

Ecoss do debate teatro-cinema durante a ascensão do filme sonoro: Pirandello e o cinema

1. O advento do cinema e a crise de consciência do teatro

Que o advento do cinema constituiu um factor determinante para a renovação do teatro desde os inícios do século XX é hoje um truismo afirmá-lo. Decerto que a evolução teatral não iria estagnar mesmo que o aparecimento do cinema não tivesse ocorrido: mas teria evoluído, com toda a certeza, de modo diferente. Não deixa por isso de ser significativo que os grandes fundadores do teatro moderno - Pirandello, Maiakowski, Brecht ou Artaud - todos eles tenham tido um contacto mais ou menos estreito com o cinema, como se o conhecimento directo deste lhes permitisse vislumbrar com mais clareza o sentido correcto a imprimir à renovação daquele.

No que diz respeito a Luigi Pirandello (1867-1936), a sua posição perante o cinema foi sempre marcada por uma atitude céptica, reticente e não poucas vezes relutante. O que não é para estranhar num escritor com raízes afundadas em pleno século dezanove e marcado por um humanismo anti-tecnológico bem característico da época em que se forjou a sua formação: o cinema viria surpreendê-lo em plena maturidade intelectual e numa idade em que já não era fácil uma remodelação completa dos esquemas mentais e dos paradigmas estéticos. Contudo, não obstante a incapacidade que sempre manifestou em o entender de uma forma livre de preconceitos, a verdade é que o cinema nunca deixou de constituir para Pirandello uma preocupação permanente e uma constante fonte de reflexão. O seu romance «*Si gira...*», de 1915, mais tarde reeditado sob o título de «*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*», é um primeiro testemunho

disso. Aí se revela uma consciência alarmada perante o advento da primeira arte importante nascida da tecnologia moderna, no dealbar de uma civilização industrial em fase já de desenvolvimento incontrolável. A esta primeira fase de reflexões não terá sido alheio o facto singular de as janelas da casa que então habitava em Roma darem frontalmente para os terrenos de uma empresa cinematográfica - a **Film d'Arte Italiana** - e de provavelmente lhe chegarem com regularidade aos ouvidos as ordens de "Acção!" ("Si Gira!"), assim ficando cunhado o próprio título do futuro romance. Mas a sua atitude para com o cinema, já nessa altura, era radicalmente negativa. Mais tarde, o que o terá feito reaproximar-se do novo meio de expressão, foram sem dúvida as frequentes adaptações cinematográficas de obras suas, as quais, com alguma decepção por parte dele, buscaram tirar proveito da fama mundial que a sua produção dramática tinha logrado alcançar a partir dos anos vinte. E quase no fim da vida, como veremos, ele acabará mesmo por escrever para o cinema mais do que um argumento original, isto para não falar nas adaptações de obras suas em que ele próprio tomaria parte activa, tendo tido o privilégio de ver um conto seu, *«In Silenzio»*, vertido com o título de *«La canzone dell'amore»* (1930), dar origem ao primeiro filme falado realizado no seu país. Tudo isso o teria constringido a repensar continuamente as teorias filmológicas iniciais, adaptando-as tanto quanto pôde à evolução dos tempos, e acabando por congeminar, nos últimos anos, uma proposta muito pessoal para o cinema sonoro que viria a baptizar de "**cinemelografia**".

Aliás, pouco depois de ele próprio em 1932 ter tido ocasião de acompanhar em Hollywood, a convite da Metro Goldwin Mayer, a rodagem do filme *«As you desire me»* (*Come tu mi vuoi*), interpretado por Greta Garbo, as adaptações de obras suas sucedem-se a um ritmo vertiginoso. E o ano da sua morte, ocorrida em 1936, viria mesmo a ser o ano do cinema para Pirandello. Com efeito, durante esse ano, ele próprio extrai uma planificação da novela *«L'abito nuovo»*, com vista ao actor Eduardo de Filippo; supervisiona os diálogos para uma nova adaptação de *«Il fu Mattia Pascal»* ("O falecido Matias Pascal"), dirigida por Pierre Chenal, com guião de Vitrac e Salacrou, filme que é rodado em Roma, na **Cinecittà**, aí mesmo contraindo, presumivelmente durante as filmagens, a pneumonia que acabaria por o vitimar; mas deixaria ainda um argumento, *«Terra di nessuno»* (extraído da novela *«Romolo»*), a partir do qual Corrado Alvaro e

Stefano Landi iriam escrever a planificação do filme com o mesmo nome dirigido por Mario Baffico (Roma-Film, 1938-39).

De certo modo, Pirandello morre assim "no cinema", e é legítimo pensar-se que, a ter vivido alguns anos mais, também aí teria feito carreira, tornando-se inequivocamente um **escritor de cinema** tal como o foi em todos os outros géneros e meios de expressão. Com efeito, apesar da relutância sempre manifestada em relação à "indústria cinematográfica" - que não era para ele uma "arte" mas antes um negócio onde a arte se prostituía - Pirandello, decerto instado por dificuldades financeiras, desde cedo tentou oferecer os seus préstimos de narrador à nova "macchinetta fatale", mas sem sucesso. Precisamente enquanto recolhia material na **Cines** e na **Film d'Arte Italiana** para a elaboração de «Si gira...», vemo-lo a escrever ao seu amigo Martoglio, então director da **Morgana Film**, prometendo-lhe "alguns temas de cinematografia minuciosamente planificados", entre os quais um, «*Nel segno*», "bellissimo e quasi pronto". Ainda que possamos duvidar da efectiva concretização de tais projectos, já que deles não permaneceu qualquer vestígio escrito, nem sequer filmado, devido talvez à má situação financeira da empresa que não tardaria a abrir falência, o importante é verificarmos que já nessa data recuada de 1913 Pirandello se ensaiava, ou se propunha ensaiar, como **adaptador** da sua obra ao cinema, repetindo deste modo a experiência iniciada em relação ao teatro: de facto, «*Nel segno*» era um conto publicado nove anos antes na revista «*Marzocco*». Ficaria contudo assinalada por uma série de insucessos esta primeira tentativa de Pirandello em se lançar como argumentista no mundo do cinema: os primeiros filmes realizados a partir de novelas suas - «*Il viaggio*»; «*La rosa*»; «*Lo scaldino*» (todos de 1921) - como aliás a generalidade dos numerosos filmes mais tarde inspirados sobre obras suas, foram feitos quase sempre sem a sua participação directa nos diálogos ou no guião. O único argumento original escrito por Pirandello, em colaboração com Stefano Landi - «*Gioca, Pietro!*» (1932) -, foi aliás muito livremente tratado pelo realizador Walter Ruttmann que dele fez o filme «*Acciaio*» (**Cines**, Roma, 1932). Mas a sua concepção de linguagem fílmica como possibilidade de transposição de obras narrativas anteriores permanecerá até ao fim da sua vida, pois no próprio ano da sua morte, em 1936, ele ainda trabalhava na redução cinematográfica de duas novelas suas anteriores: «*L'abito nuovo*», com vista ao actor Eduardo de Filippo, e «*Romolo*», que acabaria por dar origem ao referido filme de Mario Baffico, «*Terra di Nessuno*».

Como vemos, a par de um Pirandello escritor e "adaptador" de teatro, não podemos deixar de considerar a existência de um Pirandello escritor e "adaptador" de cinema, ainda que em muito menor escala. O bastante, contudo, para ele ter de se preocupar contrastivamente com a múltipla conversão de tais linguagens e adquirir seguramente sobre elas uma consciência crítica e estética privilegiada.

2. As teorias filmológicas em Luigi Pirandello

a) Fase do filme mudo: teatro contra cinema

Publicado em 1915, o romance «*Si gira...*» é antes de mais nada um romance de ambiente cinematográfico e por certo uma das primeiras obras em que o mundo mítico do cinema surge como tema central: mas é também uma parábola contra o mundo das máquinas e o advento da civilização industrial perspectivado sob a inspiração de um humanismo retrógrado e moralizador. Mas nele se revela, também, em que medida e de que modo o cinema estava no centro das preocupações estéticas de Pirandello, mesmo quando olhado de um ângulo negativo e suspeito. O protagonista Serafino Gubbio, operador de câmara, encarna não apenas o medo mítico da servidão humana sob o domínio da máquina, mas também o medo da despersonalização da arte pela imposição de uma irrevogável "poética da impassibilidade": «uma mão que dá à manivela...» - assim se autodefine o protagonista; «E para dizer a verdade, a primordial qualidade que se requer de quem exerça a minha profissão é a **impassibilidade diante da acção que se desenrola perante a máquina.**» («*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*», edição de 1954, Mondadori, p.11)

Ao longo desta obra perpassam as perplexidades de um escritor ainda arraigado aos velhos princípios da arte como expressão individual e em dificuldade para acompanhar a evolução dos tempos modernos onde a própria arte se mecaniza. Por isso não podemos deixar de vislumbrar nesta obra uma reacção decerto irónica à exaltação da máquina e da vida moderna que vinha a ser feita pelos jovens futuristas (o seu primeiro manifesto, recorde-se, data de 1909) quando, cinicamente, Serafino Gubbio exclama: «Viva la Macchina che meccanizza la vita!» (*Ibidem*, p. 12)

Com efeito, várias outras "feras mecânicas" vão surgindo aí como metáfora e como símbolo ao mesmo tempo da desumanidade e da automatização da vida contemporânea: uma **monotype** aperfeiçoada, "animalúnculo monstruoso que engole chumbo e caga livros" (p.23), e uma **pianola** automática que, à semelhança da anterior, arrasta os homens ao desemprego "porque faz tudo sozinha" (p.23). Não se esqueça ainda o significativo episódio em que uma arcaica **carruagem**, onde viajava o protagonista desfrutando a paisagem pela janela na sua lentidão, será vertiginosamente ultrapassada por um automóvel último-modelo que transportava à "Kosmograph" as três atrizes-vedetas embriagadas de velocidade (p. 47-48). Nesta diatribe contra a máquina, o cinematógrafo vem assim encarado negativamente como responsável pela alienação da actividade artística. Queixa-se Serafino Gubbio: «Que hei-de eu fazer? Limito-me a servir a minha maquina, e faço-a rodar para poder comer. Mas a alma, essa, de nada me serve. Serve-me a mão; quer dizer, serve à máquina.» (p. 13). Quando muito, o animatógrafo apenas será tolerado como frívolo divertimento; porque enquanto arte, ele não passa de uma tosca reprodução mecânica da vida: «una rapida tremula ticchettante riproduzione meccanica della vita». (p. 13)

O seu desprezo pelo cinematógrafo enquanto indústria de baixo nível para alimento das massas não o impede, ainda assim, de vislumbrar para ele uma possível regeneração artística já que "escritores ilustres, comediógrafos, poetas, romancistas, vêm cá, como sempre cheios de dignidade, propor a regeneração da indústria" [p.64]. Os seus escrúpulos de consciência pareciam ficar assim apaziguados - já que Pirandello para si mesmo não excluía a hipótese (disse o que dissesse) de também vir a escrever para o cinema - pois era necessário que todos passassem por ele, "mesmo as cabeças coroadas!" [p.65].

Mas o seu ódio à "maquina mortificante" parecia nascer secretamente da crise de bilheteira, e portanto de popularidade, a que este "divertimento estupidificante" vinha condenando o teatro: «A máquina, com os enormes lucros que produz, contrata-os todos [aos actores] e pode remunerá-los muito melhor do que qualquer empresário teatral. Mais ainda: com as suas reproduções mecânicas, podendo oferecer a preços baratos ao grande público um espectáculo sempre novo, enche as salas dos cinematógrafos e deixa vazios os teatros.» [p.62]

E já então, à custa mesmo de um mau entendimento do cinema, Pirandello intuía clarividamente os recursos mais específicos do fenómeno teatral que, longe de qualquer "reprodução mecânica da vida", permanecia o lugar da "acção viva", e em vez de sombras de corpos em exílio oferecia os actores na sua presença física real e em comunhão directa com o público. Cite-se este expressivo fragmento no qual, já em 1915, se manifestam as linhas mestras de toda a experimentação dramaturgica a ser por ele posta em palco durante a década seguinte: «Mas [os actores] não odeiam a máquina só pelo aviltamento do trabalho estúpido e mudo a que ela os condena; odeiam-na sobretudo porque se vêem distanciados, porque se sentem arrancados da comunhão directa com o público, da qual extraíam a melhor compensação e a maior satisfação [...]. Aqui sentem-se como **em exílio**. Em exílio não apenas do palco, mas quase também de si mesmos. Porque a sua acção, **a acção viva do seu corpo vivo**, aí, sobre a tela dos cinematógrafos, não existe mais: apenas existe a sua imagem colhida num dado momento, um gesto, uma expressão, que brilha e desaparece. (...) O seu corpo quase fica subtraído, eliminado, **privado da sua realidade**, da sua respiração, da sua voz, do próprio ruído que produz ao mover-se, para se tornar nada mais do que uma imagem muda, que estremece por um momento sobre o ecrã e se desvanece em silêncio como uma sombra inconsistente, jogo de ilusão sobre um esqualido pedaço de pano.» [p.63] E logo a seguir Serafino Gubbio, porta-voz do autor, compara a "maquineta estrídula" do cinema, assente sobre um tripé de pernas tortas, a uma grande rã que "suga e absorve a realidade viva" para a restituir depois momentaneamente perante um público como uma "aparição evanescente", simples "jogo de ilusão mecânica".

Este romance permanece assim como um texto-chave para o entendimento posterior de toda a estética teatral de Pirandello. E não podemos deixar de salientar a clarividência das suas intuições, que, já em 1915, se aproximavam das posições futuras de um Artaud ("l'azione viva dal loro corpo vivo"), de um Henri Gouhier de «*L'essence du théâtre*» ("il loro corpo privato della sua realtà... del suo respiro"), ou mesmo de um Grotowski ("la comunione diretta col pubblico"). A inteligência manifestada em relação ao fenómeno teatral vai de par, curiosamente, com uma equivalente incompreensão no respeitante ao fenómeno cinematográfico, que Pirandello nunca soube verdadeiramente perceber como uma nova linguagem, uma nova escrita visual e depois audiovisual...

Mesmo dez anos mais tarde, quando o cinema já tinha dado boas provas das suas efectivas potencialidades, não deixa de ser desconcertante que o juízo negativo de Pirandello a respeito dele se mantivesse inalterável, já que a segunda edição de «*Si Gira...*», publicada em 1925, segue de perto o texto inicial, sem quaisquer alterações de monta, excepto no título que passa a ser «*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*».

Não devemos, contudo, tomar as datas como marcos excessivamente rígidos para balizar a evolução do pensamento dum autor. Pois data igualmente dessa época, ou mais rigorosamente até de um ano antes, uma entrevista concedida a «*Nouvelles Littéraires*» (1-15 de Novembro de 1924) em que pela primeira vez Pirandello parece manifestar um juízo de certo modo positivo em relação ao novo meio de expressão. Nessa entrevista, que incidia sobre o trabalho iniciado por Marcel L'Herbier com vista à transposição cinematográfica de «*Il fu Mattia Pascal*», Pirandello afirma: «Acredito que o Cinema possa, mais facilmente e mais completamente do que qualquer outro meio de expressão artística, dar-nos a visão do pensamento. Porquê então mantermo-nos afastados deste novo modo de expressão que nos permite tornar sensíveis factos pertencentes a um âmbito que é quase inteiramente interdito ao Teatro e ao Romance?»

Estas declarações parecem revelar uma parcial conversão de Pirandello à nova arte, ainda que por detrás delas se pudessem ocultar interesses profissionais bem compreensíveis e fáceis de supor. Mas o importante nesta entrevista é que nela se admite já a possibilidade de o cinema ocupar um lugar bem específico no contexto das outras artes (como "visão do pensamento") e em posição igualmente distinta quer do teatro quer da literatura.

b) Fase do filme sonoro: a "cinemelografia"

Entretanto, com o rodar dos tempos o cinema foi-se impondo: conquistou as multidões, organizou-se como indústria do espectáculo, amadureceu como forma de arte. Não era mais possível ignorá-lo. As salas de teatro esvaziavam-se: a fascinação do cinema arrastava o grande público. Sobre os homens de letras ele exercia ao mesmo tempo um enorme pavor e uma estranha atracção: por um lado, viam nele um concorrente ameaçador à sua actividade de romancistas ou de dramaturgos; por outro lado, não podiam ficar indiferentes à sedução de verem fixadas em imagens as suas

histórias e as suas personagens. O que era exactamente essa nova tecnologia em vertiginosa evolução? Acabava de se constituir como arte da imagem e do movimento e eis que de repente, quando tudo parecia estar concluído, conquista de assalto também o som, o ruído e o diálogo: o teatro parecia perder agora todas as suas prerrogativas!

Dava-se em 1929 a explosão do cinema sonoro. Era chegada a hora extrema da reflexão, do debate e da polémica.

Pirandello não pôde deixar de se envolver também na liça das encarniçadas discussões que então se geraram em torno da morte do teatro e do binómio teatro/cinema, assunto que em Itália, como noutros países, se veio a tornar num dos temas de estética mais acesos de que se fizeram porta-voz numerosos jornais e revistas da época. E se Pirandello parecia ter-se já quase adaptado ao cinema mudo, é agora a vez de se renovar a sua incompreensão e a sua relutância em relação à nova linguagem do sonoro. Pirandello sentirá como uma contradição que as "sombras" pudessem falar, pois a voz só um corpo vivo a pode emitir, e no cinema, ao contrário do teatro, não estão presentes os corpos dos actores mas tão-só as suas imagens em movimento: isto é responsável, segundo ele, pela "desagradabilíssima sensação de irreabilidade" que o sonoro produzia. A vocação que lhe irá predestinar não será assim a do realismo mas uma outra que parece já preparar-se no seu espírito quando, numa carta a Marta Abba, datada de Julho de 1928, ele lhe anunciava: «Comprei em Roma muitos livros sobre Beethoven, para aquilo que tu sabes; e ando agora a lê-los. Darão visões magníficas, e coisas nunca vistas.»

Que coisas magníficas e nunca vistas eram essas para as quais Pirandello então se documentava? Provavelmente tratava-se já daquilo que ele haveria de vir a baptizar como "**cinemelografia**" no célebre artigo "*Se il film parlante abolirà il teatro*", publicado no «*Corriere della Sera*» de 16 de Junho de 1929: ou seja, justamente no ano charneira em que o cinema deixava de ser mudo para se iniciar na aprendizagem da voz humana!

Só que, para Pirandello, se a voz constituía um erro contra natura no cinema sonoro, já a música o não seria. Segundo ele, o pecado original do sonoro residia em ter enveredado por um caminho errado: o da literatura e o do teatro. O seu elemento natural era outro: a música. E curiosamente, nesse mesmo ano de 1929, quando escreve a peça «*Esta noite improvisa-se*» (**Questa sera si recita a soggetto**) já nela introduzia uma

breve projecção cinematográfica à qual associava o som sincronizado de um trecho de ópera tocado ao lado numa grafonola... Relembre-se aqui que o primeiro filme cantado, *The jazz singer*, datava de 1927 e o primeiro filme totalmente falado, *The lights of New York*, era de 1928. «Importa – escreve ele no referido artigo – que a cinematografia se liberte da literatura para encontrar a sua verdadeira expressão. Que ela deixe a narração para o romance e o drama para o teatro. A literatura não é o seu elemento natural; o seu elemento natural é a música!»

Mas não haja equívocos sobre a noção de "música" presente no vocábulo "**cinemelografia**": ela reporta-se em directo à raiz grega "**mélōs**" (de "melodia"). Quando Pirandello fala em música não se refere ao canto, porque o canto ainda participa da voz: «Que o cinema deixe o melodrama para o teatro de ópera e o jazz para o music-hall. Eu refiro-me à música que fala a todos sem palavras, à música que se exprime por sons e da qual a cinematografia poderá ser a linguagem visual.» Definidos com precisão os campos e as fronteiras, eis no que a sua nova teoria do cinema se resume: PURA MÚSICA + PURA VISÃO. A simbiose de um discurso imagético com um discurso melódico: um fluxo de imagens que constitua a tradução visual de um fluxo sonoro. Para Pirandello, por conseguinte, o cinema sonoro não era a "palavra visível" (teatro ou romance) mas a "música visível": «Os dois sentidos estéticos por excelência, a visão e a audição, unidos numa fruição única: os olhos que vêem, os ouvidos que ouvem, e o coração que sente toda a beleza e a variedade dos sentimentos que os sons exprimem, representados nas imagens que esses sentimentos suscitam e evocam (...) ao movimento do próprio ritmo musical. **Cinemelografia**, eis o nome da autêntica revolução: **linguagem visível da música.**» (Cf. «*Saggi, poesie, scritti varii*»: *Opere di L. P.*, Mondadori, vol. VI, pp. 1035-1036)

Ainda que presumivelmente influenciada pela ideia de cinema como "música cromática" defendida antes pelos futuristas italianos, a preocupação que aqui se manifesta é a de encontrar uma fórmula justificativa para a junção dos dois elementos constitutivos da nova metamorfose sofrida pelo cinema: a imagem e o som. Mas ao propor que as imagens nasçam das sensações evocadas pela música, ainda que numa perfeita simbiose, Pirandello está implicitamente a subordinar aquelas a esta: e consequentemente a colocar o cinema na dependência da arte musical. Ou seja, a desvalorizar o cinema na sua autonomia expressiva: o que uma vez mais denota, da parte

de Pirandello, e apesar dos esforços desenvolvidos para acompanhar a sua evolução, uma incapacidade intrínseca em aderir sinceramente e por inteiro à nova arte de fixar os sons e as imagens.

Isto porque, na óptica pirandelliana, o cinema era, em essência, uma "linguagem de aparências" e, ao registar mecanicamente a palavra para se tornar uma cópia fotografada do teatro, ia destruir aquilo que lhe era mais próprio - a realidade da fantasia - incorrendo numa série de erros cujas razões enumera:

1) Porque a voz pertence a um corpo vivo que a emite, e no filme não estão os corpos dos actores como no teatro mas tão-só as suas imagens fotografadas em movimento;

2) Porque as imagens não falam: apenas se vêem; e se falam, a voz viva está em contraste flagrante com a sua qualidade de sombras e perturba como uma coisa não natural que põe a descoberto o mecanismo;

3) Porque as imagens no filme se vêem mover nos lugares que o filme representa: uma casa, um vapor, um bosque, uma montanha, um vale, uma estrada, e por isso sempre fora, obviamente, da sala onde o filme é projectado; ao passo que a voz soa sempre dentro da sala, e com um efeito, por isso mesmo, de desagradabilíssima irrealidade.

Não deixa de ser curioso observarmos, hoje, como outrora se reagia aos progressos técnicos de uma arte que actualmente produz no público os efeitos diametralmente opostos. As deficientes condições em que o som era então reproduzido, e o sistema também precário de sincronização entre a palavra e a imagem, por certo terão contribuído para as sensações que Pirandello constata e analisa: «Os lábios dessas enormes imagens em primeiro plano mexem-se no vazio, porque a voz não sai da sua boca, mas emerge grotescamente da máquina, voz de máquina e não humana, grosseiro murmúrio de ventríloquos, acompanhado por aquele insuportável zumbido de fritadeira produzido pelos gramofones.» (Cf. *"Se il film parlante abolirà il teatro"*, «Saggi...», p.1033) Mas sem dúvida as próprias expressões com que Pirandello contempla o jovem cinema sonoro - "essa diabólica invenção da máquina que fala..." - não deixam de traduzir uma disposição aprioristicamente negativa em relação a ele, atitude que o impedirá sempre de apreender correctamente os seus mais intrínsecos valores estéticos. Por isso, mesmo admitindo que o progresso técnico venha mais tarde a eliminar tais

deficiências e a obter uma perfeita reprodução da voz humana, o obstáculo principal, esse, não será nunca superado: «Pela óbvia razão de que as imagens não podem falar». É que Pirandello não chegou nunca a compreender que a voz que se ouve no cinema também é, por sua vez, **imagem**: só que imagem acústica, e não visual, de alguém que se vê falar. E por isso ele não hesita, mesmo perante a hipótese de que o cinema venha a atingir a perfeição, em inverter os termos ao problema inicial e reafirmar que, por esta via, «a perfeição não poderá levar nunca o cinematógrafo a aniquilar o teatro mas, quando muito, a aniquilar-se a si mesmo».

Não podemos deixar hoje de sorrir perante tais conclusões, tanto mais que Pirandello afirma, textualmente, ter deixado isso demonstrado "com razões inatacáveis"! Mas estas afirmações não excluem de modo nenhum que no seu pensamento o cinema deixe de constituir uma séria ameaça para o teatro. Só que, paradoxalmente, essa ameaça não vinha do cinema sonoro mas única e exclusivamente do cinema mudo! Por mais que hoje nos custe situarmo-nos no espírito da época e entender posições a nossos olhos tão desconcertantes, a verdade é que ele o afirma preto no branco: «**Enquanto se mantinha calado**, enquanto era muda expressão de imagens, compreensíveis a todos com algumas breves indicações escritas que podiam ser traduzidas para qualquer língua, **o cinematógrafo**, com a difusão internacional de que gozava [...], **era para o teatro um concorrente temível** e uma ameaça que, especialmente nestes últimos tempos, se tinha tornado muito grave.» (*Ibidem*, p.1034)

Mas esforcemo-nos por compreender isto melhor. O perigo que Pirandello via era que o teatro, perante a concorrência do cinematógrafo, deixasse de ser o que era e se pusesse a imitar o cinema, tornando-se por sua vez um mero espectáculo para os olhos, e correndo assim o risco de perder a sua própria identidade. Não eram poucos, aliás, os sinais dessa tendência. O perigo estava pois na cinematização do teatro, não na teatralização do cinema (cujo erro para Pirandello era tão óbvio que naturalmente afastaria dele o próprio público...). Deste modo, agora que o sonoro nascia, e se punha a imitar o teatro, este nada mais tinha a recear: «O grave perigo para o teatro era que este pudesse querer assemelhar-se ao cinematógrafo. Mas eis que é agora o cinematógrafo, pelo contrário, a querer tornar-se teatro. E o teatro então já nada tem a temer. Se eu no cinematógrafo já não devo ver mais o cinematógrafo mas uma horrível cópia do teatro, e devo ouvir falar incongruente as imagens fotografadas dos actores, com uma voz

de máquina transmitida mecanicamente, então preferirei de longe ir ao teatro, onde ao menos estão os verdadeiros actores a falar com a sua voz natural. Um filme sonoro, que ousasse substituir em tudo o teatro, não poderia ter outro efeito que não fosse o de nos fazer lamentar não termos à nossa frente os actores vivos e verdadeiros, representando tal drama ou tal comédia, e não apenas a sua reprodução fotográfica e mecânica.» (*Ibidem*, p.1035)

Ora, como para Pirandello o importante é que o teatro permaneça teatro, livre de contaminações estranhas pouco conformes à sua natureza de "expressão natural da vida", ele permite-se afirmar, optimista e triunfante, contra todas as vozes catastróficas e discordantes que em 1929 bradavam aos quatro ventos o declínio do teatro perante o triunfo do sonoro: «Allora, altro che abolizione del teatro! In tutto e per tutto, sara il trionfo del teatro!» («Portanto, tudo menos aniquilação do teatro! Sob todos os aspectos, será o triunfo do teatro!»).

Para Pirandello, como homem de teatro que visceralmente sempre foi, era assim uma perfeita heresia presumir sequer que o filme sonoro pudesse alguma vez eliminar o teatro. Ouçamo-lo: «Nestes últimos dias de grande empolamento em torno do filme falado, ouvi dizer esta heresia: que o cinema sonoro aniquilará o teatro! Que dentro de dois ou três anos o teatro deixará de existir; que todos os teatros, tanto de teatro declamado como de teatro musical, acabarão por fechar porque tudo será cinematografia, filme falado ou filme sonoro.» (*Ibidem*, p.1031)

Uma recusa tão radical em querer aceitar tal ameaça não era tanto a do cego que não quer ver, mas antes a de quem, ainda que pouco receptivo ao fenómeno cinematográfico, sempre se revelou, em contrapartida, um perfeito conhecedor do fenómeno teatral: e já que o teatro para Pirandello, "antes de ser uma forma tradicional da literatura, era uma expressão natural da vida" (*Ibidem*, p.1031), não poderia, como tal, ser suprimido, a menos que suprimíssemos a própria vida.

Por isso, para ele, o erro estava em que o cinema se tivesse colocado numa "falsa via": ou seja, na imitação do teatro. Daí que, na sua perspectiva, o teatro não corresse o menor risco de extinção; pelo simples motivo de que não era o teatro que queria tornar-se cinematografia, mas antes a cinematografia que queria tornar-se teatro: «E o máximo a que esta poderá aspirar, colocando-se agora mais do que nunca na via do teatro, será transformar-se numa sua cópia fotográfica e mecânica, mais ou menos má, a qual

naturalmente, como qualquer cópia, sempre fará nascer o desejo do original.» (*Ibidem*, p.1032)

Enfim, parece ter sido como corolário de todas estas reflexões tantas vezes paradoxais e contraditórias, e apesar de uma relativa cecidade em relação ao cinema, que Pirandello terá intuído com invulgar clarividência a especificidade do fenómeno teatral e o sentido da sua renovação.

«A ascensão do cinema sonoro em Itália: Pirandello e o cinema»: publicado originalmente na revista «Cinema», Porto, FPCC, Nº 21, Nov. 1992