

## Uma nave entre dois mundos

apontamentos histórico-filosóficos sobre E la nave va, de Fellini

Márcio Benchimol Barros

**Como citar:** BARROS, M. B. Uma nave entre dois mundos: apontamentos histórico-filosóficos sobre E la nave va, de Fellini. *In:* VACCARI, U. R.; VIEIRA, T. K.; DEBATIN, G.

**Cinesofia:** a sétima arte em devaneio. Marília: Oficina Universitária; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2022. 227-238.

DOI: <https://doi.org/10.36311/2022.978-65-5954-222-2.p227-238>



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 Unported.

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença Creative Commons Atribuição - Uso Não Comercial - Partilha nos Mesmos Termos 3.0 Não adaptada.

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual 3.0 Unported.

# UMA NAVE ENTRE DOIS MUNDOS: APONTAMENTOS HISTÓRICO- FILOSÓFICOS SOBRE *E LA NAVE VA*, DE FELLINI

*Márcio Benchimol BARROS*<sup>1</sup>

Há filmes que começam a mexer com a gente já com o título. E a nave vai. *Va benne*, ela vai. Mas pra onde? Eis a questão: pra onde? Já com este título, Fellini nos coloca cara a cara com a incerteza, que é um dos ingredientes principais do clima trágico-sufocante-nostálgico que é vivido na sua nave. Esse clima é no fundo uma experiência específica do tempo. É a experiência de um futuro ameaçador vivida a partir de um presente que de repente se tornou estranho. É a experiência de um presente que perdeu sua consistência, e que já quando se apresenta é sentido com saudade, porque tudo nele faz lembrar de um passado feliz pra sempre perdido. É essa experiência do tempo que se traduz na feliz imagem do barco em meio ao oceano infinito, desconhecido,

---

<sup>1</sup> Professor do Departamento de Filosofia da Universidade Estadual Paulista – UNESP / SP / Marília. E-mail: benchimolbarros@gmail.com

imprevisível, perigoso...; a imagem da nave portentosa e segura de si, mas, na verdade, frágil e totalmente incapaz de resistir a um sopro mais forte dos elementos. Nela, homens e mulheres sentem de repente como é esquisita essa sensação de não se ter mais terra firme sob os pés, lembram saudosos da costa tão amada, tão confiável e conhecida, à qual talvez nunca mais voltem, ao mesmo tempo em que seus olhares se concentram nas nuvens ameaçadoras que se adensam no horizonte.

Pra onde vai a nave? A pergunta não embarça minimamente os hóspedes da nave felliniana. Todos eles têm uma resposta imediata, pronta e segura a ela: a nave se dirige à Ilha de Érimo a fim de proceder às exéquias da grande cantora Edmea Tetua, que em suas anotações testamentais havia determinado que suas cinzas deveriam ser solenemente espalhadas na costa de sua ilha natal, aos primeiros alvares da manhã. Mas essa resposta diz muito mais do que eles imaginam. Mais do que a meta, ela revela o significado da travessia: ela é um cortejo fúnebre! Mas quem é, de fato, o(a) finado(a)? É mesmo a diva Tetua? Não, por que ela representa o espírito, o ideal e a essência da *troupe* inteira. No fundo, eles estão indo a seu próprio enterro – e sabem disso! É a si mesmos que eles choram! Como gente da Ópera, eles bem podiam dizer com Brünnhilde: *eu vi o mundo acabar*<sup>2</sup>. Eles estão, de fato, vendo o *seu* mundo acabar, e não têm a menor ideia do que vai substituí-lo. A nave é um prolongamento desse mundo moribundo, o recria artificialmente, mantendo-o criteriosamente separado de toda influência externa. Encapsulados em seu mundo-barco, os hóspedes continuam a ser quem são e a viver como sempre viveram – mesmo porque não saberiam ser outra coisa nem viver diferentemente. Por isso, aferram-se a esse mundo-barco e de início estão perfeitamente seguros de que ele está totalmente a salvo de qualquer perturbação vinda do exterior. Mas, dia após dia, hora após hora, eles vão percebendo que o isolamento é precário e a segurança ilusória. O incômodo e a violência do mundo exterior não cessam de pressionar as paredes de vidro do mundo-barco. Primeiro é a gaivota, depois são os sérvios, e, por fim, a artilharia austro-húngara. Mas nem com o barco afundando eles se

---

<sup>2</sup> Na verdade, a frase, que deveria encerrar a tetralogia do *Anel do Nibelungo*, foi suprimida por Wagner, juntamente com toda a ária final de Brünnhilde, a qual, não obstante, não deixou de entrar para a crônica operística como o “final schopenhaueriano” de “O crepúsculo dos Deuses”.

dignam a abandonar sua redoma: ao invés disso, preferem entoar um canto de guerra operístico! Como se dissessem: que afunde o barco, nosso mundo é a Ópera! A ópera é seu único meio de viver e interpretar até mesmo os canhoneiros e o iminente naufrágio!

É claro que o mundo da Ópera é apenas uma metáfora, e *E la nave va* não é a primeira ocasião em que Fellini se utiliza da música e dos músicos para espelhar a sociedade. A primeira, salvo engano, foi no impagável *Ensaio de orquestra*. Mas ali o todo da orquestra representava a sociedade toda, em suas diferentes subdivisões e estratificações. No filme de 1985, o enfoque já é mais particularizante: uma pequena parcela do universo musical representa uma pequena parcela da sociedade. Mais precisamente, o mundo praticamente encerrado em si mesmo da ópera, com sua proverbial enfatuação, com todos os seus narizes empinados, seus códigos e tradições de adoração e culto das vaidades, representa certa casta aristocrática europeia a que coube a (má) sorte de viver nos anos que antecederam a Primeira Guerra Mundial. A rigor, não se trata exatamente de uma verdadeira aristocracia, pois de algo assim havia então apenas reminiscências. Mas podemos pensar nos setores mais arcaicos e tradicionais da alta burguesia, que havia herdado da velha aristocracia não apenas suas fortunas, mas também suas maneiras, valores e visão de mundo. Também esta “aristocracia” via, perplexa, dia após dia e hora após hora, o seu mundo acabar; também ela experimentava com estranheza o presente que a cada dia se tornava mais incompreensível, e, para fugir de um futuro ameaçador, se refugiava em um passado de glória saudosamente venerado, como se isso a pudesse manter a salvo da roda dentada do tempo, que girava cada vez mais rápido.

Poder-se-ia talvez dizer que o todo da embarcação representa o todo da sociedade. Pois na nave também existe hierarquia e estratificação. Abaixo da alta burguesia aristocrática-tradicional, representada pelos músicos, comparece ali também a pequena burguesia subserviente e adúladora, representada pelos encarregados da cozinha, da manutenção e administração do barco. Estes, por sua vez, imperam sobre seus próprios subordinados, com os quais se poderia certamente identificar a classe trabalhadora. Mas mesmo nesta classe há estratificação, e a representação mais contundente

e crua de seu estrato inferior, o do proletariado industrial, é dada pelos trabalhadores da caldeira, responsáveis pela manutenção e renovação de toda energia que impulsiona o barco e torna possível a vida dentro dele. A cena da caldeira é realmente antológica. Embora Fellini tenha tomado a sábia decisão de musicá-la apenas com trechos da ópera italiana, é uma cena propriamente wagneriana. Também Wagner, na tetralogia do *Anel do nibelungo*, quis representar metaforicamente a estratificação social. A classe operária é ali representada pelos nibelungos, povo anão escravizado pelo tirano-anão Alberich, e por ele condenada a trabalhar diuturnamente junto às forjas quentes, para manter sua riqueza e poder. O próprio Alberich representa, evidentemente, a burguesia industrial. Mas há também o mundo dos homens, de onde surge o revolucionário Siegfried, como também o mundo dos deuses, que representa a então existente e efetiva aristocracia. Na cena felliniana da caldeira, os operários-nibelungos encontram-se face a face com os deuses-cantores, divos e divas operísticas, que não se fazem de rogados em demonstrar seus dotes sobre-humanos e divinos, para a aturdida admiração daqueles homens embrutecidos e besuntados de suor, óleo e pó de carvão.

Mas já que estamos falando de música, não posso deixar de fazer uma observação histórica: cabe lembrar que, por aquela época, Schönberg já havia realizado suas primeiras experiências atonais, em vista das quais alguém afirmou que, com o compositor austríaco, um mundo desaparecia e outro surgia em seu lugar. Tal afirmação, que a História da música talvez recomende relativizar, tem pelo menos a virtude de expressar o impacto que o atonalismo trouxe para a música. Talvez só se possa compará-lo ao impacto que o ateísmo teve para o pensamento metafísico-religioso, ou que a descoberta do espaço infinito teve para o pensamento astronômico. De fato, a ideia de um espaço sonoro em que não mais existem centros tonais em redor dos quais os outros sons gravitam, e em que todos os doze tons da escala cromática não mais se hierarquizam segundo qualquer princípio harmônico, rompe com séculos, quiçá milênios, de pensamento e prática musicais. Assim é que a incerteza histórica retratada na obra de Fellini tem seu componente musical. Pois por aquela época a música também se viu de repente atônita, se bem que também eufórica, diante do

mar de possibilidades que se abria diante dela. Os principais compositores dessa época são os pioneiros exploradores desse mar, tão intrépidos como receosos, pois sabiam que a velha bússola não lhes serviria mais para nada. Mas, qualquer que fosse sua atitude diante da nova situação, o certo é que nenhum deles poderia saber para onde ia a nave-música. Porém, para anunciar o novo mundo musical, Fellini não se utiliza de Schönberg, cuja música faria um contraste talvez drástico demais com o restante da trilha sonora, totalmente imersa no princípio tonal. É numa cena quase neutra, silenciosa, calma e misteriosa que de repente o aroma do atonalismo se insinua no universo musical do filme. É quando soa o prelúdio número 6 da primeira coleção de prelúdios para piano de Debussy, chamado *Des pas sur la neige* (*Passos na neve*). Único prelúdio verdadeiramente atonal dessa primeira coleção, *Des pas sur la neige*, por sua atmosfera desolada, solitária e imensamente poética, representa uma passagem quase imperceptível, embora decidida, ao outro mundo musical, preludiando esse novo mundo como a madrugada calma e silenciosa preludia mais um dia cheio de sons e agitação. Que se avalie a distância que há entre os mundos musicais do tonalismo e do atonalismo pela distância que há entre esse mágico prelúdio e o *Clair de lune*, também de Debussy, que soa quando se projetam na tela as únicas imagens filmadas de Edmea Tetua!

Mas esta experiência de que se estava vivendo na fronteira entre dois mundos deve ter sido realmente bastante comum naquela época. No plano social, os acontecimentos históricos que tiveram lugar nos meses e anos seguintes à fictícia viagem da nave felliniana viriam confirmar de maneira drástica essa sensação. Por um lado, a Primeira Guerra Mundial viria a alterar violentamente a correlação de forças na geopolítica mundial, ensejando um deslocamento do eixo econômico e político da Europa para a América e preparando o terreno para o segundo conflito mundial. Por outro lado, há a Revolução Russa, que acende o alerta vermelho em todo o Ocidente e coloca a classe trabalhadora no centro da cena política, como um novo e importantíssimo protagonista. Ambos os abalos são retratados com maestria na película de Fellini. A deflagração da guerra entra no próprio roteiro do filme, sendo inclusive a causa do próprio naufrágio da nave. Já a entrada do proletariado na cena política e o ímpeto

revolucionário infundido planetariamente pela Revolução Russa se veem magistralmente retratados na sequência dos sérvios. Que mais poderia significar a chegada repentina desses hóspedes inesperados, turbulentos, exóticos, semibárbaros e potencialmente violentos, que de repente e aos poucos começam visivelmente a disputar espaço com a aristocrática *troupe*, senão justamente a ascensão política do proletariado industrial a disputar o espaço da sociedade? Em relação a eles, os nobres músicos têm reações contraditórias: de um lado, o indisfarçável fascínio pela vida transbordante que neles se expressa, dando ensejo inclusive a confraternizações dançantes e investidas românticas. Por outro lado, o horror amedrontado que os obriga a tentativas cada vez mais precárias e ridículas de preservar o seu espaço vital face a todo elemento perturbador externo, estabelecendo limites, mesmo que na forma de frágeis cordões de isolamento, dentro dos quais a sua vida pudesse continuar a ser o que sempre foi. E não falta aos sérvios nem mesmo seu revolucionário, o jovem Mirko, no qual a liberdade poética de Fellini faz condensarem-se as figuras do Siegfried wagneriano – que anuncia o crepúsculo dos deuses ao atirar o fatídico molotov contra a nau inglesa, ao mesmo tempo em que rapta e emancipa sua valquíria, sua Brünnhilde aristocrática – e a do estudante sérvio que, segundo registra a História, assassina o arquiduque Franz Ferdinand, dando início ao primeiro conflito mundial.

Mas o contraste entre os dois mundos é retratado também na obra de Fellini por ainda outro aspecto que magicamente se mescla às transformações sócio-políticas e musicais na narrativa felliniana. Trata-se da grande transformação por que passa a cultura como um todo com a introdução dos modernos meios de captação e reprodução de som e imagem. As primeiras décadas do século XX não são apenas a preparação para a grande viragem trazida pela guerra e pela Revolução Russa. São também as décadas em que a fotografia se impõe como meio importante de apreensão e documentação do real e em que despontam seus primeiros grandes artistas. É a época em que o filme engatinha e que a gravação sonora deixa de ser mera curiosidade técnica, começando a se afirmar como maneira de fixar performances musicais. É a partir de então que as imagens e sons do mundo começam a perder seu aspecto de impressões fugidias,

recebendo o selo da permanência e da eternidade; começam a perder sua ancestral e umbilical ancoragem no mundo dos objetos para passar a acumular-se em uma dimensão diáfana e imaterial, mas sempre presente e acessível a qualquer tempo e lugar. Trata-se daquela mesma transformação que Walter Benjamin, em seu clássico texto *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*, caracterizou como processo de aniquilação da *aura*. A essência da aura benjaminiana é o poder absoluto do *aqui e agora*, que sempre dominou nossa cultura. É a unidade e identidade dos objetos artísticos que estão sempre em um determinado lugar e em mais nenhum outro; é a singularidade irrepitível dos eventos que ocorrem sempre em um determinado momento e não em quaisquer outros. Foi sobre a autoridade milenarmente intocável do *aqui e agora* que se havia assentado sempre a cultura. Mas a introdução dos meios técnicos de reprodução de som e imagem faziam ruir esse pilar. Com esse acontecimento, teria tido início um processo de *volatilização*, por assim dizer, da cultura, que abandona seu tradicional enraizamento no mundo concreto dos objetos – e, portanto, no mundo das relações de propriedade e dominação de classe –, para passar a habitar uma atmosfera virtual onde se apinham as miríades imagens e sons eternizados, a espera apenas de um comando para descerem até nós.

O que Benjamin descreve é na verdade algo absolutamente conhecido por todos, e, de fato, tão cotidiano e trivial que, por isso mesmo, requer uma construção conceitual abstrata para que possa ser percebido. Essa cultura não-aurática das imagens e sons eternos todos nós a reconhecemos como a *nossa* cultura, mesmo os que jamais leram Benjamin. Foi dessa cultura que sugamos o leite materno do espírito, foi ela que em grande medida nos formou como entes de cultura. Tão profundamente fomos e somos nutridos por essa cultura das imagens e sons eternos que já a reconhecemos como a nossa mesmo quando se mostra em seus primórdios. Os trabalhos dos primeiros fotógrafos nos parecem muito mais contemporâneos do que obras literárias escritas décadas depois, pois aquelas imagens já pertencem, *desde nascença e por natureza*, ao mundo do reprodutível, ao imenso cabedal audiovisual que nos rodeia e ao qual podemos sempre ter acesso a qualquer tempo. E note-se que esse tipo de consideração não vale apenas para o terreno da cultura, como também para o da vida. As pessoas



retratadas por aquelas primeiras imagens nos parecem muito mais nossas contemporâneas do que as que viveram depois e nunca foram reproduzidas, e muitíssimo mais contemporâneas do que aquelas que viveram antes da invenção dos meios técnicos de reprodução de som e imagem. E essa sensação de proximidade é tanto maior quanto mais perfeitamente a vida mesma é reproduzida no seu fluxo natural; e, nesse aspecto, é claro que o filme e a gravação sonora superam de longe os recursos da fotografia. Todos conhecemos as imagens fotográficas de Nietzsche, Brahms, Verdi, Marx, do imperador D. Pedro II, etc. Já os vimos tantas vezes que já não nos causam qualquer especial comoção. Mas quando em uma plataforma de vídeos da internet temos a oportunidade de ouvir uma gravação ao piano de Mahler ou Brahms, não importando o quão discerníveis sejam os sons musicais, ou quando vemos uma pequena filmagem do Nietzsche já demente no hospital, assistido por sua irmã, temos um sobressalto, pois é quase como se estivéssemos recebendo uma mensagem vinda de outro mundo – talvez o mundo dos espíritos ou dos mortos – ou quase como se estivéssemos realizando um importante achado em um sítio arqueológico de alguma cultura antiga.

Ora, o tema da passagem de um mundo da não reprodutibilidade técnica da imagem e do som para o mundo da reprodutibilidade é um dos temas centrais de *E la nave va*, e talvez seja até mais importante que o da transformação social, se é que se poderia separar um do outro (Benjamin mesmo diria que não...). É natural que seja assim, já que se trata exatamente de uma obra cinematográfica vinda de um autor que nunca deixou de refletir sobre sua própria arte. Já as cenas iniciais do filme rendem homenagem aos inícios da fotografia e da filmagem. No preto-e-branco dessas cenas iniciais, que – em uma primeira alusão ao progresso técnico posterior – suavemente se transforma em colorido, já nesse preto-e-branco, dizia eu, expressa Fellini, com a sensibilidade poética que o caracteriza, sua gratidão, e a de todos os cineastas, aos esforços dos pioneiros da fotografia e do filme, personagens em que muitas vezes a figura do artista mal se distinguia da do técnico, da do inventor e do cientista. Mas nessas cenas iniciais é também de se destacar a atitude das pessoas diante da câmera, não exatamente da câmera de Fellini, mas daquela que, no filme, ali está

para registrar e eternizar o cerimonial da partida – se bem que em alguns momentos essas duas perspectivas se tornam uma só, e a câmera *do* filme se confunde com a câmera *no* filme. Os músicos, autoridades navais e agentes funerários já se curvam à tecnologia e tratam a câmera com o devido respeito e mesmo certa solenidade, como se adivinhassem que *aquela* era a principal testemunha da cerimônia (no que estavam certos). Já é um féretro totalmente diferente dos do passado, o de Edmea Tetua: ele já acontece *para* a câmera, já pertence tanto ao *aqui e agora* quanto à eternidade virtual. O operador da câmera não somente registra o cortejo, mas também o dirige: como um diretor de cinema, ele paralisa a marcha fúnebre, ordena que se retroceda alguns passos e dá o sinal para que ela seja retomada, de modo a permitir que seja filmada convenientemente. Mas, principalmente, é digna de destaque a atitude de alguns dos circunstantes comuns, que nada sabiam de ópera, de cinzas e Edmeas. Para esses, a câmera é quase como uma aparição extraterrestre, uma novidade excitante. De uma forma ou de outra, eles se esforçam para exercer aquilo que Benjamin chamou de *o direito de ser filmado*, mas, muito mais que isso, querem gozar da festa que é ser filmado. Eles olham diretamente para a câmera, riem, fazem gracejos e acenam para ela. Compreenderam que a câmera não era apenas uma testemunha, e sim um personagem, e mesmo o personagem principal; que o mais importante ali não era o *filmado*, mas sim o que *filma*. Olhando para a câmera, eles olham para o futuro. Acenam, não exatamente para a câmera, mas para mim e para aquele(a) que agora me lê, mas também para qualquer um que a qualquer tempo pudesse ter acesso àquelas imagens. Mais ainda do que para o futuro, acenam eles para a eternidade.

Durante a viagem, os músicos continuam a ter uma atitude ambígua em relação aos meios técnicos de reprodução. Sem dúvida eles sabem que pertencem a outro mundo, ao mundo pré-reprodutibilidade, e que tudo aquilo que amam pertence também a esse mundo passado. Mas nem por isso recusam a possibilidade que a técnica lhes dá de fixar e rememorar o seu mundo perdido. Usam gravações tanto para o puro deleite artístico como eventualmente para acompanhar suas próprias performances. Claro que para eles isso é apenas um substituto, um instrumento de menor importância, mas mesmo assim não deixam de reconhecer que aquelas

gravações preservam algo da essência da música, reconhecem que a música pode sim sobreviver, mesmo quando decodificada nos cilindros rolantes de metal ou inscrita nos sulcos de vinil. Com essa deferência e esse reconhecimento que fazem à técnica, eles nos estendem a mão, e já quase nos inclinamos a vê-los como nossos contemporâneos. Símbolo máximo dessa reconciliação entre passado e futuro é a comovente imagem de Edmea Tetua projetada sobre a tela em meio ao naufrágio. Edmea, espírito e essência da música, sobrevive aos canhões, à guerra, ao naufrágio..., mas sobrevive graças ao filme!

Porém, a reconciliação definitiva é reservada para as sequências finais. É então que o próprio Fellini nos convida a também olhar através da câmera, *para trás* dela, e assim descobrir o mistério que os populares, no momento da partida da nave, tentavam confusamente perscrutar ao encararem a lente que os encarava. E o que descobrimos é o cinema, o cinema encarnado em *Cinecittà*, com suas gruas, suas plataformas móveis, seus andaimes metálicos, seus canhões de luz, seus microfones direcionais, suas equipes de iluminação e sonoplastia. Quem diria que tudo isso se escondia atrás daquela velha lente de 1914, como o fruto maduro palpitando na semente original? Em *Cinecittà*, o passado realmente se reconcilia com o futuro, pois é ali que todo o passado é recriado e revivido por meio da técnica mais futurista. O cinema supera a ópera ao realizar mais plenamente a ideia da obra de arte total que sempre fora a meta daquela. A fusão mais perfeita entre texto, imagem, atuação dramática e música, juntamente com as especiais condições de isolamento acústico e iluminação, tudo isso confere ao cinema um poder de ilusão, de “recriação” do real muito mais forte do que o da ópera. Dentro das paredes escuras das salas de cinema os seres humanos podem se entregar de todo o coração e sem receios a esse ancestral e poderoso pendur à ilusão, que no século XIX levava os burgueses engalanados à ópera mas que já devia atuar nos bruxuleantes jogos de sombras das cavernas, muito antes que Platão se lembrasse de transformar esse proto-cinema em matéria filosófica. Mas isso não quer dizer que o cinema tenha substituído a ópera, pois esta continua a existir como sempre existiu, como evento *aurático*, na linguagem de Benjamin, como evento situado no *aquí e agora*, e, nessa medida, *a rigor*,

sempre irreproduzível, de modo que todas as suas reproduções são apenas cópias imperfeitas, simulacros. Mas quantos de nós teríamos qualquer conhecimento mais concreto da ópera se não fossem esses simulacros? O cinema e a técnica em geral não substituem nem destroem a ópera e nem a cultura do passado, mas a preservam para um futuro que sem dúvida dependerá cada vez mais da reprodução e da técnica. Pela técnica redentora do cinema, a Guerra é revisitada e esteticamente superada, passado e futuro, Verdi e Fellini, dão-se amistosamente as mãos...

- “Certo, vá lá, mas e o rinoceronte?”

- “Ah sim, o rinoceronte! (Pensei que podia escapar dele...)”

Creio que qualquer um que se disponha a falar publicamente sobre *E la nave va* precisa contar com essa pergunta. Sim, que faz um rinoceronte no meio da trama felliniana? De fato, o rinoceronte é um grande tema, grande e pesado, um tema aliás, que, conforme puderam constatar os hóspedes da nave, não cheira nada bem. Sem querer ter a palavra final sobre essa paquidérmica questão, indico apenas uma possibilidade de pensá-la. Essa possibilidade se constrói a partir de duas referências literárias, as duas convergindo em fazerem referência ao fascismo. Mas quero começar confessando que nunca havia dado demasiada importância para essa aparição insólita no filme de Fellini. Por não poder interpretá-la de nenhuma forma satisfatória, a considerava como apenas um toque de absurdo, tão comum nas obras do *maestro*, e tão condizente com sua poética. Parece-me agora que estava errado, muito embora apontasse, sem querer, para o lado certo. Penso que a intromissão da enorme besta no filme tem a ver sim com o absurdo, mas, mais especificamente, com uma determinada obra do Teatro do Absurdo, o *Rhinoceros*, de Eugène Ionesco. Esta inquietante narrativa fantástica gira em torno de uma estranha epidemia que se teria abatido sobre determinada cidade, e em virtude da qual seus habitantes, outrora pacatos e ordeiros cidadãos civilizados, transformavam-se repentinamente em rinocerontes, com a exceção do protagonista, que relutava em permanecer humano. E o pior: todos os demais acostumavam-se à mutação, achando-a,

por fim, normal, além de perfeitamente decente e adequada: afinal, se todos estavam se rinocerontizando... É sabido que Ionesco retratava com essa fábula o processo de fascistização das populações, que, rendendo-se à violência e ao encanto imbecilizante do instinto de manada, abandonavam suas características humanas para tornarem-se bestas semi-pré-históricas, incapazes de qualquer sentimento humanizante, bem como de enxergar um palmo além de seu próprio e chifrudo nariz. Deixo a cada um determinar, segundo suas próprias experiências, o quanto a *rinocerite* de Ionesco seria apenas o produto absurdo de uma mente literária delirante (já se viu coisa semelhante?!). A segunda referência literária é dada por Brecht, com sua conhecida afirmação de que após a Segunda Guerra ninguém devia comemorar a vitória sobre o fascismo como algo de definitivo, pois a cadela que o havia parido já estava novamente no cio. Lembremos então da última cena do filme: ela nos mostra o repórter-narrador em seu bote, junto com o paquiderme, nos informando de que o rinoceronte dá um bom leite. Disso se deduz não apenas que se tratava de uma rinoceronte fêmea, mas também que estava prenhe ou havia acabado de dar à luz, pois do contrário não produziria leite.

E eis aí a “resposta”, para quem quiser acreditar nela: a sociedade decadente vai a pique, mas gesta, nas suas mais profundas e irracionais entranhas, o embrião malcheiroso do fascismo, que haveria de vicejar já na década seguinte, especialmente na própria Itália, onde Fellini viveu seus anos de adolescência – mas esse já é tema para *Amarccord...*