

TIEMPO DE MORIR / 1966

Um filme de ARTURO RIPSTEIN

Realização: Arturo Ripstein / *Argumento:* Carlos Fuentes, a partir de uma história e de um argumento originais de Gabriel García Márquez / *Direção de fotografia:* Alex Phillips / *Direção de arte:* Salvador Lozano Mena / *Maquilhagem:* Concepción Zamora / *Som:* Jesús González Gancy, Galdino R. Samperio / *Montagem de som:* Reynaldo P. Portillo / *Música original:* Carlos Jiménez Mabarak / *Efeitos especiais:* A. Muñoz / *Montagem:* Carlos Savage / *Interpretação:* Jorge Martínez de Hoyos (Juan Sayago), Marga López (Mariana Sampedro), Enrique Rocha (Pedro Trueba), Alfredo Leal (Julián Trueba), Blanca Sánchez (Sonia), Luis Aragón (Pablo, dono da fazenda), Tito Junco (comissário), Quintín Bulnes (Diego Martin), Miguel Maciá (farmacêutico), Hortensia Santoveña (Rosita), Carlos Jordán (Casildo), Carolina Barret (a mãe de Sonia), Claudio Issac (Claudio Sampedro), Arturo Martínez (amigo de Juan), Manuel Donde (barbeiro), Leonardo Castro (coveiro), Cecilia Leger (guardiã das chaves), Chabelo Jiménez (guerreiro), Luz María Velázquez (Nana).

Produção: Alameda Films (México, 1966) / *Produção:* César Santos Galindo, Alfredo Ripstein Jr. / *Cópia:* DCP (a partir de suporte original em 35mm), preto e branco, falada em espanhol, legendada em francês e legendada eletronicamente em português / *Duração:* 89 minutos / *Estreia:* 11 de agosto de 1966, México / Inédito comercialmente em Portugal / *Primeira exibição na Cinemateca.*

A sessão de dia 21 de julho tem lugar na Esplanada

Em muitas entrevistas que foi dando ao longo da vida, Arturo Ripstein (que faz 82 anos no final deste ano) conta que a sua primeira memória de infância é de, aos três anos, estar ao colo de Carlos Savage, diante de uma moviola. Savage foi um dos maiores – o maior? – montador do cinema mexicano. Montou mais de 120 filmes, incluindo todos os filmes que Luis Buñuel realizou no México. Savage seria, naturalmente, o montador do primeiro filme de Arturo Ripstein, **Tiempo de morir**. A origem dessa primeira memória de infância prende-se com a profissão do pai de Arturo, Alfredo Ripstein, produtor de cinema que trabalhava na indústria mexicana desde o início dos anos 1930. Daí que Arturo tenha afirmado – em diferentes entrevistas (mas, estarei a citar amiúde a que se publicou na monografia *The Films of Arturo Ripstein - The Sinister Gaze of the World*, editado por Manuel Gutiérrez Silva, Luis Duno Gottberg) – “nasci no cinema”.

Desde criança que percorria estúdios de pós-produção, que visitava rodagens, que convivia com técnicos e artistas. Aliás, a tal primeira memória de infância corresponde à compreensão dos mecanismos do cinema, quando o pequenino Arturo percebeu que uma tira de imagem e outra de som passavam por uma enorme máquina barulhenta e, de súbito, as fotografias ganhavam movimento e começavam a cantar – “o meu mundo foi moldado pelo cinema”. No entanto, como conta Arturo, se é verdade que o cinema era uma parte integrante da sua identidade, também era verdade que “o meu pai queria que fosse uma pessoa ‘decente’.” Daí que Arturo tenha tentado estudar Direito e História, sem sucesso, até que fez um ultimato ao pai, “Ou eu me mato ou te mato a ti”. E pronto, Alfredo Ripstein produziu o primeiro filme do filho e, depois desse, mais alguns, mas não todos, apenas a sua segunda longa-metragem, **Los recuerdos del porvenir** (1969), e mais tarde **Principio y fin** (1993).

No entanto, antes de se abalançar a assinar um filme em nome próprio, o jovem Arturo teve de pôr as mãos na massa. Isto é, teve que aprender o ofício do cinema. E quem lho ensinou foi, nem mais nem menos, que Luis Buñuel. Apesar de Alfredo Ripstein não ter produzido qualquer dos filmes mexicanos de Buñuel, os dois partilhavam um interesse comum: as armas de fogo e a caça. Assim que um dia, Arturo Ripstein ainda adolescente [com 15 anos – inspirado pelo choque de **Nazarín** (1959), que tinha acabado de ver no cinema] meteu-se num autocarro, viajou mais de 40 quilómetros e bateu à porta de Buñuel (que já conhecia) e disse-

lhe, “Vi o seu filme a semana passado e quero ser um realizador de cinema como o senhor!” Buñuel bateu-lhe com a porta na cara.

Alguns momentos depois ter-se-á arrependido e voltou a abrir-lha, convidou-o a entrar e passaram a tarde a ver alguns dos filmes que Buñuel tinha realizado até então num pequeno projetor caseiro: refere **El río y la muerte** (1954) e **Un perro andaluz** (1929), este visto duas vezes de seguida. A partir daí, segundo as palavras do próprio Arturo, Buñuel foi “muito generoso comigo. Era gentil e deixava-me estar próximo dele durante as filmagens. Não havia escolas de cinema, pelo que as pessoas aprendiam vendo cinema e lendo manuais (Balázs, Kuleshov, Eisenstein). O problema é que é difícil fazer cinema como o Eisenstein depois de o ler... Eu tive a sorte adicional de poder ver como se fazia cinema.” Fez isso em várias das produções do pai e, no caso de Buñuel, acompanhou – até certo ponto – a rodagem de **El ángel exterminador** (1962), tinha Arturo 18 anos. No entanto, regressando à palavra do realizador, “eram infinitamente mais estimulantes os filmes dos maus realizadores. Aprende-se muito mais com eles. É que, quando se tem 16 ou 17 anos, tem-se a confiança e a prepotência de poder afirmar ‘Sou capaz de fazer melhor que eles’. Com Buñuel a aprendizagem era doutra ordem. Era principalmente de sentido ético, sobre a aproximação de quem faz o filme ao próprio filme.”

Mas então que filme fazer? Arturo conheceu um jovem escritor colombiano que, nessa altura, vivia no México e trabalhava em publicidade. O seu nome: Gabriel García Márquez. À época, os únicos romances de Márquez que Arturo tinha lido (e que estavam publicados no México) eram *El coronel no tiene quien le escriba* (1961 – romance que viria a adaptar em 1999) e *Los funerales de la mamá grande* (1962), e o escritor não era minimamente conhecido. Arturo desafiou-o a trabalharem juntos num argumento para cinema, contudo García Márquez tinha já uma primeira versão de um guião que havia escrito para um outro realizador (José Luis González de León), cujo título era *El Charro*. Esse projeto não teve financiamento e, como tal, Márquez propôs-lhe recuperar o projeto que tinha na gaveta e Arturo apresentou-o ao pai. Alfredo aceitou-o com uma condição, tinham de transformar a história num *western* – isto porque era o único género que tinha mercado internacional e era, sistematicamente, vendido para a Alemanha. Assim, o realizador e o escritor mantiveram a linha narrativa e a mesma estrutura e desenho de personagens, mas trasladaram a ação para o século XVIII, seguindo os pressupostos do género. Juntou-se-lhes, depois, Carlos Fuentes (outro jovem escritor que se tornaria num dos mais importantes novelistas mexicanos) que “traduziu os diálogos do ‘colombiano’ ao ‘mexicano’, um ‘mexicano’ estranhíssimo, arcaico, com uma série de expressões rotundas que ele inventou completamente” (citando, de novo, as palavras do realizador). Fuentes e Márquez eram próximos à época e em conjunto tinham acabado de trabalhar na adaptação de um conto de Juan Rulfo para Roberto Gavaldón, **El gallo de oro** (1964).

Tiempo de Morir é um filme de jovens sobre a velhice – Arturo tinha 22 anos aquando da rodagem. E, por isso mesmo, é já uma elegia do *western* (feita por uma nova geração que procurava dar a estocada final no “cinema clássico” mexicano que se começava a desmoronar). Regressando à primeira entrevista, “não comecei a minha carreira durante a Idade de Ouro do cinema mexicano. Comecei um pouco depois, quando os jovens realizadores estavam convencidos que tinham de destruir tudo o que vinha de trás. Pertencia a uma geração de iconoclastas. O nosso principal alvo era o tipo de filmes que estavam a ser feitos no México na altura.” **Tiempo de Morir** é, simultaneamente, uma ode ao que foi e “o prego no caixão” do que estava a terminar. A história de García Márquez e a forma como Ripstein trabalha a personagem de Juan Sayago não deixa de se apresentar como exercício autorreflexivo sobre o “velho cinema” e o seu inevitável desaparecimento.

É, por isso, *buñuelianamente* perverso este retrato de um velho *cowboy* que regressa à sua aldeia depois de 18 anos de prisão, por homicídio. E, regressado, vê-se ameaçado de morte pelos filhos do morto, que chegados à idade adulta procuram vingar a morte do pai. Tudo é cifrado e metonímico (para não dizer

psicanalítico): a referência aos sonhos com escorpiões, o santuário à figura mitificada do pai (um quarto trancado onde os irmãos sacralizam as suas memórias), o colete furado pela bala mortal que o filho enverga, as pombas que habitam a prisão, a forma como Mariana acaricia o revólver do amante e como o filho acaricia a chibata do pai, os óculos de ver ao perto (usados para tricotar e para o *standoff* final), o relógio de bolso entregue no final, etc. O desejo homoerótico mistura-se com um culto da autoridade que ganha contornos incestuosos, chegando ao ponto do filho mais velho sexualizar a imagem do pai e desejar ser trespassado – baleado – pelo mesmo orifício que matou o pai (o seu desejo de morte como afirmação de masculinidade mais não é do que a incapacidade de confessar o seu desejo de ser penetrado), ao passo que o mais novo projeta no assassino (Juan Sayago) a imagem do pai ausente que nunca chegou a conhecer, cristalizando-se tudo naquela extraordinária viagem a cavalo em que, agarrados em cima da mesma sela, o rapaz declara o seu amor filial/sexual ao velho – não por acaso é ele que irá alvejar o velho “por de trás” (a maior das vergonhas – matar/foder um homem pelas/de costas); e também não é por acaso que a sua namorada é filha do farmacêutico, servindo de “cura” para o seus desejos.

Arturo Ripstein afirmou que “o filme é bem estruturado, mas é alegórico. (...) Gostava de o poder refazer”. De facto, o realizador elaborou neste filme uma linguagem parabólica, onde, ao mesmo tempo, a narrativa alude ao contexto de produção no seio da decadente indústria do cinema mexicano (amando-o e odiando-o, como os dois irmãos amam e odeiam o velho que lhes matou o pai), e onde todos os objetos, gestos e personagens aludem a outros desejos, a outras intenções e outras mundividências. O que rompe é a *mise en scène* de Ripstein, a forma como a sua câmara se distende em planos de conjunto, evitando o campo/contracampo ou como – de repente – se desprende do tripé e avança, trémula, sobre as personagens, bamboleante. Esta conjugação entre o distendido e o nervoso faz de **Tiempo de Morir** um filme que convoca, para o seu interior, o gosto pela instabilidade (de novo, o amor e o ódio). E, por isso, tudo é apresentado em oposições, não tanto numa lógica dialética, antes num esquema de oposição/contradição. Ou a prisão, ou o “campo santo” (o cemitério). Ou o filho cruel, ou o filho apaixonado. Ou a sacralização, ou a iconoclastia. Ou a agulha de tricotar, ou a pistola.

Mas talvez não haja momento de maior fôlego dramático do que a sequência do *flashback* em que o farmacêutico conta o que se passou há 18 anos – e que levou a que Sayago matasse Trueba num duelo – e essa recolção é “ilustrada” pelo presente, em que o filho e o velho *cowboy* se vêm a cumprir os mesmos papéis do passado, incapazes de se libertarem de uma “maldição” (palavra ouvida no filme), cumprida através do orgulho masculino. Aí, onde o passado e o presente se confundem e onde Ripstein assume o desejo de projeção e substituição da figura do pai através dos filhos, o filme encontra um momento de ambiguidade, demonstrando por fim a necessidade do culto da memória como questão existencial.

Reviver/re-animar o fantasma do pai (uma forma literal de entender o ideal conservador) é a razão de ser (e também a sina) daquelas gentes que, como se diz a certa altura, “não fossem os mortos que aqui temos enterrados e já não havia ninguém nesta aldeia”. Não são só os filhos de Trueba que idealizam o pai, também os amigos idealizam Sayago, porque assim idealizam a sua juventude. O filme começa com duas portas que se abrem com estrondo – a esperança, o regresso, a vontade de cumprir tudo o que ficou por fazer – e termina com um cadáver caído no chão, perdido entre a poeira, no meio das ruínas. O relógio de bolso final (recorde-se o *tic-tac* que enchia a sequência em que Mariana recuperava o revólver guardado religiosamente/eroticamente debaixo da cama) assinala o fim dessa relação mitificada com o passado. O *meu tempo* chegou ao fim e, com ele, o tempo dos heróis (substituído pelo anti-herói dos novos cinemas), o tempo do classicismo, o tempo dos ideais românticos. “Estávamos convencidos que tínhamos de destruir tudo o que vinha de trás.” Estavam convencidos que era tempo de matar e de morrer.