

JEAN-CLAUDE BERNARDET E O ENVELHECER DO INTELLECTUAL: UMA LEITURA ALEGÓRICA DE *FOME* (2015)

JEAN-CLAUDE BERNARDET AND THE AGING OF THE INTELLECTUAL: AN ALLEGORICAL READING OF *FOME* (2015)

Fábio Raddi UCHÔA*
Margarida Maria ADAMATTI**

Resumo: Por volta dos 80 anos de idade, o professor e crítico Jean-Claude Bernardet passa a centrar-se na atuação em filmes marcados pela reflexividade bem como pelo questionamento de seu trajeto anterior como intelectual. Neste artigo, realizamos um estudo de *Fome* (2015), por ele protagonizado, a partir de uma leitura alegórica (XAVIER, 2019). A abordagem divide-se em dois passos principais: primeiramente, uma contextualização do filme de Cristiano Burlan, junto à ideia geral de *cinemas do envelhecer*, marcados por ecos modernos, como a autorreflexividade e a construção de memórias fragmentares, colocando-se como políticas sobre si e sobre o envelhecer, em filmes realizados por cineastas ou atores longevos no início do século XXI; num segundo momento, partimos para uma análise alegórica, centrada nas relações entre presente e passado, ou nas interfaces entre Bernardet-intelectual e o personagem, um ex-professor em situação de rua. Quanto às singularidades de *Fome*, sugerimos diálogos com a fragmentação própria a uma alegoria moderna, centrada na crítica das relações entre intelectual e povo, sob a chave de contestação da cultura nacional popular, mas também recolocando as ambiguidades do intelectual, a partir de um jogo de tensões, que abrange a narrativa fílmica, a performance de Bernardet e os posicionamentos em relação ao presente.

Palavras-chave: Cinema contemporâneo. Envelhecimento. Alegoria. Jean-Claude Bernardet. Intelectual.

Abstract: At around 80 years of age, professor and critic J-C. Bernardet focused on acting in films marked by reflexivity, as well as the questioning of his previous path as an intellectual. This paper presents an allegorical reading (XAVIER, 2019) of the film *Fome* (2015), which is led by him. It is divided into two parts: firstly, it presents a contextualization of Cristiano Burlan's film, along with the general idea of aging films. These are made by long-lived filmmakers or actors in the early 21st century; are marked by modern echoes such as self-reflexivity and the construction of fragmentary memories; and put themselves as policies of the self and of aging in films. Secondly, it presents an allegorical analysis, which is centered on the relations between present and past, or in the interfaces between Bernardet, the intellectual and the character, as a homeless former teacher. As for the singularities of *Fome*, dialogues with the proper fragmentation of modern allegory are suggested, centered on the critique of the relations between intellectual and people, under the key of contesting popular national culture, but also, replacing the intellectual's ambiguities, through a game of tensions, which covers the filmic narrative, Bernardet's performance and the positionings in relation to the present.

Keywords: Contemporary Film; Aging; Allegory. Jean-Claude Bernardet. Intellectual.

* Doutor em Comunicação pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Docente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (UAM). E-mail: raddiuchoa@gmail.com. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-0091-2726>

** Doutora em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). E-mail: margaridaadamatti@gmail.com. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0001-6430-0633>

Introdução

Se o envelhecimento se associa ao debate da experiência e de sua transmissão entre gerações, trazendo à luz aquilo que Walter Benjamin (1892-1940) denominava de uma capacidade de intercambiar experiências, é possível também pensá-lo enquanto ato de narração, presente em diferentes artes e contextos, que colabora com a construção social do envelhecer. É o caso de algumas vertentes do cinema moderno, que, a partir dos anos 1960, poderão ser aproximadas do debate de Pier Paolo Pasolini (1922-1975) sobre o estilo, tomado como forma de apropriação de linguagens entre diferentes grupos sociais, sendo ao mesmo tempo um modo de transformação do mundo, a partir da ação sobre o existente (XAVIER, 1993). Voltando-nos ao envelhecimento como construção particular, no contexto do cinema ocidental contemporâneo, é possível identificar uma presença cada vez maior daquilo que denominaremos, enquanto hipótese, de *cinemas do envelhecer*: filmes realizados tardiamente, por cineastas que repensam a sua própria vida enquanto experiência, a partir de uma forma narrativa que inclui especialmente a memória, a autobiografia e a autorreflexividade, tomando o próprio ator-cineasta como objeto. O fenômeno apresenta-se em filmes de octogenários no início do século XXI, como Andrea Tonacci (1944-2016), José Agrippino de Paula (1937-2007), Jean-Claude Bernardet (1936-) ou Agnès Varda (1928-2019). São obras que alegorizam o trajeto de vida de seus autores-atores, unindo a consciência de estar no limiar da vida e o desejo de transformação sobre o mundo. Algumas delas, de fato, suscitam relações entre presente e passado, colocando cada cineasta como uma “criança no limiar do labirinto” (GAGNEBIN, 1991, p. 74), que cria um sujeito para contar a sua vida, incluindo uma ampliação da dimensão social, para que cada um seja “atravessado pelas ondas de desejos, de revoltas e de desesperos coletivos” (GAGNEBIN, 1991, p. 74). Nos *cinemas do envelhecer* aqui referidos, há obras que concentram memórias sobre a vida, com a criação de mapas fragmentares, nos quais podem interagir as esferas do individual e do coletivo, da afetividade e das construções históricas.

Entre as diversas possibilidades para se questionar os *cinemas do envelhecer*, realizaremos, neste artigo, um estudo de caso, a partir do crítico de cinema, professor, teórico e ator Bernardet, tomando por base sua atuação no filme *Fome* (2015), de Cristiano Burlan. O trabalho realizado com Burlan, em 2015, pode ser associado a um período de inflexão na vida de Bernardet. No início dos anos 2010, após longo trajeto como intelectual, crítico e professor de cinema, Bernardet concentra-se na carreira de ator, num processo que retoma reflexões sobre as construções de si como intelectual engajado e suas intervenções no campo da cultura, por ele

debatidas desde os anos 1960-70. A mudança no trajeto do crítico, em sua atividade autorreflexiva nos albores do século XX, pode ser pensada como um debate sobre o envelhecimento, realizado por um intelectual com longa trajetória de engajamento e resistência, que se repensa no contexto socio-urbano da São Paulo dos anos 2000.

Concebendo que, em *Fome*, a reflexão sobre o envelhecer é construída narrativamente, com base em uma performance alegórica e no estímulo à leitura do presente a partir de fragmentos do passado, este artigo divide-se em dois passos principais. Primeiramente, uma apresentação de Bernardet e do contexto geral de uma pesquisa sobre os *cinemas do envelhecer*. Num segundo momento, passamos ao debate da leitura alegórica como metodologia e, por fim, à análise do filme propriamente dita.

Bernardet e os cinemas do envelhecer: foco e contexto geral da pesquisa

Intelectual de família francesa nascido na Bélgica, veio com a família ao Brasil em 1949. Bernardet finaliza a formação primária no Liceu Pasteur, em São Paulo. Nos anos 1950, trabalhando junto à Livraria Francesa, faz contatos com parte da elite intelectual paulistana do período, participando também de atividades cineclubistas que, mediadas por Rudá de Andrade, o levariam ao *I Curso para Dirigentes de Cineclubes* (1958). A partir de então, ele inicia de modo efetivo seu trajeto como crítico e estudioso do cinema brasileiro, escrevendo nos jornais *O Estado de S. Paulo*, *Última Hora* e *A Gazeta*, bem como fazendo parte de uma geração de intelectuais importantes para a formação da Cinemateca Brasileira, centralizada por Paulo Emilio Salles Gomes (1916-1977). Como crítico, preocupa-se em não se limitar à redação de avaliações com cotações dos filmes, tendo em mente uma noção mais ampla de intervenção cultural, buscando diálogos com o público e com a criação cinematográfica (BERNARDET, 2018). No contexto do golpe de 1964, foi procurado pelos militares e precisou se refugiar no mato por alguns meses. A perseguição deu fim ao trabalho desenvolvido por ele junto ao jornal *Última Hora*. Nos anos setenta, consolidado como um dos maiores críticos de cinema brasileiro, ele passou a atuar na imprensa alternativa, dedicada a realizar a oposição ao regime militar, em jornais como *Movimento* e *Opinião*, tendo assinado muitos textos neste último com o pseudônimo Carlos Murao, como forma de driblar a censura imposta pelo governo ao seu nome. Enquanto professor, lecionou no Curso de Cinema da UnB durante os anos 1964-65, quando o contexto político novamente transpassou sua trajetória, impedindo-o de defender seu Mestrado e levando ao seu afastamento como professor no bojo de uma demissão coletiva motivada pela invasão da universidade pelos militares. A partir de 1967, firmou-se junto à ECA-USP. Desta

instituição, será afastado compulsoriamente em 1969 em decorrência do AI-5, devido à perseguição pelo governo militar, sendo posteriormente reincorporado ao quadro de professores até sua aposentadoria nos anos 1990. Enquanto pesquisador, publicou importantes livros para a história do cinema brasileiro, como *Brasil em tempo de cinema* (1967), *O vôo dos anjos* (1991) sobre o cinema marginal, bem como *Historiografia clássica do cinema brasileiro* (1995), no qual questiona metodologias e recortes para pensar no cinema realizado no Brasil. Após sua saída da USP nos anos 1990, Bernardet se distanciará da universidade, inclusive criando um discurso bastante crítico à academia e indicando, desde então, um processo de ressignificação de seu trajeto de vida. Vale lembrar que o crítico será conhecido pela liberdade de reconsiderar hipóteses e afirmações, incorporada como traço metodológico. A partir dos anos 2000, tal processo de reconsiderações parece ter tomado uma dimensão autorreflexiva e autobiográfica. No período, o crítico começa a perder a visão, em decorrência do HIV, passando a repensar suas formas de intervenção cultural. Apesar da participação em filmes anteriores como ator, assumirá um papel de maior destaque em *FilmeFobia* (2008), de Kiko Goifman, considerado como momento de particular importância para sua inflexão na atuação, que será seguido por outras participações em filmes cada vez mais voltados à autorreflexão, como *Fome* (2015), *A destruição de Bernardet* (2016) e *Antes do fim* (2017).

Em 2019, com a publicação de um relato intitulado *O corpo crítico*, na *Revista Piauí*, Bernardet aciona publicamente uma nova esfera de sua autorreconstrução, referente às suas relações com o sistema médico-hospitalar, bem como ao envelhecer propriamente dito. Desde os anos 1990, são conhecidas as intervenções do crítico, trabalhando na interface entre o ficcional e a autorrepresentação, em livros como *Aquele rapaz* (1990) e *A doença, uma experiência* (1996), incluindo o debate de suas relações com o HIV. Em 2019, por meio do já referido relato, destaca sua experiência com um câncer recorrente, cujo tratamento decide interromper, problematizando a indústria médica e a longevidade. Em tal relato, assim como em outros, literários ou cinematográficos, Bernardet cria uma persona de si, cuja vontade de intervenção cultural e cujos traços de resistência por vezes nos levam a uma leitura alegórica, reavivando o trajeto de sua vida intelectual e teórica. Em *O corpo crítico*, estão em pauta a resistência à indústria e a autoconsciência de si, voltadas contra a ideologia da longevidade, em cima da qual a indústria farmacêutica firma seu *modus operandi*. Nele, como mencionado, Bernardet narra a decisão de interromper um tratamento de câncer, devido a uma consciência das relações mecânicas e de interesse financeiro, estabelecidas pelas engrenagens de um sistema médico-hospitalar voltado à sobrevivência, em detrimento da qualidade de vida. De acordo com ele,

os “laboratórios farmacêuticos [...] e hospitais precisam de nossa ‘bio’ – o que não quer dizer ‘nossa vida’ – para lucrar, sendo que a manutenção da ‘bio’ independe da qualidade de vida”. Frente a isso, propõe a retomada do corpo como “lugar de experiência e intervenção no mundo”, e a concepção do “enfrentamento da doença” como “fonte de energia”, como se o contato com a morte estimulasse, contrariamente, a experiência de uma produção intelectual intensa e criativa. Assim como em Benjamin, o contato com a morte suscita a densidade da experiência e alguma autoridade, que, no caso de Bernardet, desdobra-se numa soberania para consigo mesmo. Trata-se da atitude de “não virar objeto da doença, recusar o papel de vítima”. À luz do sistema médico-hospitalar: “[...] o paciente é coisificado, não tem sua dignidade minimamente respeitada”, mas para Bernardet, “A questão é colocar o paciente como sujeito no centro do sistema, possibilitando [...] que ele faça opções que o sistema julga prejudiciais” (BERNARDET, 2019). Tal sistema é descrito como uma grande engrenagem, cujos procedimentos, incluindo a lida com os pacientes, papéis, formas de encaminhamento para exames, pressupõem a todo momento a longevidade como necessidade. O rebelar-se, aqui, não se limitaria a um processo de desalienação, incluindo um assumir-se enquanto ser humano consciente de si, que pode aceitar a longevidade ou não. Por outro lado, a publicação de *O corpo crítico* é concebida como intervenção, tendo-se o corpo como vetor principal. O performar-se como corpo resistente é uma construção bastante consciente, que alegoriza outros trabalhos realizados pelo crítico-ator, como, por exemplo, o filme *Antes do fim* (2017), por ele protagonizado e no qual assume o suicídio como forma de resistência. São assim sugeridas relações, muito bem pensadas, entre o intelectual e o ator, num jogo que parece permear suas atuações, como se o conhecimento da obra intelectual trouxesse densidade às performances, unindo alegoricamente presente e passado.

Tais relações entre as atuações de Bernardet e sua obra intelectual serão as principais vias para a análise de *Fome* (2015), tomando a alegoria enquanto foco de sua construção narrativa. Nesse filme, Bernardet transforma-se num ex-professor em situação de rua, que perambula pelo centro de São Paulo, a partir de situações que ganham densidade cotejadas com a obra escrita do intelectual. A análise do filme de Burlan situa-se no contexto de uma pesquisa mais ampla acerca do cinema contemporâneo, tendo por foco questões de autorreflexividade, modernidade, memória e envelhecimento em filmes realizados por diretores ou atores com idades avançadas. Tal equação é pensada a partir da ideia de *cinemas do envelhecer*, referente a uma categoria de filmes nos quais o cineasta ou ator repensa a si mesmo, retomando seu trajeto de vida, a partir de construções audiovisuais que denotam a consciência do envelhecer.

No cinema, a longevidade trouxe modificações de interesse. Para alguns cineastas e atores, no início do século XXI, o audiovisual coloca-se como um campo de experiência para a construção de narrativas acerca do envelhecimento, que não se limitam à simples presença de personagens idosos, podendo articular as presenças do eu, as construções da memória, bem como do próprio cinema enquanto labor que ajuda a refletir sobre a vida, necessariamente associada aos respectivos contextos políticos e históricos de referência. Sejam atores, sejam cineastas-atores: o cinema por vezes coloca-se como instância privilegiada para a reconstrução da vida e do envelhecer. A cinematografia realizada a partir do pós-guerra, considerada por alguns a partir da noção de modernidade – herdeira do neorealismo, da *nouvelle vague* e dos cinemas novos, abrangendo as potencialidades de um cinema que se contrapõe ao classicismo hollywoodiano – será um campo de ecos férteis para a constelação aqui proposta. Pensa-se, mais especificamente, em filmes que se colocam como dispositivo, para rememorar a vida e o envelhecer. Obras cujas narrativas incluem o ato de homenagear pessoas com idades avançadas, utilizando-se das imagens e dos sons como ferramenta para o exercício de memória, colocando o próprio presente como ponto de partida e momento de urgência diante do envelhecer. Será o caso de cineastas como Agnès Varda, que aos 70 anos realiza *Les Plages d’Agnès* (2008), cuja narrativa coloca-se como reflexão sobre o cinema a partir do pensar a si mesma. Já o cineasta e escritor José Agrippino de Paula, no final de sua vida, participará do projeto *Passeios no recanto silvestre* (2006), um filme da psicanalista Mirian Schneiderman que se coloca como processo de autorreflexão sobre a vida e sobre o trabalho com o cinema na velhice. Há ainda o caso de Andrea Tonacci, que, em *Já visto jamais visto* (2013), sua última obra antes de falecer, com 70 anos de idade, usa o filme como um arquivo pessoal, para pensar no envelhecer como ressignificação-remontagem do próprio trajeto de vida. É nesse contexto cinematográfico, delimitado entre as duas primeiras décadas dos anos 2000, que se situa nosso objeto. Assim, na trajetória de Bernardet, a reflexão sobre o envelhecer envolve a passagem à atuação e à alegoria de si – caso de *Fome* (2015), no qual o idoso em situação de rua é tomado como metáfora do professor-intelectual.

Entre tais filmes, considerados como *cinemas do envelhecer*, podem-se destacar ecos modernos, mediante a autorreflexividade e o viés autoral, que se colocam como políticas sobre si e sobre o envelhecer. Há também o uso do cinema como dispositivo para a construção de uma experiência sobre o envelhecer, talvez próxima ao sentido benjaminiano, de algo transmissível que parte da “autoridade da velhice” (BENJAMIN, 1985, p. 114) e integra as esferas do individual e do coletivo. Não menos importante, em tais *cinemas do envelhecer*,

nota-se a narrativa como construção de memórias fragmentares, ou labirintos do passado vistos sob o viés do presente, que poderiam se aproximar de um “agora de cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2006, p. 505) – instante no qual uma imagem do passado se faz legível no presente, mediada pelo cinema.

A alegoria como enfoque metodológico e a análise de *Fome* (2015)

Junto com outros três filmes de Burlan – *Sinfonia de um homem só* (2012), *Amador* (2013) e *Hamlet* (2014) –, *Fome* compõe uma tetralogia de obras que tomam São Paulo como palco. Paralelamente à atração pela capital paulista, a cinematografia de Burlan inclui reflexões sobre a atuação de Bernardet e o envelhecer. *Antes do fim* (2017), por exemplo, dedica-se à autorreflexão de Bernardet e Helena Ignez acerca da morte. Nesse filme, o intelectual e a atriz lidam com alegorias de si, seja enquanto confronto crítico com a imagem de si (Jean-Claude), seja como reafirmação do fascínio pela encenação (Helena). Os dois dialogam sobre a morte, entre o apolíneo e o dionisíaco, figurando o suicídio como forma de resistência, a partir de uma construção audiovisual com traços alegóricos. A tendência final será um libertar-se lúdico, diante do peso da morte, recolocando-a como processo criativo de vida e de experiência transmissível.

Figura 1 – Frames de *Antes do fim* (2017), vídeo-performance com a qual o filme culmina.



Fonte: *Antes do fim* (2017), de Cristiano Burlan.

A liberdade experimental de atuação presente nas personagens de *Antes do fim* (2017) decorre de um processo anterior, existente entre Burlan e Bernardet, iniciado em *Amador* (2013) e ainda em curso. Trata-se de uma dramaturgia avessa a roteiros rígidos, na qual as interações entre câmera, diretor e atores ganham importância. O objetivo pessoal de Bernardet, envolvendo autorreflexão e desconstrução, apenas poderia ter sido promissor em uma dramaturgia experimental, com maior espaço de manobra para os atores. Segundo Burlan, a influência de Bernardet passaria pela participação no roteiro e pela experiência de criação das personagens no contato com as câmeras. Em *Fome*, é possível pensar numa dramaturgia singular, na qual o peso do trajeto anterior, associado à liberdade de criação em diálogo com diretor, suscita leituras alegóricas.

No filme de Burlan, as construções de Bernardet podem ser pensadas a partir de uma leitura alegórica, método esse transposto aos estudos de cinema por Ismail Xavier. O conceito possui longo trajeto, incluindo relações com os pensamentos de Walter Benjamin no contexto do Barroco Alemão, de Peter Burger no debate sobre a arte de vanguarda, ou ainda, de Erich Auerbach por meio de sua proposta de análise figural em *Mimesis*. Para Ismail Xavier, interessado pelas alegorias como método, as mesmas surgem de controvérsias, ou embates sociais em torno de leituras. Em termos gerais, fazem parte de tentativas de ler o processo histórico, a partir de sua fusão com versões míticas de experiências passadas. Nas palavras de Xavier:

Estamos todos familiarizados com a mobilização típica de narrativas alegóricas nas quais as vidas de determinados indivíduos são apresentadas como figurações do momento fundador ou do destino de um grupo, ou nas quais a recapitulação do passado é tomada como uma discussão disfarçada de dilemas presentes. (XAVIER, 2005, p. 341).

Para sua operacionalização, a alegoria necessita da intervenção do leitor, a partir de sua capacidade de reconhecer homologias. Nesse sentido, a habilidade de “detectar dimensões coletivas e políticas sob a superfície do processo de narração está no centro” (XAVIER, 2005, p. 342) da leitura das alegorias. Se em alguns casos a codificação é explícita, em outros é necessária uma intervenção ativa do leitor para identificar a vida de determinados indivíduos como “figurações do momento fundador ou do destino de um grupo”, ou realizar leituras “nas quais a recapitulação do passado é tomada como uma discussão disfarçada de dilemas presentes” (XAVIER, 2005, p. 341). O debate da alegoria, portanto, pode incluir a estrutura dos textos, como também a respectiva forma de recepção em cada contexto sociocultural. Atento aos contextos, Ismail Xavier sugere dois principais tipos de alegoria. Em suas formas tradicionais, a alegoria tende à organicidade, associando-se à “produção rotineira da cultura de massa, particularmente dentro da tradição dos gêneros populares”. Já a alegoria em sua forma moderna associa-se a um “alto modernismo reflexivo” e à “produção de trabalhos complexos, dotados de uma consciência linguística precisa” (XAVIER, 2005, p. 344). Além desses dois grandes parâmetros contextuais, para pensar a alegoria como discurso fundamentado em informações históricas, Xavier sugere dois níveis elementares de análise. Trata-se de cotejar análise formal e análise histórica:

Se a análise formal auxilia na caracterização de estruturas alegóricas e na identificação de suas origens narrativas e iconográficas, é necessário ir além e indagar sobre o significado que aqueles paradigmas narrativos e o conjunto de imagens tradicionais adquirem quando incorporados por um filme: ou seja, temos que entender a posição do filme no seu próprio tempo, os aspectos em que ele pode ser tomado como uma

alegoria vinculada à conjuntura política específica na qual surgiu. (XAVIER, 2005, p. 369).

Para pensar na construção do envelhecimento no filme *Fome*, a partir de uma leitura alegórica, parte-se de sua constatação como obra ao mesmo tempo orgânica e fragmentar. Se o filme possui uma unicidade em termos do trajeto do personagem central, por outro lado *Fome* une referências fragmentares à vida de Bernardet, ao cinema brasileiro e ao contexto histórico-urbano do período. Desse modo, é possível uma leitura alegórica de *Fome*, partindo de sua horizontalidade enquanto obra audiovisual centrada na perambulação do intelectual marginalizado. Tal abordagem, por sua vez, será tensionada à verticalidade das relações entre filme e elementos de um triplo contexto: a biografia de Bernardet, a história do cinema brasileiro, além das referências ao contexto urbano de São Paulo em torno dos anos 2000. Entre esses diferentes níveis, pode-se pensar no intelectual idoso no limiar do labirinto, com um filme que parece tecer fios de memória, entre o biográfico, o profissional e o político.

Se o mote do filme, formulado por seu diretor, seria uma espécie de morte de Bernardet, que nega seu passado ao transformar-se em ator, talvez uma leitura alegórica de *Fome* mostre uma nova versão. Por mais que haja tal discurso de negação assumido por Bernardet e por Burlan, *Fome* nos traz uma forte subnarrativa, remetendo-nos ao Bernardet intelectual, bem como a uma leitura da vida, do cinema brasileiro e de São Paulo, a partir de um labirinto de memórias. A união desses elementos parece remeter a uma figura, cujas efetivas dimensões devemos examinar. É como se Bernardet não pudesse escapar a seu passado, associando-se a uma narrativa que o constrói como um intelectual idoso no limiar do labirinto, topando a cada esquina com *flashes* de seu passado, mediados pela experiência do presente. A figura é de Jeanne Marie Gagnebin (1999), pensada para o posicionamento do narrador de *Infância em Berlim*, de Walter Benjamin, em relação ao mapa labiríntico de sua infância na capital alemã. A oposição à autobiografia clássica, com as uniões entre individual e coletivo, incluindo as tensões entre presente e passado a partir de fragmentos, ou mônadas, embora particulares à narrativa benjaminiana, podem ser repensadas no contexto de *Fome*. Neste filme, há uma narração de si feita em colaboração com outrem, sendo Bernardet personagem e agente implicado na criação. Cada fragmento da perambulação pela cidade traz suas relações com o biográfico, o cinema brasileiro e a cidade de São Paulo, sob o viés daquele que seria um excluído muito particular – o intelectual que, em seu desejo de transformar-se em povo, abre-se às ambiguidades e desconstruções de si.

Se levarmos em conta alguns dos discursos criados por Burlan e Bernardet em torno de *Fome*, é possível associar o filme a uma ideia geral de desconstrução do intelectual e crítico Bernardet, como se o mesmo tivesse deixado sua obra escrita, para dedicar-se exclusivamente à atuação, sem vestígios de tal passado. Em entrevista sobre o filme, Burlan sugere tal ruptura: “Especificamente no *Fome*, o personagem principal é um ex-crítico, atualmente ator, Jean-Claude Bernardet, e o filme acompanha o périplo desse personagem [...] pela noite paulistana” (BURLAN, 2016, s/p.). Associado ao interesse por um jogo entre ficção e documentário, Burlan enfatiza em reiteradas passagens que lida com Bernardet como ator, figurado por um “professor que deixa a academia e vai morar na rua” e que assim “nega a sua própria história”, “quase se auto-extinguindo”. Em uma sintonia bastante forte com o intelectual, Burlan descreve a sensação de estar filmando a própria morte de Bernardet. Tomando a desconstrução como chave de leitura, é possível ver *Fome* como um grupo de fragmentos, marcados pela variação das lógicas do registro e de atuação, sem uma unidade, teleologia, ou figuras gerais. Um possível ataque à unicidade, ou à organicidade, poderia estar presente, do mesmo modo, no embaralhamento dos espaços e na falta de objetivo do personagem em seu trajeto. Tal leitura colabora com a desconstrução ambicionada pelo próprio Bernardet, presente como método em parte de seus escritos como crítico e pesquisador. Avança-se a partir da negação. Se em *O vôo dos anjos* examinava-se as formas de negação de um pai, representado por Glauber Rocha (1939-1981) para a geração do cinema marginal, em *Fome* talvez a negação se volte para si – incluindo uma anulação de Bernardet como pai de qualquer tradição intelectual.

Fome, porém, parece ter outras camadas de significação, ativadas aos olhos de conhecedores do trajeto de Bernardet, do cinema brasileiro e do contexto urbano paulistano do período. Se o conteúdo visto por seus criadores envolve a negação, por outro lado, pode-se identificar continuidades, formas e debates recorrentes ao longo de *Fome*, tornando-o um filme que exige uma leitura alegórica. Talvez possamos cotejar a abordagem horizontal e a vertical, tal como sugerido por Ismail Xavier (2005), unindo as formas discursivas e suas leituras contextuais.

Numa perambulação pedestre (UCHÔA, 2016), motivada pela negação de si, as formas audiovisuais não escapam ao diálogo com o biográfico, o profissional e o contexto urbano do período, bastante marcado pela segregação nas áreas centrais de São Paulo. A leitura alegórica evocada por *Fome* ativa um constante ir e vir, entre o trajeto intelectual de Bernardet e o filme em curso, com a criação de cadeias cíclicas de referências. *Fome* é, assim, a história de um intelectual que deixa a academia para viver uma situação de rua. A fuga aparece como uma

tensão principal, que guia o personagem em suas perambulações pelo centro de São Paulo. O trajeto geral da história, com início e fim situado nos subsolos da Praça Roosevelt, evoca uma circularidade com reflexos sobre outras instâncias do filme, como os movimentos de câmera, ou então os movimentos físicos do personagem pelas imediações do bairro República.

Uma primeira relação implícita diz respeito à perambulação, conceito cinematográfico anteriormente trabalhado pelo crítico e agora incorporada à sua autorrepresentação. Associando *Fome* ao cinema moderno brasileiro, o gesto reatualiza os longos deslocamentos físicos, de personagens relegados ao andar a esmo, tratados por Bernardet como traço comum aos cinemas novo e marginal. As perambulações presentes no cinema brasileiro dos anos 1960, nesse sentido, podem colocar-se como manancial implícito para a leitura de *Fome. Orgia ou o homem que deu cria* (1970), de João Silvério Trevisan, por exemplo, definido pelo crítico como filme de deambulação por excelência, será marcado pela formação de um cortejo em busca do próprio país, que culminará com uma orgia antropofágica e escatológica entre as lápides de um cemitério. O próprio Bernardet, no início de tal cortejo, fará parte do filme como ator, representando um intelectual emudecido, que se comunica apenas por grunhidos, antes de se suicidar. A figura é uma crítica ao intelectual engajado, tornado impotente diante da repressão militar, que pode ser pensada como complementar aos gestos perambulatorios em busca do país. Outra referência de perambulação marcante dos anos 1970, com reflexos ativados pela leitura de *Fome*, é o curta-metragem *O candinho* (1976), de Ozualdo Candeias, no qual o desespero do caipira em sua busca religiosa, tomada em chave crítica, é construída a partir de movimentos circulares, além da experiência do embate com a multidão. No filme de Burlan, porém, não há cortejo ou busca religiosa, mas uma tentativa de aproximar-se do povo, ambição dos intelectuais dos anos 1960-70, ambigualmente somada à perambulação como uma forma de impotência.

Avançando em outras camadas, ativadas pela leitura alegórica de *Fome*, as relações com o cinema dos anos 1960-70 são importantes, dentro de tal lógica circular de recorrências. A primeira sequência de *Fome* traz uma síntese de subtextos que ecoam ao longo do filme. O longo plano-sequência com profundidade de campo é apenas o primeiro de muitos que compõem a estrutura do filme, vinculando-o ao cinema moderno na perspectiva de André Bazin (1991). Empurrando um carrinho de supermercado com pertences, o personagem sai das entranhas da Praça Roosevelt. Parte de seus movimentos corporais nos remetem a um trabalho cíclico, de desencilhar o carrinho, para que o mesmo avance a novos movimentos interrompidos. A metáfora do rodar interrompido foi uma das marcas de *Bang-Bang* (1970), de

Andrea Tonacci, que se iniciava pela briga entre o taxista e seu freguês, em um carro com câmbio danificado, cujo acelerar reiniciava sem chegar a terceira marcha. A sensação de impotência da longa perambulação inicial de *Bang-bang* é uma das matrizes da construção do personagem de *Fome* com seu carrinho, desdobrando-se em outras referências alegóricas, especialmente à construção formal de *Bang-bang* como um caleidoscópico, que em seu suceder mescla diferentes propostas narrativas. Se no filme de Tonacci o gesto desagregador volta-se ao mundo, em *Fome* uma das pautas é a desconstrução de si, a partir de diálogos com os cinemas debatidos pelo intelectual ao longo de sua vida.

Quanto à disposição dos objetos dentro do carrinho, como se constituíssem um apêndice e, ao mesmo tempo, a própria personalidade do personagem, trata-se de uma construção que nos remete a *O bandido da Luz vermelha* (1968). No filme de Rogério Sganzerla, que recebeu grande atenção de Bernardet em *O vôo dos anjos*, a multiplicação de personalidades do bandido é acompanhada pela multiplicação das vozes, dos figurinos e dos objetos. Se no filme de Sganzerla a mala com a inscrição “Eu”, carregada pelo personagem antes de seu suicídio, sintetiza a projeção entre identidade do personagem e objetos, em *Fome* o carrinho de supermercado cumpre função parecida. Trata-se de um objeto industrializado retirado de seu meio, contendo em seu interior um conjunto de objetos inúteis. Entre eles, vislumbramos uma janela sem vidros, um ralo, uma garrafa PET vazia, entre outras quinquilharias sem função aparente no cotidiano do intelectual dejetado. O ex-professor não tem mais um escritório ou equivalente, mas um conjunto de objetos que mimetizam sua situação de dejetado urbano. Dentre tais objetos, pode-se destacar um cobertor, um travesseiro e um extrato de papelão, únicos a serem usados para dormir, bem como uma peneira circular sem a tela, cuja presença soma-se a outras circularidades da forma narrativa de *Fome*. Ao contrário de *O candinho*, cujas circularidades sugerem a relação alienante do caipira com a metrópole, as circularidades de *Fome* parecem evocar certa amplitude do contato do ex-professor com o urbano, um certo vislumbrar, somado às potências da autoexclusão. Por outro lado, numa leitura vertical, não deixa de haver possíveis ecos, entre as circularidades físicas da narrativa e o contexto urbano da época. A partir dos anos 2000, nas imediações do centro de São Paulo identificam-se dispersões e reagrupamentos de grupos humanos, no bojo de um processo mais amplo de gentrificação, que une embates em torno da revalorização do espaço e do deslocamento das classes sociais menos abastadas.

Sobre as circularidades, mais indícios serão apontados pela segunda sequência do filme. Nela, a partir de um novo plano-sequência, com extensão temporal e profundidade de campo,

a trama audiovisual de *Fome* aos poucos confirma-se como um conjunto cíclico de planos-sequência. Nele, vemos o ex-professor com seu carrinho, chegando à Praça da Sé, em cuja fonte se lavará. Em sua chegada, o borboletear da câmera interage com o avançar do personagem, incluindo semicírculos e outros movimentos expressivos. Enquanto a construção da igreja ao fundo coloca-se como uma das primeiras centralidades urbanas do filme, o gesto do personagem sugere humildade, com um ajoelhar-se franciscano, rebatido pela memória de uma figura aureolada fixada na frente do carrinho. O olhar-se refletido na água da fonte, por sua vez, reafirma uma das instâncias fundamentais do filme, ou seja, o uso da narrativa como debate sobre si. Seguem-se longos movimentos circulares, do ex-professor em situação de rua olhando para a catedral. Enquanto as imagens sugerem expansão, o olhar que se volta ao carrinho expõe o acúmulo de objetos predominantemente sem funcionalidade. O que há, de fato, dentro do carrinho? Restos de madeira, uma sacola, um fragmento de assoalho e uma garrafa de plástico vazia. Objeto inúteis, alegorizando a inutilidade de si? Se o carrinho mimetiza a personalidade, a constante preocupação em cobri-lo com um cobertor traz a ideia de proteção necessária.

Os movimentos seguintes do filme, trazendo novas perambulações pela cidade em planos-sequências, apresentam o ex-professor no viaduto Sta. Ifigênia, sua passagem pelo largo do Pátio do colégio, bem como sua volta à Praça da Sé, consolidando um primeiro perambular, tomando a catedral como referência. Em sua sucessão, assim, o conjunto de planos sugere um movimento circular, que gravitará pela região central ao longo do filme. Entre as principais referenciais, incluem-se espaços provavelmente frequentados por Bernardet em sua vida cotidiana afetiva, como morador do Edifício Copan, situado no bairro da República. Os três principais espaços serão a Praça da República, a esquina entre as avenidas São João e São Luiz, a Praça Roosevelt e o Vale do Anhangabaú. O trânsito entre tais localidades extrapola uma organização racional, tendendo a uma constelação maleável. Trata-se de um mapa imaginário, uma miniatura urbana sob uma ótica bastante pessoal – decorrente da abertura de Burlan à experiência de Bernardet no processo criativo de *Fome*. Ao concentrar-se em espaços adjacentes ao Copan, as circularidades do ex-professor podem aproximar-se da criação de um estranhamento antropológico. Pensa-se a si mesmo, a partir do vivenciamento do outro; intelectual e pessoa em situação de rua aproximam-se alegoricamente, mas também experimentalmente, pela criação da alteridade. É como se fosse possível sair de casa, atravessar a rua, e observar o cotidiano a partir de outros olhos, atividade essa somada e propiciada pela experiência de *Fome*. Em tal cidade, de fato existe uma pressão social a excluir o intelectual em situação de rua. Por outro lado, a construção do personagem mescla autoexclusão e

arrivismo em relação àqueles que o excluem. Há uma consciência da autoexclusão como ato político.

No limiar de sua apresentação inicial, *Fome* traz experimentações em torno do registro documental, cotejando leituras “fictivizantes”, e “documentarizantes” (ODIN, 2012, p. 14), num jogo que parece criar uma subnarrativa paralela, também potente em termos de alteridade. Tal jogo é sugerido pela aparição abrupta de uma dupla de pesquisadores universitários, um professor e uma aluna, esta última que em seu trabalho cruzará com o personagem central de *Fome* na qualidade de entrevistado. A sequência de entrevistas, nas imediações do complexo do minhocão, inclui depoimentos de moradores de rua da região, comentando seus trajetos e razões para estar na rua. Inicialmente, as variações dizem respeito à presença da entrevistadora, bem como à sua intervenção nas narrativas dos depoentes. Um longo plano, debaixo do Elevado Costa e Silva, apresenta o primeiro dos depoimentos, captado por uma jovem entrevistadora que apenas sustenta o gravador, sem intervenções verbais. Tal experiência, com os depoimentos de vida dos habitantes da região, envolverá novas construções do entrevistador, com sua presença dentro ou fora de campo, representando maior ou menor intervenção sobre a palavra dada ao povo. A estranheza gerada pelas variações, por sua vez, evoca nova leitura alegórica, com base nas relações estabelecidas entre cineastas e povo em documentários dos anos 1960-70, debatidos por Bernardet em *Cineastas e imagens do povo* (1985). Em seu livro, partindo de indagações sobre quem seria o dono do discurso, o intelectual estabelece um arco que transita entre o dito “modelo sociológico” e uma liberdade de voz dada ao povo. No primeiro caso, haveria uma postura sociológica por parte do locutor, colocado como sujeito detentor do saber, que arremata as falas do povo entrevistado, a partir de uma generalização que será complementada pelas cartelas e músicas, bem como por uma postura de limpeza do real tomada na construção das entrevistas, recortando-se apenas aquilo que é de interesse ao locutor. Tal postura será vista pelo crítico especialmente em filmes como *Viramundo* (1964-65), de Geraldo Sarno, em cujas entrevistas explicitaria uma dramaturgia natural, na qual a preparação e a condução dos entrevistados se dão a partir de certo cerceamento. Tal postura é contraposta por Bernardet a obras nas quais os depoentes têm maior influência na construção narrativa. Será o caso de *Tarumã* (1975), de Mário Kuperman¹, no qual uma boia fria presta um longo depoimento com total consciência de classe, que passa a dominar temática e fisicamente a construção dos planos, exercendo certo fascínio à câmera e àqueles que a escutam. Em filmes

¹ Em alguns locais, a direção do filme é creditada a Aloysio Raulino, mas adotamos aqui os dados da *Filmografia Brasileira* da Cinemateca Brasileira, onde Mário Kuperman aparece como diretor.

como esse, tende-se cada vez mais a um hipotético apagamento do cineasta em favor da voz do outro de classe, na tão sonhada entrega do aparato cinematográfico ao povo.

Em *Fome*, tal debate das relações entre intelectual de classe média e povo são retomadas, referidas e transformadas a partir de uma experimentação muito particular, fundamentada na performance do protagonista e na forma de registro das imagens. Se nos documentários dos anos 1960-70, analisados por Bernardet, notam-se diferentes empenhos em trazer o povo às telas, enquanto classe dotada de poder de fala, em *Fome* o próprio intelectual transmuta-se em povo. O passado de Bernardet constantemente evoca leituras alegóricas, porém sempre destacando a impossibilidade da efetiva transformação. O processo de envelhecimento do intelectual, tomado pela aproximação alegórica entre o intelectual excluído e o povo em situação de rua, é ao mesmo tempo um jogo performático de identidade e alteridade, estabelecido pela construção do registro e pela autorrepresentação do intelectual-personagem, entre o Bernardet existente e o ex-intelectual encenado. Assim, a presença de uma pesquisadora entrevistando moradores em situação de rua não se limita a retomar formalmente o debate colocado por Bernardet em *Cineastas e imagens do povo*, sobre o modo de construção dos depoimentos. Desde o início, a presença da pesquisadora é acompanhada por uma tentativa de mediação neutra e/ou por seu olhar sensível aos entrevistados excluídos. Seu local de fala, como estudante de classe média, reverbera ao longo de *Fome*, entre os diversos jogos criados, em termos das performances dos atores e do registro das imagens – entre o documentarizante e o fictivizante.

Em *Fome*, as nuances entre o ficcional e o documental ganham constância a partir de suas circularidades. Algumas sequências do filme são especialmente importantes para acompanhar tais variações do registro, a partir de dois eixos narrativos com confluências. Inicialmente, os planos em torno de Bernardet tendem ao ficcional, guardados os inevitáveis ruídos de sua existência como intelectual e crítico. Já no eixo narrativo composto pela pesquisadora, o registro aproxima-se mais ao documental, especialmente pela entrevista como forma narrativa. Vale indicar que cada uma dessas frentes discursivas guarda em si suas ambiguidades, mas a tônica geral de *Fome*, unindo essas duas frentes, se afirma definitivamente ao longo do primeiro encontro entre a entrevistadora e o ex-professor, numa longa entrevista na Praça Roosevelt.

Figura 2 – Frames de *Fome* (2015), indicando a tendência ficcional, a documental e depois sua união, na entrevista entre a pesquisadora e o ex-professor.



Fonte *Fome* (2015), de Cristiano Burlan.

A presença do gravador, na mão da entrevistadora, é apenas um vestígio da tensão documentarizante das sequências anteriores realizadas no minhocão. A própria performance do ex-professor, desconstruindo a posição da moça enquanto entrevistadora, chamando-a para cantar uma canção, reafirma a crítica à entrevista como forma narrativa. O ex-professor, por sua vez, inicialmente chamado por ela de Joaquim, não deixa de colocar-se como entrevistado em situação de rua. Tal vestígio, porém, é satisfatoriamente apagado, pelas relações pessoais da música cantada em francês e as origens francófonas conhecidas do intelectual franco-belga. Avançando pelo longo plano-sequência, no qual a conversa entre pesquisadora e ex-professor se desdobra, ela passa a demonstrar-se fascinada, não sabemos exatamente se pelo personagem ou pelo intelectual. Os dois interagem, ludicamente, verbalizando a canção popular *Marlbrough s'en va-t-en guerre*, sobre um general que foi à guerra mas não voltou. Ao longo desse plano-sequência, está em pauta uma figuração de transmissão de experiências entre gerações, mediada pela sabedoria de um homem, cuja existência parece ter como substância da própria história. Ao final das circularidades da canção, a pesquisadora propõe chamá-lo pelo nome do personagem da música, *Marlbrough*, sugerindo uma origem mítica às perambulações do professor e da personagem por ele encenada.

Outras passagens, ao longo de *Fome*, trazem novas dimensões ao jogo de registros. Será o caso das relações entre o personagem e os transeuntes de classes abastadas. No cruzamento entre as avenidas Ipiranga e São Luis, constrói-se uma situação na qual o ex-professor é acordado por um casal rico, que lhe oferece um marmitex com restos de comida. A acidez da resposta do personagem, indicando não ter suplicado comida a ninguém, associada ao confronto físico, parece incorporar uma raiva das classes altas que dialoga com o posicionamento do próprio Bernardet. A situação promove ruídos, entre o intelectual e seu duplo, recolocando ambiguidades entre o documental e o ficcional, também pela mescla de atuações, entre o estereotipado por parte do casal burguês e de uma sinceridade documental por parte de Bernardet. Em outras passagens do filme, o encontro com personagens em situação de rua é

sempre carregado de ironia ou estranheza. É o caso de uma das sequências na Praça da República, na qual um amigo de rua o aborda, com as frases “E aí! Comunista [...]”, “Você é muito gente boa!” (sic). Pela proximidade, há a impressão de que o registro da fala, entre os dois, seria aquele do Bernardet-intelectual, no trato com um conhecido da rua, com o qual possui bastante afetividade. O jogo de estranhezas cíclicas segue até o encerramento de *Fome*, sem uma solução final, porém com algum espaço interpretativo. Sob o viés da construção ficcional do ex-professor, seu aceite em entrar na casa da pesquisadora e tomar um banho indica certo desfazer da personagem. A violência pela qual se esfrega, cabelos e barba, sugere um despir-se, ou desfazer-se, da personagem composta, cujas camadas são levadas pela espuma. Uma das sugestões possíveis é de impossibilidade da desconstrução do Bernardet-intelectual e sua integração ao povo. Por outro lado, a pesquisadora de classe média será vista de volta à universidade, assistindo a uma aula interpretativa, com tom de saber generalizante. A encenação, bem como a construção especial e sonora, dialoga com uma leitura documentarizante, culminando com uma fala da pesquisadora, assumindo seu desconforto, ou sua sensação indevida de apropriar-se do outro, ao tomar por objeto a vida de excluídos como *Marlbrough*. Assim, o desfecho de *Fome* deixa as tensões iniciais em aberto, entre o desejo do intelectual em integrar-se ao povo e, por outro lado, a ação interpretativa acadêmica, ambas encerradas com amargor e desconstrução.

Considerações finais: o intelectual, a crise do nacional popular e a alegoria fragmentar

Se a temática de *Fome* está centrada na marginalização entre morador de rua e intelectual como duplo, a perspectiva alegórica sobre a intelectualidade e o envelhecer aponta para a trajetória de Bernardet, compondo fios embaralhados de maneira dicotômica, como um labirinto. Uma última camada de leitura ativada por *Fome*, entre o presente encenado e o trajeto anterior de Bernardet, diz respeito à própria figura do intelectual. Nesse sentido, Bernardet empresta ao filme sua figura e sua trajetória, vivenciando, através do ex-professor em situação de rua, os sentidos antagônicos da intelectualidade. São essas significações sobre a *intelligentsia* que passam por seu corpo, por sua performance e pela autenticidade autobiográfica em tela. O percurso dialético de seus escritos (ADAMATTI, 2019) se integra à textura fílmica de *Fome*, e em filigrana à própria contradição do intelectual teorizada por Sartre (1994). Nota-se um prolongamento entre o protagonista, a persona de Bernardet e o regime discursivo de *Fome*, reverberando os posicionamentos do intelectual que remontam à publicação *Brasil em tempo*

de cinema. Em 1967, o referido livro contestou a cultura engajada do nacional popular² e a dos cineastas-intelectuais, que se julgavam mediadores autorizados do povo, capazes de levar a conscientização à população. Com a publicação, Bernardet abriu diversos atritos com os cineastas, demonstrando como, através do povo, o grupo encontrava uma função social para si. Durante os anos 1970, a cultura do nacional popular ruiu e o intelectual que se via como porta-voz e arauto do povo passou a ser muito questionado. Retomando indiretamente a trajetória pioneira de Bernardet sobre a função do cineasta em relação ao povo, *Fome* apresenta-o como bode expiatório das ideias que ele mesmo contestou. Dessa forma, de modo alegórico, realiza também um balanço autocrítico do período inicial do Cinema Novo quando Bernardet (1978, p. 47-51) pensava a atividade cinematográfica como “uma verdadeira arma de combate que contribuirá para a evolução da cultura brasileira”.

Em *Fome*, a contestação do intelectual engajado é alegoricamente recolocada. Por meio da experiência criativa, com espaço de expressão para Bernardet, o filme parece trazer um posicionamento pessoal sobre o presente. Diante da impossibilidade de mudança social através da ação cinematográfica, o intelectual coloca-se em crise. É como se, ao constatar a decadência de um projeto político de união com o povo, metaforicamente a preferência por morar na rua sinalizasse o fim de uma época e de uma forma de pensar a realidade. Voltando ao filme, em sua frente ficcional, isso se desdobra na performance de um ex-professor cambaleante, meio morto-vivo sem forças para continuar ou aguentar seu próprio corpo. O personagem parece declinar, pouco a pouco, culminando com sua autodesconstrução durante o banho, mas posteriormente recolocado em ímpetos de alegria e leveza, ao dançar sobre as grades de uma saída de ar de metrô. Nesse sentido, a performance incorpora as ambiguidades relativas ao debate sobre o intelectual e sua crise.

A frente documentarizante de *Fome*, centrada na figura da estudante de classe média, também coloca o debate sobre o intelectual e suas contradições. Atuando como duplo de Bernardet, é como se ela sintetizasse as ambiguidades da atitude intelectual, entre a frieza da tomada dos depoimentos no minhocão e a sensibilidade para com *Marlbrough*, culminando com o mea-culpa pelo cinismo envolvido na empreitada. Entre a culpa e o desprezo, entre a piedade e a sensibilidade, a estudante hesita entre dois polos e essa oscilação é um dos pontos fortes do filme, cuja máxima é atingida na sala de aula. Fazendo um processo de autoanálise e indiretamente de questionamento ao professor, ela mimetiza o trabalho do crítico Bernardet,

² A cultura do nacional popular é entendida como cultura política engajada, que pressupõe um movimento intelectual de “ida ao povo” para articular sua consciência (NAPOLITANO, 2001).

cujo principal objetivo nos anos 1960 era se dirigir à própria intelectualidade cinematográfica. Como o intelectual sartriano, em seus artigos nos anos setenta, Bernardet incorporava o método dialético, admitindo sua função contraditória e realizando uma perpétua autocrítica de si mesmo, extensiva à indagação do público (ADAMATTI, 2019).

Assim, trazendo um labirinto de referências alegóricas, entre presente e passado, o filme se abre a um processo complexo de condenação à cultura do nacional popular, de questionamento ao intelectual engajado, mas mantém um tom de autenticidade e beleza na figura do intelectual radicado na rua ao lado dos humildes, tal qual a descrição sartriana do imiscuir-se ao povo. Ao lado dos que têm solidariedade, dividem seus pertences e têm alegria de viver, surge o elogio à nobreza dos moradores de rua e dos que procuram anular seu ponto de vista, integrando-se ao povo. O autoquestionamento e a alegria de viver, construídos nas imediações entre presente e passado, trazem-nos uma vez mais o intelectual que repensa seu trajeto, no limiar da vida, no limiar do labirinto, mesclando sua existência a uma leitura pautada pelo contexto – em termos da exclusão urbana e, especialmente, quanto ao debate político da ação do intelectual sobre o mundo. Os fios de memória, ressignificados pela narrativa sobre o intelectual e o envelhecer, assumem em *Fome* um modelo fragmentar, avançando ensaisticamente a partir de relâmpagos e coincidências, incluindo a oposição à autobiografia burguesa e a opção por uma alegoria moderna. Nesse sentido, o filme de Burlan une reflexividade e consciência linguística (XAVIER, 2005), opondo-se às totalidades via história fragmentar dos vencidos, entre a ruína e a felicidade do despertar. Em *Fome*, as relações entre o geral e o particular necessitam de mediação, aproximando-se daquilo que Peter Bürger denomina de obras “alegóricas” (1993, p. 102), destinadas à interpretação do espectador. A organização dos fragmentos de *Fome*, por sua vez, remete às diferentes camadas de leitura nesse artigo, unindo os debates sobre o intelectual, a crítica ao nacional popular e o envelhecer.

Referências

ADAMATTI, Margarida. **Crítica de cinema e repressão:** estética e política no jornal alternativo Opinião. São Paulo: Alameda/Fapesp, 2019.

AUERBACH, Erich. **Mimesis.** São Paulo: Perspectiva, 2015.

BAZIN, André. A evolução da linguagem cinematográfica. In: **O cinema:** ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 66-81.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2006.

BERNARDET, Jean-Claude. **Brasil em tempo de cinema**. São Paulo: Cia das Letras, 2007 [1967].

BERNARDET, Jean-Claude. **Historiografia clássica do cinema brasileiro**. São Paulo: Annablume, 1995.

BERNARDET, Jean-Claude. O corpo crítico – por que me rebelei contra o sistema médico-hospitalar. **Revista Piauí**, n. 154, julho 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-corpo-critico/>. Acesso: 16 mai. 2020.

BERNARDET, Jean-Claude. **O vôo dos anjos**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

BERNARDET, Jean-Claude. **Trajatória crítica**. São Paulo: Polis, 1978.

BERNARDET, Jean-Claude. **Tutaméia entrevista Jean-Claude Bernardet**. [Entrevista de ao programa Tutaméia em 09/09/2018]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7vKso33b1IA>. Acesso: 16 mai. 2020.

BURLAN, Cristiano. Sobre whisky e filmes. In: PINTO, Ivonete; MARGARIDO, Orlando. (Org.). **Bernardet 80 anos**. Jundiaí, SP: Paco, 2017, p. 133-144.

BURLAN, Cristiano. **Cinema - Fome, de Cristiano Burlan** [Entrevista de Burlan ao Canal Curta! exibida em 30/06/2016]. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=wO5dDm6hPD4>. Acesso: 22 mai. 2020.

BÜRQUER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Lisboa: Veja, 1993.

ELIAS, Norbet. **A solidão dos moribundos**. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A criança no limiar do labirinto. In: **História e narração em W. Benjamin**. São Paulo: Perspectiva, 1999, p. 73-92.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

ODIN, Roger. Filme documentário: leitura documentarizante. **Significação**, São Paulo, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012.

SARTRE, Jean-Paul. **Em defesa dos intelectuais**. São Paulo: Ática, 1994.

UCHÔA, Fábio. Traços da perambulação no Cinema Marginal. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, v. 16, n. 36, p. 157-174, 2016.

XAVIER, Ismail. A alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**. v. 1. São Paulo: Senac, 2005, p. 339-379.

XAVIER, Ismail. O cinema moderno segundo Pasolini. **Revista de Italianística**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 101-109, 1993.

Filmes citados

A DESTRUIÇÃO de Bernardet. Pedro Marques; Claudia Priscilla, Brasil, 2016.

AMADOR. Cristiano Burlan. Brasil, 2013.

ANTES do fim. Cristiano Burlan, Brasil, 2017.

BANG-BANG. Andrea Tonacci, Brasil, 1971.

FILMEFOBIA. Kiko Goifman, Brasil, 2008.

FOME. Cristiano Burlan, Brasil, 2015.

HAMLET. Cristiano Burlan, Brasil, 2014.

JÁ visto jamais visto. Andrea Tonacci, Brasil, 2013.

O BANDIDO da Luz vermelha. Rogério Sganzerla, Brasil, 1968.

O CANDINHO. Ozualdo Candeias, Brasil, 1976.

ORGIA ou o homem que deu cria. João Silvério Trevisan, Brasil, 1970.

PASSEIOS no recanto silvestre. Miriam Chnaiderman, Brasil, 2006.

SINFONIA de um homem só. Cristiano Burlan, Brasil, 2012.

TARUMÃ. Mário Kuperman, Brasil, 1975.

VIRAMUNDO. Geraldo Sarno, Brasil, 1964-65.

Recebido em: 19/12/2020

Aceito para publicação em: 20/08/2021