CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
BILLY WOODBERRY | REALIZADOR CONVIDADO
6 e 18 de junho de 2025

PATHER PANCHALI / 1955

"A Balada da Estrada"

Um filme de **Satyajit Ray**

Realização: Satyajit Ray / **Argumento:** Satyajit Ray, com base em romance de Bibhutibhusan Bannerjee / **Fotografia:** Subrata Mitra / **Música:** Ravi Shankar / **Cenários:** Bansai Chandragupta / **Interpretação:** Subir Banerjee (Apu), Kanu Bannerjee (o pai), Karuna Banerjee (a mãe), Runki Bannerjee (Durga), Uma das Gupta (a velha)

Produção: Governo Regional do Bengala Ocidental / **Cópia:** DCP, preto e branco, legendada eletronicamente em português / **Duração:** 125 minutos / **Inédito comercialmente em Portugal.**

Sessão de dia 18 apresentada por José Manuel Costa

Satyajit Ray foi, desde o seu início, o nome por excelência que o Ocidente consagrou dentre toda a cinematografia indiana, e os resultados disso - para o bem e para o mal, sendo o "mal" a forma como, também neste caso, o Ocidente "tapou", com esta obra, outras igualmente importantes - foram, tanto para o próprio realizador como para o conjunto do cinema indiano, decisivos.

Nascido em Calcutá em 1921 (onde morreria em 1992), oriundo duma família burguesa (alta) e com tradição cultural bem representativa do meio - proximidade de Tagore, da cultura clássica indiana, das artes, do Ocidente -, profundamente ligado ao ambiente criado pela chamada Renascença Bengali (fins do século XIX) e, dum modo geral, ao mais ocidentalizado ("britanizado") ambiente urbano da Índia, Ray teve formação universitária técnica e artística e, em complemento, passou também pelo célebre instituto de artes criado por Tagore nos arredores de Calcutá. Em 1943 começou a trabalhar como desenhador, e, pouco depois, começou a interessar-se por cinema, redigindo vários *scripts* (entre eles, o de **A Casa e o Mundo** que só em fase final de carreira, pôde concretizar). Em 1947, formou um cineclube, altura em que manifestou particular interesse pelos autores americanos. Em 1949 contactou e acompanhou Renoir enquanto este preparava as filmagens de **The River**, em Calcutá, no que constituiu uma das experiências mais decisivas (em termos de influência e em termos de integração no meio) de toda a sua vida. Em 1950 veio à Europa em estágio profissional (de desenhador), tendo visto "noventa e nove filmes em quatro meses e meio" e tendo ficado muito marcado por algum cinema europeu ("**Ladrões de Bicicletas** foi uma tremenda experiência mas fiquei desapontado com **Arroz Amargo**", disse dos italianos, tal como, mais tarde, também veio a rejeitar **La Dolce Vita** e afirmou "*não apreciar o sórdido e não ser parte da Nova Vaga*"). Finalmente, a partir de 1952, entregou-se ao projecto de um primeiro filme, **Pather Panchali**, que acabou por ser realizado com o seu próprio dinheiro, em paralelo com a actividade de ilustrador, com inúmeras (e algumas longuíssimas) interrupções, e, na altura, sem nenhum plano de continuação futura.

A partir daí, o que se passou foi, então, o que ficou talvez como o mais famoso e historicamente influente episódio na evolução do cinema indiano e, sobretudo, do conhecimento dele no mundo:

a Palma de Ouro de Cannes (para o “Melhor documento Humano”) que havia de ser seguida pelo Leão de Ouro de Veneza no ano seguinte (para **Aparajito**). Prémios que mudaram tudo na vida e na carreira de Ray, prémios que, então sim, consistentemente, permitiram que algum cinema indiano começasse a ser visto e regularmente solicitado no Ocidente, prémios que, embora a prazo (com um desfasamento de mais de uma década) constituíram o sinal de lançamento do que viria a ser o “cinema novo” deste país. E é por estes prémios, mais exactamente pelo que foi atribuído a **Pather Panchali**, que passo então a referir-me, em breve análise, a este filme.

Na verdade, o contexto em que esta “Palma” foi atribuída – o apoio de Bazin, a ligação objectiva, mesmo que atenuada pela distância dos louvores críticos, ao outro filme indiano premiado em Cannes dois anos antes, **Do Bigha Zameen**, de Bimal Roy, directamente evocador dos **Ladrões de Bicicletas** – tudo isso e algumas afirmações de Ray muito abusivamente interpretadas, criaram, no Ocidente, em torno de **Pather Panchali** e da obra inicial do cineasta, uma aura de “neo-realismo indiano” que perdurou por longos anos (homens como Micciollo procederam, mais tarde, a algumas correcções, mas tendo ainda esse epíteto por referência). Ora, justamente, não há como o citado filme de Bimal Roy para compreender as distâncias. **Do Bigha Zameen**, esse sim, importava o modelo neo-realista, pelo menos a componente “zavattiniana” dele, de uma forma direta e, hoje, irremediavelmente datada. Perante ele, nada, mas mesmo nada desse modelo está, então, em **Pather Panchali**. É verdade que há aqui – tanto mais se pensarmos no contexto indiano, subitamente deixado, nesta área, a uma distância infinita – um realismo de *décors* e de representação, uma concisão nos diálogos e uma clara opção programática pelos actores não-profissionais, que são comuns a uma estética realista europeia da época, nomeadamente a que foi enaltecida por Bazin. Mas, nem a estrutura do argumento, nem a ordem de preocupações sociais nem, finalmente, a lógica narrativa, têm alguma coisa a ver com esse neo-realismo. A pista não era essa e, uma vez mais a agulha desviou as atenções: se alguma família europeia havia para **Pather Panchali**, ela era, porventura, a família baziniana num sentido mais lato e, sobretudo, no que isto significava de proximidade a um autor como Renoir.

Bela abertura da “trilogia de Apu” – mas nas duas obras seguintes, a qualidade não deixa de subir, atingindo o máximo do sublime e o máximo da emoção em **Apu Sansar – Pather Panchali** revela de facto um universo e uma linguagem radicalmente novos no contexto indiano, com algumas pontes mas nenhuma identificação total com obras do Ocidente. Na Índia, nada releva da mesma tradição; no ocidente, as influências são até, porventura, algo contraditórias. Refiro-me, neste último ponto, ao que me parece ser a própria essência da narração em Satyajit Ray, a saber, a junção de uma linearidade e continuidade de exposição com um fortíssimo e decisivo uso da elipse: tudo, neste filme, parece releva da primeira tendência; tudo, neste filme, remete para, ou deriva na segunda.

Continuidade de exposição. Os sentidos de um filme como este estão obviamente no desenrolar do gesto, na duração dele, naquilo que acontece tantas e tantas vezes dentro dum só plano ou numa cena constituída como acumulação temporal em si mesma: Durga observando a velha a comer; Durga e Apu a comerem, face a face; a célebre e extraordinária sequência da corrida para o comboio (e esse plano sublime em que ninguém está já lá e, por via das nuvens que varrem o céu, tudo mudou)...

Uso decisivo da elipse. A forma absolutamente sistemática como todas as inflexões dramáticas ou narrativas, são dadas por ela: Apu nasce numa elipse; Durga, praticamente, morrerá noutra; só a velha cairá de face para a câmara, mas, também aí, o paroxismo emocional das duas crianças é quase dado por via indirecta, metafórica (a queda do cântaro à água).

Base da originalidade de Ray, esta conjugação é, por outro lado, a base da sua grandeza. Não só todos esses momentos, em particular eles, são muito belos, como tudo se funde, tornando as duas vias uma espécie de conceito único: o tempo que escorre e o tempo que “é saltado” são transformados por Ray numa forma única de expôr, em que o acontecimento dramático em si é

relegado para segundo plano; o que temos à nossa frente são as reacções a ele e como que a sistemática e imediata assimilação dele numa mais larga ordem temporal, no passado e no futuro, nos ciclos de vida. E é essa impressionante “extensão temporal” que faz de cada um dos seus momentos algo tão particular e tão sublime.

Haveria, é claro, muito mais a lembrar, muitas outras cenas e planos a referir, e muitos outros exemplos dum uso metafórico da imagem e do som a desvendar. Termino, porém, escolhendo um outro caminho – o das figuras – e um elemento de ordem temática. **Pather Panchali** não é ainda, em certo sentido, o “filme de Apu”, pois que nele a atenção maior e a verdadeira grandeza residem em duas belíssimas figuras femininas: a mãe e irmã (Durga). A primeira, (à qual o segundo filme, **Aparajito** ainda “pertencerá”) é o início da atenção privilegiada de Ray à mulher no casal – tema dele, tema indiano e tema oriental – através duma personagem que é já o reduto mais sólido de nobreza familiar; a segunda, Durga, a que tanto olhou para a noiva, a que chegou tarde ao comboio e “por isso” morreu, é talvez, ela própria, a mais bela personagem deste filme. E, num pormenor que é afinal indissolúvel deste facto, toda a história pode ser lida como um processo de iniciação de Apu em que a morte da irmã constitui o sacrifício maior. Ou seja, tocando, no limite, a raiz hindu, Satyajit Ray cruza, neste ponto, o tema (que era renoiriano e flahertiano) da prova sacrificial. Uma pista, entre muitas outras, para a sua caracterização; um aspecto, entre muitos outros, da sua mistura (ainda ela, tão renoiriana) de optimismo e cepticismo.

José Manuel Costa

Texto originalmente escrito antes da entrada em vigor do novo Acordo Ortográfico