

CINEMATECA PORTUGUESA-MUSEU DO CINEMA
15 de Setembro de 2022
RECORDAR LEILA DINIZ

FOME DE AMOR (Você Nunca Tomou Banho de Sol Inteiramente Nua?) / 1968

Um filme de Nelson Pereira dos Santos

Argumento: Nelson Pereira dos Santos e Luiz Carlos Ripper, tendo como ponto de partida a novela "História Para se Ouvir de Noite" (1964), de Guilherme Figueiredo / *Diretor de fotografia (35 mm, preto & branco):* Dib Lufti / *Cenários:* Luiz Carlos Ripper / *Figurinos:* Maria Arnaus / *Música:* Guilherme Magalhães Vaz / *Montagem:* Rafael Justo / *Som (mono):* Aloísio Vianna / *Interpretação:* Irene Stefânia (*Mariana*), Arduíno Colassanti (*Felipe*), **Leila Diniz** (*Ulla*), Paulo Porto (*Alfredo*), Manfredo Colassanti (*o psiquiatra de cães*), Neville Duarte (*o hispano-americano que compartilha o quarto com Felipe em Nova Iorque*), Olga Danitch e Lia Rossi (*as acompanhantes do psiquiatra*).

Produção: Paulo Porto Produções Cinematográficas e Herbert Richers Produções Cinematográficas (Rio de Janeiro) / *Cópia:* da Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema, 35 mm / *Duração:* 73 minutos / *Estreia mundial:* Festival de Berlim, Junho de 1968 / *Inédito comercialmente em Portugal, onde foi apresentado pela primeira vez em 23 de Março de 1971, no I Festival de Cinema Brasileiro, em Lisboa (cinema Estúdio) / Primeira apresentação na Cinemateca: 16 de Maio de 2013, na rubrica "Sessões de Maio".*

O filme tem alguns diálogos em inglês e em italiano, não legendados.

Sessão apresentada por ANA MARIA MAGALHÃES.

Na obra bastante eclética de Nelson Pereira dos Santos, **Fome de Amor** é certamente o filme mais "anos 60", o mais *novo cinema*, devido às suas óbvias associações godardeanas. Típico do *Cinema Novo* brasileiro, o filme é precursor das alegorias com que, na sua fase final, este tentaria enganar a censura, nos anos mais duros do regime militar. Estes eram iminentes quando o filme foi lançado, mas ainda não tinham chegado, pois nos quatro primeiros anos do regime (1964-68), as liberdades individuais e as da imprensa existiam, ao passo que, embora opostos ao regime, que os detestava, o cinema, o teatro e a música floresciam. Nunca houve, nem nos piores anos, censura prévia aos argumentos cinematográficos, mas como lembra Nelson Pereira dos Santos "o governo militar era esperto: não interferia na produção, mas podia proibir um filme ou exigir cortes. É claro que isto tinha um impacto na produção, pois os produtores hesitavam em fazer o investimento". Ou seja, nestes quatro anos iniciais deste regime militar, embora fosse arriscado financeiramente (um filme proibido depois de pronto pode levar um produtor à falência), era possível trabalhar, ainda que nem tudo fosse fácil. Por exemplo, o filme anterior de Nelson Pereira dos Santos, **El Justicero** (1967), sobre o filho corrupto e milionário de um general, foi objeto de um autêntico tratamento de choque: foi interditado, todas as cópias confiscadas e o negativo queimado (uma cópia em 16 mm salvou-se em Itália). **Fome de Amor** foi retido durante vários meses pela censura, mas, conta o cineasta, acabou por ser autorizado, "pois os censores acharam que ninguém entenderia o filme mesmo. Ironicamente, era o único filme que mostrava uma conclamação à revolução, embora fosse dita em línguas estrangeiras, que os censores não permitiram traduzir ou legendar". Mostrado no Festival de Berlim e distribuído no Rio de Janeiro, o filme foi friamente recebido pela maioria dos críticos nestas duas cidades tão diferentes. Os resultados de bilheteira no Brasil e uma distribuição *art-et-essai* em Nova Iorque, em 1972, foram fracos (e a crítica americana pouco entusiasta) e **Fome de Amor** tornou-se um filme mais falado do que visto.

Embora o realizador se referisse a este filme como um dos seus preferidos ("é o mais livre que já fiz"), fê-lo um tanto contra a vontade, sem acreditar no projeto, pelo qual só se interessou realmente a meio da rodagem, quando pôde entrever a estrutura que teria o filme. Nelson Pereira dos Santos fora convidado a fazer este filme por Paulo Porto, co-produtor e intérprete do papel do homem cego. Aceitou porque era preciso trabalhar e pagar as contas, embora o projeto que o obcecava fosse o futuro **Como Era Gostoso o Meu Francês**. Faz então uma estadia de dois meses nos Estados Unidos, a convite do Departamento de Estado, visita estúdios, universidades, emissoras de televisão, presencia as lutas políticas do momento, a "religião da liberdade" que Pier Paolo Pasolini presenciara no ano anterior, ao descobrir, ele

também, os Estados Unidos. Ao voltar ao Brasil em Junho de 1967, recusa-se a fazer **Fome de Amor**, mas acaba por aceitar, com a promessa, que foi cumprida, de ter total liberdade. Sem ter lido até ao fim a novela que serviu de ponto de partida ao filme e depois de recusar o primeiro argumento a ter sido escrito, o realizador resolveu improvisar e escreveu o argumento aos poucos, diariamente, pela manhã, antes de rodar. O filme certamente ecoa o ambiente de meados dos anos 60, aquele *“momento em que era necessário romper com o que era considerado certo, com aquilo que era conservador e trazer à tona uma ruptura definitiva”*, para citarmos uma entrevista do cineasta, de 2005. E, como é mostrado com clareza no filme, havia dois caminhos de libertação simultâneos e divergentes: a libertação dos indivíduos e a das “massas”, a libertação das mentes e dos corpos e a identificação com combates eternos e alheios, o hedonismo e a maceração, a espontaneidade e a imitação. Nelson Pereira dos Santos conseguiu dar forma visual a esta polaridade, através do contraste entre Nova Iorque e uma praia tropical, uma cidade populosa e uma ilha deserta, a realidade e as fantasias, num momento incerto durante o qual todos parecem cheios de certezas. Numa entrevista de 1977, o realizador expõe as coisas com clareza: havia *“duas atitudes políticas, uma que parecia ser de imediatismo emocional, mas era cientificamente conduzida e outra, que tinha consciência do que estava acontecendo, mas também uma certa coragem de dizer que aquele tipo de conduta política, dentro do quadro geral, além de ser suicida, era a favor do inimigo”*. Estas últimas observações são uma clara crítica à opção pela luta armada na América Latina, na sequência do fracasso de Che Guevara (Nelson Pereira dos Santos e a sua equipa filmavam as sequências nova-iorquinas de **Fome de Amor** quando Guevara foi capturado e executado na selva boliviana), uma utopia que custou caro, pois resultou em longas e sanguinárias ditaduras de extrema-direita. Este aspecto do filme não foi percebido por muitos à época: conta o cineasta, que havia pessoas que batiam à porta da sua casa, perguntavam se ele era um revolucionário e só então diziam que tinham gostado de **Fome de Amor**... No entanto, muitos anos antes da cruel irrisão de Fassbinder em **Die Dritte Generation**, Nelson Pereira dos Santos tem uma atitude bastante desabusada diante das utopias da revolução mundial das massas. Numa das sequências finais, o homem cego, de barbas brancas e envergando uma boina com uma estrela, imagem de Che Guevara senil, é apresentado como *“o Papai Noel [Pai Natal] da América Latina”*. Mas este amigo da revolução internacional não passa de um traficante de armas e a sua amante apresenta-o com uma frase que até parece uma irónica paródia do monólogo final de **The Grapes of Wrath**: *“Onde houver um povo oprimido, um povo com fome, ele está lá”*. Quanto a Felipe, o belo pintor que serve mesas em Nova Iorque, convence a sua amante, igualmente bela e com a apreciável vantagem de ser rica, de que ambos têm vínculos com a revolução, para extorquir-lhe dinheiro.

Organizado à volta de dois casais contrastantes, cujos membros se misturam, o filme tem, apesar de tudo, um personagem principal, Mariana, a compositora de música concreta, que se situa entre duas realidades, dois mundos, que ela tenta perceber e conciliar. Com extrema lógica, toda a música do filme é *concreta*, inclusive numa passagem, especialmente conseguida, em que os personagens dançam ao som desta música, que não é feita para isto. Na esteira godardeana, a montagem é rica em saltos abruptos, com alguns vaivéns entre Nova Iorque e a ilha e, mais de uma vez, os personagens fazem citações, inclusive de Mao Tsé-Tung, de livro em punho. É certo que na sequência final, com sete personagens numa pequena festa, os efeitos negativos da improvisação fazem-se sentir, agravados talvez pela pós-sincronização, que por natureza é o oposto de qualquer improvisação. Nos últimos quinze minutos o filme gira sobre si mesmo e parece não haver saída. Mas há uma, afinal: o personagem mais idealista, a artista dividida e o mais cínico e falso, o mercador de armas, escapam para uma pequena ilha, aparentemente para iniciar a luta armada, que, de facto, não tardaria a ter início no Brasil. Este filme sobre personagens que vivem um dilema desemboca numa solução incerta, mas quem conhece a obra de Nelson Pereira dos Santos sabe que **Fome de Amor** desemboca sobretudo em **O Alienista**, realizado no ano seguinte, uma alegoria sobre a noção de loucura, filmada na mesma região, situada numa época indefinida, com cores berrantes, *tropicais*. Depois dos personagens de **Fome de Amor** se perderem numa ilha, o cinema de Nelson Pereira dos Santos enveredaria por outras fábulas, mais ou menos inteligíveis, enquanto durou o período negro do regime militar brasileiro: **O Alienista**, **Como Era Gostoso o Meu Francês** e **Quem é Beta?**.

Antonio Rodrigues