



## MORTE E INTELECTUALIDADE NA OBRA DE JEAN-CLAUDE BERNARDET – UMA LEITURA ALEGÓRICA DE *ANTES DO FIM* (2017)

## DEATH AND INTELLECTUALITY IN THE WORK OF JEAN-CLAUDE BERNARDET - AN ALLEGORICAL READING OF *ANTES DO FIM* (2017).

Fábio Uchôa \*

Universidade Anhembi Morumbi

 <https://orcid.org/0000-0002-0091-2726>  
[raddiuchoa@gmail.com](mailto:raddiuchoa@gmail.com)



Margarida Adamatti\*\*

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar

 <https://orcid.org/0000-0001-6430-0633>  
[margaridaadamatti@gmail.com](mailto:margaridaadamatti@gmail.com)

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é mapear as construções de Jean-Claude Bernardet, em relação ao intelectual e sua ação sobre a sociedade, tendo por ponto de chegada um estudo do filme *Antes do fim* (2017), protagonizado pelo crítico e ator. Para tanto, realizamos um mapeamento teórico das construções sobre a intelectualidade e suas relações com o povo, com ênfase aos escritos de Bernardet dos anos 1960/70. Num segundo passo, trazemos uma leitura alegórica (Ismail Xavier) do filme *Antes do fim* (2017), dimensionando interpretações do presente, em particular do suicídio do intelectual, a partir de reflexos de debates dos anos 1960/70. Sob os ecos do contexto do impeachment de Dilma Rousseff e do impacto do governo Temer, o filme analisado reenfata a crise dos projetos anteriores de intelectualidade, à luz da consciência do envelhecimento por parte do intelectual.

**PALAVRAS-CHAVE:** Intelectualidade; alegoria; Jean-Claude Bernardet.

**ABSTRACT:** The aim of this article is to map the Jean-Claude Bernardet constructions, in relation to the intellectual and his action on society, having as a point of arrival a study of *Antes do fim* (2017), starred by the

---

\* Pós-doutor em Imagem e Som (UFSCar), Doutor em Ciências da Comunicação (ECA-USP), Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi. CVoordenador do grupo de pesquisas CineArte (UAM). Autor do livro "Ozualdo Candeias e o cinema de sua época (1967-83)" (Alameda, 2019).

\*\* Doutora em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Realiza pesquisa de pós doutorado na Universidade Federal de São Carlos (CAPES/PNPd), onde também é Professora do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som (UFSCar). Autora do livro "Crítica de cinema e repressão: estética e política no jornal alternativo Opinião" (Alameda/Fapesp, 2019).

critic and actor. For that, we carry out a theoretical mapping of the constructions on the intellectuality and its relations with people, with an emphasis on Bernardet's writings of the 1960/70s. In a second step, we bring an allegorical reading (Ismail Xavier) from the film *Antes do fim* (2017), dimensioning interpretations of the present, in particular the intellectual's suicide, based on reflections of 1960/70s discussions. Under the echoes of the context of Dilma Rousseff's impeachment and the impact of the Temer government, the analyzed film emphasizes the crisis of previous intellectuality projects, in the light of the intellectual's awareness of aging.

**KEYWORDS:** Intellectuality; allegory; Jean-Claude Bernardet.

## INTRODUÇÃO

A trajetória de Jean-Claude Bernardet como teórico, crítico e pensador de cinema se estabelece principalmente em função do diálogo com a intelectualidade brasileira, repensando o papel do cineasta em relação à sociedade, até a atualidade. Entre as décadas de 1960-1970, coube a Bernardet no campo do cinema o pioneirismo de inaugurar a crítica à cultura do nacional popular (Xavier, 2009). No epicentro do debate estava a condenação ao cineasta-intelectual que se pensa como mediador e arauto da cultura popular. Se no contexto do Ato Institucional Número 5, a temática do suicídio e da morte sintetizava a perda de perspectivas e esperanças na produção do Cinema Novo e do Cinema Marginal, curiosamente na atualidade esses dois temas retornam nos filmes realizados com a colaboração de Bernardet, seja como co-diretor, seja como ator.

Mais de quarenta anos depois da realização desses filmes, num contexto político de término consolidado das utopias do engajamento, e em meio à tomada do poder pela direita, após o impeachment e o golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff, o país parece retornar a uma nova forma de vazio, na qual resta perguntar qual a função da intelectualidade brasileira no processo. Muitas são as indagações sem respostas, muitas delas decorrentes dos debates dos anos 1970. Quando o assunto em foco é a representação da intelectualidade nos filmes protagonizados por Bernardet, seria possível pensarmos numa reatualização de um “novo vazio” (VENTURA, 1971) da função da intelligentsia, em meio ao caminho do “novo normal” antidemocrático?

Sobrevivente da perseguição política do regime militar, sobrevivente ao HIV e ao câncer, nos últimos anos Jean-Claude Bernardet participou de filmes que propõem um debate alegórico sobre a intelectualidade brasileira, centrados em sua figura e no seu envelhecimento pessoal. O tema aparece de maneira direta em *#eagoraoque* (2020), filme que ele codirige com Rubens Rewald Filho, ou de maneira alegórica em filmes como *Fome* (2015) e *Antes do fim* (2017), ambos de autoria de Cristiano Burlan. No primeiro, o registro

é construído entre o modo documental e o ficcional quando a persona de Bernardet indaga e provoca Vladimir Safatle, colocando-o em xeque sobre o papel da intelligentsia na ação política. No contato com o movimento popular, Safatle é literalmente deglutido pela juventude de periferia. Num caminho inverso, os dois filmes ficcionais de Burlan, de 2015 e 2017, tematizam o suicídio e a morte de Bernardet enquanto intelectual remanescente dos anos 1970. Será que a morte dos dois personagens pode ser pensada num regime alegórico do fim de um projeto político da esquerda na atualidade? Tomando o conceito de alegoria e a temática do suicídio, da morte e do envelhecimento, procuramos repensar como Bernardet reconstrói o debate da intelectualidade na atualidade pela via autoral e atoral com base na experiência dos anos 1960-1970.

Foi no momento que Jean-Claude Bernardet se distanciou da universidade, especialmente a partir dos anos 2000, que ele se voltou ao trabalho de atuação, em colaboração com jovens cineastas, em processos de criação que envolvem uma presença marcante do crítico, bem como um questionamento cada vez mais contundente de sua própria figura como intelectual. Se seu trabalho colaborativo com cineastas tem uma dimensão inicial com Kiko Goifman e *Filme fobia* (2008), a partir de 2013 Bernardet estabelece com Cristiano Burlan um processo criativo bastante particular, tendo por traços marcantes a presença do crítico-ator e a autorreflexão sobre o seu trajeto de vida. Com Burlan, Bernardet participa de uma série de filmes, incluindo *Amador* (2013), *Hamlet* (2014), *Fome* (2015) e *Antes do fim* (2017), nos quais a presença do crítico-ator ganha cada vez mais peso, sendo *Antes do fim* uma espécie de filme testamento, no qual o intelectual, consciente dos limites da longevidade física, adota o suicídio como forma de resistência ao sistema médico-hospitalar, num contexto histórico de acirramento do neoliberalismo levado pelo governo Michel Temer.

À luz do trajeto e dos posicionamentos recentes de Bernardet, o presente artigo toma o filme *Antes do fim* como foco, ou ponto de chegada, para o debate do trajeto e das autoconstruções do crítico de origem belga, quanto à figura do intelectual, entre as ambições dos anos 1960/70, e suas retomadas alegóricas, no momento político presente, que coincide com a consciência da velhice por parte do intelectual. Para tanto, esse artigo envolve dois passos principais. Primeiramente, realizamos um mapeamento teórico, dos debates sobre o intelectual e de suas relações com o povo. Isso inclui escritos de Bernardet à luz dos anos 1960-70 e a sua atuação em *Orgia ou o homem que deu cria* (1970) de João Silvério Trevisan. Tais questionamentos desdobram-se em publicações dos anos 1980, como o livro *Cineastas e imagens do povo*, sendo por fim ressignificado no trabalho atoral de

Bernardet ao longo dos anos 2000. O segundo passo desse artigo traz uma análise alegórica do filme *Antes do fim*, tomando-o em seus diálogos com o trajeto de Bernardet, e da atriz Helena Ignez, levando em conta os cotejos entre obra escrita e atuação cinematográfica – entre os reflexos dos anos 1960/70 e o presente como consciência do envelhecer do intelectual.

## PERFIL DE UM INTELECTUAL: JEAN-CLAUDE BERNARDET

No final dos anos 1940, Jean-Claude Bernardet chega ao Brasil ainda criança, acompanhado da família paterna. Vivendo imerso na cultura francesa, ele falava pouco o português e trabalhava na Livraria Francesa quando teve o primeiro contato com o Cineclub Dom Vital. Aproximando-se progressivamente do cinema brasileiro, foi através do contato com Paulo Emilio Salles Gomes, que Bernardet começa a exercer a crítica de cinema, quando é convidado para substituir o mentor intelectual em suas férias no então *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. Rapidamente Bernardet adquire notoriedade pública quando escreve um artigo sobre *La Dolce Vita* (1960) de Federico Fellini, no qual defende a atuação do crítico como participante do processo de produção cinematográfico. Enquanto se torna o principal analista do então nascente Cinema Novo, Bernardet participa de uma célula do Partido Comunista Brasileiro (PCB) no Teatro de Arena. É nesse momento que o golpe militar de 1964 atravessa sua carreira e o impede de continuar a exercer a crítica no jornal *Última Hora*. Procurado pela polícia desde o primeiro dia do regime militar, ele sofre uma série de perseguições e fechamentos de espaços de atuação durante o período repressivo. Em 1965 ele é impedido de defender seu mestrado na UnB e perde o cargo de professor assistente, quando a demissão coletiva dos colegas procura responder à invasão do campus. Se dois anos depois o trabalho se transformaria no livro *Brasil em tempo de cinema*, em 1969 ele é cassado em decorrência do AI-5 do cargo do professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Como parte de sua atuação na resistência política, Bernardet atua como crítico de cinema na imprensa alternativa, mas precisa recorrer muitas vezes a pseudônimos porque seu nome era constantemente vetado pelos censores do regime militar. Uma série de dificuldades financeiras o acompanha durante a trajetória na imprensa alternativa com salários simbólicos que o obrigam muitas vezes a morar em albergues. Somente com a Anistia, Bernardet retorna ao quadro de professores da USP nos anos 1990. Se durante a ditadura ele enfrenta a perseguição interna dentro da universidade, nos anos 1990 o professor aposentado desenvolve um discurso muito crítico ao ambiente universitário e amplia a

dimensão autobiográfica nos livros *Aquele Rapaz* e *A doença, uma experiência*, quando tematiza sua convivência diária com a AIDS. Quando Bernardet começa a perder a visão, ele repensa novas possibilidades de intervenção cultural, intensificando seu trabalho como ator, que teve início em décadas anteriores. Em *FilmeFobia* (2008) de Kiko Goifman, o crítico assume um papel de destaque, cuja continuidade ocorre em trabalhos cada vez mais reflexivos, como *Fome* (2015) *A destruição de Bernardet* (2016) e *Antes do fim* (2017). A esfera autorreflexiva é retomada não só nos filmes, mas especialmente no famoso texto *O corpo crítico*, na *Revista Piauí*, quando Bernardet torna pública a interrupção de um câncer recorrente para problematizar como o imperativo da longevidade do idoso se relaciona de maneira direta aos interesses econômicos da indústria farmacêutica e do sistema médico-hospitalar. Defendendo a sobrevivência do doente com qualidade de vida ao idoso, Bernardet inaugura uma nova fase da resistência política através do direito ao corpo e ao suicídio, que terá uma reverberação criativa ficcional no desfecho do filme *Antes do fim*. Recusando o papel de vítima (BERNARDET, 2019), a escolha da morte adquire um sentido de soberania de si mesmo, como em Walter Benjamin (1985). O performar-se como corpo resistente é uma construção consciente, que alegoriza outros trabalhos do crítico-ator, como por exemplo o filme *Antes do fim* (2017), no qual o suicídio é assumido como forma de resistência. Na parte do filme dedicada à representação do suicídio, há duas falas de Bernardet, sobre seu inconformismo com a indústria médica e o tipo de longevidade por ela concebida. Trata-se de afirmações que seriam posteriormente desenvolvidas, com maior profundidade no relato *O corpo crítico* (2019), estimulando uma leitura em trânsito, entre obra escrita e atuação cinematográfica. As referidas relações, cotejando as atuações de Jean-Claude e seus escritos, serão metodologicamente incorporadas à análise de *Antes do fim* (2017). Neste filme, a reflexão sobre o envelhecer é construída a partir de um jogo interno de figuras sobre a morte, no cotejo entre as atuações de Bernardet e a amiga, cineasta e atriz Helena Ignez, que ganham densidade quando pensadas à luz do trajeto intelectual e cinematográfico de cada um.

## FIGURA DO INTELLECTUAL E RELAÇÕES COM O POVO NO CINEMA, VISTOS POR JEAN-CLAUDE BERNARDET

O pressuposto do intelectual neutro em relação ao processo político foi colocado sob questão no decorrer do século XX, em diferentes momentos históricos, como a Revolução Russa, a Segunda Guerra Mundial e também os anos sessenta (BEREID, 1998). Quando surgiu o Cinema Novo, em pleno período de efervescência cultural, Jean-Claude

Bernardet já acompanhava de perto o movimento nos textos publicadas no *Suplemento Literário* do jornal *O Estado de S. Paulo*. O cinema era visto como função da urgência do debate político. Vendo a crítica de cinema como espaço de intervenção sobre a realidade, Bernardet frequentava uma célula do Partido Comunista Brasileiro (PCB) no Teatro de Arena, pouco tempo antes de eclodir a ditadura. No dia do golpe militar, Bernardet esperou em vão por diretrizes do Partido para se organizar. Essa apatia da ação e também a política do não enfrentamento foram desenhadas ao longo dos anos sessenta em filmes como *O desafio* (1965) de Paulo Cesar Saraceni, *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha, *O Bravo Guerreiro* (1968) de Gustavo Dahl, *A vida provisória* (1968) de Maurício Gomes Leite, ou *Fome de amor* (1967) de Nelson Pereira dos Santos.

Se a pretensão do intelectual em aderir às classes populares e levar consciência política surgia no horizonte dos cineastas, ainda em 1965 Jean-Claude Bernardet transformava o tema no seu mestrado. Embora tenha sido impedido de defender sua dissertação por causa da invasão da Universidade de Brasília pelos militares, em 1967 ele publicou *Brasil em Tempo de Cinema*, que analisava a produção brasileira entre 1958 a 1966. A obra causou grande polêmica entre os cineastas pela correlação traçada entre os diretores e a cultura popular. A proximidade com os cinemanovistas não os eximiu de condenações.

Se alguns cineastas viam-se como sujeitos responsáveis por fazer aflorar a cultura popular, o livro encerrava o debate, declarando a inexistência de qualquer cinema popular no Brasil *até aquele momento*. Indiretamente os comentários opunham-se ao papel de vanguarda do intelectual, seja o de gerar a cultura popular revolucionária do CPC (Centro Popular de Cultura) ou o de libertar o povo oprimido, como defendido pelo Cinema Novo. Se não existia um cinema popular feito *pelo* povo, o livro gerava divergência ao inserir a produção do Cinema Novo como típica da classe média. Com esses comentários, Bernardet levava embora o sonho do intelectual cinemanovista de se ver como mediador autorizado do povo.

Ainda durante o período de publicação do livro, a cultura do nacional popular gozava de prestígio entre a intelectualidade e os artistas progressistas, de esquerda e/ou nacionalistas. Ela se tornava também o núcleo central de oposição ao regime militar, convertendo a figura do intelectual em peça chave de uma consciência de resistência. Era graças à cultura política engajada que a intelectualidade construía para si um projeto identitário a partir da ideia de ir ao povo.

No polo oposto, fazendo a crítica ao nacional popular, Bernardet negava o caráter revolucionário dos filmes de esquerda e observava como nas primeiras obras os substitutos

da figura dos intelectuais na tela não tinham coragem nem de participar, nem de levar à frente uma revolução, como em *Os fuzis* (1963) de Ruy Guerra, em *A grande feira* (1961) de Roberto Santos, e especialmente na figura do matador de cangaceiros, Antonio das Mortes, que sintetiza a contradição intelectual em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha.

Quando analisa o caráter não revolucionário do Cinema Novo, Jean-Claude Bernardet antecipa um momento anterior à dissipação dos valores consensuais da resistência cultural. Pouco tempo depois, o pacto político que amenizava a diferença entre os grupos políticos passava a sofrer com rupturas pelos movimentos dissidentes do PCB, pelos movimentos artísticos de vanguarda e pelos estudos acadêmicos. De acordo com Marcos Napolitano (2011) por volta de 1968-69, esses valores passam a ser cada vez mais questionados no interior da esquerda enquanto ação política. No centro do debate estava o questionamento do papel da intelectualidade como porta voz da cultura popular. Naquele momento, o nacional popular era visto como símbolo de uma ação autoritária, mistificadora, nacionalista e afeita às regras do mercado e do estado autoritário (NAPOLITANO, 2011, p. 316).

No campo do cinema, esses questionamentos à pretensão do intelectual eram realizados pelo Cinema Marginal, que ironizava a figura do intelectual em obras como *Gamal - o delírio do sexo* (1969) de João Batista de Andrade, *Desesperato* (1968) de Sérgio Bernardes Filho, *Perdidos e malditos* (1970) de Geraldo Velloso, ou *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970) de João Silvério Trevisan. Essas obras não viam o intelectual como imbuído de uma missão em relação ao povo, debochando de sua falsa erudição e de seu afastamento em relação aos personagens populares.

Entre tais filmes, merece destaque *Orgia, ou o homem que deu cria* (1970), no qual Jean-Claude Bernardet interpreta um personagem da *intelligentsia*. Sozinho e nu no meio do mato, ele é um típico intelectual à parte do mundo social. Prefere as letras e o conhecimento ao diálogo possível com os dois visitantes que se aproximam. O máximo de comunicação que há entre eles são alguns grunhidos sem sentido. Se ele literalmente engole as páginas dos livros, seus conhecimentos parecem inúteis porque o intelectual devora a informação só para si mesmo. O personagem nem sequer tem a pretensão de ser arauto. Carece até de uma função social. A paralisia e falta de sentido o levam ao suicídio. Depois de queimar quase todos os livros, Bernardet se enforca numa árvore. Num misto de espanto e desdém risonho, os dois visitantes usam os livros que sobraram como papel higiênico. Nenhum detalhe desse ritual nos é poupado na imagem. A cena parece o ápice

de um questionamento brutal do intelectual, sem nenhum tipo de eufemismo, muito distante da crise reflexiva poética do Cinema Novo. Afinal *Orgia* pertence ao polo oposto e pode ser pensado como parte da postura anti-intelectual de muitos filmes marginais. Essa participação de Bernardet como ator é muito indicativa dos caminhos que ele já havia trilhado em relação à oposição ao nacional popular desde *Brasil em Tempo de Cinema*.

Uma nova série de contestações à cultura do nacional popular é realizada por Bernardet quando ele escreve para a imprensa alternativa, núcleo opositor ao regime militar. No jornal alternativo *Opinião*, ele retoma o debate aberto por *Brasil em Tempo de Cinema* e condena filmes que convertiam a cultura popular num museu de cera, de modo a dar sentido à própria existência intelectual. É nesses momentos que Bernardet retoma uma crítica ácida à intelectualidade, sem poupar os cineastas de autoanálise. Os textos de Bernardet causaram muita repercussão e muitas condenações por parte dos diretores e produtores. O debate antecipa a crise final da cultura do nacional popular, um pouco antes da virada para a década de 1980. O acirramento e os atritos internos entre os grupos políticos da imprensa alternativa intensificavam-se em casos de censura interna, demissões e rachas, que historicamente anteciparam a ruína completa do nacional popular com a eclosão das greves operárias em 1978 e a conscientização de que o proletariado não precisava da tutela intelectual.

Os artigos publicados na imprensa eram parte do trabalho que Bernardet concretizará nos anos oitenta sobre a relação entre o cineasta e o povo. No livro *Cineastas e imagens do povo*, originalmente publicado em 1985, as relações do intelectual com o seu “outro de classe” (BERNARDET, 2003, p. 217) são debatidas, dentro de um estudo mais amplo acerca dos curtas-metragens documentais, realizados entre as décadas de 1960-80. Para tanto, o autor faz uma análise da construção das vozes em tais documentários, iniciando pelo “modelo sociológico” (2003, p. 15), no qual há um predomínio de um discurso conceitual e da voz *over*, que enquadram e esgarçam a expressão daquele que é representado, o povo. Bernardet aponta para uma crise gradual de tal modelo, abrindo espaço, a partir de 1965, para outras construções, com maior representação à “voz do outro” (2003, p. 119). Em outras palavras, trata-se da superação da “voz de Deus”, ou da voz da autoridade intelectual, por uma polifonia enunciativa. A partir de então, haveria uma maior presença, daquele que é representado, na construção das vozes presentes nos filmes. Será o caso da obra de Aloysio Raulino, em filmes como *Jardim Nova Bahia* (1971), no qual o cineasta-intelectual coloca a câmera na mão do seu “outro de classe” (2003, p. 217), que passa a filmar aquilo que deseja. Ainda assim, haveria uma impossibilidade da apropriação

total dos meios de produção por esse “outro”, incluindo o predomínio do cineasta nas decisões de edição do filme. No bojo desse debate, há uma denúncia dos limites de um intelectual arauto, que se colocaria como mediador das transformações, como também das possibilidades de um intelectual neutro, dada a dificuldade de apropriação total, dos meios cinematográficos pelo povo. A sutileza do debate inclui a ideia de que o cinema brasileiro, até então, não teria se preocupado com a apropriação dos meios de produção pelo povo representado, restringindo-se ao ato de “colocar o povo na tela” (2003, p. 218), sendo tal questionamento, ou tentativa, um dado novo na cinematografia dos anos 1970, embora ainda sem resolver totalmente a possibilidade de expressão das classes populares.

### **O INTELLECTUAL TRANSPOSTO AOS ANOS 2010: UMA LEITURA ALEGÓRICA DE *ANTES DO FIM* (2017)**

Em sua filmografia, Cristiano Burlan não escapa ao fascínio pela cidade de São Paulo como palco das histórias, culminando com uma tetralogia de filmes, que inclui respectivamente *Sinfonia de um homem só* (2012), *Amador* (2013), *Hamlet* (2014) e *Fome* (2015). Paralelamente à atração pela capital paulista, Burlan articula reflexões sobre a atuação de Bernardet e o envelhecer. Em *Fome*, por exemplo, o crítico vivencia um ex-professor em situação de rua, idoso, que perambula pelas regiões centrais de São Paulo. Ao longo do trajeto, sempre a empurrar um carrinho de supermercado, a cidade se torna um labirinto de estímulos que evocam teorias e memórias do passado. Tais experiências são evocadas para a leitura do presente, no qual a exclusão urbana soma-se à autocrítica, relativa à impossibilidade do intelectual tornar-se porta-voz do povo, contrariamente ao ambicionado por Bernardet nos anos 1960.

Em *Antes do fim* (2017) Jean-Claude Bernardet e Helena Ignez desenvolvem uma atuação autorreflexiva, que ora expõe um embate crítico com a autoimagem no caso do primeiro, ora retoma um arrebatamento com o ato de encenar-se diante da lente por Ignez. Trazendo a temática da morte como processo de vida e experiência sensível, entre o apolíneo e o dionisíaco, o suicídio surge como espaço de resistência em formato alegórico, cujo desfecho acentua uma libertação lúdica. No caso de Bernardet, o processo de atuação como instância experimental na parceria com Cristiano Burlan teve início com *Amador* em 2013, num tipo de dramaturgia centrada no entrelaçamento entre diretor, ator e câmera, sem ter um roteiro rígido a seguir. É nesse ambiente criativo que Bernardet desenvolve a

desconstrução de si no trabalho atoral, tomando parte no roteiro, na criação dos personagens e na relação com a câmera.<sup>1</sup>

Propomos aqui pensar a atuação de Bernardet e Ignez em chave alegórica, seguindo os passos de Ismail Xavier (2005, p. 341). Se o conceito perpassa Walter Benjamin, o debate sobre a vanguarda de Peter Bürger e a análise figural de Erich Auerbach, Xavier propõe repensar as alegorias enquanto versões míticas do passado como método a partir de controvérsias ou conflitos sociais. Nesses momentos, o alegórico irrompe no discurso fílmico pela trajetória dos protagonistas, bem como evocando figurações de momentos de fundação, ou do desvio social. Dessa maneira, o desfecho do passado surge como possibilidade de discutir os “dilemas” do presente. O processo depende da participação ativa do público em procurar por analogias, correspondências e equivalências como o que vê na tela, estabelecendo paralelos entre o contexto cultural, a narrativa e sua perspectiva coletiva e política. Enquanto a alegoria tradicional se assemelha à tradição dos gêneros populares, a faceta moderna tem origem numa “consciência linguística [muito] precisa” (2005, p. 344).<sup>2</sup> O método desenvolvido por Xavier incorpora a análise formal e histórica. No primeiro caso, trata-se de identificar e caracterizar a estrutura da alegoria por meio de suas relações com narrativas ou iconografias específicas. Seria necessário, inclusive, ir além, indagando-se “sobre o significado que aqueles paradigmas narrativos [...] adquirem quando incorporados por um filme”. Por outro lado, passando de uma análise horizontal narrativa e iconográfica a uma análise vertical, ainda de acordo com Ismail Xavier, “temos que entender a posição do filme no seu próprio tempo, os aspectos em que ele pode ser tomado como uma alegoria” associada “à conjuntura política específica na qual surgiu. (2005, p. 369) <sup>3</sup>

Em *Antes do fim*, questionar o envelhecer a partir de uma leitura alegórica pressupõe sua constatação como obra majoritariamente fragmentar, cujos cacos são unidos pela presença da dupla Bernardet-Ignez e pelo acúmulo de figuras sobre a morte. Em torno

<sup>1</sup> “Junto com alguns outros atores, o coloquei como colaborador de roteiro, o que veio a acontecer no filme *Fome* também. Ainda que ele não concorde comigo, entrego essa rubrica para os atores que constroem o personagem, as curvas dramáticas e a sua trajetória no filme diante das câmeras e nunca antes do contato com elas” (BURLAN, 2017, p. 138).

<sup>2</sup> “a alegoria adquiriu um novo significado na modernidade – mais ligado à expressão de crises sociais e da natureza transiente dos valores, com ênfase especial nas conexões com os sentimentos de fragmentação, descontinuidade e abstração criados pela compreensão espaço-temporal no mundo contemporâneo” (XAVIER, 2015, p. 378).

<sup>3</sup> Isso ainda implica na união entre uma análise horizontal e uma análise vertical. Ou seja, pode primeiramente considerar a “sucessão horizontal e narratológica de planos pra criar estruturas narrativas de espaço-tempo específicas”, ou então “pode privilegiar as relações verticais criadas tanto pela interação entre imagem e som quanto pelas relações intertextuais entre composição pictórica do filme e certos códigos culturais [...]” (XAVIER, 2005, p. 345).

dessa linha dorsal, multiplicam-se experiências narrativas de grande potencial autorreflexivo, colocando diferentes figurações de si, do cinema brasileiro e da morte como lusco-fusco. As presenças de Bernardet e Ignez remetem a um debate sobre o representar-se no limiar da vida, partir de construções entre o apolíneo e o dionisíaco – entre um Bernardet autodesconstrutivo e uma Ignez partidária da atuação como uma mentira, que pela repetição torna-se verdade. Tal dualidade acompanha o trajeto do filme, dizendo respeito a formas de autorrepresentação, mas também a diferentes camadas constitutivas da ideia de morte. Desse modo, uma abordagem horizontal de *Antes do fim* deve concebê-lo enquanto obra audiovisual centrada nas construções de si e da morte, cuja narrativa fundamenta-se em ensaios performáticos, entre a racionalidade questionadora de Bernardet e a paixão pela representação defendida por Ignez. Tal abordagem, por outro lado, tensiona-se à verticalidade das relações entre *Antes do fim*, as biografias dos atores e as referências ao cinema brasileiro dos anos 1960-70. A partir desse contexto múltiplo, pode-se pensar Bernardet como intelectual no limiar do labirinto, em uma obra audiovisual que se dá a ser lida a partir dos fios de memória, entre o biográfico e o histórico. Partindo de tais pressupostos, a análise de *Antes do fim*, aqui realizada, inclui essas duas esferas, partindo da horizontalidade narrativa para a verticalidade das referências histórico-biográficas.

No filme de Burlan, a reflexão sobre a morte apresenta-se a partir de um mosaico de experimentações, abrangendo as lógicas narrativas e as performances dos atores. A ação de maior potência, apresentada desde o início, é a intenção suicida de Bernardet, que pede a ajuda de Ignez como cúmplice, em um diálogo de amantes antes do fim. Encerrados os 86 minutos de filme, percebemos que o suicídio é apenas sugerido em breve passagem, fora de campo, ou enfatizado enquanto experiência lúdica através das duas sequências finais de dança. Costurando os diálogos figurais, Bernardet e Ignez se fazem presentes ao longo de grande parte das sequências, cujas formas de construção é que dizem respeito às figurações de si e da morte. A primeira sequência do filme, constituída por duas séries de retratos, respectivamente de Ignez e de Bernardet, apresenta uma retrospectiva de vida de cada um. A ordem dos retratos, dentro de cada série, enfatiza o trajeto de vida como moldura narrativa, trazendo pistas sobre a construção das performances da atriz e do crítico. Ignez é representada entre o cotidiano e a vida profissional como atriz, sugerindo uma vivência dual e uma autoimagem construída em momentos de encenação. Bernardet, por sua vez, também partindo de fotografias de família, é apresentado através de um grande lapso, entre a infância e a vida adulta. Não há retratos em momentos de labor, ou qualquer sugestão à

sua vida profissional que fundamentem modificações em termos de persona. Os dados, que poderiam trazer diferentes faces do intelectual, são amenizados ou simplesmente omitidos.

A dualidade, entre o representado e o contrarrepresentado, incorporada pela atuação de Ignez e Bernardet, ganha maior densidade ao longo da segunda sequência de *Antes do fim*. Nela, avistamos o longínquo banho, de um casal à beira do mar, que é acompanhado por comentários de Bernardet e Ignez em *over*. Eles brincam de representar-se, trocando palavras como se encarnassem a dupla de pessoas avistada. Figurados pelo casal na areia, encontram-se diante do mar da vida, ao longo de um sublime crepúsculo, ao qual Ignez somará a ideia de “odor da morte” – referindo-se a morte de sua mãe. Em contraposição ao fardo da morte de Ignez mediada pela morte materna, Bernardet evocará a ideia de “odor do amor”. O reajuste do enquadramento, passando a apresentar os dois, face a face, contendo ao fundo o casal projetivo, reafirma estilisticamente a sugestão figurativa. Durante a mesma sequência, o postar de voz, bem como o raciocínio de cada um, traz indícios sobre a dualidade performática entre Bernardet e Ignez. Enquanto ele avança por um viés lógico e questionador, ela parece retomar trejeitos de personagens anteriores, desenvolvidas por ela no contexto do cinema marginal.

A interação aqui referida, remete a heranças do trajeto intelectual e performático de ambos. Como ator, Bernardet já trabalhou em um conjunto considerável de filmes, desde a década de 1970, entre aparições pontuais e papéis mais densos. Sua atuação não é muito carregada, distanciando-se de uma incorporação naturalista de papéis. Pelo contrário, seus personagens têm muito da desenvoltura, do posicionamento e do inevitável sotaque afrancesado, próprios ao crítico. Em projetos recentes, Bernardet opta por uma atuação com grande sintonia e influência sobre a construção geral do filme, trazendo sempre algo de si para as personagens e obras em questão. Assim será, por exemplo, sua atuação em *Disaster movie* (1979) de Wilson Barros, interpretando um gringo irrequieto e de posicionamentos ácidos, ou então, no caso de *Fome* (2015), a interpretação de um ex-professor em situação de rua, que canta em francês e não dissimula o desprezo, diante de passantes abastados. Entre os escritos de Jean-Claude, não há uma fundamentação teórica direta para tal atuação. Por outro lado, pode-se estabelecer afinidades com seu interesse pela ideia de entrevistados que intervêm, fascinam e influenciam na construção geral de determinados documentários, pensados em *Cineastas e imagens do povo*, sob a categoria denominada “a voz do outro” (2003, p. 119-142). Algo de tal desejo está presente no Bernardet-ator, particularmente em seu processo criativo com grande espaço de manobra, tal como na dramaturgia experimental, estabelecida em trabalhos com Burlan.

Helena Ignez, por sua vez, possui longa experiência de atuação, incluindo *Pátio* (1959) de Glauber Rocha, *O padre e a moça* (1966) de Joaquim Pedro de Andrade, bem como a definição de uma dramaturgia autoral, no contexto do cinema marginal, em filmes de Sganzerla e da produtora Belair. Em *Antes do fim*, suas construções corporais e discursivas retomam algo desse último período, em particular sua face de mulher sedutora e provocante, presente em gestos e posturas de voz. Trata-se de diálogos indiretos, com personagens como Janete Jane de *O bandido da Luz vermelha* (1968), Ângela Carne e Osso de *A mulher de todos* (1969), ou Sonia Silk de *Copacabana mon amour*, (1970), trajeto esse no qual Ignez constrói uma atuação que incluía a exposição poderosa ao olhar da câmera, a verborragia e certa violência gestual. Em *Antes do fim* tal dramaturgia é referida em nuances, pela sensualidade e o atirar-se dionisíaco em relação ao personagem interpretado por Bernardet. Neste filme, porém, os vestígios são somados a uma persona construída como *anfitriã da morte*, marcada pelo tom arquetípico da maquiagem e sua associação, no final do filme, à morte via teatro Butô. Construídos como representações opostas, porém complementares, as atuações de Bernardet e Ignez cotejam forças apolíneas e dionisíacas ao longo do filme, sendo essa ambiguidade, somada às relações histórico-biográficas.

O confronto com o envelhecimento é, ao mesmo tempo, um face a face consigo mesmo diante do espelho. O dilema central do filme se consolidará nos camarins de uma das companhias teatrais na Praça Roosevelt, em São Paulo. Ator e atriz são apresentados em ações paralelas, olhando-se diante do espelho. Bernardet faz afirmações ácidas, direcionadas a sua imagem, tratando-a como um duplo, que vivenciará a morte de modo menos doloroso que ele próprio. A ação expõe uma crítica à multiplicidade de personalidades, bem como um certo prazer de Bernardet em matá-las, desvendando-as como construções de si. Ignez, por seu turno, parece mais serena, no contínuo ato de assumir-se como *anfitriã da morte*, maquiando-se e assumindo uma máscara com reminiscências orientais.

O duelo de figuras coloca-se como espinha dorsal de *Antes do fim*, sugerindo diálogos em torno da morte, cuja matéria é o sopro de vida das indagações sobre si e sobre a atuação. Se uma ação subjacente é esboçada, trata-se da proposta inicial de um suicídio entre amigos, que reverbera sobre duas outras passagens, respectivamente a figuração do suicídio e as duas longas sequências finais com encenações dançantes. Entre tais eventos, há uma sucessão de experiências, formas de narração e atuações, que retomam a morte ciclicamente. Assim, de modo ensaístico, após a montagem fotográfica inicial, acompanhamos as imagens das figuras humanas na praia comentadas em *over* por Bernardet

e Ignez, que serão sucedidas por um plano estático do casal avançando por uma viela em profundidade de campo. Desde este início e avançando ao longo do filme, há uma sucessão de jogos de atuação. As experiências envolvem algumas tendências, como o vislumbrar-se diante do espelho, o dançar sobre a cidade, encenações de momentos prosaicos do cotidiano, o exercício de expressões faciais, o depoimento sobre o que é atuar, bem como a interação de Bernardet e Ignez com outros atores, incluído exercícios corporais entre o anárquico e o retesar em formação de quinteto vocal. A narrativa torna-se, assim, um suceder alegórico, de exercícios de representação de si e da morte.

Em *Antes do fim*, a reflexão é mais importante do que o ato, objetivamente referido. Se o suicídio é resistência, o filme de Burlan o toma em sua dimensão de recalque, partindo da impossibilidade de sua representação direta. Numa sequência reflexiva, encenada na cobertura do edifício Martinelli, o suicídio é construído como ação fora de campo, ou como apropriar-se de si socialmente negado e tornado invisível pela indústria médica contemporânea. O movimento de um casal em profundidade de campo, avançando entre a arquitetura geométrica, prenuncia o fim, em resposta ao passear de Bernardet e Ignez por uma viela praiana, referido no início do filme. O crepúsculo, construído como desdobramento cíclico do início, retoma os albores profissionais de Helena Ignez, em *Pátio* (1959) de Glauber Rocha, curta-metragem no qual os corpos figuram entre a tensão e a condescendência, como peças num tabuleiro de xadrez. Em *Antes do fim*, a tendência geométrica, associada aos cotejos de planos, de abrangências entre o geral e o detalhe, sugere a morte como jogo de poderes, que culmina com o suicídio mediado por Ignez, cujo olhar anuncia uma queda ocorrida fora de campo. Entre os desdobramentos, o *pré* e *pós mortem* serão retomados sob novos registros narrativos, como o conflito com o vendedor funerário, em tonalidade de cômico silencioso, ou a frieza do velório, construída em tons brancos sem flores.

Durante o filme, a tendência abstrata é cada vez mais presente, culminando com as duas sequências finais, que alegorizam o contato com a morte, tomada como momento de passagem. Na primeira delas, observamos Bernardet e Ignez no cimo de um rochedo, tendo longínqua paisagem abaixo, por vezes cortada por uma asa delta. Os personagens aqui parecem livres como anjos, cada vez mais próximos, ambíguos e em voo. A longa duração do plano desdobra-se em liberdade do olhar, que percorre o rochedo e os corpos tomados pela *joie de vivre*, desvencilhados das asperezas da idade. Na sequência final, a dualidade anterior, existente entre os personagens, é totalmente superada, por uma longa performance de Bernardet diante de uma tela com imagens de figuras do Butô, em

particular aquela do dançarino Kasuo Ohno. O transe de imagens une um Bernardet já destituído de individualidade e figuras arquetípicas, que pelo retesar facial ecoam a função de Ignez, como anfitriã da morte ao longo do filme. Bernardet apresenta-se como pura corporeidade, como se no contato com a morte fosse possível libertar-se dos atributos anteriores, incluindo as próprias faces e concepções de morte problematizadas ao longo do filme.

Entre as figurações da morte, as presenças de Bernardet e Ignez multiplicam-se, incluindo referências ao cinema brasileiro moderno, via cinema novo e cinema marginal – vertentes estudadas por Bernardet enquanto crítico e vivenciadas por Ignez como atriz.

Passando a uma análise vertical, tais referências aproximam *Antes do fim* à tradição do cinema moderno, especialmente pela fragmentação e a autorreflexividade. Em termos narrativos, as mesmas funcionam como um labirinto de memórias, sobre o qual se ensaia a morte e o envelhecer. Além do já referido *Pátio*, dentro da vertente cinemanovista, o filme de Burlan retoma um perambular pela cidade enquanto crise, presente em *São Paulo S.A.* (1965) de Luiz Sérgio Person. Neste longa-metragem, bastante visitado por Bernardet em seus escritos, são marcantes os deslocamentos de um empresário de classe média, pelo Viaduto do Chá, colocando o centro da cidade como centro da crise do personagem, que gravita entre dois polos espaciais ao longo da história. Em *Antes do fim*, precedendo as sequências finais, Bernardet é visto a partir de movimentos similares de câmera, frontais, avançando pelo mesmo viaduto e sendo abraçado pela presença do Teatro Municipal. A crise de Bernardet, diante de si e da morte, ganha densidade quando rebatida sobre a experiência do personagem de *São Paulo S.A.* As tendências pendulares, referentes aos espaços e às geografias das relações amorosas no filme de 1965, assumem em *Antes do fim* uma nova dinâmica, associada à dualidade entre Bernardet e Ignez. No filme de Burlan, os diálogos com os anos 1960-70 trazem sobretudo a questão de uma alegoria fragmentar. Ao tratar das alegorias nacionais no cinema moderno brasileiro, Ismail Xavier (1993) enfatiza alegorias fragmentares, ou antiteleológicas, que constroem um perfil de nação sem horizontes coesos, como o filme *Bang-Bang* (1971) de Andrea Tonacci. Esse último é uma das grandes referências de *Antes do fim*, não apenas pela estrutura em mosaico, como também pela retomada de figuras particulares. Será o caso do exercício autorreflexivo de Bernardet diante do espelho, ironizando sua autoimagem, que não deixa de retomar a emblemática figura de Paulo Cesar Pereio, com máscara de macaco, barbeando-se diante do espelho em *Bang-Bang*. Novamente, a referência traz densidade à crise, ativando camadas de sentido que há muito foram tratadas na esteira das alegorias nacionais dos anos 1960-70,

particularmente em sua dimensão antiteleológica. Outra referência ao cinema moderno, apresentada por meio de citação direta, será uma passagem de *Copacabana mon amour* (1970), no qual Ignez protagoniza a debochada Sônia Silk. Em *Antes do fim*, entre as reflexões de Ignez sobre a sua forma de atuação, há uma sequência de *Copacabana mon amour* integralmente incorporada, na qual Sonia Silk anda por uma calçada. O deboche gestual, de beber e cuspir a cerveja no chão, é acompanhado pela ironia da fala: “Tenho pavor da velhice! Pavor da velhice!”. Se em tal cena o fantasma a rondar referia-se à dissolução da nação, sua apropriação em *Antes do fim* traz o próprio envelhecer como fantasma, vinculado inicialmente a uma dimensão pessoal, mas reverberando um diagnóstico da impossibilidade da ideia de nação, no sombrio 2017, à luz do governo Michel Temer, aqui e agora da realização do filme.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se *Antes do fim*, em sua leitura alegórica, evoca diálogos e confrontos com os anos 1960-70, isso diz respeito também à própria questão da morte em filmes do período. No referido contexto, auge da atuação de Jean-Claude Bernardet como crítico, a temática do intelectual estava ligada ao suicídio ou à tentativa de suicídio. A alusão do fim do intelectual indicava a crise de um projeto político e da cultura do nacional popular. Assim, a intriga de *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, acompanha um político sindicalista, que faz uma aliança com a direita para auxiliar em conquistas trabalhistas, mas acaba sugado pelo sistema. No final do filme, vemos o deputado com o revólver na boca. A apatia e impossibilidade de ação são sintetizadas pela duração prolongada do plano. Ele irá mesmo se suicidar? Há sentido na resistência? Anos depois, Dahl retoma a temática, por meio de um índio que simboliza o intelectual orgânico, perseguido e torturado. Em *Uirá* (1973) a vida perde sentido devido à invasão da cultura branca, aos maus tratos e ao perigo da morte, mediada pela gripe transmitida pelos brancos. Nesse filme, em plena época de transição do “vazio cultural” para o “vazio mais cheio” (VENTURA, 1971, 1973), Gustavo Dahl recoloca o ato do suicídio. Sem ver sentido na vida, o índio se afoga em paz e tranquilidade para encontrar seu Deus, Maíra. Numa chave mais agressiva, *Orgia ou o homem que deu cria* (1970) traz a figura de Bernardet, interpretando um intelectual nu, que devora livros sem função social, fala uma língua incompreendida pela população e acaba se enforcando. Nessas obras, o suicídio parece como sinal de apatia, vazio, desespero e impossibilidade de ação política.

Em filmes protagonizados por Bernardet nos anos 2010, por sua vez, a morte do intelectual associa-se a significações plurais. Em *Fome*, o ex-professor em situação de rua, que não tem mais espaço na sociedade e não quer mais ter, acaba morrendo na travessia do viaduto, em meio ao ruído ensurdecedor dos carros e do capitalismo. O engajamento não se desdobra numa efetiva transformação social: o intelectual torna-se povo, indo morar nas ruas de São Paulo, onde fica e morre, não sem tensionamentos lúdicos. Trata-se de um filme próximo à própria trajetória do crítico, incluindo referências explícitas à sua carreira.

Em *Antes do fim*, Bernardet transfere sua persona para o espaço da afetividade da vida privada. Livre do engajamento com as grandes causas humanitárias, desvinculado da questão do povo, ele parece liberto da busca da função de si no outro de classe. Dessa forma o vazio, a lacuna e o engajamento clássico transferem-se ao corpo, último refúgio de liberdade. Enquanto o que se vê em tela é mais a dualidade da alegria de viver, a própria ideia da contradição do filme reúne tanto a principal marca do trabalho intelectual de Bernardet, já descrita na cena do espelho, quanto o engajamento sartriano. A função pública da intelligentsia ressurgiu depois, quando sentado num banco de jardim, Bernardet condena a indústria médica e retoma para si o papel de arauto iluminador de sentidos, num filme voltado à própria intelectualidade brasileira. Se a questão política continua a ser a resistência ao capitalismo, a ação política se transfere do direito de viver ao direito de se matar numa resistência lúcida e radical. Sai de cena a defesa da causa pública e entra no debate a micropolítica e o direito ao corpo, como foi feito nos anos 1970. É nesse sentido que a morte se torna estratégia alegre de resistência.

Em *Antes do fim*, porém, paralelamente à bancarrota da cultura engajada, abre-se um forte espaço lúdico e autorreflexivo, passível de ser lido também como homenagem ao trajeto de vida às transformações inevitáveis do eu. A resistência ganha uma dimensão mais individual, do gesto suicida que se coloca como possibilidade última, de contraposição ao sistema médico hospitalar e à longevidade, trazendo um peso político ao gesto. Não se trata, portanto, do intelectual que age sobre a sociedade, mediando as relações com o povo, mas daquele que afirma a liberdade política de decidir sobre o próprio corpo, em tempos de radicalização do neoliberalismo. Trata-se de um sopro de vida, diante de um grande vazio.

Como figura contestadora do nacional popular, Jean-Claude Bernardet se aproxima mais de seu papel em *#eagoraoque*, no qual contracena com Vladimir Safatle. Enquanto este último representa a intelectualidade universitária, Bernardet recoloca a necessidade de se imiscuir ao povo, convocando-o a interagir com o movimento da periferia. Apesar da tentativa, o personagem representado por Safatle não consegue

dialogar com representantes de outras classes, como se falassem línguas diferentes. É nesse sentido, daquele que não consegue falar ou ser compreendido pelo povo, que o intelectual entra em crise, mesmo tendo recebido os aplausos em reuniões com universitários. Tal intelectual, ao menos, é poupado do suicídio, indicando um possível caminho para o futuro, por meio de um novo trabalho de resistência ao lado do povo, que desde o final dos anos setenta tinha sido a tônica do trabalho da Nova Esquerda, um dos nichos de contestação do nacional popular.

O suicídio do intelectual visto como decadência de um projeto, e a própria transformação da resistência, tem uma forma complementar na abordagem alegórica de *Antes do fim*. Neste filme, a horizontalidade narrativa e a verticalidade de referências aos anos 1960-70 colaboram com um ensaio sobre a morte, que culmina com a integração do casal Bernardet-Ignez, pensado também como união do apolíneo ao dionisiaco. Para a construção da morte, *Antes do fim* remete-se ao biográfico e ao histórico, em particular ao cinema dos anos 1960-70 com suas alegorias fragmentares. Em sua incorporação, as referências nacionais perdem potência, tendo-se a dimensão pessoal como espinha dorsal, circundada por referências às experiências dos cinemas novo e marginal.

*Antes do fim* traz um labirinto de figuras, que também problematizam a construção da morte na cultura ocidental. Se no ocidente ela é cada vez mais recalcada, com os moribundos isolados para terem cada qual sua morte pessoal, não verbalizada e controlada por uma medicina pautada pela longevidade, *Antes do fim* traz a criação de uma experiência sobre a morte, narrada de modo ensaístico e construída entre Bernardet e Ignez. O filme coloca a autorreflexividade e o encenar no centro do envelhecer do intelectual, vinculando a vivência pessoal da morte e a dimensão histórica das alegorias fragmentares dos anos 1960-70.

Embora o contexto brasileiro de 2017 não esteja explícito, no filme de Burlan, a retomada de uma cultura cinematográfica de resistência traz outras dimensões. Entre elas, a construção de uma memória da resistência num contexto de abalos à democracia brasileira, representados pelos desdobramentos políticos e sociais do impeachment de Dilma Rousseff ocorrido em 2016. Pode-se pensar numa problematização do presente, à luz do cinema brasileiro moderno e da oposição a uma indústria médica de cunho ultraliberal, sob um horizonte narrativo fragmentar, que explicita um diagnóstico do contexto, à luz de um ensaio sobre o suicídio do intelectual e do ruir das funções deste como porta-voz das transformações sociais.

## REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- BENJAMIN, W. O narrador. p. 197-221. In: **Obras Escolhidas, Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.
- BEREID, José Luís Bendicho. A função social dos intelectuais. In: AGGIO, Alberto (org.). **Gramsci, a vitalidade de um pensamento**. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.
- BERNARDET, J-C. O corpo crítico – por que me rebelei contra o sistema médico-hospitalar. **Revista Piauí**, v. 154, julho. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-corpo-critico/>. Acesso em: 16 maio 2020.
- BERNARDET, J-C. Resistência e Rebeldia. In: MELO, J. M. de. **Pensamento comunicacional uspiano – impasses mundializadores na Escola de Comunicações e Artes (1973-2011)**. São Paulo: USP, 2011. v. 2.
- BERNARDET, J-C. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- BERNARDET, J-C. **Cineastas e imagens do povo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BERNARDET, J-C. **Trajetória crítica**. São Paulo: Polis, 1978.
- BURLAN, Cristiano. Sobre whisky e filmes. p. 133-144. In: PINTO, I.; MARGARIDO, O. (Ed.). **Bernardet 80 anos**. Jundiaí, SP: Paco, 2017.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração civil: arte, resistência e lutas culturais durante o regime militar brasileiro (1964-1980)**. Tese de Livre-Docência, FFLCH, USP, São Paulo, 2011.
- SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática., 1994
- VENTURA, Zuenir. A crise da cultura brasileira. **Visão**, v. 39, n. 1, p. 52-58, 05 julho 1971.
- VENTURA, Zuenir. Os impasses da cultura. **Visão**, v. 49, n. 6, p. 101- 130, agosto 1973.
- XAVIER, I. A alegoria histórica. p. 339-379. In: RAMOS, F. **Teoria Contemporânea do Cinema**. vol. 1. São Paulo: Editora Senac, 2005.
- XAVIER, I.. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- XAVIER, Ismail; MENDES, Adilson (Ed.). (2009) **Ismail Xavier/Encontros**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

## FILMOGRAFIA CITADA

- A DESTRUIÇÃO de Bernardet*. Pedro Marques, Cláudia Priscilla, Brasil, 2016.
- A GRANDE feira*. Roberto Santos, Brasil, 1961.

- AMADOR*. Cristiano Burlan, Brasil, 2013.
- A MULHER de todos*. Rogério Sganzerla, Brasil, 1969.
- ANTES do fim*. Cristiano Burlan, Brasil, 2017.
- A VIDA provisória*. Maurício Gomes Leite, Brasil, 1968.
- BANG-BANG*. Andrea Tonacci, Brasil, 1971.
- COPACABANA, mon amour*. Rogério Sganzerla, Brasil, 1970.
- DEUS e o diabo na terra do sol*. Glauber Rocha, Brasil, 1964.
- DESESPERATO*. Sérgio Bernardes Filho, Brasil, 1968.
- DISASTER movie*. Wilson Barros, Brasil, 1979.
- #EAGORAQUE*. Jean-Claude Bernardet; Rubens Rewald, Brasil, 2020.
- FILMEFOBLA*. Kiko Goifman, Brasil, 2008.
- FOME*. Cristiano Burlan, Brasil, 2015.
- FOME de amor*. Nelson Pereira dos Santos, Brasil, 1967.
- GAMAL - o delírio do sexo*. João Batista de Andrade, Brasil, 1969.
- HAMLET* (2014). Cristiano Burlan, Brasil, 2014.
- JARDIM Nova Bahia*. Aloysio Raulino, Brasil, 1971.
- La DOLCE Vita*. Federico Fellini, Itália, 1960.
- O BANDIDO da Luz vermelha*. Rogério Sganzerla, Brasil, 1968.
- O BRAVO Guerreiro*. Gustavo Dahl, Brasil, 1968.
- O DESAFIO*. Paulo Cesar Saraceni, Brasil, 1965.
- O PADRE e a moça*. Joaquim Pedro de Andrade, Brasil, 1966.
- ORGLA ou o homem que deu cria*. João Silvério Trevisan, Brasil, 1970.
- Os FUZIS* (1963). Ruy Guerra, Brasil, 1963.
- PÁTIO* (1959). Glauber Rocha, Brasil, 1959.
- PERDIDOS e malditos*. Geraldo Velloso, Brasil, 1970.
- SINFONIA de um homem só*. Cristiano Burlan, Brasil, 2012.
- TERRA em Transe*. Glauber Rocha, Brasil, 1967.
- UIRÁ*. Gustavo Dahl, Brasil, 1973.

**RECEBIDO EM: 23/06/2021**  
**PARECER DADO EM: 06/09/2021**