

# SI GIRA...: OS CADERNOS DE UM OPERADOR NA ERA DA REPRODUTIBILIDADE TÉCNICA<sup>1</sup>

Paula Regina SIEGA\*

- **RESUMO:** Observa-se, no romance *Si gira...*, de Luigi Pirandello, a presença de indícios que documentam e problematizam a irrupção do cinema no panteão das artes no início do século XX. Ao apontar para similaridades entre a concepção de Pirandello e a de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, demarca-se a visão conservadora do primeiro, que lamenta o fim dos meios tradicionais de produção e recepção estéticos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Pirandello. Benjamin. Literatura. Cinema. Arte.

## Eisenstein e a concepção dramática de Pirandello

Criador e teórico fundamental na história do cinema, Sergei Eisenstein empenha-se em dar à forma fílmica uma conceituação programática que, delimitando sua autonomia estética e metodológica, lança as bases teóricas daquela que considera a mais elevada das artes. Embora tenha no cinema mudo a sua atividade principal, o autor ocupa-se também de cinema falado e, em ensaio de 1940, faz reflexões acerca da potencialidade da palavra no filme sonoro (EISENSTEIN, 2002). No ensaio, o cineasta cogita as possibilidades expressivas da “voz em *off*”, lembrando o encontro que tivera com Luigi Pirandello: “Pirandello costumava sonhar alto com o que poderia ser feito com esta voz, quando nos conhecemos em Berlim, em 1929. Quão próxima é esta voz, que intervém na ação vindo de fora da ação, de toda a concepção de Pirandello!” (EISENSTEIN, 2002, p. 171).

Pulsora de uma grande ruptura com as convenções dramáticas, a “concepção de Pirandello” adquire notoriedade internacional com *Seis personagens em busca de um autor*, encenada pela primeira vez em 1921, em Roma. Embora, na ocasião, os espectadores se rebelassem àquela novidade cênica aos gritos de “Manicômio!”, o drama – primeiro da trilogia do teatro no teatro – é imediatamente traduzido e

---

\* UESC – Universidade Estadual de Santa Cruz. Departamento de Letras e Artes. Ilhéus – BA – Brasil. 45662-900 – paula.siega@gmail.com

<sup>1</sup> O presente artigo é resultado do projeto de pesquisa “Seráfico Gubbio e a sociedade do espetáculo: os cadernos de um operador na era da reprodutibilidade técnica”, realizado com o apoio da CAPES.

representado em Londres, Nova Iorque e Paris, sendo acolhido calorosamente pela crítica e pelo público (BORZI; ARGENZIANO, 1994).

As inovações do dramaturgo são grandemente influenciadas pelo seu conhecimento cinematográfico, observável, por exemplo, no segundo texto da trilogia, *Esta noite se improvisa* (GENOVESE, 1990). Em uma cena da peça, o muro branco que serve como pano de fundo transforma-se em tela de cinema, e a experimentação metateatral passa a ser mediada pelas técnicas de reprodução filmica e sonora:

*A cortina é puxada um pouco dos lados de modo a deixar no meio o muro branco que deve funcionar como tela para a projeção cinematográfica da ópera. [...] Enquanto isso, à direita, atrás da cortina [...], os contrarregas terão colocado um gramofone no qual tenha sido posto um disco com o final do primeiro ato de um velho melodrama italiano, “A forza do destino” ou “Um baile de máscaras” ou qualquer outro, desde que se tenha sincronicamente a projeção sobre aquele muro branco.*<sup>2</sup> (PIRANDELLO, 1994, p. 122, grifo do autor).

Além da integração entre teatro e outras mídias, chama a atenção nessa passagem a anotação sobre a precisão técnica necessária à sincronia entre a imagem e som. Lembrando que a peça é escrita entre 1928 e 1929, é útil considerá-la no contexto das inovações tecnológicas pelas quais passa o cinema, cuja evolução é marcada pelos esforços de registro, reprodução e sincronização do som com as imagens projetada na tela. Clelia Sedda (2004) informa que, no início do século XX, vários filmes de curta metragem utilizam o fonógrafo, sendo populares as filmagens de trechos de ópera com cantores líricos cujas vozes são reproduzidas por um disco sincronizado<sup>3</sup>.

Importante, na peça citada, é também a referência ao melodrama, que se insere na tradição cinematográfica italiana a partir dos anos 1910, povoando as telas com dramas de amor e morte. As narrativas, em que confluem literatura decadentista e literatura popular, encenam “situações extremas que não consentem mediação de nenhum tipo”, onde a “[...] paixão fatal não é mais cantada como na ópera lírica ou no melodrama, mas representada.” (BRUNETTA, 2001, p. 203). Filtrados de maneira crítica, os temas das grandes paixões, da morte violenta e da *femme fatale*, aliados ao conhecimento técnico de Pirandello, teriam dado base a uma das mais curiosas obras literárias do escritor, que aplica as próprias observações em campo cinematográfico à realização de um romance.

<sup>2</sup> Todas as traduções do italiano para o português, salvo diversa indicação, são de nossa autoria.

<sup>3</sup> Na Itália, entre 1908 e 1911, contam-se pelo menos três versões do melodrama de Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, em que se fazem experimentações de sincronização sonora (BRUNETTA, 2001).

## **Si gira... o progresso e a degradação do homem**

No ano de 1916, sai em capítulos na revista *Nuova Antologia*, o romance *Si gira...*, de Luigi Pirandello. Editada em forma de livro no ano seguinte, a obra seria republicada em 1925 como *Quaderni di Serafino Gubbio, operatore*, título de todas as suas edições futuras. O fato de o romance ter sido escrito durante a primeira guerra mundial, evento em que os avanços científicos são empregados para a destruição de massa, pode ajudar a entender a explícita desconfiança da narrativa em relação ao desenvolvimento tecnológico, cuja maior expressão cultural é, então, o cinema.

Estruturado na forma de sete fascículos, *Si gira...* é apresentado como diário escrito pelo protagonista, Serafino Gubbio, operador de câmera do fictício estúdio Kosmograph, inspirado à casa de produção Cines, da qual Pirandello tinha sido frequentador (RAFFAELLI, 1993). Mudo em consequência do trauma sofrido durante uma filmagem, Serafino recupera a palavra através da escrita, relatando a sua condição, como operador da indústria cinematográfica, de homem a serviço da técnica. Escritura, portanto, como ressarcimento: enquanto girar a manivela da câmera é um ato passivo diante de uma realidade reduzida à reprodução mecânica, o ato de escrever é reapropriação subjetiva do real, reafirmando um eu que a máquina, supostamente, cancelara. Assim proposta, a escrita é confessada como ato de desabafo e vingança, realizado por Serafino em nome de todos aqueles que, como ele, encontram-se condenados a não ser outra coisa além “de uma mão que gira a manivela” (PIRANDELLO, 1916, p. 5).

A contraposição entre a mecanização cinematográfica e a escrita estabelece o *leit-motiv* que se repetirá ao longo do texto: a oposição entre as artes tradicionais (literatura, música, teatro e pintura), e o cinema, considerado como forma de degradação e morte. Síntese desse dualismo, a figura de um violinista é eleita por Serafino como “[...] símbolo da sorte miserável à qual o contínuo progresso condena a humanidade.” (PIRANDELLO, 1916, p. 20). Trata-se de um personagem que perde a própria identidade artística ao ver-se substituído por máquinas que realizam o trabalho antes destinado aos homens. A sua história coliga-se à da imprensa: herdeiro de uma tipografia, transcura-a para dedicar-se à arte musical até que, reduzido à miséria, procura empregar-se em uma oficina tipográfica. Ali, porém, a única posição disponível é a de operador de uma “uma *monotype* aperfeiçoada”, uma “[...] máquina nova: um paquiderme chato, negro, baixo; uma besta monstruosa, que come chumbo e caga livros.” (PIRANDELLO, 1916, p. 24). Na descrição pejorativa, esclarece-se a ideia de que a evolução técnica, que permite um incremento da produtividade com um menor dispêndio de força-trabalho, é interpretada como subserviência do homem à máquina. Ao entender a função que lhe é proposta, o violinista “[...] exala um suspiro e abaixa os braços. Reduzir-se a um tal ofício, um homem, um artista! Pior que um

servidor de estala... Fazer a guarda àquela besta negra, que faz tudo sozinha.” (PIRANDELLO, 1916, p. 24). Em seguida, o personagem atende a um anúncio de trabalho para músicos em um cinematógrafo e, novamente, “[...] encontra-se diante de uma outra máquina, um piano automático [...]” (PIRANDELLO, 1916, p. 25), que deveria acompanhar com o seu violino. É a gota d’água: “Um violino, nas mãos de um homem, acompanhar um rolo de carta perfurada introduzido na barriga daquela outra máquina ali. A alma, que move e guia as mãos deste homem [...] obrigada a seguir o registro daquele instrumento automático!” (PIRANDELLO, 1916, p. 25). Desiludido, o violinista abandona a profissão e transforma-se em uma espécie de mendicante.

A visão negativa da técnica expressa por Pirandello faz parte de uma mais ampla concepção filosófica na qual o trabalho, em sua forma mecânica, é percebido não mais como domínio do homem sobre a natureza, mas como desnaturalização do sujeito. Essa concepção se liga à visão pessimista sobre o conúbio ciência-técnica, tendência do pensamento europeu que se acentua entre o fim do século XIX e início do XX (TROUSSON, 1993). Embora, nesse mesmo período, positivismo e movimentos de vanguarda manifestem entusiasmo pela máquina e pelo progresso, estes são percebidos com suspeita por aquela parte da intelectualidade que lamenta as perdas individuais que os avanços coletivos portam consigo. A euforia pelas novidades do desenvolvimento industrial convive com o sentimento de nostalgia por aspectos da vida pautados por ritmos e fenômenos ligados à terra, e que estão destinados a serem cancelados pela aceleração frenética da modernização.

Assim contextualizada, é possível entender melhor não só crítica à modernidade, mas os acentos nostálgicos de *Si gira...*, presentes, por exemplo, no trecho em que um velho se refere à rapidez com que os sistemas de iluminação – gás, óleo, petróleo e eletricidade – substituíram-se uns aos outros. A consciência da crise de meios em cada passagem técnica, que carrega consigo mudanças de subjetividades, é legível na conclusão do personagem acerca do abismo interposto entre uma geração e outra: “[...] tantas coisas no escuro via eu com aqueles lumes lá [...]”, comenta, “[...] que eles talvez não veem mais com a lampadina elétrica, agora; mas em compensação, porém, com estas lampadinhas aqui eles veem coisas que eu não consigo ver [...]” (PIRANDELLO, 1916, p. 126).

Expressão do sentimento de perda de autenticidade de um mundo que se moderniza, é também a sequência em que Serafino Gubbio, sentado em uma carroça, vê-se ultrapassado por um carro cuja velocidade produz no personagem a sensação de ser puxado para trás. Mimetizando, com a linguagem escrita, o procedimento fílmico, Pirandello relata, pela voz de Serafino, a substituição de um modo de vida ritmado no compasso lento do cavalo, pela rapidez do automóvel, ruidoso e escarinho:

– *Pó, pópóóó, póó.*

O que? A buzina do automóvel puxa-a para trás? Mas sim! Parece que a faça andar para trás, comicamente [...] a pobre carroça, envolvida por uma nuvem seca, nauseante, de fumaça e de pó, por mais que o cavalinho esbaforido se esforce em puxá-la com o seu trotar cansado, segue a dar pra trás, pra trás, com as casas, as árvores, os raros passantes, até desaparecer no fundo de uma longa avenida do subúrbio. (PIRANDELLO, 1916, p. 66, grifo do autor).

## **A mão que gira a manivela**

A câmera de filmar, originalmente, é uma máquina projetada para imprimir sequências de imagens fotográficas sobre uma película dividida em fotogramas. No início do século XX, trata-se de um mecanismo em metal protegido por uma caixa de madeira apoiada sobre um tripé. Dentro da caixa situam-se duas bobinas: uma para a película virgem e outra que acondiciona a película já girada e impressa. A passagem da película diante da objetiva, na gravação das imagens, é conduzida manualmente: o operador gira uma manivela cujo movimento rotatório faz a película avançar, armazenando os fotogramas já impressos e disponibilizando novos para impressão. Diversamente do que ocorre hoje, onde a velocidade padrão de filmagem é de 24 fotogramas por segundo, no começo do século passado o ritmo depende unicamente do operador e, por isso, a necessidade de dar à manivela uma velocidade constante. O fato é marcado por Pirandello em *Si gira...*, que sublinha a impassibilidade como qualidade principal do operador de câmera, cuja habilidade consiste em modificar o próprio ritmo de acordo com a situação filmada: “eu”, diz Serafino, “[...] não giro sempre do mesmo modo a manivela, mas ora mais rápido, ora mais devagar, segundo a necessidade.” (PIRANDELLO, 1916, p. 6).

A explicação do operador sobre técnica de rodagem deve-se à presença de um observador que, “vindo a curiosar”, lhe pergunta se “[...] não se encontrou ainda um modo de fazer girar a maquina sozinha.” (PIRANDELLO, 1916, p. 5). A passagem é célebre por conter uma descrição autorreferencial de Pirandello, que tinha, efetivamente, o hábito de “curiosar” nos estúdios romanos para observar de perto a nova indústria do espetáculo. Com técnica semelhante à que, décadas mais tarde, Alfred Hitchcock usaria em seus filmes, Pirandello (2016, p. 5, grifo do autor) aparece como figurante de sua própria obra, detectável pela descrição de seus traços fisionômicos:

Vejo ainda a cara desse senhor: magra, pálida, com raros cabelos loiros; olhos celestes, argutos, barbicha pontuda, meio amarela, sob a qual se escondia um sorrisinho que queria parecer tímido e cortês, mas era malicioso. Porque com aquela pergunta queria me dizer:

Você é mesmo necessário? O que é você? *Uma mão que gira a manivela*. Não se poderia dispensar esta mão? Você não poderia ser supresso, substituído por um mecanismo qualquer?

Notável por sintetizar o julgamento crítico de Pirandello a respeito da operação cinematográfica, entendida como coisificação do homem – reduzido a “uma mão que gira a manivela” e, portanto, substituível – o trecho contém uma previsão parcial do que aconteceria com a câmera, com a passagem da manivela ao motor. O aperfeiçoamento do mecanismo, todavia, não leva ao descarte do operador. Este continua sendo uma função essencial para as gravações, já que o foco de sua atividade não está na mão que gira a manivela, mas no olho que acompanha a cena. Aí, a diferença fundamental entre a teoria de cinema presente no livro de Pirandello e a do manifesto de Dziga Vertov (apud FOFI, 2008, p. 54) que, em 1922, afirma: “Eu sou o cinema olho. Sou o olho mecânico. Sou a máquina que vos mostra o mundo assim como ele é.” Embora Vertov possa ter sido influenciado por Pirandello, sobretudo no filme *O homem com a câmera* (1929) que documenta a atividade de um cinegrafista, os pontos de vista são diversos. Para Vertov, trata-se de um novo tipo de linguagem na qual é fundamental a ação do olho – do operador como do espectador – propondo uma experiência diversa de realização e fruição estéticos. Para Pirandello, a atividade do operador se concentra no mecanismo acionado pela mão, automatismo típico das linhas de produção industrial, numa visão crítica da modernidade que se assemelha muito mais à expressa por Charles Chaplin em *Tempos modernos* (1936).

Espelho da posição teórica de Pirandello sobre o cinema, as reflexões de Serafino são acompanhadas pelos relatos a respeito dos demais personagens, onde destaca-se a atriz russa Varia Nestoroff, versão literária da *femme fatale* então em voga nas telas italianas. Interpretado pelas divas do mudo em dramas de amor e morte, este tipo de papel feminino é comum no cinema do início do século. Como observa Brunetta (2001), a imagem do corpo das divas transmite, então, “feixes de mensagens eróticas” em enredos que fazem do homem um ser em total submissão à mulher, aumentando o abismo entre o imaginário projetado nas telas e a realidade feminina de então (BRUNETTA, 2001, p. 203).

Na teia de suicídios, assassinatos, amores clandestinos e mulheres fatais de *Si gira...* inclui-se o filme *A bela e o tigre*. Trata-se de uma superprodução a ser realizada pela Kosmograph, que compra um tigre selvagem para abatê-lo na sequência final, a ser gravada dentro de uma jaula. A espetacularidade da cena dá-se, sobretudo, pelo fato da fera ser colocada frente a frente com o ator, na ação filmada por Serafino Gubbio sem nenhuma barreira física entre os homens e o animal. O ator, envolvido emotivamente com Varia Nestoroff, no momento em que está para ser atacado pela fera, volta a arma contra a atriz, atingindo-a mortalmente. Instantes depois, é dilacerado pelo tigre, diante do olho e da mão

impassíveis de Serafino Gubbio, que continua a filmar a cena até que atiradores consigam abater o tigre, verdadeiro personagem trágico da história. Traumatizado, Serafino perde a voz. Seu mutismo revela-se, então, o aperfeiçoamento extremo da sua função: “Eu me salvo”, conclui ele, “[...] eu somente, no meu silêncio, com o meu silêncio, que me deixou assim – como o tempo quer – perfeito.” (PIRANDELLO, 1916, p. 297).

### **O verme solitário que tudo devora**

Uma reflexão crítica sobre o cinema deve levar em consideração o fato de que, para esse meio de expressão, diversamente do que acontece nas artes tradicionais, não existe um “original”, pelo menos não no sentido habitual do termo. No seu processo de fabricação, o filme é realizado com fragmentos de películas, montados para compor a chamada “cópia zero”, a partir da qual são realizadas todas as outras cópias a serem distribuídas. O filme, portanto, é a materialização concreta daquilo que Benjamin (2000) identificou como a obra de arte na época da reprodutibilidade técnica, pois já nasce enquanto cópia, vindo a faltar-lhe, na sua materialidade, o *hic et nunc* dos circuitos de produção e recepção tradicionais.

Em *Si gira...*, enquanto a voz de Serafino externa uma visão crítica a respeito da indústria cinematográfica, a descrição de seu funcionamento é uma também fonte de informações. No romance, a terminologia técnica convive com a metafórica, e se a primeira é um recurso que assegura verossimilhança linguística, a segunda manifesta a aversão ao trabalho mecânico exigido pela nova indústria. É o caso do trecho abaixo, no qual o processo de manipulação do filme é associado a uma atmosfera sinistra e bestial, onde a película é vista como imenso verme solitário, engolidor das “vidas” que serão fixadas quimicamente para serem projetadas na tela:

Entro no vestíbulo à esquerda, e saio na rampa do portão, coberta de pedras e colocada entre os barracões da segunda Repartição, a Repartição Fotográfica ou do Positivo. Na qualidade de operador, tenho o privilégio de ter um pé nessa repartição e outro na Repartição Artística ou do Negativo. [...] O quanto de vida as máquinas comeram com a voracidade das feras acometidas por um verme solitário, se deposita aqui, nos amplos cômodos subterrâneos, iluminados apenas por escuras lanternas vermelhas, que luzem sinistramente de uma leve tinta sanguínea as enormes bacias preparadas para o banho. A vida engolida pelas máquinas está ali, naqueles vermes solitários, digo, nas películas já enroladas nas suportes. É necessário fixar esta vida, que não é mais vida, para que uma outra máquina possa novamente dar-lhe o movimento suspenso aqui em tantos átomos. (PIRANDELLO, 1916, p. 73).

É preciso notar que o cinema, enquanto realidade industrial, vive entre as duas primeiras décadas do século XX, uma fase de estruturação na qual a cadeia produtiva adquire maior complexidade à medida em que se desenvolve a linguagem cinematográfica. No início, trata-se da aventura de pioneiros que desempenham múltiplos papéis: são operadores de câmera, diretores, produtores, atores e exibidores dos próprios filmes, projetados em feiras, teatros ou cafés. Com o aumento da demanda, surgem salas específicas para a projeção, marcando a passagem à produção em massa que traz consigo a separação e especialização das funções. A introdução dos filmes de longa-metragem exige um salto ulterior. Com um período de realização mais longo e custos mais elevados, os estúdios solicitam mão de obra cada vez mais especializada. Some-se a isso o fato que, entre 1908 e 1914, a Itália se transforma em um polo produtivo mundial, investindo na produção de longas-metragens de ambientação histórica, melodramas e dramas realistas (BERTTETTO, 2002). A dimensão internacional da indústria italiana, voltada agora também ao mercado externo, é perceptível na referência que o personagem Polacco, diretor de cena, faz aos ingleses, transformando-os em desculpa para desembaraçar-se dos escritores que lhe propõem histórias para o cinematógrafo:

– Oh, não, isso é um pouco forte... [...] os ingleses... os ingleses...

Achado genialíssimo este dos ingleses.

Verdadeiramente, a maior parte das películas produzidas pela Kosmograph vai para a Inglaterra. É necessário portanto adaptar-se ao gosto inglês para a escolha dos argumentos. E quantas coisas, então, os ingleses não querem nas películas, segundo Cocò Polacco. (PIRANDELLO, 1916, p. 95).

Trata-se de um mercado em crescimento, em que grandes capitais são injetados para a realização das super produções cujos sucessos de bilheteria multiplicam rapidamente os investimentos realizados. A euforia capitalista que toma conta da indústria, capaz de recompensar fartamente seus operadores, é legível na seguinte passagem:

Fora, na luz, por todo o vastíssimo recinto, é a animação alegre das empresas que prosperam e compensam pontualmente e lautamente cada trabalho; aquele escorrer fácil da obra na segurança de que não existirão obstáculos e que cada dificuldade, pela grande disponibilidade de meios, será agilmente superada; uma febre aliás de colocar-se, quase por desafio, as dificuldades mais estranhas e insólitas, sem ligar para as despesas, com a certeza de que o dinheiro, frequentemente agora sem contar, voltará daqui a pouco centuplicado.

Cenógrafos, maquinistas, motoneiros, marceneiros, pedreiros e estucadores, eletricitas, costureiros e costureiras, modistas, floristas, tantos outros operários

empregados na sapataria, na chapelaria, nos arsenais, nos armazéns do mobiliário antigo e moderno, no guarda-roupa, estão todos ocupados, mas não seriamente e nem mesmo de brincadeira. (PIRANDELLO, 1916, p. 75).

Outra face dessa mesma indústria, a manipulação da película pelos técnicos da pós-produção é descrita em contraste com o ambiente luminoso das filmagens, mas igualmente frenético:

Estamos como que em um ventre, no qual se está desenvolvendo e formando uma monstruosa gestação mecânica. E quantas mãos na sombra nela trabalham! Aqui dentro tem um inteiro exército de homens e de mulheres: operadores, técnicos, guardas, encarregados dos dínamos e dos outros maquinários, dos secadores, do embeбimento, da emulsão, da tintura, da perfuração da película, da montagem das sequências. (PIRANDELLO, 1916, p. 74).

Também os escritores são chamados a fazer parte da cadeia produtiva, sendo necessários sobretudo para adaptar obras literárias de todas as épocas e autores, “reduzindo-as” ao tempo de duração dos filmes. À função prática soma-se a conveniência de congregar nomes importantes da cultura nacional e internacional, em um momento em que se deseja atingir as faixas burguesas do público. Visto por estas como “baixo” entretenimento destinado às classes populares, o cinema necessita legitimar-se culturalmente e, para tanto, os escritores exercem um papel importante: assistindo a filmes que contam com a assinatura de personalidades “ilustres”, o espectador tem a certeza de estar consumindo um produto artístico de “alto nível”. Como assinala Gian Piero Brunetta (2004, p. 57), a mão de obra intelectual deixa-se seduzir pelas propostas vantajosas do cinema oferecendo histórias, ideias e argumentos inéditos, em colaborações ocasionais ou continuadas. Em *Si gira...*, essa troca de favores é comentada por Serafino: “Escritores ilustres, comediógrafos, poetas, romancistas, vêm aqui, todos como sempre dignamente propondo a ‘regeneração artística’ da indústria.” (PIRANDELLO, 1916, p. 94-95).

Embora *Si gira...* apresente uma condenação do cinema, a relação de Pirandello com esta forma de comunicação é ambígua. A voz do narrador, portanto, não pode ser automaticamente entendida como expressão do sentimento pessoal de Pirandello. Neste sentido, oportunas são as considerações de Nino Genovese (1990), observador do fato de que o autor das agudas críticas sobre a forma e a indústria cinematográficas de *Si gira...* é o mesmo que acompanha as filmagens, dando sugestões, propondo ideias e argumentos. A contradição do escritor pode ser explicada, talvez, pelo conflito entre a realidade financeira e uma concepção filosófica para a qual a sociedade industrial representa o fim do sujeito, destinado a transformar-se em objeto da técnica. Uma contradição aparente entre teoria e prática que, todavia – conforme lembra Genovese (1990, p. 15) –, não é desligada

do “[...] ‘sentimento do contrário’ que constitui o núcleo central da sua composição da vida e da arte, e que, evidentemente, inspirou também a sua existência.”

Os contatos de Pirandello com o cinema são vários: desde 1910 frequenta os estúdios da Cines; entre 1913 e 1914 propõe a Nino Martoglio a adaptação cinematográfica de duas novelas e de um argumento; em 1916 trabalha na Tespi Film como colaborador literário; em 1917 escreve para uma revista cinematográfica e, em 1918, oferece *Si gira...* a Anton Giuglio Bragaglia (GENOVESE, 1990). Na carta em que recomenda o romance, Pirandello acena à condição metalinguística do filme a ser realizado. A ideia do cinema dentro do cinema seria, segundo Mario Verdone (2005), o núcleo conceitual do qual se desdobraria o “teatro no teatro” que projetaria internacionalmente o escritor:

[...] parece-me que um filme adequado à Menichelli<sup>4</sup> se possa encontrar no meu romance *Si gira...*, cuja protagonista é uma russa: *La Nestoroff*, mulher fatal, etc. Viria inclusive um filme originalíssimo. O cinema no cinema. O drama, de fato, se desenvolve durante a confecção de uma película. (PIRANDELLO apud VERDONE, 2005, p. 330).

Em outra correspondência, endereçada a Nino Martoglio em 1914, pode-se perceber a oportunidade econômica que o cinema se presta a ser:

Verga, Bracco, Salvatore di Giacomo...<sup>5</sup> De vento em popa! Não poderia fazer alguma coisa eu também? Eu teria tantos e tantos argumentos de todas as espécies, você sabe! E teria, neste momento, tanta, tanta, tanta necessidade de ganhar algo: você sabe! Estou desesperado por urgentes 500 liras para necessidades imediatas e não sei como e onde encontrar. (PIRANDELLO apud BRUNETTA, 2004, p. 61).

Apesar da sua predisposição, somente a partir de 1919 Pirandello começaria a ter suas obras aproveitadas para a realização de filmes (GENOVESE, 1990). Isso talvez explique a ironia com que descreve, em *Si gira...*, a resposta do diretor Polacco, que recusa o trabalho de um escritor colocando a culpa no público, atribuindo-lhe demasiada estupidez e falta de gosto para a fina matéria literária:

Belíssimo! Mas este, meu querido, é um drama, um drama perfeito! Sucessão certo! Quer fazer um filme? Não permitirei jamais! Como película não vai dar: como eu disse, meu querido, fino demais, fino demais. Aqui querem outra coisa! Você é inteligente demais, e entende. (PIRANDELLO, 1916, p. 96).

---

<sup>4</sup> Pina Menichelli é uma das divas italianas do cinema mudo.

<sup>5</sup> Escritores italianos que colaboravam com o cinema.

No fundo – é a reflexão de Serafino – o fato de que alguns escritores tenham seus argumentos recusados, acaba sendo para eles um elogio, já que isso significa que não são suficientemente estúpidos para escrever para o cinema.

O sentimento contraditório que permeia a ironia pirandelliana, e que exprime a oposição entre a inefabilidade das aspirações individuais e a aspereza da realidade, pode ser percebido também na passagem em que Serafino afirma que, de um lado, os escritores “[...] gostariam de entender, se resignariam a entender; mas, do outro, gostariam também de que os argumentos fossem aceitos. Cem, duzentos e cinquenta, trezentas libras, em certos momentos...” (PIRANDELLO, 1916, p. 95). A duplicidade da própria situação, em que o íntimo vexame da recusa é contrabalançado pela certeza da inferioridade do meio cinematográfico – do qual, todavia, corre-se atrás – é expressa na suspeita de que os motivos apresentados (a estupidez do público e a fina inteligência do escritor) não sejam os reais motivos da rejeição:

A dúvida de que o elogio da inteligência deles e o desprezo do cinematógrafo qual instrumento de arte sejam colocados para recusar com um certo garbo os argumentos lampeja a algum deles; mas a dignidade está salva e podem ir embora com a cabeça erguida. (PIRANDELLO, 1916, p. 96).

Gian Piero Brunetta (2004), em seu estudo sobre as relações dos intelectuais italianos com o cinema, reporta a ambiguidade experimentada pelos escritores, que vivem uma espécie de desdobramento de personalidade para atender à literatura e ao cinema. Se a primeira é musa aurática à qual o intelectual devota o sacerdócio artístico, o segundo aparece como amante sedutor capaz de satisfazer os desejos mais baixos e prementes, mas que se tem vergonha de assumir em público. Exemplos dessa duplicidade são duas intervenções do escritor Guido Gozzano, uma de ordem público e outra de ordem privada. Trata-se de uma entrevista concedida pelo literato em 1910, à revista *Vita cinematografica* e de uma carta a Salvator Gotta, escrita em 1911. Se, na revista, Gozzano tece elogios ao cinema e equipara seus livros aos filmes dos quais é colaborador, na carta se lamenta da profanação da poesia pelo cinematógrafo<sup>6</sup>.

A comparação entre a escrita cinematográfica e a fornicção ilícita cometida fora da união sagrada com a literatura, é implicitamente presente em *Si gira...*

<sup>6</sup> A entrevista: “Eu, que resisti às lisonjas pecuniárias dos maiores quotidianos... eu que resisti e resisto às tentações do teatro... aceitei com prazer revelar as minhas fantasias em um filme vertiginoso... mas sobretudo já reduzi para o cinema os temas mais originais de um meu livro de fábulas... cada filme, com seu quadro fabuloso e o seu comentário em versos, é para mim tão caro quanto o meu trabalho literário e não hesitarei a assiná-lo e tutelá-lo como os meus livros de prosa e poesia.” (GOZZANO apud BRUNETTA, 2001, p. 94). A carta: “Estou em Turim há vários dias para encenar *La statua di carne*, os romances de apêndice de Zevaco e outras delícias semelhantes... Aqueles que têm prazer em ver a poesia e os poetas profanados podem exultar...” (GOZZANO apud BRUNETTA, 2001, p. 94).

na analogia entre a tela do cinema e um lençol, remetendo à ideia de leito e de prostituição dos que nele se “deitam” por profissão.

De longe, os atores os saúdam [os escritores] como companheiros de desventura. – É necessário que todos passem por aqui! – pensam como prazer maligno. – Até as cabeças coroadas! Todos por aqui, estampados por um momento sobre um lençol! (PIRANDELLO, 1916, p. 96).

Como os escritores, também aos ex atores de teatro compete assumir a relação espúria que gostariam de manter em clandestinidade. O constrangimento pelo ato abjeto realizado por dinheiro explicita-se na colocação dos atores entre a “[...] gente que por necessidade se presta a dar em pasto a esta maquininha o próprio pudor, a própria dignidade.” (PIRANDELLO, 1916, p. 124).

### **Pirandello, Benjamin e os atores exilados de si**

Se a película é o longo verme solitário, a câmera é uma aranha negra, figuração dada pela forma do aparelho, espécie de caixa que se assenta sobre as longas e finas pernas do tripé, à qual o operador tem que “dar de comer, todo o dia” (PIRANDELLO, 1916, p. 124). As vidas que a máquina engole são as dos ex atores do teatro, que diante da câmera,

Se sentem escravos eles também desta maquininha estrídula, que parece sobre o tripé com pernas retráteis uma grande aranha à espreita, uma aranha que suga e absorve a realidade viva deles para transformá-la em aparência evanescente, momentânea, jogo de ilusão mecânica diante do público. (PIRANDELLO, 1916, p. 94).

Walter Benjamin (2000)<sup>7</sup>, em seu ensaio sobre a obra de arte na época da reprodutibilidade técnica, cita *Si gira...* para indicar Pirandello como um dos primeiros pensadores a captar a transformação que o cinema produz nos modos de interpretação do ator. Benjamin assevera que o fato de o escritor focalizar somente o aspecto negativo dessa mudança diminui pouco a importância de suas observações, já que fundamental é a constatação de que o ator, no cinema, passa a

---

<sup>7</sup> Utilizamos a tradução italiana do ensaio de Benjamin, publicado pela Einaudi em 2000, por apresentar uma passagem importante que não consta na versão brasileira publicada em 2012 pela Brasiliense. O texto referenciado pela edição italiana é o divulgado em 1936 na revista alemã *Zeitschrift für Sozialforschung*, editada, então, em Paris sob a direção de Adorno, Horkheimer e Marcuse (CASES, 2000, p. 7). No entanto, os direitos autorais da edição italiana são referidos à edição alemã de 1955, o que nos faz acreditar que se trate do texto referenciado pela edição Brasiliense como sendo a terceira versão do ensaio de Benjamin, escrito em 1936, mas publicado em Berlim somente em 1955.

representar não mais para o público, mas para um aparelho. Benjamin (2000, p. 32) cita, literalmente, o seguinte trecho de *Si gira...*

Aqui se sentem como em exílio. Em exílio não somente do palco, mas quase que também de si mesmos. Porque a ação deles, a ação *viva* do corpo *vivo* deles, lá, sobre a tela dos cinematógrafos, não existe mais: existe a *imagem deles somente*, colhida em um momento, em um gesto, em uma expressão, que lampeja e desaparece. Advertem confusamente, com um sentimento ansioso, indefinível de vazio, aliás, de esvaziamento, que o corpo dele é quase subtraído, privado da sua realidade, da sua respiração, da sua voz, do rumor que este produz movendo-se, para virar somente uma imagem muda que treme por um momento sobre a tela e desaparece em silêncio, de uma vez, como uma sombra inconsistente, jogo de ilusão sobre um esqualido pedaço de tecido. [...] Pensa a maquininha à representação diante do público; e esses devem contentar-se de representar diante dela. (PIRANDELLO, 1916, p. 93-94, grifo do autor).

A sensação de desconforto descrita por Pirandello é explicada por Benjamin (2000, p. 33) como resultado da renúncia da “aura” pelo ator, “pois a sua aura é ligada ao seu *hic et nunc*”, e quando se recita diante de um aparelho, “[...] a aura que circunda o intérprete deve desaparecer – e com isso deve desaparecer também a aura que circunda o personagem interpretado.” A isso, Benjamin acrescenta o fato de o ator não realizar mais uma prestação unitária, mas descomposta em várias seqüências, filmadas em desconexão umas com as outras para serem montadas na pós-produção. Em *Si gira...*, a condição fragmentária em que se encontra o ator no modo de produção cinematográfico é assim descrita:

[...] deve-se sugerir, vez por vez aos atores, a ação a ser desenvolvida em cada cena, frequentemente de forma avulsa, porque não todas as cenas podem ser executadas com ordem, uma depois da outra, em um cenário. O resultado é que aqueles frequentemente não sabem nem mesmo que papel estão a representar no conjunto e que se ouça algum ator perguntar a um certo ponto: – Mas, desculpe, Polacco, eu sou o marido ou o amante? (PIRANDELLO, 1916, p. 53).

Sem nominá-la, Pirandello e Benjamin percebem, na realização do trabalho do ator, a segmentação característica da produção industrial, onde o operador/operário realiza uma ou diversas funções cujo controle está fora de seu alcance, e que virão a compor uma unidade (a do produto acabado) controlada pelo proprietário dos meios de produção. Ligada ao capital, base da indústria cinematográfica, está também a tentativa de suprir a ausência da aura através do culto à personalidade do ator: “[...] o culto do divo, promovido pelo capital cinematográfico, busca conservar aquela magia da personalidade que há tempo é reduzida à magia fajuta própria do seu

caráter de mercadoria.” (BENJAMIN, 2000, p. 35). Por isso, enquanto for o capital cinematográfico a ditar as leis, não se poderia esperar do cinema nenhum aporte revolucionário – a não ser o fato de possibilitar uma percepção crítica da radical mudança que provocava na noção tradicional de arte (BENJAMIN, 2000).

Em direção semelhante iria, mais tarde, Guy Debord, ao refletir sobre a sociedade do espetáculo e sua integração funcional ao sistema capitalista. Para Debord (2015), o espetáculo, dos quais se apropriam os meios de comunicação de massa, é um “pseudo-sagrado” que se dá na espetacularização do poder, projeção hipnótica e acrítica da linha de separação entre a sociedade e os detentores do capital. O espetáculo, diz ele:

[...] mostra o que é: a potência separada, desenvolvendo-se em si mesma no crescimento da produtividade por intermédio do refinamento incessante da divisão do trabalho na parcelização dos gestos, então dominados pelo movimento independente das máquinas, ao trabalho para um mercado cada vez mais estendido. (DEBORD, 2015, p. 25-26).

Reflexo da crise nas formas tradicionais de produção e fruição artísticas, essa separação de si e do próprio trabalho, fragmentado para a composição do produto final, é expressa por Pirandello em mais de uma passagem de *Si gira...* Uma das mais significativas explora o contraste entre a autenticidade da obra de arte tradicional e a cópia “falsificada” pelo cinema, no confronto entre o quadro cinematográfico (o fotograma) e o quadro pictórico, onde o primeiro representa a decadência do segundo. Nos dois casos, o objeto da representação é Varia Nestoroff. No cinema, ela estraga rolos de película pela incompatibilidade técnica com o aparelho de filmar, revelada nas “violentas expressões que assume” diante da câmera, e na sua inabilidade em representar para ela: a atriz “[...] sai do campo toda vez; quando por acaso não sai, é assim descomposta a sua ação, assim estranhamente alterada e falsificada a sua figura, que na sala de prova quase todas as cenas das quais ela participou resultam inaceitáveis e devem ser refeitas.” (PIRANDELLO, 1916, p. 52). Grottesca na reprodução fotográfica, Varia Nestoroff é, todavia, musa e visão sublime quando retratada pela pintura:

A assunção daquele corpo a uma vida prodigiosa, em uma luz pela qual nem mesmo em sonho teria podido imaginar ser iluminada e aquecida, em um transparente, triunfal acordo com a natureza em torno, da qual certamente seus olhos não tinham nunca visto o tripúdio das cores, era seis vezes repetida, **por milagre da arte e do amor**, naquela sala, em seis telas de Giorgio Mirelli.

Fixada ali para sempre, naquela realidade divina que ele lhe tinha dado, naquela divina luz, naquela divina fusão de cores, a mulher que estava diante de mim o

que era enfim? Em que repugnante mortório, em que miséria de realidade tinha caído enfim? (PIRANDELLO, 1916, p. 234-235, grifo nosso).

A degradação da atriz reforça, no plano individual, aquela que é percebida por Pirandello como profanação de todas as artes pela indústria. Varia Nestoroff, a mulher que, para o cinema, “Tinha estragado, tinha pintado os cabelos, tinha se reduzido àquela realidade miserável [...]”, não era por nada assimilável àquele “[...] sonho luminoso, no qual por um momento tinha respirado e do qual restava o testemunho vivo e perene no prodígio daquelas seis telas.” (PIRANDELLO, 1916, p. 235).

O trecho revela, também, a diversa fruição oferecida pelo cinema e pela pintura: ao operador de câmera é permitida a contemplação dos quadros porque convidado a entrar na casa de Varia Nestoroff, e a sua experiência estética se dá enquanto observador individual. Diferente é a relação do espectador cinematográfico, cujo contato com a obra se dá de forma coletiva. O sentimento de decadência da arte, portanto, se liga à noção de massificação e vulgarização da forma artística, não mais destinada à fruição de seletos e privilegiados grupos sociais:

Que homens, que tramas, que paixões, que vida, em um tempo como este? A loucura, o delito, a estupidez. Vida de cinematógrafo! Eis aqui: esta mulher que está diante de mim, com os cabelos de cobre. Lá, nas seis telas, a arte, o sonho luminoso de um jovem [pintor] que não podia viver em um tempo como este. E aqui, a mulher, caída daquele sonho; caída na arte do cinematógrafo. (PIRANDELLO, 1916, p. 235).

Também Benjamin (2000) realiza um paralelo entre pintura e cinema, observando que, enquanto a primeira destinou-se ser observada por poucos, o último concretiza a pretensão da obra de arte de tornar-se acessível às massas. E, conclui, quanto menor o significado social de uma obra, maior a distância crítica que se interpõe entre ela e espectador:

A reprodutibilidade técnica da obra de arte modifica a relação das massas com a arte. De uma relação extremamente reacionária, por exemplo diante de um Picasso, se transforma em uma relação extremamente progressiva, por exemplo diante de um Chaplin. (BENJAMIN, 2000, p. 38).

Da transformação da relação entre ator/público e, conseqüentemente, do ator consigo mesmo, é expressivo o trecho em que o intérprete Aldo Nuti diz a Serafino que gostaria que ele tivesse visto uma seqüência em que está sozinho, “separado no enquadramento, aumentado”, em que se podia contar “os pelos dos cílios” e que lhe fizera desejar que “desaparecesse da tela”, para concluir:

É curioso o efeito que nos faz a nossa imagem reproduzida fotograficamente, mesmo em um simples retrato, quando a encaramos pela primeira vez. Por que? – Talvez, – lhe respondi, – porque nos sentimos fixados ali em um momento que já não está mais em nós; que ficará, e que se fará pouco a pouco sempre mais longínquo. (PIRANDELLO, 1916, p. 283-284).

Benjamin (2000, p. 34) refere-se à sensação de destaque (crise/separação) – “assim como descrito por Pirandello” – como pertencente à mesma espécie de desconforto que acomete o ser humano diante da imagem no espelho, com a diferença de que, agora, “[...] essa imagem pode ser destacada dele, ficou transportável. Para onde é transportada? Para frente do público.” A consciência dessa transposição não abandona o intérprete – conclui Benjamin – porque o ator sabe que, ao interpretar para a câmera, está interpretando para o público e, em última instância, para o mercado, sobre o qual não tem nenhum controle. Debord (2015, p. 26) veria essa separação de forma semelhante, já que, para ele,

Com a separação generalizada do trabalhador e do seu produto perde-se todo ponto de vista unitário sobre a atividade realizada, perde-se toda a comunicação pessoal direta entre os produtores. Seguindo o progresso da acumulação dos produtos divididos, e da concentração do processo produtivo, a unidade e a comunicação tornam-se atribuição exclusiva da direção do sistema. O êxito do sistema econômico da separação significa a proletarização do mundo.

### **Pirandello e a decadência da aura da obra de arte**

Flúrida, movimentadora de capitais e de material humano, a nascente indústria cinematográfica capta ao redor de si, com irresistível força de atração, multidões de operadores, atores, figurantes, literatos, produtores... além, é claro, da massa de espectadores ansiosos pelas novidades daquela forma de entretenimento que alguns já se aventuram a chamar de arte. Trata-se de uma nova fase histórica, em que a produção e a recepção dos bens culturais é fundamentada naquela reprodutibilidade técnica que Walter Benjamin (2000) indicaria como responsável pelo fim da “aura da obra de arte”, saudando o acesso das massas a uma fruição estética antes reservada às elites. Pirandello capta com argúcia o fim dessa “aura”, mas ao contrário do que faria Benjamin, lamenta a destituição dos valores de autenticidade e unicidade uma vez conferidos à obra artística. Longe de ser um instrumento liberador, o cinema, na concepção literária de Pirandello, é veículo da despersonalização e banalização do ato criativo, num processo de decadência artística cuja consciência é expressa pela voz narrativa de *Si gira...*, explicitando aquele que é um dos temas de suporte da sua atividade literária: a crise do sujeito que a modernidade acarreta consigo. Para Benjamin, ao contrário, trata-se de um

fato positivo, pois a reprodutibilidade técnica libera a obra de arte do peso da sua tradição sem, contudo, partilhar dos pressupostos e formas provocatórios e elitistas das vanguardas artísticas. Tal liberação se configura no inédito acesso das massas à fruição da estética cinematográfica, da qual ela pode inclusive vir a ser um elemento constituinte.

Conclui-se, assim, que em Benjamin como em Pirandello, o cinema é apontado como marco do “fim da arte” na sua concepção tradicional, mas se o primeiro vê positivamente o acesso da massa à obra de arte por colocar fim a uma tradição exclusivista de culto à unicidade da produção e da fruição estéticas, o segundo vê no fim dessa tradição a perda irremediável do valor da obra de arte, assim como a perda de função do artista, substituído pela máquina, da qual se torna mero operador. Se ambos partem do pressuposto do cinema como evento de decadência daquilo que, em Benjamin, é denominado como “aura da obra de arte”, a diferença fundamental entre eles está no valor dado a esta “decadência” que, para Pirandello, é um fato negativo e derrocada típica dos tempos modernos, nos quais o homem se submete à técnica.

SIEGA, P. R. *Si gira...: the notebooks of an operator in the age of mechanical reproduction*. **Itinerários**, Araraquara, n. 43, p. 93-110, jul./dez. 2016.

■ **ABSTRACT:** *It is observed, in Luigi Pirandello's novel Si gira..., the presence of evidences which document and question the irruption of cinema in the pantheon of the arts in the early twentieth century. By pointing similarities between Pirandello's and Benjamin's conceptions about the mechanical reproduction of art, the conservative point of view of Pirandello is outlined, and he laments the end of the traditional means of aesthetic production and reception.*

■ **KEYWORDS:** *Pirandello. Benjamin. Literature. Cinema. Art.*

## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, W. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. In: \_\_\_\_\_. **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa.** Traduzione di Enrico Filippini. Turim: Einaudi, 2000. p. 19-56.

\_\_\_\_\_. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 179-212.

BERTTETTO, P. **Introduzione alla storia del cinema.** Turim: UTET, 2002.

BORZI, I.; ARGENZIANO, M. Luigi Pirandello, la vita e l'opera. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Pirandello: maschere nude**. Roma: Newton Compton, 1994. p. 7-11

BRUNETTA, G. P. **Storia del cinema italiano: il cinema muto 1895-1929**. Roma: Riuniti, 2001.

\_\_\_\_\_. **Gli intellettuali italiani e il cinema**. Milano: Mondadori, 2004.

CASES, C. Prefazione. In: BENJAMIN, W. **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: arte e società di massa**. Traduzione di Enrico Filippini. Turim: Einaudi, 2000. p. 7-15.

DEBORD, G. **La società dello spettacolo**. Milano: Bookclassic, 2015.

EISENSTEIN, S. Realização. In: \_\_\_\_\_. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Zahar, 2002. p. 163-175.

FOFI, G. **I grandi registi della storia del cinema**. Roma: Donzelli, 2008.

GENOVESE, N. Quel ragno sul treppiedi: analisi dei rapporti tra Pirandello e il cinema. In: GENOVESE, N.; SEBASTIANO, G. (Org.). **La musa inquietante di Pirandello: il cinema**. Acireale: Bonanno, 1990. p. 11-44.

PIRANDELLO, L. **Si gira...** Milão: Fratelli Treves, 1916.

\_\_\_\_\_. Questa sera si recita a soggetto. In: BORZI, I.; ARGENZIANO, M. (Org.). **Pirandello: maschere nude**. Roma: Newton Compton, 1994. p. 107-152.

RAFFAELLI, S. **Il cinema nella lingua di Pirandello**. Roma: Bulzoni, 1993.

SEDDA, C. La musica nel cinema dalle origini all'avvento del sonoro. **Studi Urbinati**, Urbino, ano 73, p. 377-395, 2004.

TROUSSON, R. La distopia e la sua storia. In: COLOMBO, A. **Utopia e distopia**. Bari: Edizioni Dedalo, 1993. p. 19-32.

VERDONE, M. **Dramaturgia e arte totale: l'avanguardia internazionale autore teorie opere**. Soveria Mannelli: Rubettino, 2005.

Recebido em 30/10/2015

Aceito para publicação em 22/06/2017

