

JALSAGHAR / 1958 (*"O Salão de Música"*)

um filme de Satyajit Ray

Realização: Satyajit Ray / **Argumento:** Satyajit Ray com base numa novela de Tarashankar Bannerjee / **Fotografia:** Subrata Mitra / **Décores:** Bansi Chandragupta / **Montagem:** Dulal Dutta / **Música:** Ustad Vilayat Khan (com participação de Begum Akhtar, Bismillah Khan, Wahid Khan e Roshan Kumari) / **Interpretação:** Chhabi Biswas (Biswambhar Roy), Padma Devi (mulher de B. Roy), Gangapada Basu (Mahim Ganguli), Tulsi Lahiri (intendente), Kali Sarkar (criado), Pinaki Sen Gupta (a criança).

Produção: Satyajit Ray Productions / **Cópia:** dcp, preto e branco, legendado em francês e eletronicamente em português, 98 minutos / **Estreia Mundial:** Festival de Cinema de Moscovo, Agosto de 1959 / **Inédito comercialmente em Portugal.**

A "trilogia de Apu" (**Pather Panchali**, **Aparajito** e **Apur Sansar**, realizados por Satyajit Ray entre 1955 e 1959) é uma obra profundamente indiana mas cujos conceitos e, em parte, o modelo narrativo, tendem para uma certa universalidade. Quanto a este **Salão de Música**, filme muito belo realizado por entre aquela trilogia, será que, verdadeiramente, o podemos compreender?

Não deixa de ser curioso o facto de ter sido justamente a trilogia que, em parte (no caso de **Aparajito**) falhou o encontro com o grande público indiano (leia-se: o grande público de Calcutá) e de ter sido **O Salão de Música** uma das obras que Ray escolheu para, antes mesmo da realização de **Apu Sansar**, reconquistar o apoio generalizado desse público. A trilogia, ou seja, a temática da família, do crescimento, dos ciclos de vida, de separação. **O Salão de Música**, ou seja, a decadência duma classe perante a ascensão de outra mas, muito para além disso, um entendimento da música e uma relação vital com ela que, em si mesma, parecem compor o cerne duma cultura. O resultado é, afinal, coerente: se admirámos a trilogia, a verdade é que também compreendemos o seu personagem, ou (o que vai dar ao mesmo), sentimos que o compreendemos e emocionámo-nos com ele; mas, perante este **Salão de Música** e o seu outro personagem (Biswambhar Roy, o homem que leva às últimas consequências a (auto) destruição duma camada social *através da música*) a identificação é mais difícil. Admiramos a obra e, de um ponto de vista essencialmente racional, podemos interpretá-la. Quanto a senti-la ou realmente vivê-la - um pouco que seja - ao nível da intensidade dum espectador autóctone, isso será mais difícil.

E contudo, dir-se-á, o argumento deste filme remete para questões socio-culturais que têm paralelos no Ocidente, e o seu modelo narrativo assenta, sob muitos aspectos, em soluções comuns às da trilogia. A história transporta-nos ao fecho de uma época, aquela que também fora evocada no último filme produzido (e indirectamente realizado) por Guru Dutt (**Sahib Bibi Aur Ghulam**/**"O Senhor a Senhora e o Escravo"**): a época dos grandes proprietários rurais bengalis (o muito específico grupo social dos *Zamindars*) cuja ligação mítica à terra, por um lado, e cujo alheamento de todas as realidades produtivas, por outro, definiam o próprio carácter e o respetivo modo de vida. Biswambhar Roy é a consubstanciação desse fim: isolado naquela

vastíssima casa (por sua vez isolada numa vastíssima planície em que a terra perdeu a sua antiga função e até *dimensão* - " agora a água cobre tudo"...), último representante de uma linhagem que se auto-consumiu nesse mesmo alheamento (e a morte do filho faz dele o ponto terminal definitivo dessa linhagem), perdido entre os quadros dos antepassados, as colunas, os lustres e os espelhos, é já, no final, um fantasma desse mundo desabitado (a vida e as novas máquinas correm algures no horizonte), mais imagem do que objecto, mais reflexo do que realidade. A sua família é uma classe social em vias de extinção e, a esse nível, ele - como também o seu opositor, Ganguli, representante da burguesia ascendente - é (ou são) ainda simultaneamente indiano(s) e universal(ais).

Quanto à linguagem de Ray, pese embora uma ainda maior depuração do argumento - a própria integração da música e o tema da desertificação humana conduzem à redução extrema dos acontecimentos ou da acção - apresenta, em **O Salão de Música**, a marca distintiva já detectada na trilogia. Para o provar bastaria a espantosa sequência da tempestade em que naufragam a mulher e o filho, e a forma como é dada, e depois anunciada e recebida, a notícia dessa morte. Sempre por via da elipse, sempre por via da obliquidade, Ray diz tudo através de dois ou três pormenores, esparsos, isolados no tempo, quase que realmente pontuais, que se transformam, por via dessa concisão, em autênticos agentes duma *alteração cósmica*: os relâmpagos ao longe, a ligeira tremura do lustre no tecto, o copo e o insecto no vinho, tudo isso que é "quase nada" - e é só a música que se ouve, e é só ele que repara nisso, como se fossem sinais interiores... - acaba por se transformar numa das mais terríveis tempestades que nos foi dada pelo cinema: sendo sinais *para ele*, Roy, são, à evidência, sinais da morte, anunciadores da morte da sua mulher e filho e prenunciadores da sua própria morte.

Mas, na verdade, tudo isto que nos é acessível - interpretável no contexto da nossa história, cultura e código cinematográfico - funde-se, desde o início e de forma crescente, com uma outra dimensão, bastante mais estranha e profunda, base dessa outra e já referida distância, que, creio, nos afasta de uma compreensão última da obra. É evidente que Satyajit Ray não se limita à conotação histórica ou social da personagem e que não é a simbologia de classe o que mais lhe interessa. Membro de uma classe e representante da decadência dela, Biswambhar transporta, para além disso, um universo pessoal, uma realidade interior e uma realidade cultural - o carácter absolutamente único da música indiana, aqui executada por um dos grandes virtuosos dela, Vilayat Khan - que extravasam esses primeiros níveis. É esse universo pessoal e interior que constitui o cerne da obra e é então ele que se liga à estranheza tão particular daquela cena da tempestade, a propósito da qual podemos aliás ir mais longe e reconhecer que existe uma ambiguidade efectiva sobre o grau de realismo dos sinais (está a decorrer uma tempestade ou tudo é produto da imaginação? Porque é que só Roy se apercebe dela?) Ou, mais genericamente, é a *forma* como tudo isto se desenrola, a hipótese de que tudo isto tenha de facto algo a ver com a evasão pela música, no sentido exclusivo da *emoção cumulativa* da música indiana, é essa forma, esse modo de descrição visual e sonora, e não os factos em si que transformam esta história e estas imagens em algo simultaneamente tão belo e tão estranho. Belo, também, porque estranho; estranho para além de belo.

O Ray que filma aquele cavalo branco do início ou, do mesmo modo, o galope final na imensa planície alagada e vazia, o Ray que filma aquela luz, diurna ou nocturna, na fachada da casa, o Ray que filma aquele espaço e tempo vazios - só preenchidos pela música - é o Ray de uma outra cultura, o princípio de um "outro Ray" que voltará, sucessivamente, ao longo da sua obra. A cultura é, evidentemente, a de Bengala, mas também, neste caso, a cultura indo-persa, da Ásia continental e do deserto. O *novo autor* que aqui despontava, esse, era apenas uma nova e mais clara prova de autonomia face aos universos estéticos e temáticos identificáveis pelo ocidente. O Ray "que nunca desejou filmar fora de Bengala", teve de passar por aqui.