

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DE CINEMA
RITWIK GHATAK: A REINVENÇÃO DO CINEMA
5 e 18 de Dezembro de 2025

BARIK THEKE PALIYE / 1959 (*"O Fugitivo"*)

Um filme de Ritwik Ghatak

Realização: Ritwik Ghatak / **Argumento e Diálogos:** Ritwik Ghatak baseado num conto de Shibram Chakravarty / **Fotografia:** Dinen Gupta / **Direcção Artística:** Ravi Chattopadhyay / **Som:** Mrinal Guha Thekusta / **Montagem:** Ramesh Joshi / **Interpretação:** Parem Bhattacharjee (Kanchan), Padma Devi (Mini), Shailen Ghosh (Haridas), Gyanesh Mukhopadhyay, Dipak, Keli Bandyopadhyay, Keshto Mukhopadhyay, Mani Srimani, Jahar Rey, etc.

Produção: L. e B. Films International / **Cópia:** DCP, preto e branco, diálogos em bengali, legendado em inglês e eletronicamente em português, 118 minutos / **Inédito em Portugal.**

Na folha sobre **Ajantrik (O Homem Máquina)** apresentei-vos, com a brevidade que uma folha de papel exige (por acaso, até tiveram que ser duas) Ritwik Ghatak. Falei do enorme atraso na descoberta da sua obra. Mais importante agora é dizer, como Charles Tesson, a seguir ao Festival de Nantes de 8": "Pode achar-se esse atraso escandaloso. Mas é tarde de mais. O mal foi feito. Ritwik Ghatak chegou, finalmente. Não percam os seus filmes. Esse é que seria, agora, o escândalo".

E continuo com Tesson quando "para simplificar as coisas" distinguia, entre a maravilha da descoberta, dois tipos de filmes na obra de Ghatak: os que chamava filme concêntricos ("o espaço fechado da célula familiar, do grupo de teatro, do casal, das fronteiras dum país") e os que chamava "filme de *déambulation solitaire et d'errances infinies*". Nesta segunda categoria, incluía **O Homem Máquina** e **O Fugitivo**.

Embora não oculte as suas preferências pelos primeiros (e eu também não e desde já vos digo que é na trilogia que está o apogeu da arte de Ghatak e vos peço que por nada deste mundo percam **A Estrela Escondida** e **Mi Bemol**) Charles Tesson considerava os filmes de *déambulation* mais livres e, por definição, mais abertos. A infidelidade à história é maior e Ghatak privilegia os micro-acontecimentos sobre as grandes estruturas e os blocos antagonistas. A câmara, mais ágil, dissipa-se e dispersa-se muito mais. Não hesita em lançar-se numa improvável panorâmica para ir procurar um altifalante que transmite música. As hierarquias são viradas às avessas e um som pode perfeitamente, por si só, mudar a ordem duma sequência e interromper o movimento das imagens. O filme ignora as misturas. Quando um personagem fala, a música interrompe-se, é cortada, e retomada logo a seguir".

Depois de vermos **Ajantrik** e **Barik Theke Paliye** é grande a tentação de dar razão a Tesson, à tal primeira vista. Mas, e ainda sem os compararmos com o que veio depois, pode notar-se a uma reflexão mais demorada que a desenvoltura e a liberdade são mais aparentes do que reais. Porque – e, repito, mesmo sem falar das ainda mais surpreendentes liberdades formais dos outros filmes – pensando sobre os dois filmes se repara que ambos obedecem a um esquema muito pouco flexível, e que ambos estão implantados numa estrutura que só narrativamente é deambulatória. No caso do **Homem Máquina**, o ciclo vital, do útero à morte e da morte à ressurreição de que as viagens (como na literatura ocidental, pelo menos desde a *Odisseia*) são apenas a metáfora tangível. No caso do **Fugitivo** na condução duma fábula, cuja moral desde o princípio, aponta para a que o miúdo no final explicita: “Não há como a nossa casa”.

“Heureux qui, comme Ulysses a fait un beau voyage”. Ghatak podia ignorar ou não o famoso soneto (como o espectador) mas nunca se nos insinua a mais leve dúvida de que o miúdo regresse no fim. A sua evasão é onírica e iniciática. De todos os sonhos se acorda, todas as iniciações implicam o eterno retorno. Na mitologia de Ghatak, como nas outras.

Para que essa estrutura seja claramente declarada, o filme é pontuado de sequências oníricas (ou mais expressamente oníricas), iniciadas sob a figura retórica das estrelas. E todos os sonhos reenviam à imagem materna, essa que desde o início presidiu à leitura do *El Dorado*. Todo o filme, a partir da noite do castigo de Kanchan, pode mesmo ser um sonho, como um **Feiticeiro de Oz** oriental, menos vincadamente dividido (ou distorcido) mas com uma estrutura semelhante. E com uma enorme e assinalável diferença que é um dos prodígios desta obra: Kanchan não viaja para fora (Calcutá é um décor imóvel e concêntrico) mas para dentro. Não viu nada das maravilhas da cidade (as que a mãe lhe menciona no fim) não encontrou as raízes que inicialmente lhe foram recusadas. Quem encontrou foram ecos de si próprio, desde o fabuloso velho das barbas (máscara de outra máscara) até Mini, a rapariga. E quando descobre que ela tinha um pai-mãe, essa descoberta apenas precede a que ele próprio fará no fim, sob o seu próprio pai. Todas as aparências são falsas (o pai falsamente severo, os “ladrões de crianças” que o não eram, o mago que nada sabia de magia) e só o mundo interior existe.

Nas histórias ocidentais de estrutura paralela (e para me ficar em filmes, lembro-vos o já citado **Feiticeiro de Oz** ou o belíssimo **Stars in My Crown** de Jacques Tourneur) regressos à “realidade” como os do filme de hoje, são normalmente amargos. Quem não desejou, um dia, que Dorothy não tivesse voltado de Oz a Kansas ou, num plano mais mítico e mitológico, que Ulisses não tivesse regressado a Ítaca? Em **O Fugitivo**, pelo contrário, é o regresso que é mágico, como se tivéssemos percorrido um círculo para descobrir que o El Dorado não está nas cidades fantásticas mas nas florestas de bambu e nos céus de outono, da paisagem natal. O “milagre” é a descoberta do miúdo que tinha, também, um pai-mãe e que as noites da sua aldeia não eram de terror, mas de maravilha. Ghatak retirou todo o lado convencional e moralista à conclusão ocidental do “não há como a nossa casa” para fazer dela a suprema maravilha do filme.

A preparação para esse final – singularmente despojado de qualquer romantismo – tem o seu ponto forte (para mim, a mais bela sequência do filme) na noite em casa de Mini, com a “canção da Mãe” antecedida, interrompida e finalizada com a frase de Kanchan “A minha mãe não quer que eu volte”. O “complexo da Mãe”, de que falei na “folha” sob **Ajantrik** aparece naquele belíssimo plano da mãe doente em surdina, durante a canção e culmina na nova fuga de Kanchan, com os *inserts* dos grandes

planos em que as imagens das mães e os sonhos das mães se cruzam, numa montagem alucinatória e totalmente onírica, cujo centro perdido é o pequeno corpo do miúdo. Cá fora, há outras fabulosas imagens maternas, com o grande plano da velha espancada pela polícia sob a acusação de raptar crianças. Kanchan sabe que ela só procura o filho que lhe desapareceu. E funde-se essa imagem com os seus protestos, perante o que é, para ele, a primeira grande imagem da morte e irremissão.

Surge, então, de novo o mago das barbas. Por uma prodigiosa elipse, não sabemos jamais como era a história do Nilo e do Príncipe Feliz, mas sabemos é que esse passeio e essa narrativa respondem à pergunta do miúdo, sobre a razão de tanta injustiça ou miséria. É no mito que se dissolve a questão social, até às estátuas e ao novo sonho. Quando regressa a casa de Mini, a mãe já morreu e é na varanda vazia que Kanchan aceita o presente do "mago" que levará a mãe.

Esse saco (o dos truques, das falsas aparências, e das ilusões) é o que traz da viagem e, como nos sonhos, é com essas barbas que regressa a casa. A barba de Haridas, o guia duma viagem imóvel que perfaz também (como no **Homem Máquina**) o percurso das várias existências e das várias metamorfoses.

Há quem tropece um pouco neste filme, chamando-lhe ou achando-o romântico. A única resposta é a indignação com que Ghatak um dia respondeu a um crítico que notando a influência de Tagore na sua obra, chamava também ao escritor "excessivamente romântico". "He is the performing monkey of the Bengali literature. And you call him a romantic (...) He is a mystic, agnostic, everything but not a romantic". E para ilustrar o que pensava de Tagore, recorreu a uma imagem que penso condensar perfeitamente o que de fundamental existe em **O Fugitivo** "Deve lembrar-se dum brinquedo que há, com uma escada e um macaco em cima dela. Quando se segura verticalmente o brinquedo, o macaco vem cá parar abaixo. Quando o inverte, escorrega outra vez. Rabindranath é como esse macaco. Pode subir até lá cima, degrau a degrau, e depois estatelar-se cá em baixo outra vez. Tudo depende da posição". Em **O Fugitivo** tudo depende também do que consideramos "em cima" ou "em baixo". Visto dum lado, é um filme romântico. Virem-no às avessas e é o mais subvertor.

JOÃO BÉNARD DA COSTA