inverte os termos de Pirandello, uma vez que vê a perda da “aura” como algo irreversível e positivo.

O conceito de “aura” benjaminiano²⁹ parte do seu já citado texto sobre a história da fotografia. O autor, ao considerar que as técnicas de reprodução fazem com que a obra perca sua autenticidade, ressalta que várias delas são antigas, “como a xilogravura e a litografia”. O que acontece é que, “com o surgimento da fotografia, pela primeira vez a reprodução das imagens liberou a mão das responsabilidades artísticas e as transferiu para o olho. Isso acelerou o processo de reprodução de imagens e o elevou ao nível da palavra oral” (Cf. BENJAMIN, 1996, p. 167). A aceleração do processo de reprodução deu-lhe uma velocidade que o deixou no mesmo nível da oralidade.

A reprodução mecânica, dessa forma, tira a autenticidade da obra de arte e, na visão de Benjamin, abre novas possibilidades que a original não teria. E é exatamente aí que, para o alemão, se encontra o ponto positivo (BENJAMIN, 1996, p. 68):

(...) a reprodutibilidade técnica pode aproximar o indivíduo da obra original. Por exemplo: um indivíduo não necessariamente precisa ir a um concerto para ouvir determinada música, pode simplesmente comprar um disco. Porém, é preciso salientar que todas essas formas de reprodução técnica tiram da obra de arte seu caráter único, sua autenticidade, ou seja, sua aura, que é aquilo que foi transmitido pela tradição, com todo seu aspecto histórico

Portanto, mesmo que a reprodução deixe intacto o conteúdo original da obra, ela perderá seu “aqui e agora”. A questão por nós já explicitada - a situação dos atores no set de

²⁹ Walter Benjamin define a aura como “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho”. Portanto, a aura da obra de arte é o que lhe dá um caráter único, um caráter de distanciamento do mundo real, que pode ser considerado um fato que faz dela algo sagrado. (*grifo meu*) In: Benjamin, W. *Op.cit.*, p. 170.

filmagem e longe da platéia do teatro - pode aqui ser utilizada para se fazer uma comparação a fim de explicitar o pensamento benjaminiano da perda do “aqui e agora” da obra reproduzida tecnicamente: no teatro há uma relação ator-público no momento exato da representação, fato que não há no filme. Assim sendo, a representação teatral assume um caráter único, pois nem sempre as cenas vão ser apresentadas exatamente como na apresentação anterior, podendo haver mudanças nas entonações das falas ou nos gestos, por exemplo. Mesmo que essas mudanças sejam pequenas, insignificantes no enredo da peça, elas acontecerão e, portanto, não se pode dizer que a primeira foi igual à segunda. O cinema, com a ajuda das películas captadas pela câmera cinematográfica, que serão rodadas diversas vezes pelo projetor, apresenta sempre a mesma representação, afinal, os eventuais erros já foram cortados, a cena já foi filmada e refilmada, e chegou a seu estágio final, pronto e não modificável, pelo menos naquela película. O produto final não é feito de uma só vez. É montado a partir de várias imagens entre as quais o montador exerce seu direito de escolha, excluindo aquelas que não o satisfazem, eliminando as que não servem. E tais imagens, isoladas ou sequenciais, já poderiam ser corrigidas, sem qualquer restrição. Para Benjamin, portanto, o filme tem uma característica que lhe é bem peculiar: “a perfectibilidade”³⁰.

Além do mais, a representação teatral não pode ser vista ao mesmo tempo em vários lugares, ao contrário do que pode acontecer com o filme, que é copiado para se multiplicar e ser visto em diversos lugares ao mesmo tempo. A reprodução técnica permite à obra uma multiplicação, que provoca uma existência em série, e isso faz, segundo Benjamin e nas suas palavras, com que a obra de arte perca a sua “aura”. Essa “aura” é perdida porque a obra de arte reproduzida em série fica longe de seu original, portanto, fica longe de seu status próprio

³⁰ Essa perfectibilidade faz com que, segundo Benjamin, a arte se afaste de seu valor de eternidade. Ao afirmar isso, ele cita o caso dos gregos: na Grécia antiga a arte era produzida para ter o valor de eternidade. Portanto, a mais “alta das artes era a menos perfectível, a escultura, feita a partir de um só bloco”. O cinema, com sua possibilidade de montagem a partir de vários ‘pedaços’, se torna perfectível, mas perde o seu valor de eternidade. Cf. BENJAMIN, W. *Op.cit.*, p. 175.

de raridade. Além disso, deixa de ser objeto de culto, pois se afasta da atmosfera aristocrática e religiosa atingindo assim dimensões sociais.

A sociedade industrial foi responsável pelo desenvolvimento de recursos técnicos para multiplicação daquilo que era considerado um dos traços mais marcantes da obra de arte: ser única. Ao mesmo tempo em que isso levou a uma democratização do acesso à arte, levou a uma submissão das artes a um novo mercado. E o que Adorno cita, que talvez tenha passado despercebido a Benjamin, é o fato de que a reprodução técnica sacrifica a distinção entre o caráter da própria obra de arte e do sistema social.

Mas para Benjamin o ponto positivo do cinema, que além de acompanhar as transformações técnicas da sociedade, acompanhava as modificações de percepção estética delas decorrentes, era a democratização da arte. Essas modificações decorrem da necessidade do homem moderno em tornar as coisas mais próximas a ele e destruir seu caráter único. E tal consequência da reprodução mecânica é positiva, uma vez que a obra original é aproximada do público. Mesmo sem seu caráter de autenticidade, mesmo sem seu caráter único, a obra reproduzida mecanicamente apresenta a essência daquilo que seria visto no original. Disso também decorre a perda do valor de culto e de raridade que a obra de arte aurática tinha, mas isso não chega a ser uma forma de depreciar a reprodução mecânica, na opinião de Benjamin.

Em *Sobre alguns temas em Baudelaire*, Benjamin discorre sobre a modificação da percepção das massas e o papel do choque no processo de criação do poeta, colocando a observação da multidão, fruto da crescente civilização industrial, como ponto de partida para a criação artística. A formação de camadas sociais e de uma multidão “amorfa” (sem forma) desperta em Engels (1848, *apud* BENJAMIN, 2000, p. 114 – 115) aquilo que seria futuramente um dos temas marxistas:

[...] Essa concentração colossal, esse amontoado de dois milhões e meio de seres humanos num único ponto, centuplicou a força desses dois milhões e

meio [...] Quando se vagou alguns dias pelas calçadas das ruas principais [...] só então se percebe que esses londrinos tiveram que sacrificar a melhor parte de sua humanidade para realizar todos os prodígios da civilização, com que fervilha sua cidade [...] O próprio tumulto das ruas tem algo de repugnante, algo que revolta a natureza humana. Essas centenas de milhares de todas as classes e posições, que se empurram umas às outras, não são todos seres humanos com as mesmas qualidades e aptidões, e com o mesmo interesse em serem felizes?... E, no entanto, passam correndo uns pelos outros, como se não tivessem absolutamente nada em comum, nada a ver uns com os outros; e, no entanto, o único acordo tácito entre eles é o de que cada um conserve o lado da calçada à sua direita, para que ambas as correntes de multidão, de sentidos opostos, não se detenham mutuamente; e, no entanto, não ocorre a ninguém conceder ao outro um olhar sequer. Essa indiferença brutal, esse isolamento insensível de cada indivíduo em seus interesses privados, avultam tanto mais repugnantes e ofensivos quanto mais estes indivíduos se comprimem num exíguo espaço.³¹

Ao observar a massa com isenção, pois vinha de uma Alemanha ainda provinciana, Engels deixa transparecer um impacto, uma reação que nos remete à perda de valores e à falência das relações humanas. Essa grande movimentação nas metrópoles e a mudança do ritmo de vida das pessoas é que provocou a mudança estética, proveniente da transformação da percepção humana causada por essa mudança. A percepção era agora baseada no choque, que “eram acontecimentos externos que precisavam ser compreendidos num instante e nele se extinguirem, sem deixar rastros ou continuidade com seus anteriores ou sucessores” (PALHARES, 2001, p. 90). E é a intensificação desses choques que gera o comportamento “coisificado”.

Então a mudança de percepção, agora baseada na experiência do choque, segundo Benjamin, é o princípio formal do cinema: o ritmo da esteira rolante das grandes indústrias que baseiam suas atividades na linha de produção é o mesmo ritmo da receptividade, no filme. A crise da reprodução artística é uma crise na própria percepção, pois o homem que não se sacia a observar uma bela pintura (porque ela não fez despertar nele uma sensação da qual não se farta e não se cansa de observar a obra) precisa de um outro “alimento para saciar a sua fome”. A crise da reprodução artística está intimamente ligada à crise na própria percepção:

³¹ ENGELS, F. *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Nach eigener Anschauung und authentischen Quellen, Leipzig, 1848, p. 36.

“A experiência da aura se baseia na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (BENJAMIN, 2000, p. 139 - 140).

Dessa forma, aproximamos as considerações de Benjamin sobre o ator de cinema e o ator de teatro, das considerações feitas por Pirandello em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. É exatamente a perda da “aura”, do “aqui e agora” que diferencia os dois tipos de atores. Os astros cinematográficos que, nas palavras de Benjamin (1996. p. 181), não são “bons atores, no sentido do teatro”, por não ter o contato direto com o público e por ser menos importante convencê-lo, interpretam o personagem representando-o para si mesmo diante da câmera.

No romance, quando a senhorita Luisetta é convidada por Polacco para rodar uma cena, fica explícita a posição de Pirandello, fazendo com que a relacionemos com a afirmação de Benjamin. Ela, que nunca havia trabalhado como atriz, roda uma cena. É a possibilidade de qualquer pessoa poder se aventurar a representar no ambiente cinematográfico. Polacco, o diretor, esclarece que isso seria possível:

Pollaco le spiegò che non ci voleva nulla: non doveva aprir bocca, nè salire su un palcoscenico, nè presentarsi al pubblico. Nulla. In campagna. Davanti agli alberi. Senza parlare. (p. 88)

A senhorita Luisetta, que havia ido até a *Kosmograph* apenas para encontrar seus pais, de repente se torna uma atriz de cinema, isso porque aquilo não exigia dela nenhum talento e nenhuma experiência. Como afirma o diretor, ela não precisava fazer absolutamente nada.

Serafino-Pirandello aprofunda a questão colocando no ator de cinema um ressentimento por ter que se expressar diante de uma máquina, que engolirá sua

representação, transformando-a numa matéria que servirá ao grande público e ao mercado. Aliás, o ator de cinema, segundo a visão pirandelliana contida no romance, tem a obrigação de se contentar em atuar diante da máquina que, após ter captado as ações do ator, irá mediar o contato entre esse e seu público. Pirandello afirma que os atores de cinema, ao se furtarem do contato direto com o público, se sentem exilados.

O que Pirandello, em 1915, ano em que editou *Si Gira...*, refletiu sobre o cinema, segundo Benjamin, era extremamente significativo. Mas, ao comentar sobre a metamorfose sofrida pelo ator quando este representava diante da câmera, Benjamin (1996, p. 179) considera que em seu romance Pirandello “limita-se a salientar o lado negativo desse processo”. E o cinema, de acordo com Benjamin, tinha a sua face positiva, a partir do momento em que, com a perda da “aura”, o filme se tornava popularmente acessível, pois agora a obra tinha a capacidade de se reproduzir em grande escala e, além disso, estava dessacralizada.

Mais um ponto a se destacar é o processo de montagem do filme, que às vezes não permitia que o ator tivesse contato com o todo por ele representado. As cenas eram rodadas, e talvez até hoje seja assim, em vários pedaços: portanto, o ator poderia nem saber qual seria o seu real papel no filme, a não ser que o visse depois de montado. Benjamin, no ensaio já citado sobre Baudelaire, faz também essa consideração, levando em conta uma observação de Marx: o artesanato e as atividades do operário na linha de produção de uma indústria se diferem num ponto: enquanto ao artesão as etapas do trabalho são contínuas, dentro de seu campo de visão, para o operário esta conexão aparece coisificada, e as etapas do processo são fragmentadas e fogem ao seu campo de visão. Dessa forma, segundo Marx, não são os operários que se apropriam dos meios de trabalho, mas esses que se apropriam dos operários, fazendo-os adequar os seus movimentos aos movimentos das máquinas. Há, portanto, uma

uniformidade na multidão: nas roupas, nos comportamentos e nos gestos (BENJAMIN, 2000, p.125).

Portanto, comparamos o artesão com o ator de teatro, que está em constante contato com o produto final, esse não escapa a seu campo de visão. E igualmente comparamos o ator de cinema ao operário da indústria: ambos estão em contato com as máquinas e o produto final que ajudam a construir não está no seu campo de visão – participam apenas de uma pequena fase do processo de montagem.

Um dos principais pontos do ensaio benjaminiano é a perda do valor de culto que a obra de arte reproduzida tecnicamente sofreu. Ao comparar a arte grega e medieval, produzidas com essa intenção e que procuravam um “valor de eternidade”, com a arte moderna, decorrente da reprodução mecânica, Benjamin não deixa dúvidas que a arte perdia seus valores de culto, ritual e magia. Ela admite agora um caráter de mercadoria, de exposição e entretenimento. O cinema, que tem na reprodutibilidade técnica a sua própria técnica de produção³², é uma forma de expressão artística que se relaciona com as massas, uma vez que é totalmente isenta de qualquer valor de culto e de ritual. O fato de que o cinema permite ao público a aproximação com a obra quebra de maneira definitiva esse caráter de culto: tudo aquilo que fica à distância, permanece inacessível em sua essência, mas tudo o que se aproxima, torna-se acessível.

O relacionamento das massas com as artes, devido ao progresso da cinematografia, tendia a se tornar cada vez mais próximo, pois o cinema permitia uma recepção coletiva e simultânea - “uma das funções sociais mais importantes do cinema é criar um equilíbrio entre o homem e o aparelho”, dizia o filósofo alemão (BENJAMIN, 1996, p. 189). Além disso, a

³² É preciso salientar que toda arte tem uma técnica de reprodução: a pintura e a escultura, por exemplo, são produzidas a partir de técnicas. O que diferencia essas formas de expressão do cinema é o fato de a técnica de produção do filme ser exatamente a reprodutibilidade mecânica e não manual. As artes, a ciência e a técnica sempre foram inseparáveis, mas a novidade do final do século XIX e início do século XX é o fato de que as artes não mais ocultavam essas relações.

obra de arte “aurática” exigia do público a concentração e a análise, para dessa maneira, o público conseguir se inserir na obra de arte. A possibilidade de reprodução técnica da obra de arte fez com que essa perspectiva fosse modificada, passando-se do estado anterior para um estado de diversão e fruição. Sendo assim, a obra de arte era inserida no público e, a partir disso, foi criada uma situação onde a quantidade virou qualidade, resultado do desenvolvimento do cinema, que cada vez atraía mais público e, conseqüentemente, mais lucros.

A obra de arte perdia definitivamente sua “aura” e seu caráter distanciado, de superioridade e de momento idealizado. Com o avanço das técnicas e a conseqüente reprodução em série, o cinema era parte dessa mudança de caráter da obra artística. Convém explicitar que Pirandello via a obra de arte como representação do mundo: o trabalho do artista era expressar a sua idéia a respeito da realidade que o cercava, criando uma outra realidade, que tinha um caráter superior. Assim, Pirandello se mostrava descontente com a possibilidade de reprodução técnica, mas também achava que esse processo era irreversível. Considerava o cinema como um fruto dessa possibilidade, e por isso achava necessário o distanciamento do cinema em relação ao teatro e ao romance.

O cinema era fruto de um processo irreversível de mecanização e conseqüente possibilidade de reprodução em série, o que proporcionaria um salto quantitativo: para Benjamin, essa quantidade era qualidade, a partir do momento em que o público, que vivia numa nova realidade proporcionada pelo desenvolvimento tecnológico – um ritmo de vida mais acelerado – tinha sua percepção modificada em relação à obra de arte que era dessacralizada³³; Pirandello via esse salto quantitativo como um salto qualitativo para trás, pois a reprodução que visava o mercado comercial e o lucro dava à obra dessacralizada uma

³³ Benjamin vê a destruição da aura como transformação da obra ritualística em obra acessível à sociedade. Dessa forma, a reprodução técnica e suas possibilidades libertavam a obra de seu caráter de culto, e as adequava a funções mais compatíveis com as necessidades da sociedade moderna: o entretenimento. Além do mais, a obra, que apesar de não ser mais a original, era divulgada a meios não imagináveis e inatingíveis à obra original.

característica que para ele não era própria de uma obra de arte: a popularização. O filme não era algo distanciado, uma realidade que foi observada pelo artista e foi por este recriada num plano superior, mas sim algo vazio, que não recriava a realidade, apenas a copiava, transformando a realidade natural numa realidade artificial.

A defesa que Pirandello faz da arte “aurática” – para usarmos a expressão de Benjamin – pode ser notada no romance na cena em que, ao entrar na casa de Nestoroff, o protagonista observa nas paredes os retratos dela pintados por Giorgio Mirelli, na época em que ainda eram namorados, ou seja, na época da casa de campo de Sorrento, a única lembrança do passado humano e natural que Serafino apresenta em sua narrativa. No seu relato, percebemos uma defesa da arte como objeto divino e de culto.

L’assunzione di quel suo corpo a una vita prodigiosa, in una luce da cui ella (Nestoroff) neppure in sogno avrebbe potuto immaginare di essere illuminata e riscaldata (...).

Fissata lì per sempre, in quella realtà divina ch’egli le aveva data, in quella divina luce, in quella divina fusione di colori (...). (p. 172)

Percebemos o uso dos termos “realidade divina”, “divina luz” que nos remetem à sua visão da pintura como obra de arte autêntica, diferentemente do cinema. Ao afirmar a estupidez do cinema, ele compara a mulher que viu nas pinturas, verdadeiras obras artísticas, com aquela que se apresenta diante dele e de sua maquininha para representar para o filme. As telas de Giorgio Mirelli eram o exemplo da obra de arte única e irrepetível, enquanto a película a ser rodada por sua câmera não poderia ter aquele caráter autêntico e “divino”:

(...)Ecco qua: questa donna che mi stava davanti, col capelli di rame. Là, nelle sei tele, l’arte, il sogno luminoso di un giovinetto che non poteva vivere in un tempo come questo; caduta dall’arte nel cinematografo. (p. 174)

A mulher das telas, pintadas por um jovem sonhador, estava ali, defronte a uma câmera para representar. Ela que um dia foi objeto da verdadeira arte, da “realidade divina”, agora faz parte de uma realidade estúpida, um fingimento e uma enganação.

Daí depreendemos dois fatos interessantes: a primeira visão pirandelliana sobre o cinema, que observamos nos *Quaderni*, pode se ajustar às considerações de Adorno, já que os dois viam a indústria do cinema de maneira negativa. Pirandello observava mais o aspecto artístico e Adorno o aspecto social, mas ambas as visões apresentam confluências que as fazem manter relações; outro fato interessante é a convergência entre o que Serafino Gubbio nos apresentou – a face negativa do cinema – com aquilo que Benjamin observaria anos mais tarde. E ao mesmo tempo, a segunda visão pirandelliana a respeito do cinema se aproxima muito do aspecto positivo da “perda da aura”, por parte da obra de arte, descrito por Benjamin. Podemos, portanto, dizer que Pirandello, ao longo de sua carreira, apresentou duas visões relativas à obra cinematográfica: uma pessimista e outra quase benjaminiana.

Mas, observamos nos diários de Serafino uma constatação da mudança de perspectiva em relação à obra de arte. Verificação que já havia sido feita anos antes por Baudelaire: o artista – representado em *As flores do mal* pelo lírico que perdeu a auréola – tornou-se antiquado. O poeta, que numa paisagem típica da metrópole mecanizada e massificada, ao atravessar a rua correndo para fugir dos carros velozes e saltar sobre a lama, sente cair de sua cabeça a auréola, no lodo do asfalto. O poeta não teve coragem de apanhá-la (“achou mais prudente perder as insígnias do que quebrar os ossos”); sente que o infortúnio lhe servirá para algo: agora poderia andar incógnito pela multidão e se entregar a tudo aquilo que não poderia antes, pois era igual a qualquer outro que estivesse ao seu lado, afinal perdera sua auréola. Além do mais, conforta-o saber que aquela auréola servirá a um mau poeta que a apanhará e se enfeitará com ela sem nenhum pudor. (Cf. BAUDELAIRE, 1985, p. 634).

Assim como o Serafino de Pirandello, o lírico de Baudelaire, através de uma metáfora, indica que a obra de arte se modificou devido ao advento das máquinas e a invenção do cinema. A percepção se modifica a partir do momento em que se tenta superar o caráter único

dos fatos e se interessa por captar o igual, ou aquilo que pode ser compreendido de uma só vez e repetido ao infinito.

Mas, pelo que apuramos, constatam-se ambivalências no pensamento de Benjamin e no pensamento de Pirandello a esse respeito: os dois demonstram consciência do momento de crise no campo artístico – talvez Benjamin demonstre uma consciência mais madura do que o escritor italiano, uma vez que observou os fenômenos por muito mais tempo e não esteve no olho do furacão como Pirandello – decorrente de mudanças histórico-sociais. Com isso, o sentido de obra de arte foi modificado, passando de uma obra ritualística para uma obra acessível. Assim, o filósofo alemão via essa transformação com bons olhos, mas via a perda da aura e a perda do caráter único como maléficos. A mesma ambivalência é apresentada por Pirandello: ao mesmo tempo em que criticava o cinema e o fadava ao fracasso se não cessasse de buscar fontes na literatura, auxiliava na adaptação de obras para as telas, chegando em alguns momentos a aproximar seu otimismo com o de Benjamin, relacionado à acessibilidade da obra à sociedade como um todo, e não somente àqueles poucos privilegiados.

4. O papel de Pirandello no mundo do cinema

Num determinado momento, Pirandello começa a se inserir de corpo e alma no ambiente cinematográfico, atuando como crítico e colaborador. Em seus últimos dez anos de vida, o campo de ação de Pirandello não foi somente aquele literário: a narrativa continuava a ser o “coração” de sua obra de ficção, mas sua obra de não-ficção agora era composta por artigos e entrevistas concedidas a respeito do mundo do espetáculo – teatro e cinema - onde agora era reconhecidamente um dos principais protagonistas. O cinema se revela primeiramente como uma pedra no caminho do homem-escritor-crítico, uma vez que o perturba e coloca em xeque, a seu ver, o futuro do teatro. O teatro aliás é o território por onde nosso autor caminhou de maneira livre, inovadora e totalmente marcante, afinal foi como dramaturgo que se consagrou mundialmente, ganhando inclusive o Prêmio Nobel de Literatura de 1934.

A intenção aqui é apresentar as andanças de Pirandello pelo mundo da indústria cinematográfica, desde seus ensaios críticos até a sua adesão ao cinema como forma de expressão de sua arte. Falávamos anteriormente de duas visões pirandellianas a respeito do cinema: a primeira uma visão pessimista, que não considerava o cinema como forma de expressão artística; a segunda, uma visão quase benjaminiana, que enxergava no filme a possibilidade de expandir seus horizontes e divulgar sua obra, suscitando no público o gosto pelo original. Talvez, mesmo que tardiamente, Pirandello tenha percebido que o filme poderia ser uma ótima ferramenta de divulgação de sua obra ou ainda que, a indústria cinematográfica, poderia ser uma fonte de lucro e ganhos financeiros enormes , diferentemente do teatro. A partir dessa segunda visão, que não chega a ser uma visão otimista e entusiasmada em relação ao cinema, mas é uma visão mais conformada com a irreversibilidade do panorama, afinal o cinema tinha cada vez mais o apelo do público, é que apresentamos algumas considerações sobre o papel de Pirandello no mundo do cinema e da

sua visão final a respeito desse mundo. Todas as considerações são baseadas em artigos e entrevistas dadas pelo autor e publicadas no volume *Saggi e interventi*, entre o final da década de 20 e início da década de 30.

Após a Primeira Guerra Mundial, o autor redefiniu sua relação com a arte cinematográfica e a assimilou como um instrumento de divulgação cultural, a partir do momento em que serviria como ferramenta para a propagação de sua arte. Sua visão anterior, de que o cinema não era efetivamente uma obra de arte, foi se modificando gradualmente conforme eram adaptadas para as telas seus contos, romances e peças teatrais. A visão exposta em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, de que o cinema era uma réplica vulgarizada e falsificada do mundo real, onde a verdadeira representação feita pelos autores era engolida pela máquina e transformada em mercadoria ao grande público consumidor, dessa forma aniquilando todas as possibilidades artísticas que dali poderiam depreender-se, começa a se modificar em um determinado ponto: durante a guerra, conforme o próprio autor declara, a adaptação de uma obra de León Tolstoi, *Padre Sergio*, feita por Jakov Protazanov (1917), o fez pensar um pouco mais sobre a cinematografia e nela enxergar novas possibilidades.

Durante a realização cinematográfica de *Il fu Mattia Pascal*, em 1924, Pirandello declarou:

Io credo che il Cinema, più facilmente, più completamente di qualsiasi altro mezzo d'espressione artistica, possa darci la visione del pensiero. Perchè tenerci lontani da questo nuovo modo d'espressione che ci permette di rendere sensibili fatti appartenenti ad un ambito che è quase tutto interdetto al Teatro e al Romanzo?

Conosco male il Cinema...È un film russo, Padre Sergio, che mi ha, durante la guerra, lasciato intravedere le possibilità di questa arte giovane: il Sogno, il Ricordo, l'Allucinazione, la Follia, lo Sdoppiamento della personalità! Se i cinematografisti volessero, ci sarebbero grandi cose da fare!³⁴

Apesar de parecer começar a concordar com a nova forma de expressão artística, o autor não a adere definitivamente. A fobia provocada pela preocupação com o futuro do teatro

³⁴ O trecho citado foi retirado de obra: VICENTINI, C *L'estetica di Pirandello*, 1970, p. 221, e segundo o autor teria sido uma declaração de Pirandello à revista francesa "Nouvelles Littéraires", de 19 de novembro 1924.

o fez por diversas vezes, após essa declaração, afirmar que o cinema caminhava por territórios que não deveria. Na verdade, essa fobia pareceu não permitir que Pirandello enxergasse as reais possibilidades da nova arte, como por exemplo, sua vocação narrativa. E, em consequência disso, ele sempre propunha para o cinema a criação de uma linguagem que fundisse ritmos musicais e imagens fantásticas. Pirandello de fato nunca enxergou no filme a possibilidade de ele ser uma obra de arte, a não ser que abandonasse a tentativa de imitar a arte narrativa.

Em declarações dadas em uma entrevista de outubro de 1928, Pirandello assume a possibilidade de trabalhar numa obra que traduzisse as suas perspectivas para o cinema, e que seria a que traduziria artisticamente a sua visão para a obra cinematográfica³⁵: *Sei personaggi in cerca d'autore*. E aponta, o que na sua concepção, era um equívoco do cinema (PIRANDELLO, 2006, p. 1353):

“[...] Troppo spesso il cinematografo esprime, con gran lusso di dettagli perfetti, originalissimi, un contenuto gramo ed ingenuo, per non dire peggio. Leggi di domanda e d’offerta, richiesta del pubblico, ragioni commerciali”.

As razões comerciais do cinema o afastam da qualidade artística que ele poderia vir a ter. Dessa maneira, nenhuma obra cinematográfica até então era por Pirandello considerada uma obra artística, pois tinha como condição preliminar as leis do mercado. Além disso, ao considerar o filme como obra de conteúdo ingênuo e infeliz, Pirandello afasta-o do caráter sublime que a seu ver existia em toda obra de arte e afirma, logo a seguir, que o cinema, alimentando-se da literatura, pode ser tudo, menos cinema (PIRANDELLO, 2006, p. 1355):

“(…) Il cinematografo, in altri termini, è stato finora commedia, dramma: teatro, o novella, romanzo: *narrazione*; è stato drammatico o narrativo nel

³⁵ “Pirandello e le sue grandi novità cinematografiche” In: *Saggi e interventi*, 2006, p. 1351 – 1357. Entrevista concedida a Enrico Rocca para o periódico *Il popolo d’Italia*, publicada em 4 de outubro de 1928.

senso letterario della parola. Quase mai cinematografo. (...) Ma su questo punto ho delle idee mie che non voglio ancora dire...”

Pirandello assume que tem idéias para o desenvolvimento do cinema como obra artística, mas deixa claro que para isso é necessário que ele encontre sua forma de expressão autêntica, original, sem imitar a literatura nos filmes. O autor se coloca como um revolucionário no teatro e que, poderia igualmente, promover uma revolução também na cinematografia, uma revolução sonhada por ele, que tiraria a palavra do filme e faria do filme a expressão de um sonho, sem palavras.

Num dos seus ensaios sobre a cinematografia, Pirandello explicita essa visão, onde discorria sobre a possibilidade de o cinema ruir se não achasse uma forma de expressão que coubesse somente a ele. Em *Se il film parlante abolirà il teatro*, publicado em 1929 no *Corriere della sera*, ele se mostra ainda preocupado com o futuro do teatro, devido ao sucesso do cinema falado, que recentemente havia sido desenvolvido e arrebatava cada vez mais público. Na verdade, nesse artigo, Pirandello nos parece ao mesmo tempo contraditório e, ao indicar um caminho para a indústria cinematográfica, comete um equívoco. Sua contradição está no fato de que ele sugere uma nova linguagem para o cinema, que se distancie do romance e do teatro e ao mesmo tempo em que faz isso, permite e até auxilia na adaptação de algumas de suas obras para as telas.³⁶ Sua preocupação com o futuro do teatro vinha do fato de o cinema tentar se prestar ao mesmo papel que a arte dramática e, por ser uma novidade e o campo de fetiche de muitos telespectadores, estar atraindo mais público do que os espetáculos teatrais. Sua defesa ao teatro começa exatamente na premissa de que o teatro seria a única forma de expressão natural da vida (PIRANDELLO, 2006, p. 1367):

³⁶ O artigo foi publicado em 16 de junho de 1929. Nessa época, já existiam alguns filmes baseados em novelas e romances de Pirandello, como *Il viaggio*, de Gennaro Righelli (1921), *Il fu Mattia Pascal*, de Marcel L’Herbier (1926), entre outros. Convém também ressaltar que em 1925, Pirandello trabalhou num roteiro original para o cinema, num filme que jamais seria realizado. O filme de Marcel L’Herbier foi acompanhado de perto por Pirandello, desde de sua concepção até a sua montagem.

Ma che il teatro, prima d'essere una forma tradizionale della letteratura, sia un'espressione naturale della vita non è, in alcun modo, da mettere in dubbio.

A partir desse ponto voltamos à idéia pirandelliana de arte: o teatro era a melhor forma de se expressar naturalmente a vida. Uma vez que o cinema procurava na literatura a sua inspiração e, além disso, era uma forma de expressão artificial e mecanizada, ele não poderia ser considerado arte. Mas ao mesmo tempo em que criticava a indústria cinematográfica por adaptar obras literárias para as telas, Pirandello auxiliava em adaptações de suas próprias obras (cf. nota 27), e aí residia sua contradição.

Na verdade, o grande sucesso do filme falado³⁷ despertou o interesse crítico de Pirandello, que já se iniciara em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, e fez mais uma vez com que ele se preocupasse com o futuro do teatro. A euforia espalhada pela voz colocada nos filmes suscitou uma hipótese que logo foi rechaçada por ele: o fim do teatro e a supremacia da cinematografia. Mas, depois da preocupação (e provavelmente tenha sido ela a incentivadora para que ele escrevesse o artigo) veio a afirmação: não seria o teatro que se transformaria em cinema, mas o cinema que iria querer se transformar em teatro, mas o máximo que poderia atingir era se tornar uma imitação mecânica e, como toda cópia, suscitaria o desejo pelo original. Ou seja, segundo Pirandello, o cinema estaria fadado a morrer se não deixasse de buscar na literatura a sua inspiração, pois nunca seria capaz de “matar” o teatro.

Ao afirmar que o cinema deveria se distanciar da literatura, pois jamais seria capaz de substituir a palavra, o autor comete um equívoco, que se encontra no fato de querer tirar do cinema seu atributo narrativo e atribuí-lo uma função de representação visual da música, à qual ele chamou *cinemelografia* (PIRANDELLO, 2006, p.1372 – 1373):

³⁷ O cinema sonoro (ou falado) surgiu no final da década de 20. A primeira companhia cinematográfica que desenvolveu uma técnica que permitisse inserir o som num filme foi a Warner Bros, em 1927, com o filme *O cantor de jazz*, de Alan Crosland. A transição para o cinema falado foi tão rápida que alguns filmes, entre 1927 e 1929, que originalmente eram para ser mudos, se tornaram falados.

Il cinema e la musica sì... Il cinema e le parole no... Perché? Perché le immagini e la musica appartengono a uno stesso universo, quello delle sensazioni, delle cose suggerite; le parole appartengono a un altro universo. Le immagini rientrano nel campo del sogno e non della vita che è inscritta nello spazio e nel tempo... Le parole, precise, positive, determinate appartengono al contrario al campo della vita soltanto. Esse non combaceranno mai con le immagini, talvolta sminuendole o distruggendole, talvolta cancellandosi davanti a quelle e perdendo il loro senso.

Pirandello não percebeu que seria exatamente a palavra o fator diferencial do cinema; o filme falado foi o responsável pela evolução da arte cinematográfica e seu principal triunfo como forma de espetáculo. Ao trabalhar com uma linguagem mais simples e com uma multiplicidade de cenários, atores, enredos e efeitos especiais, o cinema se tornou uma grande forma de contar histórias, tanto que as adaptações de obras literárias para as telas nunca cessaram; pelo contrário, se perpetuaram pela história da indústria cinematográfica até os dias atuais. Mas nosso autor tinha a convicção de que “o teatro jamais perderia espaço para o cinema, pois apesar desse ser um concorrente da arte teatral, o cinema contava com a reprodução mecânica e fotográfica dos atores, enquanto o teatro contava com atores vivos”.

A visão de Pirandello nesse momento é a visão preocupada com o progresso e a mecanização da vida, que tornava cada vez mais vazia a existência humana e agora, com o avanço da técnica cinematográfica, fazia com que as artes, em especial o teatro e a literatura, também se tornassem vazias e perdessem a sua autenticidade e profundidade. Ele afirma que “a literatura, a partir do momento em que é adaptada para as telas, se separa de seu valor inestimável: a palavra”.

Há aí uma clara defesa do teatro e uma artilharia pesada contra o filme falado. Segundo Pirandello (PIRANDELLO, 2006, p. 1369 – 1370, tradução nossa) “ao colocar a fala no filme, a indústria cinematográfica incorre num erro que só poderá lhe trazer prejuízos, pois a voz que emana na sala de reprodução não é do ator, como no teatro, mas sim de sua imagem fotográfica. Se não bastasse, há uma dissonância entre as articulações dos atores e a voz que é

ouvida pelo público, fazendo com que eles pareçam ventríloquos. Mas mesmo quando esse problema técnico fosse corrigido pela evolução da tecnologia cinematográfica e os lábios dos atores cessassem de falar no vazio, o principal problema não estaria solucionado, pela óbvia razão de que quem estava ali não eram os atores, mas sim suas imagens, e imagens não podem falar”.

Esse era um dos argumentos de Pirandello para defender que a arte teatral jamais morreria em razão do cinema. Assim como o cinema evoluía, o teatro também e, voltando à questão dos atores, ele afirmava que a supremacia do teatro estava exatamente no fato de poder contar com atores vivos e não com sua reprodução fotográfica.

O descontentamento de Pirandello frente ao cinema falado fez com que ele tivesse a idéia de trabalhar numa obra de arte para o cinema, que definia como uma obra de pura visão, completamente diferente da linguagem que havia empregado como meio de expressar a sua experiência de vida. Isso porque, diferentemente de seus dramas, onde a linguagem sempre teve um papel essencial no desenvolvimento da ação, o filme tentaria se ater mais ao visual. Segundo ele, “tudo aquilo que no cinema não influenciasse a alma do espectador somente pelo meio visual, deveria desaparecer”. A obra que escolheu para fazer essa adaptação foi *Sei personaggi in cerca d'autore*. Mas essa não seria uma adaptação fiel à sua peça de teatro e sim uma obra de pura visão sobre o cinema, algo diferente do que tinha feito até então³⁸. Ele afirmava que com isso indicaria um novo caminho ao cinema, mas a explicação de como seria tecnicamente possível percorrer esse caminho ele não dá e, como a obra nunca chegou a ser realizada, essa questão fica sem resposta. A única afirmação feita pelo autor (PIRANDELLO,

³⁸ Pirandello se mostra áspero quanto às adaptações da literatura para as telas e por isso se põe a trabalhar numa adaptação de uma de suas obras-primas para o cinema. Ele afirmava que com isso indicaria um novo caminho ao cinema, mas a explicação de como esse caminho seria percorrido ele não diz. E nunca ficamos de fato sabendo dessa possibilidade, afinal a obra nunca foi realizada.

2006, p.1376) que poderia elucidar essa questão é “que tudo aquilo que no cinema recordasse o teatro deveria desaparecer”³⁹.

Em uma entrevista à revista *La Stampa* anos mais tarde, publicada em 20 de junho de 1933, o autor falou mais sobre essa adaptação: devido ao sucesso do filme *Come tu mi vuoi*, baseado em sua obra e produzido pela companhia cinematográfica americana MGM⁴⁰, a própria companhia gostaria de ver adaptada para as telas uma das obras-primas pirandellianas, *Sei personaggi in cerca d'autore*, onde Pirandello afirma que atuaria como o autor, ou seja, ele mesmo, e até explica como seria o enredo do filme⁴¹. Diferentemente da peça teatral, que se desenvolvia sobre dois planos de ação e nascia do contraste dos personagens fantásticos criados pelo autor com aqueles falsos e criados pelos atores, o filme se desenvolveria sobre três planos de ação: aquele da vida (real), aquele da fantasia criativa do autor e aquele da falsa imitação dos atores. O filme seria realmente aquilo que Pirandello demonstrava ser o cerne de sua arte: eram pessoas reais que um dia ele havia encontrado, se interessado por suas vivências e, como autor, liberado sua fantasia para re-criá-los como personagens.

A verdade é que um dos grandes sonhos de Pirandello era realizar *Sei personaggi* como obra cinematográfica, mas isso nunca chegou a acontecer. Notamos uma diferença entre as considerações feitas nos dois artigos aqui citados, o de 1929, publicado no jornal *La nación*, de Buenos Aires, mostra um autor ainda incomodado pela busca que o cinema fazia na literatura para realizar suas obras. O filme falado parecia suscitar no autor um descontentamento que gerava uma total separação, por parte dele, entre o filme e o livro ou a peça de teatro. No artigo publicado em 1933, Pirandello se mostra mais maleável e como um

³⁹ PIRANDELLO, L. “Il Drama e il cinematografo parlato”. In: *Saggi e interventi*, 2006, p. 1375-1377. Artigo publicado por Pirandello no jornal *La nación* de Buenos Aires, em 7 de julho de 1929.

⁴⁰ A respeito dessa adaptação, Pirandello diz que os americanos que escreveram o roteiro foram muito fiéis à sua obra, e que fundamentalmente o filme foi aquilo que ele havia idealizado. Dessa maneira, admite ter visto no filme a sua obra original.

⁴¹ Cf. PIRANDELLO, L. “ ‘Sei personaggi’ come film”, 20/06/1933, In: *Saggi e interventi*, 2006, p. 1393 – 1396.

colaborador assíduo da indústria do entretenimento: além de elogiar a adaptação de seu conto e conceder à companhia norte-americana outra obra para ser adaptada, ele cita que estaria em curso outra produção baseada em um de seus contos, *Donna Mimma*, e que este seria um filme “humano, sincero e fiel na sua essência ao seu trabalho original” (PIRANDELLO, 2006, p. 1396).

Apesar das contradições de Pirandello em suas considerações a respeito do cinema, notamos a imagem de um intelectual aberto às inovações artísticas. Mesmo tendo sido um crítico feroz da indústria cinematográfica no seu início, soube captar suas vantagens, tornando-se um importante instrumento na sua divulgação.

“(...) Come vedi, io non ho prevenzioni contro nessun genere. Nel mio cervello c’è posto per le più disparate forme d’arte...”⁴²

Por ocasião de um contrato firmado com a Paramount, Pirandello permaneceria em Hollywood por três meses, ajudando no roteiro de quatro adaptações cinematográficas de seus contos e peças, dos quais dois já estavam escolhidos, baseados nos contos *Il lume dell’altra casa* e *Il capretto nero*. Mas o que teria levado Pirandello a uma mudança tão radical quanto ao papel do cinema no mundo do espetáculo e como concepção artística? Como nosso autor teria passado de uma visão radicalmente contrária à arte cinematográfica a uma perspectiva que enxergava no filme uma forte ferramenta de divulgação cultural e artística?

Analisando suas entrevistas e ensaios talvez tenhamos achado uma resposta: em 17 de outubro de 1923, Pirandello concedeu uma entrevista a Luigi Bottazzi, repórter do *Corriere della sera*, por ocasião de sua partida para a América. Nos EUA, o autor acompanharia a apresentação de alguns de seus dramas, dentre eles, *Così è (se vi pare)* e *Come prima, meglio*

⁴² “Pirandello: Un Laotzè con la valigia” In: *Saggi e interventi*, 2006.,pág. 1383 (entrevista do autor a Mario Corsi, publicada na revista *Comoedia*, de jul/ago de 1930). Na ocasião, a declaração foi dada por consequência de seu contrato com a Paramount, para onde escreveria quatro roteiros cinematográficos de suas novelas e peças. As que já tinham sido escolhidas até então eram as novelas *Il lume dell’altra casa* e *Il capretto nero*.

di prima, e falava que desta vez seu repertório seria representado também através do cinema. O entrevistador indaga: “Tradução em língua muda?” E Pirandello esclarece (PIRANDELLO, 2006, p. 1206):

Già in America non si fanno contratti per lavori teatrali senza un annesso e conseguente contratto per la riduzione cinematografica. È una legge di ferro che gli impresari impongono e che non dispiace a nessuno perchè frutta lauti guadagni.

O autor esclarece que os contratos para a representação de sua obra somente são firmados mediante outro contrato que autorize a adaptação cinematográfica das mesmas. Mas Pirandello também faz questão de deixar claro que as adaptações propiciam um grande lucro e, mais adiante, até cita um autor que numa das adaptações de um romance de sua autoria, ganhou um milhão e meio de dólares. Ora, certamente uma parte da “profecia” pirandelliana a respeito do cinema se concretizava: os lucros proporcionados pela indústria cinematográfica eram grandes e certos e, por isso, a preocupação com o futuro da arte teatral até certo ponto era justa por parte do dramaturgo Pirandello. Já que as grandes somas em dinheiro atraíam atores, cenógrafos e produtores teatrais para as companhias cinematográficas, percebemos que também os autores foram seduzidos pela possibilidade de ganhos exorbitantes.

Em várias entrevistas e em vários escritos, Pirandello tenta dar uma explicação artística para sua adesão à indústria cinematográfica, mas as contradições que partem dessas declarações fez com que chegássemos à conclusão de que o dinheiro gerado pela autorização para adaptação de suas obras para as telas foi o principal responsável por fazer do escritor siciliano um dos principais colaboradores do cinema.

Após a Primeira Guerra Mundial, Pirandello concedeu o direito de adaptação de muitas de suas obras: a primeira a ser filmada foi *Ma non è una cosa seria*, com direção de Mario Camerini. Dado o primeiro passo, ininterruptamente foram adaptadas para as telas muitíssimas outras obras pirandellianas: *Lo scaldino* (Augusto Genina, 1920), *Il viaggio*

(Gennaro Righelli, 1921), *La rosa* (roteiro do filho Stefano Pirandello e direção de Arnaldo Frateili, 1921), entre outras já citadas.

Mas Pirandello também trabalhou num roteiro original para o cinema: em 1932, com a colaboração do filho Stefano. Escreveu o roteiro de *Gioca Pietro!*, do qual o diretor Walter Ruttmann fez o filme *Acciaio*. Enfim, vale reafirmar que nosso autor foi um dos escritores que mais tiveram obras adaptadas para o cinema e também para a televisão: são mais de quarenta realizações baseadas em seus romances, contos e peças.

Talvez pelo sucesso do próprio romance ou pela história ter se adaptado bem ao cinema quando realizada como filme, *Il fu Mattia Pascal* é uma das obras com mais versões cinematográficas. Ao todo são três versões: *Feu Mathias Pascal* (1924 – 1925), de Marcel L’Herbier; *L’homme de nulle part* (1936 – 1937), de Pierre Chenal; *Le due vite di Mattia Pascal* (1984 – 1985) de Mario Monicelli.

Segundo Mariarosaria Fabris (FABRIS, 2005, p. 39), as três versões são diferentes e algumas se afastam do real princípio da obra, da filosofia de Mattia Pascal:

Das três versões, a que mais se afasta do espírito pirandelliano é a mais recente, pois na leitura de Monicelli sobrou muito pouco da filosofia de Mattia Pascal, uma vez que ao diretor interessou apenas o entrecho, que, ao ser transposto para os dias de hoje, perdeu aquele caráter de atualidade (no sentido de sempre atual) presente no romance, banalizando-se, quando não vulgarizando-se.

A versão de *As duas vidas de Mattia Pascal* mostra que o diretor não simpatizava com o aspecto físico e decadente do protagonista do romance e por isso deu a incumbência de interpretá-lo a Marcello Mastroiani, assim transformando Mattia Pascal num “boa-vida” (op. cit., p. 39).

A segunda versão, de Pierre Chenal, teve seus diálogos revistos pelo próprio Pirandello, que faleceu durante as filmagens, mas também não se mantém inteiramente fiel ao espírito do romance. O diretor aproveita a história de Mattia Pascal e modifica seu desfecho

fazendo com que, através de documentos falsos, o personagem assumisse definitivamente a identidade de Adriano Meis. Mas esse não era um desfecho original. Foi o mesmo dado por Marcel L'Herbier, diretor da adaptação que proporcionou um contato de Pirandello com o ambiente cinematográfico durante a montagem, da qual participou. Essa adaptação, inclusive, é considerada por muitos a mais fiel à obra, uma vez que mantém o espírito de “trágico e cômico, na presença do humorismo exatamente como era entendido pelo escritor” (cit., 2005, p. 41).

Pirandello, ao acompanhar a montagem no set de filmagem, se entusiasmou com a interpretação dada a seu personagem pelo ator Ivan Mosjoukine, ator russo que primeiramente se aventurou no teatro e depois se tornou um astro do cinema, com o advento do cinema falado. O ator já tinha interpretado um personagem de Tolstoi, Fedja Protasov, da obra *Cadáver vivo*. Segundo Leonardo Sciascia (1989, p. 45), todos aqueles que assistiram ao filme - talvez até mesmo o próprio Pirandello - recordaram perfeitamente o personagem do romance através da interpretação, dos movimentos e das expressões de Mosjoukine. Nessa versão, não só a representação fiel do ator, mas também a própria montagem do filme carrega consigo a atmosfera pirandelliana presente na obra original: “a abstração supera o real e leva para outra dimensão: aquela em que se desenrola o drama da identidade de Mattia Pascal” (FABRIS, cit., p. 40).

A relação de Pirandello com o cinema foi tão turbulenta e tão íntima ao mesmo tempo: ao mesmo tempo em que criticava e atacava o cinema, autorizava e até auxiliava nas adaptações de suas obras. Ao mesmo tempo em que estava na linha de frente do combate ao cinema falado, via um filme, baseado em seu conto *In silenzio* (1905), chamado *La canzone dell'amore* (1930) inaugurar o cinema desse tipo na Itália, através das mãos do diretor Giovanni Righelli.

Talvez os ganhos enormes proporcionados pelo grande sucesso do cinema, talvez a ânsia de tentar impor sua “poética cinematográfica” à indústria dos filmes, tenha levado o autor a mergulhar no mundo da sétima arte. A verdade é que, desde seu romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Pirandello nunca mais deixou de escrever, conceder entrevistas ou dar declarações a respeito do cinema. Mesmo muitos anos após a sua morte, muitos filmes baseados em suas obras foram lançados: *Kaos* (1984), de Paolo e Vittorio Taviani, baseado em sete contos do volume *Novelle per un anno*; *Enrico IV* (1983 – 1984), adaptação da peça homônima de 1921, e *La balia* (2000) – baseado no conto homônimo – ambos de Marco Bellocchio.

A verdade é que, mesmo sendo contraditório e ambivalente, Pirandello deu uma contribuição de grande calibre para o desenvolvimento da indústria cinematográfica enquanto forma de expressão. Além disso, contribuiu de forma significativa no que diz respeito ao estudo da intervenção tecnológica no campo das artes, fato desencadeado pela fotografia e ratificado pelo cinema.

CONCLUSÃO

A poética pirandelliana, que tem como ponto principal o ensaio *L'umorismo*, é sem dúvida o ponto de onde se deve partir para uma análise consistente da obra de Pirandello. As considerações feitas pelo autor sobre as características da obra de arte e o conceito filosófico de humorismo definido no ensaio citado foram de extrema importância para que fosse possível explicitar o objeto de nosso estudo.

Nossa intenção principal, ao analisar o romance *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, era pontuar essa obra como uma das principais narrativas do Decadentismo italiano, já que a ela sempre foi relegado um papel secundário no cânone de Pirandello. Acreditamos que esse juízo seja equivocado, uma vez que o romance talvez seja aquele que apresenta mais claramente, em forma de reflexões, a visão de mundo do autor. Seu primeiro capítulo, ou mais apropriadamente, caderno, é feito exclusivamente daquilo que a crítica costumou chamar, a partir de Adriano Tilgher, de *filosofia pirandelliana*, ou simplesmente, *pirandellismo*.

O personagem Serafino Gubbio, através de seus diários, é o porta-voz do autor que observa o mundo que o cerca e as pessoas que nele vivem através de seus olhos, que se limitam a uma dimensão mecânica, ou seja, àquela da câmera cinematográfica. A impassibilidade perseguida pelo narrador desde o início é acentuada por sua profissão e pela máquina que ele opera. Filosoficamente, Pirandello, tomando como instrumento os escritos de seu personagem, faz considerações sobre o mundo moderno mecanizado, a mudança de uma realidade natural para uma realidade fictícia e a condenação do ser humano a ser um escravo da máquina. Ele perde sua individualidade e passa a ser nada mais do que um número, uma estatística, mais um na multidão.

Essa nova condição ao qual o homem fora submetido com o avanço das tecnologias suscita em nosso autor o pessimismo, pensado a partir das conseqüências que tal avanço

provocaria na vida em sociedade. O indivíduo, sempre obrigado a utilizar as máscaras que as convenções sociais lhe impõem, agora tem mais um fator contra si, que fragmenta a sua personalidade e intensifica a perda de identidade: o homem que vive na sociedade industrial e capitalista, além de sofrer a alienação diante do trabalho mecanizado (assim como primorosamente demonstrou mais tarde Chaplin), sofre também por ser visto como mais uma peça de uma gigante engrenagem, importante, mas totalmente substituível. A sociedade industrial mecanizada faz com que o homem se assemelhe à máquina, e a consequência é a perda da individualidade e a alienação pelo trabalho.

A partir desse mundo dominado pelas máquinas e da nova realidade estabelecida, onde o ritmo de vida atingia uma velocidade “barulhenta e vertiginosa”, Pirandello constata que a mecanização atinge as artes. Ele poderia estabelecer uma indústria qualquer como espaço de sua narrativa, mas escolhe o mundo do cinema, representante maior da intervenção da máquina no campo artístico. Acreditamos, sem sombra de dúvidas, que mais do que documento de poética e mais do que um romance “mediocre”, como alguns críticos o consideram, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* seja uma espécie de desabafo, de denúncia de um escritor humanista que via cada ser humano se perder numa batalha entre homem e máquina; além disso, o pessimismo em relação ao avanço tecnológico se agrava a partir do momento em que o autor acredita que o cinema representa um risco ao futuro da arte teatral.

O que Pirandello observou no romance, seria constatado mais tarde, por volta dos anos 30, 40 e 50, por Walter Benjamin e Theodor W. Adorno, de maneira que os dois pensadores alemães desenvolveram em algumas de suas obras do mesmo tema tratado pelo nosso autor em 1915. A invasão da tecnologia no mundo do espetáculo e das artes incomodou muito Pirandello inicialmente, pondo-o como um inimigo feroz da arte cinematográfica. Pelas suas primeiras considerações a respeito dessa arte, notamos uma preocupação com o futuro do

teatro e da obra de arte em geral. A partir do momento em que o cinema se prestava a copiar e reproduzir a realidade tal como ela parecia ser, ele não poderia ser considerado obra artística: essa realidade copiada pelo cinema não era objetiva, ao contrário, ela era mutável e ilusória. A única forma de se fixar a realidade era através da obra de arte, e esse papel o cinema, na opinião de nosso autor, a princípio, não desempenhava.

A verdade é que as considerações contidas no romance são frutos de uma primeira visão, vinda de um primeiro contato do autor com as telas. Essa visão modificou-se ao longo da sua carreira. A mudança de ponto de vista trouxe à tona as contradições de Pirandello: ao mesmo tempo em que criticava o cinema, autorizava a adaptação de suas obras; ao mesmo tempo em que dizia que o cinema deveria achar sua própria linguagem, deixando de lado a narrativa e o drama literários, apoiava e adaptava seus contos e peças ao cinema.

Assim, dividimos a visão pirandelliana em duas partes: a primeira é uma visão pessimista, que enxergava o cinema com desconfiança e descrédito, e como mais um fator de alienação. Tal conceito aproxima-se muito daquele que Adorno faria tempos mais tarde, onde colocaria o filme como produto da indústria cultural. A segunda visão é quase benjaminiana: o autor talvez tenha percebido no cinema um grande instrumento de divulgação de sua arte, um instrumento que possibilitaria a democratização e o acesso das massas aos seus romances, contos e peças. Mas, concomitantemente, tem-se a impressão de que Pirandello, que se tornou um dos escritores com mais obras representadas nas telas, não cedeu somente aos encantos e às novas possibilidades, mas também aos lucros da indústria cinematográfica.

Portanto nosso autor, além de crítico, torna-se protagonista da cinematografia. O que não podemos deixar de evidenciar, apesar das contradições de Pirandello, que possibilitam que alguns o rotulem como um ensaísta limitado, é que ele se apresenta como um importante pensador e artista do século XX, seja através de seu teatro, de sua narrativa ou de seus apontamentos críticos.

Podemos considerar que ele – apesar de todas as críticas sofridas ao longo de sua carreira – foi um artista que através de sua arte teve a intenção de expor a miserável condição humana na vida em sociedade, num eterno jogo entre ilusão e realidade, vida e forma. Sua arte afirma o absurdo de tentarmos fixar normas e formas ao espírito humano, de quereremos descobrir uma verdade absoluta através de aparências externas e completamente mutáveis segundo os impulsos e as paixões: na arte pirandelliana encontra-se a certeza da impossibilidade de fixar leis e formas às coisas humanas.

O papel de nosso autor, ao desmascarar a realidade e ao propor-se a transmitir as suas “descobertas” para o seu público, foi cumprido com maestria, a partir do momento em que descobriu no teatro a melhor forma de expressão de sua arte, chegando ao cinema, que se mostrou um potente instrumento de divulgação e propagação daquilo que pensou.

BIBLIOGRAFIA

I – Obras de Luigi Pirandello:

PIRANDELLO, Luigi. *Arte e scienza*. Milano: Mondadori, 1994.

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

_____. *Il fu Mattia Pascal*. Torino: Einaudi, 1993.

_____. *Novelle per un anno*. Roma : Newton, 2006.

_____. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Milano: Mondadori, 2005.

_____. *Saggi e interventi*. Milano: Mondadori, 2006.

_____. *Sei personaggi in cerca d'autore. Ciascuno a suo modo. Questa sera si recita a soggetto*. Milano: Garzanti, 2005.

_____. *Uno nessuno centomila*. Verona: Mondadori, 1985.

II – Obras sobre Pirandello:

BARILLI, Renato. *La linea Svevo-Pirandello*. Milano : Mursia, 1988.

_____. *Pirandello: una rivoluzione culturale*. Milano: Mursia, 1986.

BERNARDINI, Aurora Fornoni. *Henrique IV e Pirandello: roteiro para uma leitura*. São Paulo: EDUSP, 1990.

BORSELLINO, Nino. *Ritratto e immagini di Pirandello*. Roma: Laterza, 2000.

BOSI, Alfredo. “Uma cultura doente?”; “O outro Pirandello”; “Um conceito de humorismo”; “Alguém está rindo” in: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003.

COSTA, Simona “Introduzione” in: PIRANDELLO, L. *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*. Milano: Mondadori, 2005.

DE CASTRIS, Arcangelo. *Storia di Pirandello*. Bari : Laterza, 1984.

FABRIS, Mariarosaria. “Presença de Pirandello no Brasil”. In: *Insieme*. São Paulo, nº 6 , p.119-28, 1995.

_____. “Mattia Pascal : profissão repórter”. In: CATANI, Afrânio Mendes; GARCIA, Wilton; FABRIS, Mariarosaria (orgs.). *Estudos Socine de Cinema - Ano VI* . São Paulo: Nojosa Edições, 2005, p. 37 – 43.

GUINSBURG, Jacó (org.). *Pirandello: do teatro no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

LAURETTA, Enzo. *Luigi Pirandello*. Milano : Mursia, 1985.

LUPERINI, Romano. *Introduzione a Pirandello*. Bari : Laterza, 1992.

MAURO, Sergio. *Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

MACCHIA, Giovanni. “Introduzione a Pirandello narratore”. in: PIRANDELLO, L. *Tutti i romanzi*. Milano: Mondadori, 2003, v. 1.

MAZZACURATI, Giancarlo. *Pirandello nel romanzo europeo*. Bologna: Il Mulino, 1995.

MUNAFÒ, Gaetano. *Conoscere Pirandello*. Firenze: Le Monnier, 1987.

SALINARI, Carlo. “La coscienza della crisi” in: *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*. Milano : Feltrinelli, 1985, p. 249 – 284.

SCIASCIA, Leonardo. *Alfabeto pirandelliano*. Milano: Adelphi, 1989.

SOUZA, Vilma K. B. de. “Pirandello e o realismo da linguagem. in: *Língua e literatura*. São Paulo, XI (14), 1985, p. 151 – 160.

VICENTINI, Claudio. *L'estetica di Pirandello*. Milano : Mursia, 1985.

III – Obras gerais:

ADORNO, Theodor W. *Textos escolhidos*. Trad. Luís João Barúna. São Paulo: Nova Cultural, 2005.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. Trad. Julia Elisabeth Levy [et al.] São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

BEC, Christian. *Fundamentos de literatura italiana*. Rio de Janeiro : Zahar, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica Arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.

_____. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

CÂNDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética. Aesthetica in nuce*. Trad. Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.

CUDINI, Piero. *Breve storia della letteratura italiana: il '900*. Milano : Bompiani, 2001.

DE CASTRIS, Arcangelo. *Il Decadentismo italiano*. Roma: Laterza, 1989.

DEBENEDETTI, Giacomo. *Il romanzo del Novecento*. Milano: Garzanti, 1989.

FABRIS, Annateresa. *Futurismo: uma poética da modernidade*. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1987.

GUGLIELMI, Guido. *La prosa italiana del novecento*. Torino: Einaudi, 1986.

_____. *La prosa italiana del Novecento, 2: tra romanzo e racconto*. Torino: Einaudi, 1998.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin e Adorno: confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

LUCKACS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

MAZZACURATI, Giancarlo [et al.]. *Effetto Sterne: la narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*. Pisa: Nistri-Lischi, 1990.

MORONCINI, Bruno. *Walter Benjamin e la moralità del moderno*. Napoli: Guida Editori, 1984.

NEGREIROS, Almada. “O cinema é uma coisa e o teatro é outra”. In: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997, p. 873 – 882.

PALHARES, Thaisa H. Pascale. *Aura e arte em Walter Benjamin*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SALINARI, Carlo. *Il Novecento italiano : cultura e letteratura, con antologia degli scrittori e dei critici*. Roma; Bari : Laterza, 1983.

_____. *Storia della Letteratura Italiana*. Roma : Laterza, [s.d.]

SAPEGNO, Natalino. *Disegno storico della letteratura italiana*. Firenze: Nuova Italia, 1975.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da tragédia*. São Paulo: Herder, 1964

SEGRE, Cesare. *Avviamento al testo letterario*. Torino : Einaudi, 1995.

_____. *La letteratura italiana del Novecento*. Roma : Laterza, 1997.

SPAGNOLETTI, Giacinto. *Storia della letteratura italiana del Novecento*. Roma: Newton, 1994.

SVEVO, Italo. *A consciência de Zeno*, trad. Ivo Barroso. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

IV – Epígrafes:

Capítulo 2:

ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 17.

Capítulo 3:

BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Trad. Rita Braga. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.