

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
RITWIK GHATAK: A REINVENÇÃO DO CINEMA
3 e 16 de Dezembro de 2025

AJANTRIK / 1958

(*^ O Homem Maquina*)

Um filme de Ritwik Ghatak

Realização: Ritwik Ghatak / **Argumento e diálogos:** Ritwik Ghatak, baseado num conto de Subodh Ghosh / **Fotografia:** Dinen Gupta / **Música:** Ali Akbar Khan / **Direcção Artística:** Ravi Chatterjee / **Montagem:** Ramesh Joshi / **Interpretação:** Kali Banerjee (Bimel), Gyanesh Mukherjee (o miúdo), Anil Chatterjee Deepak, Gangapada, Kajal Gupta, Keshto Mukherjee, etc.

Produção: L. B. Films International / **Cópia:** DCP, preto e branco, legendado em inglês e eletronicamente em português / **Língua:** Bengali / **Duração:** 101 minutos / **Inédito em Portugal.**

NOTA: A cópia a apresentar não possui genéricos de início e de fim.

Depois do Ciclo Guru Dutt - provavelmente a maior revelação de um cineasta desconhecido em Portugal, ocorrida desde o Ciclo Ozu, da Gulbenkian, em 1980 - começa hoje¹ o caminho cinematográfico para a descoberta doutro dos maiores cineastas da Índia e doutro dos maiores cineastas do nosso tempo: Ritwik Ghatak.

Se, como notou na devida altura José Manuel Costa, Guru Dutt ainda foi objecto nos anos 70, no Ocidente, de um ou outro ensaio apontando para a importância da sua obra, Ghatak jazeu em esquecimento nesta parte do universo até aos anos 80, e à retrospectiva organizada pelo British Film Instituto em 1981. Menos de um ano depois, era a descoberta em França no histórico Festival de Nantes, em que foram apresentados também (pela primeira vez nesse país) três filmes de Dutt. E só a partir de 82, as homenagens e retrospectivas se sucederam e em 1985 (quase dez anos depois da morte do cineasta) alguns dos seus filmes foram distribuídos comercialmente nalgumas capitais europeias.

As razões deste desconhecimento são ainda mais estranhas do que no caso de Dutt. Se o cinema deste, à época em que foi feito, ainda se podia confundir com a mescla do cinema hindi e ser vítima dos mesmos preconceitos, a obra de Ghatak tinha, teoricamente e à partida, os mesmos trunfos para embasacar ocidentais do que a de Satyajit Ray, alvo de entusiástico acolhimento crítico desde os anos 50. Como Ray, Ghatak era um "intelectual" (passe a expressão, que uso só para o situar face a um contexto cultural europeu), com uma sólida formação literária, admirador incondicional de Tagore (a maior influência na sua obra) e, ainda, com uma profunda cultura cinéfila (Griffith, Eisenstein, Buñuel e até Godard, foram cineastas a que sempre se referiu e

¹ Esta folha foi escrita aquando do ciclo "RITWIK GHATAK" em 1986

pelos quais teve verdadeiro culto, sobretudo Eisenstein a quem chamou Adão do cinema, o "primeiro homem"). Foi tradutor de Brecht e conhecia a fundo o teatro clássico. Além disso (coisa que nos anos 50 e 60 europeus era recomendação ponderável) militara na juventude no Partido Comunista e sempre se considerou marxista. É verdade que, nos anos da sua maturidade, foi um marxista heterodoxo que considerava as teorias de Jung complementares das de Marx. Porque tem bastante a ver com **Ajantrik** (já lá vou) não resisto a citar uma passagem duma entrevista que deu em 59: "Marx e Jung são absolutamente complementares. Se você estudou os textos de Jung - espero que os tenha lido - verificou que não há qualquer conflito entre Jung e Marx. Marx ocupou-se dum mundo, Jung doutro. Não há qualquer profunda ou aparente contradição entre eles. O inconsciente colectivo tem uma enorme importância no comportamento inconsciente do homem. E a estrutura de classe determina apenas os nossos comportamentos conscientes. O que não se pode é analisar o mundo do inconsciente, que é um mundo de sonhos, em termos marxistas. Para o compreender, só Jung nos ajuda. Pelo menos, é esse o meu sentimento (...) O que mais me apaixonou em Jung é o complexo da mãe. Um amigo disse-me uma vez: 'Tu foste devorado pela Mãe'. É inteiramente verdade. A imagem da Mãe aparece em todos os meus filmes". Eis opiniões que na marcusiana era de 60, pareciam poder valer o Ghatak fervores ocidentais. Nada disso sucedeu. E nem é exacto (como por exemplo se lê no "Sight and Sound" do Verão de 82) que a primeira vez que críticos ocidentais puderam ver a sua obra foi no Festival de Madrastra de 78. **Ajantrik**, por exemplo, foi projectado (fora do concurso) no Festival de Veneza de 1959. Consultei as mais importantes revistas europeias de cinema, com exaustivo "compte-rendu" e nem uma referência... Os "Cahiers" por exemplo ao referirem-se a esse filme "hors festival" limitam-se a dizer que 95% deles eram bem chatos e apenas exceptuam **Kadaka na Taisho** do Japonês Hiromichi Horikawa. E **Ajantrik**, no mesmo ano, foi enviado ao Festival de Londres. Menção da época: "not screened due to lack of screening time". 1960: **O Fugitivo** vai também ao Festival de Veneza. Os "Cahiers" fazem uma saudação especial ao cinema bengali, "há vinte e cinco anos o melhor da Índia" e dizem ter descoberto uma grande obra e um grande cineasta. Ghatak? Não: Mrinal Sen e **O Aniversário**. Sobre **O Fugitivo**, sobre o cineasta, nem uma palavra.

Agora que sobre ele se acenderam os projectores (postumamente como é o caso de Dutt) e se sucedem as retrospectivas e as manografias (mesmo assim, é sintomático notar que nem sobre um nem sobre outro há ainda bibliografia de importância comparável à dedicada a Ozu a Mizoguchi ou a Kurosawa), avançam-se muitas explicações. O homem (nascido a 4 de Novembro de 1925 e que morreu a 6 de Fevereiro de 1976, com 50 anos) era de difícil acesso, colérico imprevisível. Poucos colegas gostavam dele e nunca fez mais de dois filmes com o mesmo produtor. Havia mil problemas de direitos com as cópias, que só foram resolvidos em 1980. Além disso, como Dutt, era um alcoólico (dizem que morreu disso) e até se conta que, no fim da vida, vendia os direitos sobre os filmes por uma garrafa. Mas, como escreveu Charles Tesson quando o descobriu em Nantes, 82 razões mais profundas estão talvez ligadas "au vieux serpent de mer qui agite périodiquement critique indienne et critique étrangère. Cette dernière venait de découvrir Satyajit Ray et s'en tenait là tandis que la critique indienne attendait en oval le feu vert de la critique étrangère pour commencer à parler d'un de ces cinéastes". Conhecemos essa história... E se Ray teve destino diferente, foi por ter sido assistente de Renoir em **The River** e Renoir ter vindo "para cá" a elogiá-lo exuberantemente.

E a Ray vou buscar algumas palavras que também tentam explicar (e desculpar) a marginalização de Ghatak. Foram pronunciadas na oração fúnebre que lhe dedicou:

"Os filmes de Ritwik são especialíssimos. Todos nós, que passámos os últimos 40 anos

a ver cinema, gastámos pelo menos 30 deles a ver filmes de Hollywood. Isto porque em Calcutá, naquela altura, não havia possibilidade de ver filmes de mais parte nenhuma. De 1925-30, a 1950-55 ou 60, raros foram os filmes não americanos exibidos. Por isso, todos nós, mais ou menos, fomos influenciados pelo cinema de Hollywood. Por uma razão que me escapa completamente, Ritwik nunca sofreu essa influência. Não há marcas de Hollywood nos filmes dele. Como e porque é que isso foi possível, é ainda um mistério para mim. A ter que falar de influências, julgo que só se pode referir o cinema soviético como tendo influenciado as obras de Ritwik. Com isto não quero dizer que houvesse imitação, porque a maior virtude de Ritwik era a sua especificidade, a sua originalidade, que manteve até ao fim. Mas houve influência dos filmes soviéticos, como a houve do teatro nos diálogos, conteúdo e mensagem dos seus filmes. Esses elementos devem-se às suas profundas raízes nas terras bengali. Ritwik era um realizador bengali de corpo e alma, era um artista bengali - muito mais bengali do que eu. Para mim, essa é a palavra que melhor o pode definir, a sua mais válida e diferenciada característica”.

Talvez, na senda de Ray, a crítica ocidental, nestes anos de descoberta, tem também privilegiado esse aspecto. A obra de Ghatak - o tema da divisão - seria marcada acima de tudo por esse amor à terra bengali e pela tragédia que para ele significou a partilha dessa terra entre a União Indiana e o Paquistão a seguir à independência. A memória do Bengala uno é constante temática dos seus filmes, como o laceramento da divisão. “Vi as águas do Ganges do Padma tintas com o sangue dos irmãos (...) Nunca me libertei dessa tragédia. O que sempre me pareceu mais urgente foi mostrar ao povo bengali o miserável e exausto rosto de Bengala dividido, torná-lo consciente da sua própria existência, do seu passado, do seu futuro”. Mas esse é sobretudo o tema do que ele próprio considerou uma trilogia: **A Estrela Escondida** (60, que hoje à noite veremos). **Mi Bemol**, (61) e **Subarnekha** (feito em 62, mas só estreado em 65).

Como as de Dutt (no contexto totalmente diferente do cinema hindi, como José Manuel Costa tem desenvolvido) a vida e obra de Ghatak foram uma sucessão de tragédias e projectos malogrados. O realizador iniciou a carreira em 51, mas ao longo de 25 anos só conseguiu concluir oito longas-metragens.

Já com muito pouco espaço para o filme (informação a quanto obrigas) começo por referências ocidentais que nesta história de amor dum homem por um táxi, de Bimal por Jogaddal (e vice-versa) talvez ocorram à nossa memória cinéfilas **O Ladrão de Bicicletas** (e como no filme de De Sica, a tragédia de Bimal só é compreendida por uma criança), **El Cochecito** de Marco Ferreri, **Subida al Ciclo** de Buñuel (e este último filme, sabe-se que Ghatak o conhecia e o amava).

Mas são aproximações grosseiras, porque o conflito social não é em **Ajantrik** o prevalecente (ao contrário do **Ladrão**, não é só um problema de subsistência ou de emprego que está em causa) e porque nunca há, como nos filmes de Ferreri ou Buñuel, irrisão ou surrealização.

Talvez (e por isso citei a referência a Jung) a chave do filme esteja no tal “complexo da mãe” a que Ghatak se refere. Para um ignoro da cultura hindu (e quase todos o somos) uma das histórias que nos faz mais espécie é a das vacas sagradas, que despertam quase invariavelmente sorrisos paternalistas. Ora, é preciso saber (para além de muitas outras coisas que eu também não sei) que o “culto da vaca” se iniciou em era muito remota, como reacção a excessos ritualistas no sacrifício de animais. Para o tentar evitar, os sacerdotes explicaram ao povo que, na ausência ou morte da mãe, a vaca era o animal que dava o leite e permitia a vida. Dai (tão grosseira e simplificada quanto o espaço e os conhecimentos mo permitem) essa

identificação popular entre a imagem da vaca e a imagem materna, que em termos ocidentais seríamos tentados a traduzir como símbolos.

Jagaddal, o táxi, é para Bimal a mesma metáfora. Ele mesmo o diz, quando conta que Jagaddal entrou na sua vida, quando a mãe morreu, há quinze anos. E o amor que por ele (ou por ela) tem é, acima de tudo, um amor filial. Se dele (ou dela) retira sustento, dele (ou dela) retira amor (o único amor) e dele (ou o dela) cuida como dum antepassado velho, mas a cuja morte não se resigna. Mas como tudo é vida (animismo, traduziríamos nós, e traduziríamos mal) o automóvel tem uma vida própria: pára quando troçam dele, conversa com o dono (ou o filho, ou o marido) e há aqueles planos fabulosos em que inverte a marcha ou anda para trás, filmados dum ponto de vista, jamais subjectivizado (não há eu neste filme) mas que é, literalmente, o ponto de vista do mundo.

Do “animismo”, o filme se volve “panteísta” ao descrever nas várias viagens, o inteiro ciclo da vida: nascimento, casamento, morte e ressurreição. Quando, no plano final, ouvimos pela última vez, a voz de Jagaddal (e não ponho, nem lhe ponham aspas) é nas mãos duma criança, e o sorriso de Bimal é o de quem percebe que nada morre e tudo renasce. Ou, como disse o próprio Ghatak, “é uma variação, em escala menor, do tema maior: uma espécie de eco, algo essencial a qualquer estrutura sinfónica”.

E agora deixo-vos com a escala de planos, com os planos de Jagaddal reflectido nas águas ou sobre as nuvens, com a rapariga do amor e do abandono, com o cheiro da gasolina queimada (“esse cheiro que me faz viver”), com os faróis de Jagaddal no negro da noite, com o milagre, com as lágrimas dó miúdo. Este texto, como este filme, não pode durar sempre. Nada pode e tudo pode, como ensina a visão desta obra longamente contemplativa. Simultaneamente, filme da desesperança e da esperança.

JOÃO BÉNARD DA COSTA