

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA  
CARTA BRANCA A AUGUSTO M. SEABRA  
25 de junho de 2021

# PYAASA / 1957

("Sedento")

um filme de Guru Dutt

**Realização:** Guru Dutt / **Argumento:** Guru Dutt e Abrar Alvi / **Fotografia:** V. K. Murthy / **Música:** S. D. Burman / **Poemas:** Sahir Ludhviani / **Décors:** Biren Naug / **Interpretação:** Guru Dutt (Vijay), Waheeda Rehman (Gulab), Mala Sinha (Meena), Johnny Walker (Abdul Sattar, o massagista), Rehman (Ghosh, o editor), Kum Kum, Shyam, Leela Misra, Rajender, Mayadass, Medmood, Radhe Shyam, Ashita, Neel Kamal, Tanveer, Mohan Sandow.

**Produção:** Guru Dutt Films / **Cópia:** DCP, preto e branco, com legendas em inglês e eletronicamente em português, 142 minutos / Inédito comercialmente em Portugal. Apresentado pela primeira vez no nosso País, a 22 de Outubro de 1986, na Cinemateca Portuguesa por ocasião da I Retrospectiva do Cinema Indiano.

Sessão apresentada por Augusto M. Seabra

---

Tenho para mim que um dos grandes momentos da história do cinema mundial é a cena de **Pyasa**, filme de Guru Dutt, em que o poeta Vijay, interpretado pelo autor, é pela primeira vez atraído e literalmente arrastado pelo canto de Gulab, a prostituta interpretada por Waheeda Rehman. Ao dizê-lo, sei que a justificação que vou dar é igualmente válida para muitas outras cenas desta película, e não estou sequer preocupado em saber se é esta a melhor delas. Mas o que sei, também, é que se cumpre aí, de forma absoluta, a potencialidade mesma do cinema em termos estéticos, emocionais, fantasmáticos e até simbólicos: Vijay persegue racionalmente uma mulher que canta os poemas que ele escreveu e que lhe foram roubados, não deixando de perseguir irracionalmente uma mulher que o atrai através dum canto e de palavras que, naquele momento, a ele não pertencem, e não deixando de, no limite, através dela e desse canto que veio de si, perseguir a *sua* (dele) imagem; a música e o registo vocal são sublimes e veiculam toda a melancolia e toda a vertigem desse movimento de actor e autor, simultaneamente para *fora* (um pólo de atracção exterior que automaticamente o arrasta) e para *dentro* (a sua própria imagem, de homem e criador, que nesses poemas persegue). E, por outro lado, sendo um momento sublime, é ainda um momento chave, iluminador do que é a essência e originalidade maior do cinema de Guru Dutt.

Refiro-me, neste último ponto, ao carácter de síntese - estética, narrativa, cultural - que é o dessa cena, e à completa genialidade que é a transformação disso num gesto único, pessoal e absolutamente *frontal*. Em primeiro lugar, um código cinematográfico que absorveu o melhor cinema americano, uma *découpage* clássica, um uso desassombrado da liberdade da câmara, uma iluminação superior (e é altura de realçar o nome do extraordinário Murthy). Em segundo lugar, sobreposto a isso, o ritmo e o tom (a melancolia) dum canto através do qual (sendo embora, ele próprio, culturalmente sincrético) se exprime o *cerne* desta outra cultura. É a junção dessa técnica (fotográfica e narrativa) com esta música, que, a meu ver, constitui a chave do momento e a chave principal da grandeza de Dutt. Junção que não parece sê-lo porque, de facto, a unidade é total e a génese parece comum.

E tanto é assim que, em ligação com isto, me parece fundamental questionar um dos mais recorrentes comentários sobre o autor e o seu contexto cinematográfico (Bombaim e a convenção do "filme com canções" em língua hindi). Consiste este em afirmar ou sugerir que Guru Dutt se inseriu nesta corrente por necessidade e não vocação, aplicando todas as regras convencionais pela estrita imposição do mercado. Ora, se somos levados a crer que tal necessidade pode ser válida (e mesmo assim só em parte) para *uma* das componentes deste filme - a inclusão convencional dum personagem cómico, a saber, o de Johnny Walker, que aqui faz de "massagista" - não tem nenhum sentido pensar que o realizador-coreógrafo Dutt (foi nesta última condição que entrou na indústria), aquele que fez passar a própria alma dos seus personagens no registo das suas canções, tenha incluído estas canções por "dever de mercado". O que se passou não foi apenas que Guru Dutt renovou este código (e nisso todos estão de acordo) mas, antes disso, que a renovação desse código, a síntese do que é exterior a ele e nuclear dele, constitui objectivamente a grande contribuição original de Dutt para a história da narrativa cinematográfica.

Quanto à renovação do código, trata-se, no que respeita às canções, de integrá-las na narrativa, fazendo-as participar dessa outra *necessidade* que é a exigência interna do argumento, atribuindo-lhes uma função que, por sua vez, corresponde à visualização dum estado interior: por hipótese, o desejo, que, em Guru Dutt, é sempre a impossibilidade de concretização do desejo do outro, convertendo-se no desejo do próprio isolamento. E, no que respeita à temática, trata-se da assunção plena da estrutura melodramática com todos os clichés do cinema hindi - a ideia da perversão dos ricos e da verticalidade dos pobres, a rapariga órfã, a filha de pais separados, etc., etc. - transformando-os em bases duma expressão própria, confessional, fortíssima, e tornando-os veículo de conceitos muito mais universais e absolutamente distantes de tudo o que foi feito pelos outros que trabalharam essas convenções.

Dito isto, há que voltar atrás e começar por outro caminho. Que conceitos eram estes? Qual a temática de Dutt, aqui e em **Flores de Papel** completamente desenvolvida? O que aconteceu pela primeira vez em **Pyasa**?

História do poeta Vijay, da rejeição que sobre ele incide - intelectual, social, familiar e pessoal - e, depois, da rejeição inversa e radical dele pelo mundo, **Pyasa** expõe pela primeira vez à sociedade os temas da integração social do artista, da impossibilidade de êxito profundo e sincero nessa integração, e da inevitável e subsequente auto-destruição. E, ao fazê-lo, coloca-nos perante a questão dominante e envolvente desta obra que é a sua fusão com a biografia. Dutt, há que sabê-lo, tendo embora vivido uma fase de pleno êxito comercial (que culminou e terminou em **Pyasa**), experimentou depois o fracasso a esse nível (com **Flores de Papel**) e, depois desse outro filme, retomando o que parecia ter sido já antes uma obsessão pessoal, não voltou a querer assinar qualquer película. A partir daí (mais propriamente a partir do último filme que produziu, **O Senhor, a Senhora e o Escravo**) viveu ele próprio a obsessão do fracasso profissional e pessoal - a ligação impossível com Waheeda Rehman, absolutamente dominante nesses anos finais - entregou-se ao álcool e tentou várias vezes o suicídio. Por tudo isso e com tudo isso foi destruído (em que medida se *auto-destruiu* seria a grande pergunta dessa biografia) e disso e com isso morreu, quatro anos após essa última película.

Se é verdade que há, na obra seguinte (**Flores de Papel**), uma coincidência mais "perfeita" com esta biografia, **Pyasa** é já, portanto, o que se pode tomar como identificação plena entre vida e obra. Ora, um pormenor decisivo desta identificação reside no facto deste argumento ter sido escrito, ou esboçado, *muito antes* da "queda" comercial do realizador Dutt: foi-o, na verdade, em 1948, num período de desemprego temporário, entre a época de trabalho na Companhia Prabhat e a sua primeira realização. E, por seu turno, esta tão surpreendente antecedência - que somos levados a tomar como premonitória - só parece decisiva na medida em que, justamente, se repete depois em tudo o que Dutt *criou* e *viveu* até à morte, no que seria já insuficiente, afinal, tomar como "premonição". É, na verdade, algo mais do que isso, pois que a coincidência, ou

identificação, é desmesurada, obsessiva, *total*. É mais do que uma premonição e é muito mais do que um carácter confessional (ou é algo a que não chega denominar confessional): é o cumprimento de um programa de vida mais do que um programa de obra; é a incorporação da obra na vida, (o melodrama e a obsessão do fracasso e a atracção da morte) para além da (também evidente) citação da vida na obra. Uma unidade cuja frontal exposição tende sempre a cair no grotesco e que, neste caso, não só não caiu como se tornou sublime. E é esse, também, o mistério de Dutt.

Um outro ponto essencial é o facto de, em **Pyasa**, o trajecto da auto-destruição cruzar o tema da *identidade*. Através da solução narrativa da oferta do casaco - gesto que, noutras circunstâncias, Dutt repetirá em **Flores de Papel** - e da morte fictícia, o que é trazido ao de cima é a questão mais larga, e com outras implicações, da perda de identidade. Perda de identidade *do artista*, como estádio último da indiferença a que é sujeito; perda de identidade *do homem* em percurso de libertação face a esse contexto. Trata-se neste último caso, de um tema que o filme seguinte levará ainda mais longe. Mas é importante lembrá-lo, porque me parece de facto já presente e na medida em poderá constituir uma dos pontos de ligação do universo "duttiano" ao pensamento e à temática autóctone: tal como há aqui óbvias referências crísticas - a capa da *Life* nas mãos da ex-colega, a cruz de Vijay à porta da sala onde assiste à sua homenagem "póstuma", a expiação final dos pecados do mundo - há também, de outro modo, o percurso próprio do hinduísmo em que o estádio último da *libertação* corresponde a essa precisa *dissolução do eu*. Ou, num outro sentido, o caminho libertador pela crescente paralisia do gesto - a desconfiança ancestral pelo acto, a escolha de não-acção com uma forma de efectiva resposta. A abdicação, enfim, num sentido que pode ser o completo oposto do que lhe é atribuído no Ocidente.

Melodrama total e frontal, obra dum romantismo exacerbado (romantismo indo-persa, chamou-lhe um autor indiano), **Pyasa / Sento** não nos fala propriamente duma sede de amor, ou de vida, ou sequer (como se poderia também afirmar) de morte. Fala-nos duma sede insaciável, uma sede no sentido absoluto, abissal, do termo, uma sede que bem pode dizer-se *sem objecto*, na medida em que nenhum a satisfaria. É também o universo mesmo da paixão, mas, sobretudo, um acto completo, e portanto irracional, *de* paixão. Um cinema no limite das propostas estéticas e éticas que para si escolheu. Um acto limite.

José Manuel Costa