

Figura: o sagrado e o profano em Jean-Claude Brisseau

Figura: lo sagrado y lo profano en Jean-Claude Brisseau

Figure: the sacred and the profane in Jean-Claude Brisseau

Brenda Valois¹

Universidade Federal de Pernambuco

Resumo: Este artigo propõe uma análise da progressão da ação de figuras na poética cinematográfica do diretor francês Jean-Claude Brisseau (1944-2019), cuja obra se estrutura sobre três pilares centrais e indissociáveis: o misticismo, a sexualidade e a brutalidade. A partir dos estudos sobre a visualidade e as potências das imagens desenvolvidos pelo filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (2013a), em *Diante da imagem*, a investigação se debruça sobre dois longas-metragens da filmografia do diretor: *O Som e a Fúria* (*De Bruit et de Fureur*, 1988) e *Céline* (1992). A hipótese deste trabalho é pensar como determinados movimentos figurais instauram, nesses filmes, um regime de imagem em que o fantasma e o real, o sagrado e o profano, deixam de ser ontologicamente distintos para coexistirem. A análise observa de que modo essas figuras operam deslocamentos sensíveis na narrativa e tensionam os limites entre visível e invisível no cinema de Brisseau.

Palavras-chave: Jean-Claude Brisseau; figura; figural; sagrado; profano

Resumen: Este artículo propone un análisis de la progresión de la acción figural en la poética cinematográfica del director francés Jean-Claude Brisseau (1944-2019), cuya obra se estructura sobre tres pilares centrales e indisolubles: el misticismo, la sexualidad y la brutalidad. A partir de los estudios sobre la visualidad y las potencias de las imágenes desarrollados por el filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman (2013a), en *Ante la imagen*, la investigación se centra en dos largometrajes fundamentales de la filmografía del director — *Ruido y furia* (*De bruit et de fureur*, 1988) y *Céline* (1992). La hipótesis de este trabajo es que ciertos movimientos figurales en estas películas instauran un régimen de imagen donde lo fantasmático y lo real, lo sagrado y lo profano, dejan de ser ontológicamente distintos para coexistir. El análisis examina cómo estas figuras producen desplazamientos sensibles en la narrativa y tensionan los límites entre lo visible y lo invisible en el cine de Brisseau.

Palabras clave: Jean-Claude Brisseau; figura; figural; sagrado; profano

Abstract: This article proposes an analysis of the progression of figural action in the cinematic poetics of French filmmaker Jean-Claude Brisseau (1944-2019), whose work is structured around three central and inseparable pillars: mysticism, sexuality, and brutality. Drawing from the studies on visuality and the powers of images developed by philosopher and art historian Georges Didi-Huberman (2013a), in *Confronting images*, this investigation focuses on two of Brisseau's feature films — *Sound and Fury* (*De bruit et de fureur*, 1988) and *Céline* (1992). The hypothesis of this work is that certain figural movements in these films establish a regime of images in which the spectral and the real, the sacred and the profane, are no longer ontologically distinct but coexist. The analysis explores how

¹ Graduanda em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Curadora e produtora do cine-clube XHY247, na UFPE. Pesquisa sobre o cineasta Jean-Claude Brisseau, sob a orientação do Prof. Dr. André Antônio Barbosa. Brenda também atua como diretora de arte, cenografista e figurinista. ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-6709-375X>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6743386503247846>. E-mail: valoisbrendaro@gmail.com

these figures produce sensitive displacements within the narrative and strain the boundaries between the visible and the invisible in Brisseau's cinema.

Keywords: Jean-Claude Brisseau; figure; figural; sacred; profane

(exposição de Goya)
um buraco na noite
subitamente invadido por um anjo (Pizarnik, 2018, p. 65).

1 OLHAR

Figura 1 – *O Som e A Fúria*, de Jean-Claude Brisseau. 1988



Fonte: *O Som [...] (1988)*.

Emergindo da plataforma do metrô, um garoto carrega a sua mala e a gaiola que contém o seu canário. Ele também traz, consigo, um mapa desenhado a mão que indica o caminho da estação até o seu destino. Ao fundo da imagem, se enxerga os grandes conjuntos habitacionais do subúrbio francês de Bagnolet. Num jogo de plano e contraplano, o garoto informa ao seu pássaro que a viagem deles terminou. Um corte súbito: dentro da gaiola, não se vê mais uma ave pequena e indefesa, mas, sim, um filhote de falcão se debatendo no pequeno espaço de metal. A metamorfose é rápida: em um piscar de olhos, a imagem já foi substituída pelos blocos dos edifícios residenciais. *A contenção de um voo*. Assim tem início *O Som e a Fúria (De Bruit et De Fureur)*, de Jean-Claude Brisseau (1944-2019) — cineasta francês que teve as suas principais realizações entre as décadas de 1980 e 2000, mas que persistiu fazendo filmes até a sua morte, em maio de 2019. O cinema de Brisseau se ergue sobre três pontos elementares e indissociáveis para sua construção: misticismo, sexualidade e brutalidade.

Na sua nova casa, o garoto (Bruno, interpretado por Vincent Gasperitsch) encontra uma decoração de “boas-vindas” deixada pela sua mãe: um aparelho de som contendo uma fita de

Charles Trenet que aguarda o *play*, papéis colados na parede que formam a frase “bem-vindo, meu pintinho”, luzes e enfeites coloridos. No meio da hostilidade das HLM², há a tentativa de produzir uma atmosfera acolhedora. A câmera acompanha, com um movimento de *pan*, as ações de Bruno no apartamento: aloca a sua bagagem, posiciona a gaiola com seu canário numa cadeira e fala ao telefone com a sua mãe. Na grande profundidade de campo — que contém todo o espaço incluso no foco da câmera, condicionando a mesma importância para todos os objetos —, se vê uma luz no fim do corredor do apartamento. Um discreto azul coabita com a melodia calorosa do toca-fita e o ambiente de cores quentes da sala.

Quando Bruno termina a sua deambulação pelo cômodo, a luminosidade distinta do corredor volta a ser o foco da câmera. A luz revela, subitamente, uma Figura que, antes, não estava lá: uma mulher num vestido carmim com rufo branco — como se transportada de uma pintura romântica do século XIX — carrega um falcão. A Figura, enquadrada pela moldura da porta, encara Bruno e o espectador para, em seguida, entrar no corredor e sair do plano.

O termo “Figura” — utilizado, aqui, com a inicial maiúscula — fala de um algo que não implica a relação da imagem com o objeto ou com a ação do mundo natural que ela deve ilustrar — ou mesmo com outras imagens, como se dá no campo representacional (figurativo). A Figura não está relacionada à ilustração, mas também não se posiciona como um elemento completamente desconhecido ao espectador, pois ainda possui rastros figurativos na sua composição. Ela está desvencilhada de uma mera condição legível. A Figura está, sim, vinculada a um *deslocamento*.

Georges Didi-Huberman (2013a, p. 46), em *Diante da imagem*, fala sobre o *caráter visual do objeto*. Esse caráter concebe ao objeto o valor de *figurabilidade* e a eficácia de *conexões múltiplas entre esferas heterogêneas*. É isso que o torna um *objeto visual*, ou *elemento visual*. Esses objetos/elementos são “operadores luxuriantes de deslocamentos e de condensações” (Didi-Huberman, 2013a, p. 46). Pode-se dizer que a Figura age como esse elemento que provoca aberturas e que produz, ao mesmo tempo, saber e não-saber³. Ela é essencialmente polimorfa, podendo se apresentar sob diferentes aspectos, formas e modos, e, por isso, possui, conseqüentemente, um “funcionamento” polidirecional (Didi-Huberman, 2013a).

Em outro texto, Didi-Huberman (2013b, p. 21) fala que a “imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhante e centrífugo. Talvez nem sequer seja um ‘campo de saber’ como outros. É um movimento que requer todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo”. Ao olhar para uma imagem a partir da perspectiva figural, ou seja, da Figura, está-se posicionando através de um rasgo — no visível. Logo, se enxerga não somente a imagem, mas também tudo o que conflui nela. Falando de Figura, está-se falando de abertura e, conseqüentemente, de algo que não tem como ser contido numa única representação, pois está propriamente aberta, reverberando “todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo”, revelando o seu anacronismo. Sendo assim, quando aqui se fala de Figura, ou de uma construção figural, está-se falando de um caos operado na representação, uma desorganização do ilustrativo, uma deformação, um deslocamento, um processo dentro de uma economia — imagética.

O cinema de Jean-Claude Brisseau parece ser construído como um grande *jogo figural*. Mas o que é a Figura no cinema de Brisseau, e especialmente em *O Som e a Fúria*? O que é essa mulher que aparece de lugar algum e que não parece carregar, consigo, história alguma para além da sua própria revelação? Do que se trata a metamorfose sofrida pelo canário?

² Habitação de baixa renda (*Habitation à loyer modéré*).

³ A produção de “não saber” é diferente de ininteligibilidade. Enquanto o ininteligível se trata de algo que está fora do alcance cognoscível do ser, o não saber está relacionado a um elemento que, à primeira vista, provoca um estranhamento, um deslocamento na visibilidade para uma zona visualidade. Sobre isso, ver também Dubois (2012).

Esses elementos estão integrados na realidade ou fazem parte de outro regime? A hipótese deste artigo é que, em Brisseau, a Figura, para além do próprio objeto isolado — como a aparição da mulher e o falcão —, é também toda a cena: a luz azul que coabita com a música de Trenet, Bruno, o apartamento do conjunto habitacional etc. Assim, no mesmo plano coabitam regimes a princípio ontologicamente distintos, como o sagrado e o profano, mas que, neste cinema, são homogeneizados⁴. A diegese de *O Som e a Fúria* é “deformada” neste sentido: a noção de *mimese* do espectador é rasgada para dar lugar a uma Figura⁵. Contudo, para uma leitura mais clara, ao longo do texto será utilizado o termo “Figura” para se referir à aparição da mulher.

Pode-se apontar, então, que o cinema de Brisseau toca no que Inês Gil (2012, p. 197-198) — na sua pesquisa sobre o sagrado no cinema — chama de “*mistério de espessura da realidade*”. Os filmes do diretor são uma eterna investigação de como “sondar o insondável” (Andrade, 2015), de como inserir o misticismo dentro de imagens de um regime representativo. Respondendo ao comentário de Hélène Frappat, em entrevista publicada na revista *Cahiers du Cinéma* (nº 572), em 2002, que “todo filme [de Brisseau] é uma espécie de *splitscreen* em que dois regimes de realidade — cotidiano e fantasma — se cruzam na imagem [...]” (Brisseau *et al.*, 2015a), Jean-Claude Brisseau falou: “não sei. Para mim existe apenas um regime de realidade e o fantasma faz parte dele” (Brisseau *et al.*, 2015a).

Mais à frente, em *O Som e a Fúria*, Bruno, lendo uma atividade de redação sobre a sua vida para a professora do colégio (interpretada por Fabienne Babe), comenta sobre o seu canário: “às vezes, eu deixo ele voar pela casa. Eu o alimento. Ele canta pra mim e me ama. Eu também o amo. De tempos em tempos, ele se transforma e faz milagres para mim. Ninguém acredita, então eu devo parar de falar sobre isso” (*O Som [...]*, 1988, s. p.). Apesar de contar que o seu canário às vezes realizava milagres, o garoto nunca chegou a revelar a que tipo milagres ele se referia. A essência de tais fenômenos milagrosos se torna ainda mais dúbia quando Bruno continua a sua leitura: ele conta que o seu canário carrega a fama de azarento e que havia sido um presente de um amigo — que morava na mesma *Caisse d’Allocations Familiales* (CAF) que ele — antes de se suicidar (*O Som [...]*, 1988).

Enquanto o garoto prossegue com a atividade junto à professora, a imagem se desloca: com um corte seco, não se vê mais Bruno na escola, e sim o falcão na luz azul. O animal voa e sai de plano. A câmera também deixa para trás o seu estado de repouso e revela, aos poucos, a quem pertence o braço que sustentava a ave. A Figura, deitada num lençol branco, possui o seu corpo desenhado pelo contraste da luz, que expõe a sua nudez, e da sombra, que esconde o seu rosto. A sua pele brilha etereamente. Em seguida, há outro corte seco: Bruno, com as mesmas roupas que se encontra na escola, anda pelo corredor da sua casa, coberto pela luz azul. Entra num cômodo com a porta entreaberta: uma pequena fresta permite que seja vista uma forma

⁴ O próprio diretor, em uma conversa com Alain Guiraudie, em junho de 2006, no quadro do *3ème Festival du Cinéma de Brive — Rencontres du moyen métrage*, fala: “Tomemos *O Som e a Fúria*; eu não fui o primeiro a colocar elementos fantásticos no social, porque Buñuel o havia feito muito antes de mim. Nesse filme eu queria misturar emoções em torno da violência, da poesia, do fantástico e do humor, incluindo às vezes o grotesco” (Brisseau; Guiraudie, 2015, s. p.).

⁵ Também na conversa com Alain Guiraudie, Brisseau fala: “[...] para mim, *Os Anjos Exterminadores* [*Les Anges exterminateurs*, 2006, de Jean-Claude Brisseau] é um filme experimental. Não no sentido de que vamos quebrar a cabeça por horas para entender o seu significado, mas no sentido de que os telespectadores são emocionados ao final do filme. Meu objetivo é a experiência emocional. Um dia reli todos os *Cahiers du Cinéma* de pelo menos 50 anos e toda uma série de revistas que desapareceram desde então. E eu percebi que não há um único artigo sobre a manipulação da emoção no cinema. [...] um crítico me disse que ele poderia ter um discurso literário sobre um filme, mas quanto a saber como a emoção é manipulada... Ele não sabe de nada. [...] eu recentemente ministrei cursos [...] sobre Hitchcock, não em um plano metafísico, mas sobre a maneira como ele conseguia, como Lubitsch, criar uma emoção. Eu vi que os alunos nunca tinham abordado essa manipulação do suspense no cinema” (Brisseau; Guiraudie, 2015, s. p.).

branca distinta da escuridão. Quanto mais a câmera se aproxima, a forma ganha contorno e detalhes são revelados. A Figura é apresentada num vestido branco e com um lenço sobre sua cabeça⁶. Por um instante, ela dirige o olhar diretamente para a objetiva e para o espectador, como se sentisse os olhares sobre ela. Escuta-se apenas o silêncio. A porta se fecha.

2 TOCAR E NÃO TOCAR

Voltando à cena inicial de *O Som e a Fúria*, Bruno, desconcertado pela Figura, inicialmente hesita, mas ainda assim imerge no corredor, acompanhando-a (O Som [...], 1988). A música calorosa que tocava no aparelho de som se dissipa, e, gradativamente, um tique-taque preenche o ambiente — o barulho de um relógio ou do próprio tempo que entra em suspensão. Jean-Claude Brisseau, em *Des Jeunes Femmes Disparaissent: Origine et Fabrication*⁷, fala que “o tique-taque pode evocar os batimentos cardíacos, evocar a passagem de tempo e, finalmente, a morte” (Des Jeunes [...], 2018). O ritmo sonoro aumenta o suspense ao redor da Figura e embala as passadas de Bruno. O garoto e o espectador são situados num outro espaço em que não se reconhece mais uma divisão entre o que é real e o que não é, o que é profano e o que é sagrado.

Figura 2 – *O Som e A Fúria*, de Jean-Claude Brisseau. 1988



Fonte: O Som [...] (1988).

⁶ Ao decorrer do filme, a aparição da Figura se dá sob diferentes formas (vestes): a sua primeira manifestação no filme se dá num longo vestido carmim com rufo branco; a segunda, a ser analisada nos próximos tópicos, não conta com nenhuma vestimenta para além da sua nudez; e na sua última configuração, a qual acabou de ser descrita, ela traça um vestido e um lenço, ambos brancos. Essas são as suas principais aparições, para além de quando simplesmente se apresenta sob um lençol branco que lhe cobre o corpo inteiro, como um fantasma ou a morte.

⁷ Curta-metragem entrevista de Jean-Claude Brisseau dedicado a discutir os três curtas-metragem anteriores do diretor (*Des Jeunes Femmes Disparaissent*, 1972, 1976 e 2014), realizados como exercício de *mise en scène* e baseados no filme *Psycho* (1960), de Alfred Hitchcock.

Antes de a câmera seguir Bruno no corredor, ela revela, com um *insert*, que o canário não está mais na gaiola. A porta entreaberta de um dos últimos cômodos permite que a câmera revele ao espectador a mulher de vermelho, o falcão e o garoto. Tudo está sob a luz azul. Bruno tem a sua face acariciada pela Figura e fecha os olhos⁸. Ele fecha os olhos para fazer um pedido? O pedido de um milagre?

A Figura parece estar relacionada à presença e o desaparecimento do pássaro. No início do filme, a ave sofre uma metamorfose, se transformando no filhote de falcão. Esse mesmo filhote reaparece nos braços da mulher no vestido vermelho, concomitantemente à evaporação do canário dentro da gaiola. O canário metamorfoseado em falcão puxa o véu que apresenta a Figura para o espectador. Sabendo do encadeamento que une o pássaro e a Figura, ela seria a responsável pela realização dos milagres ao qual o garoto se refere quando está falando com a professora. Todavia, o contato dos dedos da mulher de vermelho na face de Bruno se trata menos de uma benção para um milagre do que uma *contaminação*.

Em *Céline* (1992), filme posterior de Jean-Claude Brisseau, a personagem de nome homônimo (protagonizada por Isabelle Pasco) toca e beija enfermos e crentes que se prostram numa fila em frente a casa em que ela vive com Geneviève (Lisa Heredia⁹), sua amiga e cuidadora. Após o relato de um jovem, afirmando que Céline teria feito sumir os seus machucados apenas com um toque, eles — os enfermos e os crentes — acreditam que ela pode salvá-los ou curá-los. Uma ação messiânica: *a cura através do tato*.

Figura 3 – *Céline*, de Jean-Claude Brisseau. 1992



Fonte: *Céline* (1992).

Fabiana Rodrigues (2019, p. 73), no seu estudo sobre o sagrado e o profano na obra de Ingmar Bergman, fala que:

[...] a dimensão simbólica dos objetos, dos lugares, ou até mesmo da presença de alguém poderá vir a ter uma condição especial, se nela se manifesta algo de indes-

⁸ Essa mesma ação-reação se repete mais duas vezes ao longo do filme e se trata justamente das duas outras cenas em que Bruno e a Figura entram em contato direto, aparecendo os dois em conjunto. As outras cenas em que a Figura é vista se dá sem a presença de Bruno no plano, seja como *pov*, recordação, ou pura e simples abertura na narrativa.

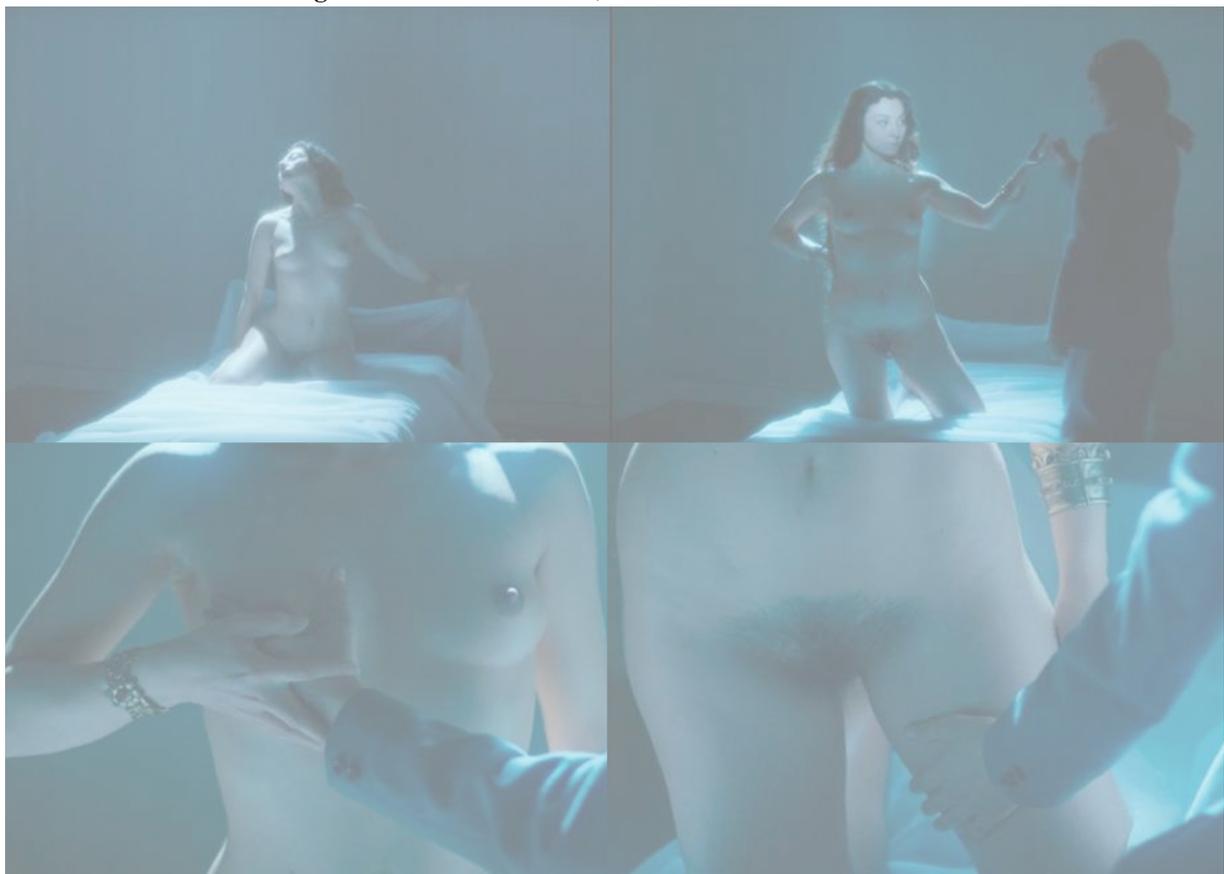
⁹ Pseudônimo utilizado por María Luisa García: atriz, montadora, figurinista e cenografista que trabalhou com Éric Rohmer — *O Raio Verde* (*Le Rayon vert*, 1986) e *A mulher do aviador* (*La Femme de l'aviateur*, 1981), por exemplo — e em quase todos os filmes de Jean-Claude Brisseau — com exceção dos seus primeiros trabalhos: *Dimanche l'après-midi* (1967), *Mort dans l'après-midi* (1968) e *L'après-midi d'un jeune homme qui s'ennuie* (1968). Também trabalhou com Rosette — como em *As aventuras de Rosette* (*Les Aventures de Rosette*, 1983) —, e, mais recentemente, com David Depesville — em *Astrakan* (2022). É também Lisa quem interpreta a Aparição (a Figura) em *O Som e a Fúria*.

crítivel, de transcendente. Pode-se inferir que, diante do sagrado, o homem vivencia um sentimento de nulidade e de submissão, tendo em vista que esta experiência se manifesta de uma maneira completamente do viver profano (Rodrigues, 2019, p. 73).

O fechar dos olhos de Bruno, como se em forma de pedido para a mulher de vermelho, possui uma relação com as faces esperançosas ou mesmo desesperadas das pessoas que recorrem à Céline: a possibilidade de estar diante de uma certa *hierofania*¹⁰, de uma manifestação do sagrado. Céline, através do seu toque, transmite a cura, propaga pelas pessoas uma potência, uma energia divina que ela desperta dentro de si através da meditação e da *yoga* ao longo do filme — guiada por Geneviève. A mulher de vermelho, em *O Som e A Fúria*, contém, segundo o relato de Bruno, um caráter sobrenatural e azarento; logo, o seu toque parece atuar, diferentemente do de Céline, como um contágio (O Som [...], 1988).

Após tocar no rosto de Bruno, a Figura aparece sozinha, sem a companhia do falcão. Apresenta-se nua, de joelhos sobre um lençol branco, quase como uma estátua. Suave, discreta e minimamente ela se movimenta, se apruma, remodela a sua postura, estufa o peito e realiza movimentos que se assemelham aos de um pássaro quando deseja evidenciar a sua plumagem — aqui, no caso, a sua *nudez*, a vestimenta mais poderosa no cinema de Brisseau. A Figura *posa* para a câmera¹¹.

Figura 4 – *O Som e A Fúria*, de Jean-Claude Brisseau. 1988



Fonte: O Som [...] (1988).

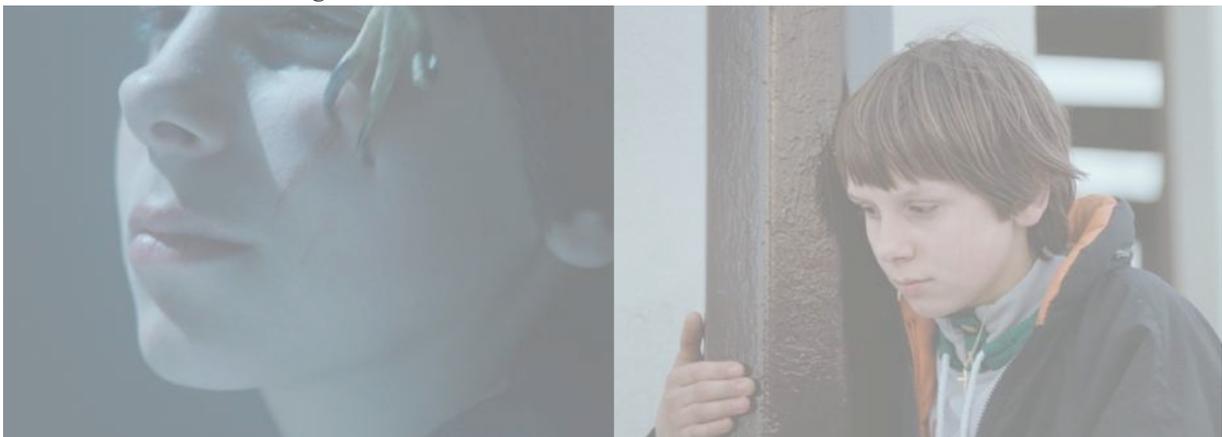
¹⁰ Ato de manifestação do sagrado através de objetos habituais. Em outras palavras, poderia-se dizer que é quando o imaterial se manifesta através do material — do objeto, da carne.

¹¹ A sua atitude transforma a cena numa espécie de *tableau vivant* — quadro vivo — em que a sua postura e o seu movimento se impõem à objetiva, à Bruno e ao espectador; ela desloca a dinâmica construída a partir da direção de atores e guia o movimento na curta duração do plano e no pequeno espaço da imagem.

Com o levantar do braço, a Figura chama Bruno ao seu encontro. O chamamento de Bruno pela Figura é um convite. Mas um convite a quê? Ao sonho? Ao divino? À morte? O garoto não esboça nenhuma reação quando ela procede em retirar o seu cachecol e puxá-lo para si, beijando-o, ou ainda quando, em seguida, a mulher conduz a mão de Bruno pelo seu corpo nu: seios, busto, cintura, quadril e coxas. Bruno, ao tentar seguir tocando o corpo da Figura de forma autônoma, é atacado pela ave que estava fora do plano. O falcão ressurgue voando na imagem e arranha a bochecha do garoto.

A Figura, que, a princípio, impulsiona o contato, o toque, parece deixar claro que há uma hierarquia, uma ordem: somente o sagrado (a Figura) pode alcançar o profano — o contrário só é possível quando se há autorização. O contato de Bruno surge, dessa forma, como uma transgressão a tal ordem. *Não se pode tocar, não me toque*¹². A pesquisadora argentina Dana Najlis (2020, p. 31) escreve, em sua dissertação de mestrado sobre o cineasta francês, que “o corpo nu [em Brisseau] pode ser olhado, mas não pode ser tocado; o toque ameaça destruir o encantamento”, mas “Bruno precisa tocar para acreditar naquilo que vê” (Najlis, 2020, p. 14). O contágio provocado no profano pelo sagrado, no real pelo fantasma, se dá através do toque. A mesma região do corpo que havia dado início ao contato entre o garoto e a Figura — o toque dela na face de Bruno — é, também, a que encerra a cena.

Figura 5 – *O Som e A Fúria*, de Jean-Claude Brisseau. 1988



Fonte: *O Som* [...] (1988).

Quando o falcão arranha o rosto de Bruno, está-se falando de um ferimento na carne, um *rastro da marca do divino*. Se a Figura não existe, se foi tudo um sonho de Bruno, como é possível enxergar os seus vestígios no “real”? Maxime Renaudin (2015, s. p.), no seu texto *Jean-Claude Brisseau, o poder da imaginação*, já falava que os fantasmas em Brisseau “não deixam apenas traços, pois são de carne, de sangue e de luz”. O machucado deixado pelas garras do falcão parece ser provocado menos no rosto do garoto do que na própria diegese. Pode-se elencar como um outro tipo de transgressão, esta a partir de um rastro *hierático*, de um rastro sagrado. Apenas o rastro da Figura, o sintoma deixado no real, é o suficiente para presentificá-la, abdicando da representação da sua presença. Os rastros que Céline deixa no real também são provocados na carne. Ela cura os ferimentos de um garoto apenas ao tocar no seu braço. Um dos

¹² A interdição do toque a esses corpos cujos movimentos que são capturados pela câmera desenvolvem um arranjo sobrenatural é algo que aparece também em outros filmes de Brisseau, como em *Coisas Secretas* (*Choses Secrètes*), na cena inicial em que um rapaz tenta ultrapassar a linha invisível do proscênio que divide a platéia da performance para tocar o corpo de Nathalie (Coralie Revel) (*Coisas* [...], 2002); ou em *L'Échangeur*, curta-metragem realizado para televisão, quando, numa sessão de *striptease*, um adolescente tenta tocar a mulher que está dançando (*L'Échangeur*, 1982).

pacientes de Genevieve, que não possui os movimentos das pernas (Roland, interpretado por Damien Dutrait), ao estar na presença de Céline, adquire forças para ficar em pé. A própria Céline, passa a discernir-se do seu próprio corpo, separando a carne do espírito¹³.

3 PASSAR

Após ser machucado pelo falcão, Bruno, através de um corte seco, está novamente em um corredor, mas não mais o da sua casa. O espaço também não é mais iluminado oniricamente, e sim por uma luminosidade diurna, natural. Porém, agora há o movimento inverso: na profundidade de campo, dois corpos caminham, se aproximando cada vez mais da câmera até realizar a travessia completa da *passagem*. O corredor pertence ao novo colégio de Bruno. O garoto está acompanhado por um homem — que será apresentado como o diretor da escola (interpretado por Antoine Fontaine). Saindo da profundidade e retornando à superfície, o corpo de Bruno parece realizar um movimento de imersão e emersão: entra no corredor para ir atrás da Figura e sai de outro com a marca que foi deixada no seu rosto. A passagem, aqui, aparece como um meio de anunciar ou marcar o momento em que o sagrado está agindo sobre o profano, contagiando-o.

O filósofo Mircea Eliade (1992, p. 29), no livro *O sagrado e o profano*, discorre sobre o *limiar*, dizendo que ele “é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que distinguem e opõem dois mundos – é o lugar paradoxal onde [eles] se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado”. Na perspectiva de Eliade (1992), o sagrado e o profano existem em regimes distintos e não podem ser tratados homogeneamente — como o faz Jean-Claude Brisseau. Sendo assim, a única via de acesso entre esses dois mundos seria através desses vários limiares. Entretanto, não é porque Brisseau não entende o espaço por meio dessa dicotomia que ele não se utiliza desses artifícios para anunciar as suas Figuras. Além da passagem — do caminho — que estamos tratando aqui, a porta e o portal — moldura da porta — também são utilizadas para realizar tais demarcações¹⁴. Najlis (2020, p. 36) fala que a porta tem um lugar muito privilegiado no cinema de Brisseau e que “não nos oferece uma sensação de proximidade, mas de imersão total, onde tudo pertence a uma mesma realidade”. Além disso, “pode haver uma porta secreta, que permita atravessar o espaço e o tempo de um só golpe”, como destaca a personagem de Carole Brana, Sandrine, em *Erótica Aventura (À l’aventure)*, outro filme de Jean-Claude Brisseau (*Erótica [...]*, 2008).

¹³ Mas Brisseau fala que esses fenômenos não são o misticismo em si, que não atestam nenhuma profundidade, podendo, inclusive, espantar a “verdadeira espiritualidade” (Brisseau *et al.*, 2015b). Em *Céline*, a “verdadeira espiritualidade”, o misticismo em si, ou seja, o divino, é apresentado de outras formas: na natureza, no vento, na luz etc. (Céline, 1992).

¹⁴ Como foi apontado no início deste artigo, que, na primeira aparição da Figura, em *O Som e a Fúria*, o seu corpo está inscrito no limite da moldura da porta.

Figura 6 – *O Som e A Fúria*, de Jean-Claude Brisseau. 1988



Fonte: *O Som [...]* (1988).

Seguindo essa lógica de que Bruno realiza esses movimentos para imergir totalmente na Figura, ao final do filme ele realiza a sua última passagem: é obcecado por completo. Após a fuga do seu canário pela janela do apartamento, o garoto inicia uma busca malsucedida pelo conjunto habitacional em que vive. A Figura o encontra desolado. Ele a questiona do porquê de ela não fazer nenhum milagre, já que, às vezes, ela os realiza. Então, pegando o garoto pela mão, ela o guia por uma passagem, aprofundando na imagem. Ao fundo, no plano geral, é possível ver uma fogueira que queima na escuridão da noite, situando o espaço em que, na cena anterior, estava acontecendo a balbúrdia provocada por Jean-Roger e sua gangue — e para onde esses dois corpos estão se direcionando. Jean-Roger matou o passarinho de Bruno. A Figura sussurra no ouvido do garoto que há uma forma de ele reencontrar o canário e também a avó: atravessando os grandes portões de luz. Ela, então, entrega para o garoto um revólver — o mesmo que Jean-Roger portava e utilizou para matar o pássaro. Bruno vai de encontro às estrelas e não retorna, não emerge mais da passagem.

Figura 7 – *O Som e A Fúria*, de Jean-Claude Brisseau. 1988



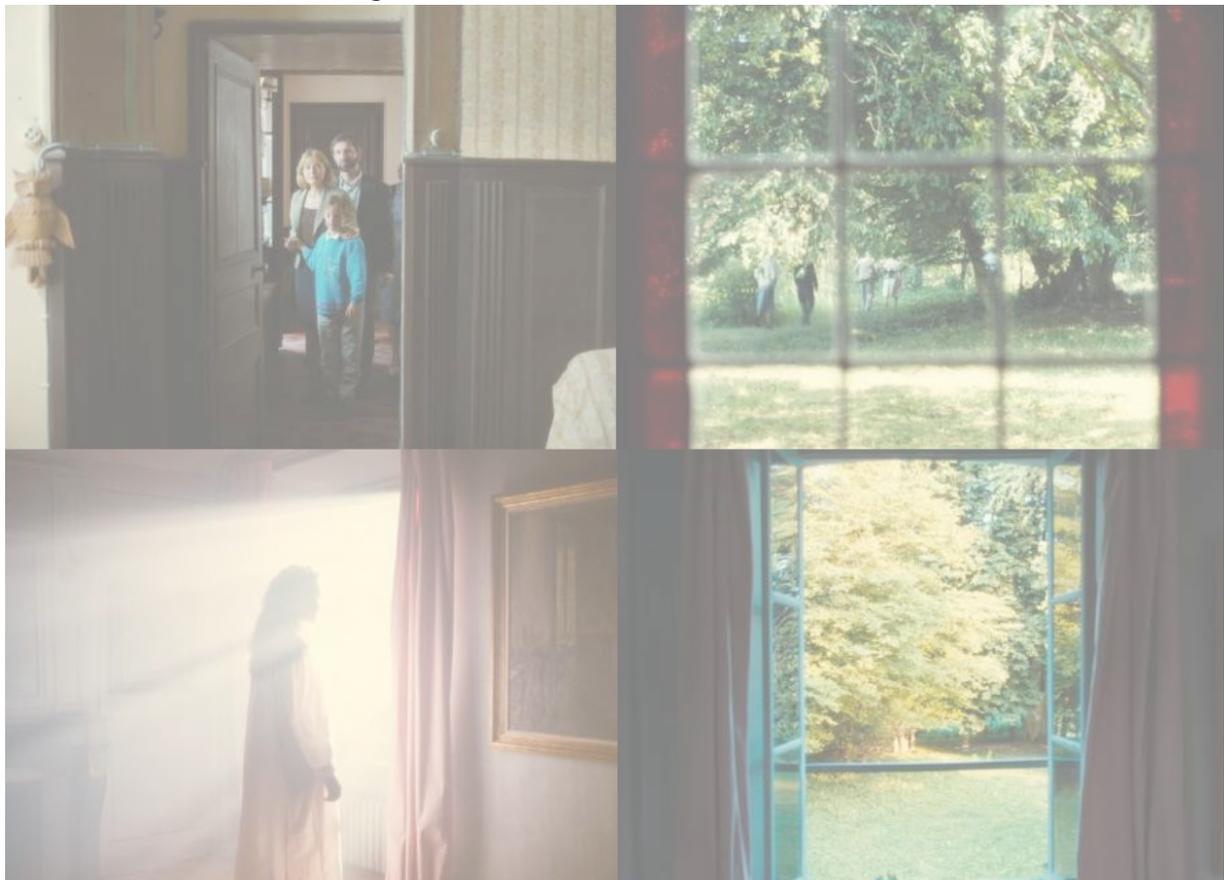
Fonte: *O Som [...]* (1988).

Nos filmes de Jean-Claude Brisseau, essas Figuras, que podem ser lidas como anjos, na verdade terminam por agir como *algozes*. De acordo com Najlis (2020, p. 32), sobre o flerte que o diretor realiza com os símbolos sagrados e religiosos, “as aparições, em sua versão angelical, nunca oferecem uma visão promissora do futuro, e a perda da ilusão vai deixando cadáveres pelo caminho”. Contudo, em *Céline*, esse destino é concretizado de outra forma.

No filme, também é possível identificar um movimento similar ao que foi apontado em

O Som e a Fúria: a passagem consiste na própria casa em que Céline mora com Geneviève, na cena já descrita anteriormente em que os crentes e enfermos entram pela porta da frente em busca do seu toque e saem pela porta dos fundos. As pessoas enfileiradas são observadas através de uma janela pelas duas mulheres. Ao final da película, esse movimento também retorna. Céline, na sua última aparição — não mais como a personagem, mas como Figura —, é banhada por uma fonte de luz fulgurosa, propriamente como uma iluminação divina, e o seu corpo evapora aos poucos. A Figura de Céline se metamorfoseia com a luz, tornando-se uma só com a natureza. Na manhã seguinte, enquanto Geneviève está ao telefone, a câmera mostra a janela em que o corpo de Céline se desmaterializou, e, com um *travelling*, entra nela (saindo da casa) em direção ao exterior. A presença de Céline é manifestada no reflexo da luz na folhagem verde, no vento que sopra nos galhos das árvores, no assobio dos pássaros, na própria natureza. O seu corpo evaporado se expande, imprimindo sua presença em cada detalhe da imagem, preenchendo-a. A câmera guia o espectador para a sua ascese. A Figura queima sob a resplandecência etérea¹⁵ e a imagem, sensibilizada, arde.

Figura 8 – *Céline*, de Jean-Claude Brisseau. 1992



Fonte: Céline (1992).

¹⁵ Apesar de se tratar de uma iluminação natural, neste ponto, ao final do filme, já foi estabelecido uma conexão entre as duas amigas, aquele espaço e toda a natureza em que aquele ambiente está inserido — Céline principalmente, mais do que Geneviève. Logo, automaticamente quando se olha para a luminosidade refletida nas folhas da árvore, é lembrado que, na cena anterior, ainda fresca, o corpo de Céline desaparece na luz. A sua Figura se faz presente, apesar da sua ausência.

4 CONCLUSÃO

As imagens em Brisseau tratam “de uma valorização do mundo espiritual, não deflagrado pela superfície” e versam que “a salvação [está] na reconciliação com o mundo interior [...] no reencontro com certa dimensão espiritual de cada um”¹⁶, segundo Pedro Faissol (2018, p. 186-187) em sua pesquisa sobre o evento bíblico da Anunciação no cinema, sobre *As Sombras (Les ombres)*, filme anterior do cineasta (As Sombras, 1982). Esse processo parece se fazer presente quase como um dogma nas realizações do diretor francês: pessoas perdidas estão em busca de uma salvação. Bruno, em *O Som e a Fúria*, é um garoto solitário, que recorre a uma mulher que “não existe”, a uma aparição alomórfica do seu canário, para a realização de milagres (O Som [...], 1988). O garoto está perdido e em busca de um caminho para seguir — seja mostrado pela Figura que se apresenta para ele, por Jean-Roger¹⁷ ou pela sua professora do colégio (O Som [...], 1988). Bruno vai de encontro às estrelas¹⁸. Em uma carta redigida para a sua antiga professora, um ano após a morte dele, Jean-Roger escreve:

Tenho certeza que eu o ouvi [Bruno] falando naquela noite com uma mulher que ninguém viu. Então ele se aproximou de mim, ele estava com a mulher e seu canário em seu ombro. Eu estava com medo. É estranho, mas acho que matei o canário quando atirei nele. E ainda assim eu o vi no seu ombro e ele cantava. Bruno então me mostrou uma estrela no céu e ele me disse: ‘eu vou lá em cima, parecerei morto, mas não será verdade. Eu não posso levar o meu corpo, este corpo é muito pesado’. Então ele me abraçou, me mostrou sua estrela de novo e, depois, partiu. Certamente era um sonho, eu estava muito bêbado naquela noite. Mas muitas vezes eu olho aquela estrela e espero que ele volte logo (O Som [...], 1988, s. p.)¹⁹.

Enquanto a voz em *off* de Jean-Roger narra a carta que a professora tem em mãos, a câmera percorre com um movimento de *pan* a sala de aula vazia. Ao fundo, em uma porta fechada, há, colado nela, uma reprodução da pintura *La Grande Famille*, de René Magritte (1963), em que se vê a silhueta de um pássaro preenchida por um céu claro com nuvens. A objetiva se aproxima lentamente da imagem. O pássaro, em contraste com o fundo, voa sobre uma paisagem escura: outro céu, que diferentemente do preenchimento da ave, está nublado, e um mar com ondas, em que é quase possível escutar o marulho²⁰. Brisseau filma a realidade como uma moléstia para os seus personagens, que, dentro dela, seguem a procura de um sentido

¹⁶ Jean-Claude Brisseau já dizia que “falar de santidade ou de misticismo no cinema é radicalmente perturbador” (Brisseau *et al.*, 2015c, s. p.).

¹⁷ Personagem que também tem o seu itinerário de reconciliação com a carta que escreve à professora ao final do filme.

¹⁸ Em *Céline*, na primeira aparição da personagem homônima, ela está sentada numa calçada, na chuva, em prantos, enquanto algumas crianças de um colégio riem do seu estado (Céline, 1992). É dessa situação que Geneviève a “resgata” e a guia para a sua redenção. Quando, mais ao final do filme, a Figura de Céline aparece para salvar Geneviève, em voz over escuta-se as últimas palavras que ela dirige para a amiga: “Nós nunca mais nos veremos. Mas eu estarei para sempre ao seu lado. Até a hora da nossa partida, que será no momento certo. Então você verá. Você se banhará em um grande oceano de amor e de benevolência” (Céline, 1992, s. p.).

¹⁹ No começo da carta, Jean-Roger escreve: “Só peguei essa caneta para falar de outra coisa. Algo que penso o tempo todo e não posso contar para ninguém”. A última visão que o garoto tem do seu falecido amigo aparece para ele similar ao que Bruno presenciava com a mulher e o falcão. Ambos possuem o mesmo sentimento em relação a essas fantasmagorias: não podem ser compartilhadas, pois ninguém as compreenderia. Porém, ainda assim, ambos o compartilham com a personagem da Fabienne Babe (a professora).

²⁰ Ruído proveniente da agitação permanente das águas do mar.

para sair da sua condição, ou melhor, do seu estado de espírito²¹. Em entrevista com Thierry Jousse e Camille Nevers, Brisseau fala: “nós todos somos enfermos. Absolutamente. Essa é a minha visão dos seres” (Brisseau; Jousse; Neves, 2015, s. p.).

Figura 9 – *Grande Famille*, de René Magritte. 1963. Óleo sobre tela²²



Fonte: Magritte (1963).

As personagens de Jean-Claude Brisseau estão vinculadas por um certo tipo de fúria contida, restringida, uma energia não dissipada; estão essencialmente deslocadas em relação aos ambientes em que são inseridas, sendo repelidas ou repelindo-se até encontrar o seu caminho, o seu milagre. Ainda na entrevista com Jousse e Nevers, Brisseau comenta que é “sempre desafiado pela ausência de resposta que o universo nos dá, [que] temos um conhecimento científico que deveria, a priori, nos permitir conhecer melhor o universo, mas o fato é que não conhecemos nada a fundo, e ele continua furtivo” (Brisseau; Jousse; Neves, 2015, s. p.). O

²¹ Esse processo aparece em outros filmes do diretor como, por exemplo, a sexualidade em *L'Échangeur*, que surge como uma salvação: a mulher nua é tida como um anjo (*L'Échangeur*, 1982); a relação nutrida entre Fred (Stanislas Merhar) e Sandrine (Raphaële Godin), após ele ser deixado pela sua mulher, em *Os Indigentes do Bom Deus (Les Savates du bon Dieu)*, em que a personagem de Raphaële ensina Fred a ler e a escrever e tenta fazer com que ele, dentro de si, encontre algo para sanar o seu desalento (*Os Indigentes [...]*, 2000); ou a relação construída entre Dora (Virginie Legeay) e Michel (Jean-Claude Brisseau), em *A Garota de Lugar Nenhum (La Fille de Nulle Part)*, após ela — uma desconhecida — aparecer machucada e desacordada na frente da casa dele (*A Garota [...]*, 2012).

²² Dimensões não encontradas.

cinema reconhece a incapacidade de apreensão do mundo pelo corpo, do divino pelo profano — ao menos que se abandone a carne para viver em espírito, pois, como diz Bruno para Jean-Roger, este corpo é muito pesado.

No cinema, das inúmeras tentativas de de representar o sagrado, o êxito se dá na sua forma menos ilustrativa, ou seja, representativa, segundo Inês Gil (2012). O brilhantismo cinematográfico está, então, em tornar visíveis coisas invisíveis, preencher a imagem com o real para alcançar algo que está para além dele. O “absurdo faz-se lei” no cinema de Brisseau, “mas apenas para ao fim e ao cabo restaurar a ordem *eterna*, irredutível, *das coisas*: secretas ou sagradas, obscurecidas ou reveladas nos corações dos homens, pouco importa, são e permanecerão sendo eternizadas pelas ações do homem aqui — isto é, entre o céu e a terra” (Andrade, 2015). A rasgadura que as Figuras brisseaunianas provocam na concepção de *mimese* do espectador é o toque da mulher sob a luz azul em Bruno. O cinema de Brisseau existe — e resiste — como uma grande hierofania, como uma grande Figura.

Figura 10 – *O Som e A Fúria*, de Jean-Claude Brisseau. 1988



Fonte: *O Som [...]* (1988).

Referências

A GAROTA de lugar nenhum. Direção: Jean-Claude Brisseau. França: [s. n.], 2012. 91 min.

ANDRADE, B. Deus reconhecerá os seus: ou Jean-Claude Brisseau e a verdadeira revolução. *FOCO: Revista de Cinema*, [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/brisseau3.htm>. Acesso em: 14 jun. 2025.

AS SOMBRAS. Direção: Jean-Claude Brisseau. França: [s. n.], 1982. 64 min.

BRISSEAU, J. *et al.* O Espetáculo do Mal. *FOCO: Revista de Cinema*, [S. l.], 2015a. Disponível em:

<https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistacoisas.htm>. Acesso em: 14 jun. 2025.

BRISSEAU, J. *et al.* O vento sopra aonde quer, entrevista com Jean-Claude Brisseau. *FOCO: Revista de Cinema*, [S. l.], 2015b. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistaceline2.htm>. Acesso em: 14 jun. 2025.

BRISSEAU, J. *et al.* Um cineasta nasceu, entrevista com Jean-Claude Brisseau. *FOCO: Revista de Cinema*, [S. l.], 2015c. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistacollet.htm>. Acesso em: 14 jun. 2025.

BRISSEAU, J.; GUIRAUDIE, A. *FOCO: Revista de Cinema*, [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistaceline2.htm>. Acesso em: 14 jun. 2025.

BRISSEAU, J.; JOUSSE, T.; NEVERS, C. *FOCO: Revista de Cinema*, [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistaceline1.htm>. Acesso em: 14 jun. 2025.

CÉLINE. Direção: Jean-Claude Brisseau. França: [s. n.], 1992. 88 min.

COISAS secretas. Direção: Jean-Claude Brisseau. França: [s. n.], 2002. 115 min.

DES JEUNES Femmes Disparaissent: Origine et Fabrication. Direção: Jean-Claude Brisseau. França: [s. n.], 2018. 29 min.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013a.

DIDI-HUBERMAN, G. O saber-movimento (o homem que falava com borboletas). In: MICHAUD, P. (org.). *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b. p. 17-28.

DUBOIS, P. Plasticidade e cinema: a questão do figural. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. In HUCHET, S. (org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012. p. 97-118.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

ERÓTICA Aventura. Direção: Jean-Claude Brisseau. França: [s. n.], 2008. 104 min.

FAISSOL, P. A. L. Janelas sem horizonte: uma análise iconográfica da anunciação no cinema. *ARS*, São Paulo, v. 16, n. 33, p. 173-195, 2018. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.141300>. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/Qmpp8RshTKxTFprTDZqFLGw/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 14 jun. 2025.

GIL, I. O corpo, a origem e o sagrado no cinema: uma introdução. *Didaskalia*, [S. l.], v. 42,

n. 1, p. 197-210, 2012. DOI: <https://doi.org/10.34632/didaskalia.2012.2319>. Disponível em: <https://revistas.ucp.pt/index.php/didaskalia/article/view/2319>. Acesso em: 14 jun. 2025.

L'ÉCHANGEUR. Direção: Jean-Claude Brisseau. França: [s. n.], 1982. 23 min.

MAGRITTE, R. The Large Family, 1963 by Rene Magritte. *Rene Magritte*, [S. l.], 1963. Disponível em: <https://www.renemagritte.org/the-large-family.jsp>. Acesso em: 14 jun. 2025.

NAJLIS, D. *La máquina infernal*: aparición, simulacro y erotismo en el cine de Jean-Claude Brisseau. 2020. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-graduação do Departamento de Comunicação, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, 2020. Disponível em: <https://repositori.upf.edu/items/1e436283-b13c-4ab5-8252-eba6f7e0e484>. Acesso em: 14 jun. 2025.

OS INDIGENTES do Bom Deus. Direção: Jean-Claude Brisseau. França: [s. n.], 2000. 107 min.

O SOM e a Fúria. Direção: Jean-Claude Brisseau. França: [s. n.], 1988. 95 min.

PIZARNIK, A. *Árvore de Diana*. Tradução: Davis Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

RENAUDIN, M. Jean-Claude Brisseau, o poder da imaginação. *FOCO: Revista de Cinema*, [S. l.], 2015. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/brisseau1.htm>. Acesso em: 14 jun. 2025.

RODRIGUES, F. O sagrado, o profano e o alegórico em Ingmar Bergman. *Comunicação & Inovação*, São Caetano do Sul, v. 20, n. 42, p. 71-87, 2019. DOI: <https://doi.org/10.13037/ci.vol20n42.5424>. Disponível em: https://seer.uscs.edu.br/index.php/revista_comunicacao_inovacao/article/view/5424. Acesso em: 14 jun. 2025.

Submissão: 22/01/2025

Aprovação: 27/05/2025