
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

IMAGENS EM CADERNOS DE SERAFINO GUBBIO OPERADOR: ENGANO OU REPRESENTAÇÃO?

Ândrea Quilian de Vargas¹ (UFSM)
e Rosani Úrsula Ketzner Umbach² (UFSM)

RESUMO: Em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, o escritor italiano Luigi Pirandello realiza uma crítica contundente ao cinema e à falsa imagem que a maquinaria moderna passou a captar, fixar, alterar e reproduzir. O olhar em perspectiva explorado no romance mostra a impossibilidade de representação da realidade por intermédio de uma imagem congelada que fixa um lugar e um momento delimitados. A ideia central expressa nos cadernos de Serafino é que há sempre algo além da imagem. Nosso objetivo com este estudo é verificar, na tessitura narrativa, de que forma Pirandello expõe sua desconfiança em relação àquilo que se vê, seja em uma foto, em uma tela de cinema ou em uma descrição literária.

PALAVRAS-CHAVE: Imagem; Serafino Gubbio; Perspectivismo; Pirandello.

Publicado inicialmente na revista *Nuova Antologia*, *Si gira* é o título original de *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, o sexto romance do escritor e dramaturgo siciliano Luigi Pirandello (1864-1936). Elaborado entre os anos 1914 e 1915, a narrativa parecia ter sido escrita exatamente para a publicação em fascículos, pois cada um dos sete cadernos poderia ser lido de forma independente, com numeração progressiva, sendo que cada novo capítulo publicado era chamado *Fascicolo delle Note di Serafino Gubbio operatore*. Com o mesmo título, mas com a substituição do termo *Note* por *Quaderni*, a edição completa surge em 1915, com poucas alterações. Dez anos depois, na versão final, *Si gira* é substituído por *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*.

A mudança do título, aparentemente irrelevante, é significativa: um verbo impessoal relacionado à ação cinematográfica de girar a manivela da câmera (*si gira*) é substituído por um substantivo (cadernos), relacionado a uma ideia de pertencimento (de

1 <http://lattes.cnpq.br/6112538992333166> - andrea.quilian@hotmail.com

2 <http://lattes.cnpq.br/5773862679226891> - rosani.umbach@ufsm.br

Serafino). A ação de filmar, executada por um sujeito sem nome, dá lugar à presença de um autor, alguém que se isola do mundo para encontrar amparo na escrita.

Si gira também pode ser considerado um título *umorístico*, nos moldes pirandellianos, em função do duplo sentido: pode ser lido como um verbo reflexivo (girar em torno de si mesmo) ou como um verbo de ação: girar a manivela. Partindo dessa constatação, a pesquisadora Marguerita Ganeri defende a ideia de que *Cadernos de Serafino Gubbio operador* apresenta, desde a construção do título, a decomposição e a relativização presentes em todo o romance (Ganeri 2001: 151-152) e em grande parte das obras de Pirandello. Ratificando o posicionamento da pesquisadora italiana, ainda existe outro elemento a ser destacado no título: o adjetivo *operador*, que não só caracteriza o protagonista, mas também define os rumos de sua existência e de toda a diegese do romance, configurando-se como algo mais do que a profissão de Serafino, mas uma sentença de vida. O termo *operador*, se tomado de forma isolada, remete àquele que executa alguma coisa. No caso de Serafino, todavia, não ocorre dessa forma: “Sou operador. Mas realmente, ser operador, no mundo em que vivo e do qual vivo, não quer dizer operar. Eu nada opero” (Pirandello 1990: 18). Serafino era um escravo de sua câmara cinematográfica, um servo impassível que só podia emprestar os seus olhos para que aquela *aranha negra* devorasse o máximo de vida que pudesse: “Os meus olhos, e também as minhas orelhas, de tão acostumados, já começam a ver e a escutar tudo sob certa espécie de rápida, trêmula e cadenciada reprodução mecânica” (Pirandello 1990: 21). Serafino se isola dos prazeres mundanos sem que isso tenha qualquer relação com a espiritualidade ou a transcendência, algo positivo que o leve, como nos romances de formação, ao aperfeiçoamento pessoal. Pelo contrário, sua existência caminha em sentido oposto ao dos heróis clássicos, rumo à reificação absoluta.

Existe uma chave de leitura evidente para os *Cadernos de Serafino*, intrinsecamente relacionada à modernidade que, com suas máquinas vorazes, engoliu boa parte do que restava da subjetividade e da autonomia do homem:

Eu também conheço o dispositivo externo, quero dizer, mecânico da vida que fragorosa e vertiginosamente nos envolve sem tréguas. Hoje, [...] isto e aquilo para fazer; correr para cá, com o relógio na mão, para chegar em tempo lá. – Não, meu caro, obrigado: não posso! – [...] Tenho que ir embora... – Às onze, o almoço. – O jornal, a bolsa, o escritório, a escola... [...] Mas os negócios... – Quem está passando? Ah, um carro fúnebre... Um cumprimento, às pressas, a quem se foi. – A oficina, a fábrica, o tribunal... [...] Com uma mão seguramos nossa cabeça, com a outra fazemos um gesto de bêbados. Divirtamo-nos! Sim. Consideramos mais fatigantes e complicadas que o trabalho as diversões que nos são oferecidas; de modo que do repouso nada mais obtemos que um aumento de cansaço. [...] Há uma doença, porém, que não passa. Estão ouvindo? Um vespão que sempre zumbe [...] O que é? O zumbido dos postes telegráficos? O arrastar contínuo da roldana ao longo dos fios dos bondes elétricos? O estremecimento premente de tantas máquinas, próximas, distantes? Aquele do motor do automóvel? Aquele do aparelho cinematográfico? A batida do coração não se percebe, não se

percebe o pulsar das artérias. Ai de nós se percebêssemos! Mas este zumbido, este tique-taque perpétuo. (Pirandello 1990: 17-22)

Serafino Gubbio é um observador de pessoas que procura encontrar nos outros aquilo que lhe falta: a certeza de que sabem o que estão fazendo. Na época em que Pirandello escreveu o romance, já havia passado pelos períodos mais turbulentos em relação à crítica e à afirmação de sua obra. Entre os anos 1914 e 1915, época em que o romance foi elaborado e publicado em fascículos, a atividade teatral de Pirandello ainda não havia se sobreposto àquela literária e jornalística, pois o escritor continuava escrevendo para o *Corriere della Sera* e produzindo novelas com regularidade. A partir de 1916, os roteiros passam a ganhar destaque em relação aos contos. Entre os anos 1917 e 1918, a escrita para o teatro se torna prioritária, sendo que algumas peças importantes são representadas em afamados teatros da Itália: no Olympia, em Milão, é apresentada *Così è (se vi pare)*, no Nazionale, em Roma, *Il berretto a sonagli* e *La giara*, no Carignano, em Torino, se representa *Il piacere dell'onestà*, no Quirino, em Roma, *Il giuoco delle parti*.

Isso significa que Pirandello já havia superado a fase em que pretendia representar subjetivamente o homem moderno, ainda com resquícios de uma narrativa mais realista. Em *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* vemos um Pirandello que submerge definitivamente na descrição de um mundo onde já não há mais possibilidade de saída na subjetividade (questão que será exacerbada em *Uno, nessuno e centomila*, seu último romance) e onde a objetividade nos é apresentada em perspectiva, por intermédio do filtro desumanizador das máquinas fotográficas ou cinematográficas. Se em 1915 o teatro já se mostrava como a grande escolha de Pirandello, sua colaboração para o cinema era quase ausente. O primeiro filme, baseado em *Ma non è una cosa seria*, foi rodado em 1920, sob a direção de Mario Camerini. Todavia, Pirandello se mostrava duvidoso, até mesmo hostil, em relação à nova arte criada pelos irmãos Lumière. A artificialidade e o engodo produzidos pelo cinema o incomodavam em função da falsa ideia de realidade produzida por uma máquina, em detrimento da verdade cênica e sempre renovada do teatro.

Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, ensaio de 1936, determina dois elementos distintivos importantes na moderna locação cinematográfica: 1) a profanação ao desempenho do intérprete, agora submetido aos equipamentos de filmagem; 2) o final da representação unitária, substituída por uma série de trechos remontados. No referido texto, Benjamin já percebia o valor do romance de Pirandello ao observar que o italiano havia detectado o problema da reprodução técnica da obra de arte em sua época, sendo que os cadernos de Serafino são testemunha dessa transformação e também crítica, como é possível observar no seguinte excerto, no qual Serafino se refere à *Repartição da fotografia* ou do *Positivo*, as salas escuras da Kosmograph, companhia cinematográfica onde trabalha:

Aqui se cumpre misteriosamente a obra das máquinas. Toda a vida que as máquinas comeram com a voracidade de animais afligidos por um verme solitário está despejada aqui. [...] É preciso fixar essa vida que não é mais vida,

para que uma outra máquina possa dar-lhe novamente o movimento aqui em tantos momentos interrompido. (Pirandello 1990: 60)

A vida que não é mais vida, segundo Serafino narrador, é aquela artificialmente capturada pela máquina, instrumento capaz de criar uma realidade e enganar utilizando os mais estúpidos artifícios:

O resultado de tudo isto, sem dúvida, é por força um jogo híbrido. Híbrido porque nele a estupidez do artifício tanto mais se descobre e se lança, quanto mais se vê atuada justamente com o recurso que menos se presta ao engano: a reprodução fotográfica. Todos deveriam entender que a fantasia não pode adquirir realidade a não ser através da arte, e que aquela realidade que lhe pode dar uma máquina, mata-a, pelo simples fato de que lhe é dada por uma máquina, isto é, com um meio que lhe descobre e lhe demonstra a ficção, justamente porque a dá e a apresenta como real. Mas se é mecanismo, como pode ser vida, como pode ser arte? É quase como entrar em um daqueles museus de estátuas de cera, vestidas e pintadas. (Pirandello 1990: 62)

As salas escuras da Kosmograph são um lugar simbólico no romance, pois é lá que a vida artificial é construída, é lá que só as mãos são vistas, mãos sem rosto, sem identidade: “Acho que estas mãos pertencem a pessoas que não são mais homens; que aqui são condenados a ser somente mãos: [...] instrumentos. Têm um coração? Para que serve? Aqui não serve” (Pirandello 1990: 61). É lá também que a realidade é alterada, cortes são feitos, espaços da vida que não é mais vida são eliminados, tudo em função dos interesses do mercado.

De acordo com Benjamin, a obra de arte sempre foi reproduzível. Fundição, cunhagem e litografia, para exemplificar, representavam a possibilidade de reproduzir o belo. A fotografia, de maneira especial, transformou esse processo na medida em que libertou a mão do homem da tarefa de reproduzir imagens, captadas agora por intermédio de uma lente. Todavia, o processo não estava completo: faltava o aqui e o agora da obra de arte. A reproduzibilidade arrefeceu sua aura, aquilo que a distinguia no universo, pois ao mesmo tempo em que a reprodução liberta o objeto do domínio da tradição, também substitui o único pela ocorrência em massa. Em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, Pirandello realiza uma forte crítica à falsa imagem que a maquinaria moderna congela, fixa e reproduz. O filme é um dos exemplos mais convincentes desse mecanismo, como assinala Serafino. Os atores

Não odeiam a máquina somente pela humilhação do trabalho estúpido e mudo ao qual ela os condena; odeiam-na, sobretudo porque se acham afastados [...] da comunhão direta com o público, do qual antes extraíam a melhor compensação e o maior prazer: aquele de ver, de sentir o palco, num teatro [...] Aqui se sentem como no exílio. [...] não só do palco, mas quase também de si mesmos. Porque a sua ação, a ação viva do corpo deles vivo, ali, na tela

dos cinematógrafos, não mais existe; há somente a sua imagem, captada num momento, num gesto, numa expressão que brilha e desaparece. Percebem [...] que seu corpo é quase subtraído, suprimido, despojado da sua realidade, e do seu respiro, da sua voz, do barulho que ele produz ao movimentar-se, para se tornar apenas uma imagem muda, que treme por um momento na tela e desaparece em silêncio, de repente, como uma sombra inconsistente, jogo de ilusão sobre um esqualido pedaço de pano. (Pirandello 1991: 72)

Benjamin, não há maior contraste que o teatro para a obra de arte que surge na era de sua reproduzibilidade. Por essa razão, não é de espantar que Pirandello, um dramaturgo, aponte as razões da crise que assola o teatro em função do cinema. Entretanto, não seguiremos somente a visão benjaminiana dos cadernos de Serafino, pois como aponta o próprio protagonista, na primeira página do romance, “há um além em tudo. Vocês não querem ou não sabem vê-lo” (Pirandello 1990: 17). A problemática da imagem vai além do óbvio em *Cadernos de Serafino Gubbio operador*, ou seja, daquele espectro fantasmagórico congelado em uma tela de cinema, mas abrange questões concernentes às imagens distorcidas que perpassam todo o romance e que representam perfeitamente o conhecido perspectivismo pirandelliano.

Giancarlo Mazzacuratti classifica a história de Serafino como um romance de *anamorfosi*, uma narrativa de visões distorcidas que não produzem transformações da realidade, mas substituições operadas pelo aparato moderno mecanizado que converte aquilo que é natural em algo artificialmente projetado. No entanto, o perspectivismo perpassa toda a narrativa independentemente da ação cinematográfica ou do fingimento deliberado operado pelos atores que atuam *para* a câmera de Serafino. Tal fato é observado pelo protagonista, cujo olhar treinado e objetivo em função da profissão capta a representação da vida fora da Kosmograph, local autorizado para fazê-lo.

Articulado em sete capítulos independentes, o romance nos é apresentado pelo protagonista narrador como um diário: “Satisfaço, escrevendo, uma necessidade de desabafo, prepotente. Descarrego a minha profissional impassibilidade e me vingo, também; e comigo vingo tantos, condenados como eu a não ser nada mais que uma mão que gira a manivela” (Pirandello 1990: 20).

O primeiro capítulo narra a vinda de Serafino a Roma, onde consegue, por sorte, emprego na maior empresa cinematográfica da cidade. No dia da chegada, encontra Simone Pau, um velho amigo que o conduz ao *hotel* onde vive. Lá chegando, Gubbio constata que a vida havia deturpado a visão e a sanidade do amigo, pois o local era um fétido asilo para mendigos. Para Simone, entretanto, o fosso bolorento era uma piscina magnífica e o tubo de latão enferrujado era uma belíssima ducha. Interessante nessa passagem é o olhar cênico em perspectiva explorado por Pirandello. Por ora, visualizamos a cena como Simone a descreve. Em seguida, servimo-nos dos olhos de Serafino para passear pelo mesmo ambiente, todavia completamente diverso. Nesse jogo, há duas imagens contrastantes que se opõem e que nos conduzem por cenários diferentes, estratégia que confirma a inserção do perspectivismo além do núcleo cinematográfico.

Após dormir naquele pestilento lugar, Serafino teve uma compensação: reencontrou outro amigo, Cocó Polacco, o qual lhe ofereceu o emprego de operador na Kosmograph. Naquela manhã, a companhia estava fazendo uma filmagem no asilo. Nessa passagem, Serafino, que havia experimentado dormir naquele lugar, assiste contrariado e desgostoso à estúpida simulação que Polacco tinha vindo encenar. Havia, pois, um abismo entre a verdade daquele lugar e aquilo que apareceria nas telas do cinema. Foi neste dia, também, que Serafino conheceu pessoalmente a russa Varia Nestoroff, primeira atriz da companhia e peça fundamental para o desenvolvimento da narrativa.

A analepse realizada no segundo capítulo remete ao tempo em que Serafino dava aulas particulares, quatro anos atrás, para Giorgio Mirelli, irmão da doce Duccella, ambos netos da senhora Rosa Mirelli. A seguir, o salto é dois anos para frente, quando Gubbio reencontra o jovem Giorgio em Liegi, local onde o rapaz havia feito uma exposição de seus estranhos quadros. Naquela ocasião, ficou sabendo que Duccella estava noiva do barãozinho Nuti, um velho conhecido da família. Algum tempo depois, Serafino inteirou-se do fato de que Giorgio havia conhecido a Nestoroff em uma de suas viagens, mulher que, àquela altura, o operador já conhecia bem.

A terceira parte do segundo capítulo é interessante em função do jogo de enquadramentos mais uma vez explorado por Pirandello. Com o intuito de explicar o comportamento de Varia Nestoroff, o siciliano retoma algo semelhante ao mundo das fábulas, utilizando-se de uma estratégia quase cinematográfica para alcançar seu objetivo. Partindo do pressuposto de que “somos [...] malvados; mas disso não tiramos proveito, e somos infelizes” (Pirandello 1990: 44), Pirandello conta a seguinte história, dividida em três núcleos:

Um bando de pássaros migratórios - narcejas e narcejinhas - desceu para descansar um pouco do longo vôo e para se alimentar no campo romano. Escolheu mal o local. Uma das aves, mais ousada que as outras, diz às companheiras: - Vocês fiquem aqui, abrigadas neste matagal. Eu vou explorar os arredores e, se encontrar coisa melhor, chamo. (Pirandello 1990: 45)

Esse é o primeiro núcleo: o da ave. A narração prossegue:

Um amigo seu engenheiro, com espírito de aventura, [...] aceitou a missão de ir à África, não sei bem (porque você não sabe também) para qual expedição científica. Ele ainda está longe da meta; você recebeu dele alguma notícia; a última deixou-o um pouco consternado, porque o seu amigo expunha os riscos, aos quais teria ido de encontro, preparando-se para atravessar não sei quais remotas regiões selvagens e desertas (Pirandello 1990: 45).

Em seguida, deixando em suspenso o trecho citado, o qual corresponde ao segundo núcleo, a narrativa continua:

Hoje é domingo. Você se levanta cedo para ir caçar. Fez os preparativos ontem à noite para o que promete ser uma grande jornada. Desce do trem, entusiasta e alegre; embrenha-se no campo fresco, verde, com alguma névoa, à procura de um bom lugar para as aves migratórias. [...] A uma certa altura, percebe algo como um bater de asas entre o emaranhado dos ramos na mata; deixa o jornal; aproxima-se quieto e agachado; faz mira; atira. Oh, que alegria! Uma narceja! (Pirandello 1990: 45)

O último núcleo, logicamente, é o do caçador alheio que matou a narceja exploradora, sem saber que ela havia deixado à sua espera todas as demais aves do bando. Após matar aquela valente criaturinha, o caçador lê no jornal que seu amigo engenheiro, aquele que fora para a África, morreu tragicamente atacado por uma fera. Ele jamais conseguirá comparar-se ao animal que matou seu amigo, mas poderia, segundo Serafino, e “com alguma vantagem para a fera, porque [...] matou por prazer e sem algum risco de ser morto; enquanto que a fera, por fome, isto é, por necessidade, e correndo o risco de ser morta pelo seu amigo, que certamente estava armado” (Pirandello 1990: 46). Visões distintas, portanto, sobre o mesmo fato: a morte.

Por intermédio desses três pontos de vista, dispostos no texto de forma isolada, Pirandello atenta para o fato de que há um *além* em tudo, exatamente como afirmou Serafino na primeira página de seu romance. Existem imagens: a ave que voa; o caçador à espreita; o homem e a ave mortos. A ligação entre esses elementos, todavia, não está expressa na imagem congelada, nem mesmo no ato em si. É justamente essa ignorância acerca das relações que regem o mundo e sobre aquilo que se esconde por detrás de uma imagem que inquieta e motiva Pirandello.

Mas qual a relação de Varia Nestoroff aos fatos citados? Para Serafino, a comparação é simples: ela é uma caçadora de pessoas. Todavia, não mata diretamente suas presas, como o caçador fez com a narceja, mas as aniquila de forma indireta. Foi o que aconteceu com o jovem Giorgio, que cometeu suicídio após envolver-se com ela. Lembremos que a história da Nestoroff é a mesma de Délia Morello, a protagonista de *Cada um a seu modo*, peça metateatral que integra a trilogia *do teatro no teatro* de Pirandello. Na referida peça, o dramaturgo propõe um jogo cênico que mistura ficção e realidade, dispostas em várias camadas. A ousada proposta é a seguinte: a encenação deve começar na rua, em frente ao teatro, onde um anúncio de jornal (fictício) estará sendo comentado. A (falsa) notícia é que a trágica morte do escultor La Vela será encenada naquela noite.

Os espectadores que entrarem no teatro para comprar seus ingressos já estarão assistindo à encenação, pois Délia Morello, a grande culpada pelo suicídio do escultor, estará presente em meio a alguns amigos que tentam persuadi-la a não entrar. Sem saber, o público já está sendo enganado antes mesmo de adentrar o teatro. A ideia de assistir a uma peça baseada em fatos, com a presença dos reais envolvidos na história, deve causar certo estranhamento e muita curiosidade, é o que pretende Pirandello. A situação básica nasce do fato de que ele teria escrito *Cada um a seu modo* com base no suicídio do escultor La Vela, o qual surpreendera a noiva, a atriz Délia Morello, nos braços de Michele Rocca, noivo da irmã de Vela. Nos *Cadernos de*

Serafino Gubbio operador, La Vela é Giorgio, o pintor e ex-aluno de Serafino; a noiva Délia Morello é Varia Nestoroff; a irmã é Duccetta e o noivo, Michele Rocca, é o barão Aldo Nuti.

Dando continuidade ao enredo, no terceiro capítulo o jogo de perspectivas prossegue, especialmente quando Serafino realiza uma divertida comparação entre uma carroça puxada por cavalos e um carro, símbolo da modernidade. A realidade, nessa passagem, não é transformada, mas visualizada de outra forma. Vejamos o excerto:

Um leve giro. Há uma pequena carruagem que está correndo em frente. – Pó, póóó, póóó. O quê? A buzina do automóvel a está puxando para trás? É sim! Parece mesmo, pois, que a faça ir para trás, comicamente. As três senhoras do automóvel riem, viram-se, levantam os braços e cumprimentam com muita vivacidade [...]; e a pobre carruagem envolvida numa nuvem árida, nauseante, de fumo e pó, por mais que o cavalinho fatigado se esforce em puxá-la com o seu trotar estafado, continua a ir para trás, para trás [...] até que desaparece no fim de uma longa avenida fora de mão. Desaparece? Não: que nada! Desapareceu o automóvel. A pequenina carruagem aqui está. [...] Na pequenina carruagem fico eu. [...] Mas o que vocês viram? Uma carruagem ir para trás, como se fosse puxada por um fio, e toda a avenida disparar à frente, num deslizamento longo, confuso, violento, vertiginoso. Eu, ao contrário, eis tudo, posso consolar-me com a lentidão admirando um por um [...] estes grandes plátanos verdes na avenida. (Pirandello 1990: 56-57)

Existem, obviamente, duas perspectivas distintas na cena: a das atrizes que estão no carro, e a do operador que está na carroça. O interessante nesse jogo é que a máquina, o automóvel, parece subjugar a relação espaço e tempo, pois, na verdade, a carroça também segue em frente, mas em uma velocidade tão inferior que parece estar andando para trás. A noção do real, portanto, é alterada de acordo com a posição de quem observa, fato que se assemelha às novas formas traiçoeiras de ver o mundo através das máquinas.

A quarta seção do terceiro capítulo se abre com uma enunciação quase teatral, como se Serafino estivesse se dirigindo diretamente ao público: “Dêem licença, um momento. Vou ver o tigre. [...] retomarei o fio da narração mais tarde” (Pirandello 1990: 63). O tal tigre foi adquirido pela empresa cinematográfica para ser utilizado em um dos filmes mais promissores da companhia e será morto diante da câmera, oferecendo ao público um espetáculo jamais visto no cinema. Diante do fato, Serafino não compreendia muito bem o porquê de servir-se de uma fera real onde tudo era fictício. Mas faria seu trabalho, filmaria tudo até o final. O caçador designado para matar o tigre era Carlo Ferro, amante da Nestoroff. Todavia, o barão Aldo Nuti, sem experiência alguma como ator, havia requisitado o papel junto a Cocó Polacco. Carlo Ferro, sentindo-se amedrontado diante da possibilidade de dividir o mesmo espaço com um tigre verdadeiro, cedeu o lugar a Nuti sem qualquer resistência.

Lembremos que Aldo Nuti era o noivo de Duccetta, irmã de Giorgio, o jovem pintor que se matou por pensar que Varia Nestoroff, sua noiva, havia se envolvido com o cunhado. No entanto, Nuti só queria provar que ela não era uma mulher digna para casar com Giorgio. Este, que parece ter acreditado na encenação de Nuti para desmascarar Nestoroff, tirou a própria vida. As relações entre a Nestoroff e Nuti, portanto, eram as piores possíveis. Além do suicídio de Giorgio, Duccetta, após abandonar o noivo, para ela um traidor, também mergulhou em um mundo de amargura sem fim, terminando seus dias junto da mãe em uma casinha nos fundos da antiga residência, vendida por problemas financeiros. Esse é um dos pontos do romance que suscita diversas dúvidas em relação à veracidade dos fatos. Será realmente que Nestoroff e Nuti não tiveram nenhum envolvimento? Será verdade que a intenção do barão fora somente desmascarar a mal falada atriz?

O final dessa trama não poderia ser mais trágico. No dia da gravação da cena do tigre, Aldo Nuti deveria atirar na fera, dentro da jaula, enquanto Serafino Gubbio, impassível, filmava. Tudo parecia perfeitamente organizado até o momento em que Nuti aponta a arma para o tigre e desvia lentamente para o local em que se encontrava a Nestoroff. O tiro foi certo. A atriz cai, o barão é atacado pelo tigre e Serafino gira o tempo todo a sua manivela, registra tudo com a habitual objetividade e impassibilidade, sua maior virtude: “Girar, eu girei. Mantive a palavra. [...] Como operador, eu sou agora, realmente, perfeito” (Pirandello 1990: 193).

Cerca de um mês após o ocorrido, do qual muito se falou, obviamente, Serafino conclui suas notas, acometido pelo mais absoluto *silêncio de coisa*: “Uma caneta e um pedaço de papel: não me resta outro meio para comunicar-me com os homens. Perdi a voz; fiquei mudo para sempre” (Pirandello 1990: 193). Serafino havia prestado um serviço à Kosmograph que valia milhões. Ele mesmo havia recebido uma boa quantia por ter executado sua tarefa com tamanha precisão e impassibilidade. No instante em que o tigre atacava o barão Nuti, a realidade que existia para o operador, programado para registrar tudo, milímetro por milímetro, era aquela artificial, produzida pela lente, com a qual ele mantinha uma simbiose perfeita. Ou talvez a máquina, obstáculo entre ele e o ator, tenha originado a mesma impressão que a tela de cinema nele provocava: aquilo não era real. A mesma mudez à qual eram submetidos os atores fantoches que representavam para uma *aranha negra*, a qual não esboçava qualquer reação, invadiu Serafino Gubbio, o que significou, para ele, a perfeição absoluta.

Ao atentar para o *além* que há em tudo, o protagonista retoma uma das mais importantes teorias desenvolvidas por Pirandello: o *Umorismo*. Nesse importante ensaio, o siciliano assinala que a tarefa do escritor não é deter-se nas imagens, mas ir além, captar aquilo que está por trás do que se vê. Tal atividade crítico-reflexiva expõe as amarguras da existência humana. Para exemplificar, em *L’Umorismo* Pirandello nos leva a imaginar uma senhora vestida e maquiada de forma exagerada:

Vejo uma velha senhora, com os cabelos retintos, untados de não se sabe qual pomada horrível, e depois toda ela torpemente pintada e vestida de roupas juvenis. Ponho-me a rir. Advirto que aquela velha senhora é o contrário

do que uma velha respeitável senhora deveria ser. Assim posso, à primeira vista e superficialmente, deter-me nessa impressão cômica. (Pirandello 1999: 147)

A reação, inicialmente, é o riso. Todavia, ao descobrir que a senhora se veste daquela forma para agradar ao marido, anos mais jovem do que ela, o riso perde o sentido. De uma impressão inicial que faz rir, passa-se a um sentimento desconcertante de amargura. Como é possível, então, acreditar em uma imagem reproduzida por um equipamento? Como crer na possibilidade de que esse artifício represente um pouco da realidade? Até mesmo nossos olhos nus se enganam. Aliás, a realidade é sempre questionada por Pirandello, para quem o teatro, por intermédio das personagens que não pretendem ser cópias de seres humanos, é a única forma de expressão onde não há fingimento. No cinema, pelo contrário, o trabalho consiste em enganar os outros utilizando o mais estúpido artifício: a imagem congelada que ganha movimento pela intervenção de uma mão que não é mais de um homem, mas de uma coisa.

Nesse sentido, o jogo de perspectivas, tão bem explorado em *Cadernos de Serafino*, se configura como um exercício de *umorismo*, pois jamais conseguiremos alcançar o todo de uma determinada situação se nos detivermos na superficialidade da aparência ou da imagem fixada, sempre suscetível a distintas angulações. Vejamos um trecho do romance que exemplifica a questão de maneira simplificada. Ao dirigirem-se para a Kosmograph Serafino, o barão Nuti e a senhorita Luisetta, uma jovem escalada para fazer um papel secundário, a perspectiva de cada um deles em relação à mesma cena é diferente: “Eu vejo a senhorita Luisetta, e não vejo o Nuti; a senhorita Luisetta vê o Nuti e não me vê; o Nuti não me vê, nem vê a senhorita Luisetta. Assim vamos todos os três juntos, mas sem que um veja o outro” (Pirandello 1990:148).

No excerto, há uma espécie de jogo cênico que só pode ser apreendido globalmente pelo leitor, um elemento que não faz parte do cenário, pois cada uma das personagens envolvidas tem a sua visão particular. Isso mostra que não há um ponto de referência, mas distintas perspectivas, como se três câmeras registrassem a caminhada de Gubbio e seus companheiros.

Nuti, questionando a sensação estranha que é ver-se na tela, obtém de Serafino a seguinte resposta: “Talvez [...] porque nos sentimos ali fixos por um momento, que já não está mais em nós; que permanecerá, e que ficará pouco a pouco cada vez mais longe. [...] O tempo [...] parece ali fixo, mas ele também se afasta, em direção contrária; [...] a imagem ali é uma coisa morta” (Pirandello 1990: 189). O tempo corre em direção ao futuro. Não é possível, portanto, tentar fixar uma imagem de vida, pois ela seguirá seu curso zombando do inútil esforço de conservar o passado. Não haverá vida naquele pedaço de pano ou papel. Sobre a tentativa de fixá-la, Giorgio Patrizi esclarece: “isola-se um lugar de observação, um presente como ponto externo à linha do tempo, capaz de compreender e narrar porque fora do *continuum* existencial. É a redução do indivíduo a simples olho que olha, pura máquina registradora” (Patrizi 1996: 58).³ Como confiar, então, em uma imagem, sabendo que ela não traduz aquilo

3 “si isola un luogo di osservazione, un presente come punto esterno alla retta temporale, capace di comprendere e di narrare perchè fuori dal *continuum* esistenziale. È il ridursi dell’individuo a semplice occhio che guarda, pura macchina di registrazione”.

que realmente foi, mas uma ínfima partícula de um todo inalcançável? O vivido, imaginado e descrito, no caso da literatura, não passará jamais de uma ilusão referencial, exclusivamente submetida ao olhar, às vivências e aos referentes de quem escreveu e de quem lê. No momento da leitura, nem mesmo o escritor é o mesmo, podendo, inclusive ele, enxergar de forma diversa sua própria criação. Acompanhando o raciocínio de Pirandello, portanto, vemos e interpretamos as imagens do mundo ao nosso modo e nos deixamos enganar pelos nossos próprios olhos, pois aquilo que vemos nem sempre é (*mesmo que pareça*).

OBRAS CITADAS

BENJAMIN, W. *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica*. Disponível em <http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf>. Acesso em 20 maio 2016.

GANERI, M. *Pirandello romanziere*. Catanzaro: Rubbettino, 2001.

PATRIZI, G. *Proze contro il romanzo: antiromanzi e metanarrativa nel Novecento italiano*. Napoli: Liguori, 1996.

PIRANDELLO, L. *Cadernos de Serafino Gubbio operador*. Trad. Sérgio Mauro. São Paulo: Vozes, 1990.

———. “O humorismo”. J. Guinsburg. *Pirandello: do teatro no teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 141-177.

IMAGES FROM QUADERNI DI SERAFINO GUBBIO OPERATORE: DECEIT OR REPRESENTATION?

Abstract: In *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, the Italian writer Luigi Pirandello performs a scathing critique of the cinema and the false image that modern machinery started to capture, freezing in time, modifying and reproducing. The prospective look exploited in the novel shows the impossibility for representing the reality through an image which is frozen in time and space. The central idea expressed in the notebooks of Serafino Gubbio is: there is always something else beyond the image. Our objective in this study is to verify in the narrative plot, how Pirandello disclose his own mistrust on what is seen, whether on a photography, a movie screen or in a literary description.

Keywords: Image; Serafino Gubbio; Perspectivism; Pirandello

Recebido em 30 de junho de 2016; aprovado em 20 de dezembro de 2016.