

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES
CURSO DE BACHARELADO EM ARTES VISUAIS

BRENDA VALOIS DA ROCHA OLIVEIRA

Figuras: o sagrado e o profano no cinema de Jean-Claude Brisseau

Recife
2025

BRENDA VALOIS DA ROCHA OLIVEIRA

Figuras: o sagrado e o profano no cinema de Jean-Claude Brisseau

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Orientador: André Antônio Barbosa

Coorientador: Pedro de Andrade Lima Faissol

Recife

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do programa de geração automática do SIB/UFPE

Oliveira, Brenda Valois da Rocha.

Figuras: o sagrado e o profano no cinema de Jean-Claude Brisseau / Brenda Valois da Rocha Oliveira. - Recife, 2025.

78 p.

Orientador(a): André Antônio Barbosa

Coorientador(a): Pedro de Andrade Lima Faissol

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Artes e Comunicação, Artes Visuais - Bacharelado, 2025.

Inclui referências.

1. Jean-Claude Brisseau. 2. Figura. 3. Sagrado. 4. Profano. I. Barbosa, André Antônio. (Orientação). II. Faissol, Pedro de Andrade Lima. (Coorientação). IV. Título.

700 CDD (22.ed.)

BRENDA VALOIS DA ROCHA OLIVEIRA

Figura: o sagrado e o profano no cinema de Jean-Claude Brisseau

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Artes Visuais da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais.

Aprovado em: 12/12/2025

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. André Antônio Barbosa (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Pedro de Andrade Lima Faissol (Coorientador)
Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR)

Prof. Dra. Maria Betânia e Silva (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco (UFPE)

Prof. Dr. Luiz Carlos Oliveira Jr. (Examinador Externo)
Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

AGRADECIMENTOS

A André, por esses dois longos anos acompanhando a minha obsessão com entusiasmo e paciência, por todas as *figurinhas* trocadas e por sempre me incentivar a ir além.

A Pedro, por todas as conversas, orientações e parcerias, mesmo do outro lado do país.

À Raquel, pela companhia entre risadas e desesperos no silêncio da pesquisa e na solidão da academia.

A Afonso, por ter aberto a janela.

A Gustavo, por ter indicado o caminho.

A Yuri, Davi, Angela e todos os amigos e conhecidos que atravessaram este trabalho entre salas de cinema, bares e cafés.

E, principalmente, à Keuly, Marcos e Larissa, por nunca deixarem faltar abraços.

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

RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar, a partir de elementos dos filmes e da sua encenação, a progressão da ação de Figuras na poética cinematográfica do diretor francês Jean-Claude Brisseau (1944–2019). A investigação parte das reflexões de Georges Didi-Huberman, em ‘Diante da Imagem’, sobre a teoria da Figura e a potência visual das imagens, e tem como objeto de estudo dois longas-metragens do cineasta: *O Som e a Fúria* (*De Bruit et de Fureur*, 1988) e *Céline* (1992). A hipótese deste trabalho propõe pensar em como nas diferenças e nos encontros entre esses filmes determinados movimentos figurais instauram um regime de imagem em que o fantasmático e o real, o sagrado e o profano, deixam de ser distintos para coexistirem. A análise observa, dialogando também com autores como Gilles Deleuze (2007), Walter Benjamin (1989), Georges Bataille (2023) e Mircea Eliade (1992), de que modo essas figuras operam deslocamentos sensíveis na narrativa e tensionam os limites entre visível e invisível no cinema de Jean-Claude Brisseau.

Palavras-chave: Jean-Claude Brisseau; Figura; Sagrado; Profano.

ABSTRACT

This research aims to analyze, through elements of the films and their *mise-en-scène*, the progression of the action of Figures within the cinematic poetics of the French director Jean-Claude Brisseau (1944–2019). The investigation draws on Georges Didi-Huberman's reflections in 'Confronting Images' (*Devant l'image*) on the theory of the Figure and the visual power of images, and focuses on two of the filmmaker's feature films: *Sound and Fury* (*De bruit et de fureur*, 1988) and *Céline* (1992). The hypothesis of this work proposes to consider how, in the differences and encounters between these films, certain figural movements establish a regime of images in which the spectral and the real, the sacred and the profane, cease to be distinct and come to coexist. The analysis examines, also in dialogue with authors such as Gilles Deleuze (2007), Walter Benjamin (1989), Georges Bataille (2023), and Mircea Eliade (1992), how these figures produce sensitive displacements within the narrative and strain the boundaries between the visible and the invisible in Jean-Claude Brisseau's cinema.

Keywords: Jean-Claude Brisseau; Figure; Sacred; Profane.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO	10
2.	OLHAR	18
3.	TOCAR	32
3.1	NÃO TOCAR	39
4.	ATRAVESSAR	50
5.	RETORNAR	67
	REFERÊNCIAS	74

1. INTRODUÇÃO

Emergindo da plataforma do metrô, um garoto carrega a sua mala e a gaiola que contém o seu canário. Também traz consigo um mapa desenhado a mão: nele está indicado o caminho da estação até o destino do menino. Ao fundo da imagem é possível enxergar os grandes conjuntos habitacionais do subúrbio parisiense de Bagnolet. Em um jogo de plano e contraplano, o garoto informa ao seu pássaro que a viagem deles terminou. Um corte súbito é realizado na montagem: dentro da gaiola não há mais uma ave pequena e indefesa, e sim um filhote de falcão se debatendo no pequeno espaço de metal (Figuras 1 e 2). 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*, 1988), 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 brutalidade¹.

Figura 1: O canário na gaiola.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 01”54” (Brisseau, 1988).

¹ Nesta pesquisa é realizado um enfoque no teor místico do cinema de Brisseau, tendo em vista que não seria possível, em uma monografia, desenvolver profundamente os três pontos citados.

Figura 2: O canário metamorfoseado em um falcão na gaiola.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 01'55" (Brisseau, 1988).

A abrupta transformação do canário em falcão perturba a economia figurativa do filme pautada, até então, no regime representativo. A ave surge como um ser misterioso realizando uma abertura na imagem – abertura esta que será dilatada ao decorrer da narrativa. O falcão é uma ave de rapina, predatória, veloz e ágil, mas também está relacionado a simbologias religiosas, como é o caso do Antigo Egito em que o animal era associado à diversas divindades do céu, do sol, da morte²... Os deuses egípcios apresentavam-se através de múltiplas configurações híbridas ou zoomórficas³ e, entre as divindades hieracocéfalas – que possuem a cabeça de um falcão – é possível realizar uma longa listagem, como por exemplo: Hórus, deus dos céus; Montu, deus guerreiro; Sokar ou Sokaris, deus dos mortos; ou Khonsu, deus da lua (Sales, 2017).

Alguns anos após a realização de *O Som e a Fúria*, Brisseau inicia *Céline* (1992) com pinturas do Antigo Egito (Figuras 3 e 4). As imagens dos murais aparecem sob uma luz

² Ainda assim, o falcão era considerado um “animal múltiplo”, ou seja, não possuía valor ritualístico até a sua morte e posterior mumificação, logo, não eram adorados em vida (Sales, 2017).

³ Sobre as representações das divindades egípcias e das aves no Egito, o pesquisador José Sales fala que “a cabeça animal era um privilégio divino que revelava um aspecto da natureza da divindade, enquanto o corpo humano era o próprio signo de sua individualidade” e que “as aves ou as partes das aves (como as asas) recebem um tratamento que se ajusta à transmissão plástica dos conceitos de eternidade e de proteção” (2017, p. 12-13).

distinta do resto do filme. Nas palavras do crítico de cinema Matheus Cartaxo são “planos feitos com uma luz dura e que parecem saídos de uma expedição arqueológica” (Cartaxo, 2025, p. 225). Os créditos aparecem sobre a imagem de um ser com asas de pássaro: trata-se da deusa Ísis⁴, cuja zoomorfia está associada ao falcão⁵. Em voz *over* escuta-se: “O Faraó acabou de morrer”. Mais pinturas egípcias aparecem na tela⁶: mulheres realizam uma lamentação fúnebre, Anúbis procede com um ritual sobre o corpo mumificado de Osíris, e as almas e os espíritos dos mortos (*ba*) circulam pelas paredes. Também preenchendo essas imagens antigas, uma melodia de Georges Delerue⁷ se expande, gradativamente, com a cena. Em *voice-over*, a narração prossegue:

Sua forma imortal foi transportada para a grande pirâmide. Lá, ele repousa seu dorso para o oeste, no mundo das trevas, mas encarando o leste, pronto para renascer como Osíris, na aura de todos os dias. Quando ele desejar, poderá adentrar a barca do Deus do Sol e navegar na região das estrelas, aquelas pepitas imperecíveis de ouro flamejante no céu (*Céline*, 1992, s.p.).

Ao final da narração, que é encerrada com uma imagem das estrelas pintadas no teto do templo/tumba, vê-se o garoto responsável pela narração sendo atendido por uma enfermeira. A música cessa.

As pinturas antigas apresentadas no início de *Céline* provoca algo similar ao que acontece em *O Som e a Fúria*: uma abertura, um deslocamento que também pode tomar a forma de iniciação ou premonição – e esse movimento é realizado a partir da própria imagem do filme. Os murais egípcios, apresentados sob uma luz distinta, arqueológica, projetam sombras que “preenchem os cantos dessas imagens” e parecem vir de um “passado tão remoto quanto o inconsciente” (Cartaxo, 2025, p. 225). Contudo, são capazes de estabelecer uma comunicação de permanência ou persistência com o presente (diegético). Pode-se dizer que se trata de um passado que “assombra”, perturba, o presente com seus rastros. A metamorfose do

⁴ Ísis é a deusa que carrega os poderes da fertilidade e maternidade e – junto à sua irmã, Néftis – desempenhava funções fúnebres com Osíris (irmão-esposo).

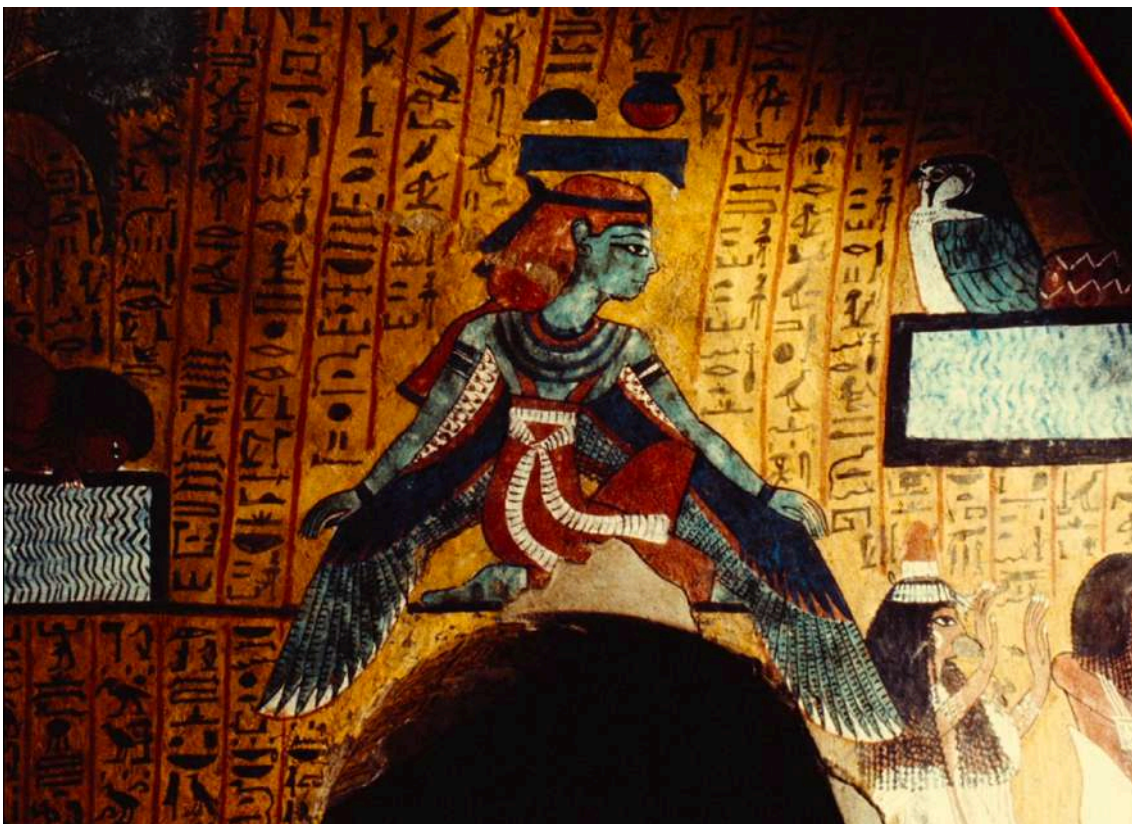
⁵ Ainda neste frame (Figura 3) é possível observar, no canto superior direito a presença do Kebehsenuf, um dos chamados “filhos de Hórus” que “superintendia ao vaso de vísceras onde eram depositados os intestinos [...] depois de retirados do interior do corpo humano no momento da mumificação” (Sales, 2017, p. 21). A tampa do vaso é uma cabeça de falcão.

⁶ Junto à narração é possível associar as pinturas à história da morte de Osíris. O deus era casado com Ísis (sua irmã) e foi assassinado por Seth (seu irmão e deus da tempestade, caos e guerra), que lançou o corpo de Osíris despedaçado em quatorze pedaços por todo o Egito. Ísis com a ajuda de Néftis e Tot (deus da magia e das artes) restituiu o corpo de Osíris, contudo não encontraram o falo. Ísis produz um pênis artificial com as suas habilidades mágicas, devolvendo a energia de Osíris e concebendo um filho com ele: Hórus. No momento da concepção a deusa assume “a forma de falcão fêmea, suspensa ou pousada, sobre o artificial falo ereto do marido morto e nessa forma animal ocorre a inseminação” (Sales, 2017, p. 23-24).

⁷ Música originalmente composta para a série televisiva *Tours de Monde, Tours du Ciel* (1991), de Robert Pansard-Besson.

falcão, em *O Som e a Fúria*, nesta instância, parece indicar mais uma transformação na própria estrutura representativa das imagens, do que no cenário. A abertura, em *Céline*, é apresentada como um sutil prefácio; em *O Som e a Fúria* há um choque provocado pela montagem. Mesmo assim, a opacidade de ambas as cenas não permite a sua simples decodificação, fazendo ecoar os seus “não saberes”. Mas, então, do que se trata a metamorfose sofrida pelo cenário? O que eram aqueles murais egípcios e o que eles revelam sobre o filme? Essas imagens sempre retornam ao longo do filme, reverberam em cada cena, assombrando aquele que as visualizou.

Figura 3: No centro Ísis, deusa da fertilidade e maternidade; à direita, em cima, Kebehsenuf, um dos chamados “filhos de Hórus”.



Fonte: frame do filme *Céline*, 01'23" (Brisseau, 1992).

Figura 4: Os *ba* (almas ou espíritos dos mortos).



Fonte: frame do filme *Céline*, 01'32" (Brisseau, 1992).

Na relação com a obra de arte, plástica ou cinematográfica, como espectador ou realizador, há uma tendência dela acontecer circunscritamente sobre a narrativa, a história e sua representação, deixando de lado, com certa frequência, o que está sendo *apresentado* nas imagens. Essa perspectiva define o que é relevante ou não de ser observado como se elas só pudessem fruir em uma lógica racional, cartesiana. Todavia, existem realizadores — sendo Brisseau um deles — que, desviando do caminho cartesiano pré-estabelecido, adotam um outro procedimento, outra maneira de construir imagens tornando possível, através da *mise en scène*, uma investigação das *zonas visuais, figurais*. A imagem, então, é apresentada como insubordinável à mera representação. No âmbito da Estética o filósofo Georges Didi-Huberman (2013) — influenciado majoritariamente pelo historiador da arte alemão Aby Warburg⁸ — desenvolve a sua teoria sobre a *potência visual* das imagens, em que, diferente do visível e sem se opor a ele — ou seja, não se trata de algo nem legível (característica do que é

⁸ Um dos primeiros nomes a trabalhar a pesquisa em artes partindo das figuras e dos movimentos/gestos das imagens (motivos visuais) — diferente, por exemplo, do método panofskyano — e cujo grande projeto da vida (inacabado), intitulado Atlas Mnemosyne, consiste em um grande “mapa” composto por diversas pranchas negras em que através da montagem, há a construção de um argumento acerca da sobrevivência e transformação das imagens (fotografias, registros/pedaços de pinturas, recortes de jornais, objetos...).

visível) nem invisível –, fala de uma zona de não-saber, de opacidade, de um acontecimento na imagem: a visualidade, a *figurabilidade*. Essa abordagem possibilita novas perspectivas sobre as imagens filmicas e também sobre o próprio ato de olhar, proporcionando um eterno encadeamento de aberturas e sintomas⁹. Gilles Deleuze, em um caminho paralelo ao pensamento de Didi-Huberman, já escrevia que “a arte desfruta [...] de uma aparência de transcendência, que se exprime não por uma coisa por representar, mas no caráter paradigmático da projeção e no caráter ‘simbólico’ da perspectiva” (Deleuze, 2010, p. 248).

O cinema de Brisseau não é um objeto muito estudado no Brasil, mas, quando feito, tende a partir, justamente, do que as imagens apresentam. A partir de uma pesquisa realizada durante o primeiro semestre de 2025, em sites e revistas (tais como Google Scholar, Academia, Periódicos Capes, Anais da ANPAP (2020-2023)), só foram encontrados quatro trabalhos, em português, sobre o cineasta, sendo eles: ‘Perturbar e dirigir o ator iniciante: o método de Brisseau’, de Laurie Deson-Leiner (2014); ‘Som e Fúria’, de Alexandre Rafael Garcia (2015); ‘A aventura de Jean-Claude Brisseau: ensaio sobre a economia e a insubordinação dos fatos materiais em um cineasta trágico’, de André Vichara Barcellos (2017); e ‘Janelas sem horizonte: uma análise iconográfica da Anunciação no cinema’, de Pedro Faissol (2018). A produção voltada para a filmografia de Brisseau, no Brasil, está concentrada no campo da crítica – e ainda assim escassa –, especialmente no número 6 da ‘FOCO - Revista de Cinema’, dedicado ao cineasta, contendo entrevistas e traduções inéditas para o português.

Assim, a hipótese defendida por este trabalho é a de que certos elementos em *O Som e a Fúria* e *Céline*, da sua *mise-en-scène*, indicam a progressão da ação de determinados movimentos visuais/figurais (provocados por Figuras) que compõem um regime em que o fantasmático e o real, o sagrado e o profano, deixam de ser distintos para coexistirem. Os dois filmes em questão, apesar de distantes em um primeiro visionamento, se cruzam em duas instâncias: pela forma de encenação dos gestos que conduzem a deformação¹⁰ dos personagens em Figuras, ou seja, o processo de figuração, e o misticismo/religiosidade que eles carregam – um mais explicitamente (*Céline*) do que o outro (*O Som e a Fúria*)¹¹. Neste

⁹ A dimensão dessa forma de análise se expande também em outras áreas, sendo possível citar alguns nomes como Erich Auerbach (1997, 2021) – na literatura –, Nicole Brenez (2023) e Philippe Dubois (1999, 2012) – no cinema.

¹⁰ Entende-se, aqui, a deformação a partir da perspectiva deleuziana elaborada sobre a obra do pintor Francis Bacon, em ‘Francis Bacon: Lógica da Sensação’ (2007). A deformação não se trata de uma má-formação, é antes um “esforço [que o] corpo incide sobre si mesmo, a deformação é estática. Todo corpo é percorrido por um movimento intenso. Movimento disformemente disforme, que remete, a cada instante, a imagem real ao corpo, para constituir a Figura” (Deleuze, 2007, p. 27).

¹¹ O misticismo e a religiosidade estão presentes em toda a filmografia de Brisseau, mas em *Céline*, especificamente, é onde o diretor dialoga frontalmente com um discurso religioso específico (o cristianismo) –

recorte, então, pode-se identificar uma concentração do pensamento figural no cinema de Brisseau. Cada capítulo tem como ponto de partida um movimento das personagens/Figuras, operando deslocamentos sensíveis na narrativa e tensionando os limites entre visível e invisível, sendo eles: olhar, tocar e atravessar.

No primeiro capítulo, partindo do *olhar*, são analisadas as formas que Brisseau utiliza para apresentar as aparições dos seus filmes e como elas também são os meios para atestar o processo de deformação das personagens em Figuras. É através da profundidade de campo e de uma “função testemunho” (Deleuze, 2007) que identifica-se a “aura” (Benjamin, 1989) comportada pelas Figuras de cada filme (Bruno, em *O Som e a Fúria*, e Céline, em *Céline*). Esse olhar, contudo, não é exclusivamente um olhar humano (ou maquínico que traduz um olhar “humano”, por meio da objetiva), podendo ser observado na sua expansão até como o olhar do próprio mundo, da Natureza, que olha de volta para as personagens e também para aqueles que assistem o filme.

O segundo capítulo encaminha-se do olhar para o *tocar* e também para o *não tocar*. O gesto do toque filmado por Brisseau surge, também, como um dos atestados da relação de coexistência entre o sagrado e o profano em um único regime. Contudo, para alcançar essa coexistência Brisseau trabalha com uma diferenciação entre os seres por meio da “distância” e da “diferença” (Bataille, 1993; Didi-Huberman, 1998a) – que acabam um puxando o outro como meio de existência: o sagrado é concebido a partir daquilo que não é profano e vice-versa (Eliade, 1992). Essa dinâmica evidencia o *tensionamento* entre as esferas do sagrado e do profano. Na instância em que acontece o toque entre esses corpos, também ocorre a sua negação. Assim é identificada uma ordem em que somente o sagrado pode alcançar o profano, enquanto o contrário só é permitido quando há autorização prévia. A interdição condiciona, automaticamente, a sua transgressão – enfatizando a descontinuidade dos indivíduos (Bataille, 2023).

Para além de somente evidenciar uma relação de interdição e transgressão entre os corpos, o gesto de tocar, no cinema de Brisseau, também reverbera o evento bíblico do *Noli me tangere*, do evangelho de João (20:16-18), em que Jesus, recém ressuscitado, nega o toque do corpo profano de Maria Madalena (Nancy, 2008). As Aparições de Brisseau vão além

mesmo já tendo afirmado que *O Som e a Fúria* é um filme mais cristão do que *Céline*. Ao final de *Céline* a personagem principal reivindica a sua vida para ir a um convento e ser missionária; reivindica seu corpo para a luz, para “Deus”. Em entrevista, Brisseau fala sobre a religiosidade em *Céline* e em *O Som e a Fúria*: “No que diz respeito ao aspecto místico, *Céline* não é, com efeito, um filme católico ou cristão no estrito senso. Isto dito, ele também não é anticristão. *O Som e a Fúria* era sem dúvida mais cristão. A mística de *Céline* era no meu espírito uma mística que se encontra desde o início dos tempos, ou pelo menos da história, para além mesmo das diferenças culturais” (Brisseau; Jousse; Nevers, 2015, s.p.). Sobre a relação de Brisseau com o catolicismo ver: Brisseau (2015b).

deixando marcas na carne, *rastros do sagrado*, que persistem no mundo “ordinário” e nos corpos afetados por eles.

Após a apresentação pelo olhar e o tensionamento pelo toque, o terceiro, e último, capítulo, analisa o movimento de *atravessar*. Os corpos, para efetivar a sua figurabilidade, precisam realizar mergulhos e emersões nos espaços para sofrerem o efeito do sagrado. Nota-se que a personagem/Figura, em *O Som e a Fúria*, sempre há de percorrer corredores, imergir na profundidade de campo para alcançar a Aparição e ser contaminado por ela. Em *Céline*, por outro lado, a personagem/Figura é contagiada pela Natureza; ela percorre os caminhos através da meditação e da yoga alcançando outros lugares inacessíveis ao corpo profano. Contudo, essas contaminações tem o intuito de deformar as personagens em Figuras, e isso acontece quando ocorre o atravessamento. Diferente do transgredir, que é um estado de eterno devir, o atravessar permite que os corpos alcancem a continuidade perdida, abandonam a descontinuidade e retornam à imanência, à certa animalidade (Bataille, 1993). Logo, ao atravessar a angústia da descontinuidade, a Figura *torna-se um* com o espaço que a contém – auge do Erotismo (Bataille, 2023). A Figura, em *O Som e a Fúria*, torna-se estrela; em *Céline*, evapora-se na Natureza; ambos materializam-se em *luz*. Mas para isso, as personagens têm de morrer. A Morte é como uma condição necessária para o corpo metamorfosear-se em Figura¹²: a deformação final, o último sofrimento da carne. A Figura, então, passa a marcar a sua presença pela luz que incide no real. Tudo passa pelo finito para restituir-se ao infinito (Deleuze, 2007), e Brisseau realiza um cinema de fê naquilo que sempre escapa às imagens.

¹² Entende-se, aqui, a metamorfose como o processo de transfiguração do corpo da personagem em Figura: não se trata de uma evolução linear e o corpo existe como um veículo de acesso ao conhecimento. A metamorfose ocorre nesse limiar entre o visível e o invisível e o que muda não é somente a aparência externa, mas mais propriamente o modo de existir.

2. OLHAR

Figura 5: Bruno se depara pela primeira vez com a Aparição.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 06'10" (Brisseau, 1988).

Chegando da estação de metrô na sua nova casa, o garoto (Bruno, interpretado por Vincent Gaspé) 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 pintinho¹³”, luzes e enfeites coloridos. No meio da hostilidade que habita esses conjuntos habitacionais do subúrbio parisiense (HLM¹⁴), 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 em uma 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 – é vista 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.

¹³ *Bienvenue mon poussin.*

¹⁴ Habitação de baixa renda [*Habitation à loyer modéré*].

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 em um vestido carmim com rufo branco (creditada como “Aparição”) – como se transportada de uma pintura romântica do século XIX – carrega um falcão (Figura 5). A Aparição, 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 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 desvincilhada de uma mera condição legível. A *Figura* está, sim, vinculada a um *deslocamento*, uma abertura.

Georges Didi-Huberman (2013), 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, 2013, p. 46). Pode-se dizer que a *Figura* age como esse elemento que provoca aberturas e que produz, ao mesmo tempo, saber e não-saber¹⁵. Ela é essencialmente polimorfa – podendo se apresentar sob diferentes aspectos, formas e modos – e por isso possui, conseqüentemente, um “funcionamento” polidirecional (*Ibidem*). Sobre essa transformação, deformação e deslocamento da imagem no cinema de Brisseau, André Barcellos, escreve que

há uma conservação das imagens na memória, uma conservação do que as constituiria enquanto elas mesmas, por outro, no momento em que elas se comunicam com outras imagens no presente, há uma destruição do que supostamente seria sua constituição essencial, uma abertura dos seus supostos limites, sendo elas já outras que não elas mesmas (Barcellos, 2017, p. 71).

O cinema de Jean-Claude Brisseau pode ser tratado como um grande *jogo figural*. Mas o que são as Figuras nos seus filmes e, especialmente, em *O Som e a Fúria*? Qual a lógica desse jogo criado por Brisseau? O que é essa mulher que aparece de lugar algum e não

¹⁵ 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 de visualidade. Sobre isso, ver também Dubois (2012).

carrega consigo nenhuma história para além da sua própria revelação? Esses elementos estão integrados na realidade ou fazem parte de outro regime? Pode-se apontar mais facilmente a Aparição e o seu falcão – e as aparições, de modo geral, na filmografia de Brisseau – como as Figuras que habitam esse cinema, por destoarem da diegese, a princípio, realista. Contudo, as Figuras podem apresentar-se de diversas formas, inclusive como uma simples luz¹⁶. Ao decorrer da narrativa – e deste trabalho – entende-se que, na verdade, a principal Figura em *O Som e a Fúria* é, sim, Bruno, e não a Aparição – apesar dela também se configurar como uma Figura, mas em outra instância¹⁷. Ainda assim, o seu surgimento se faz de uma maneira muito misteriosa.

Inicialmente não se compreende do que se trata aquela mulher porque não é possível identificar a sua origem. Talvez haja alguma expectativa, pela parte do espectador, de que a sua existência seja justificada ao longo do filme. Todavia, como já pontuado por Alexandre Garcia “[...] Brisseau não promove discussões a respeito da simbologia. Qualquer análise psicológica (e simbólica) recai ao espectador, [...] Brisseau é um encenador de gestos e ações físicas” (Garcia, 2015, p. 36). E, como também escreve a crítica Valeska G. Silva, os filmes de Brisseau são “como um ritual que demanda entrega e suspensão do saber, [...] exigem uma disponibilidade rara, uma escuta sensível aos silêncios, às pausas, as irrupções do inexplicável”¹⁸ (Silva, 2025, p. 51). As Aparições existem, *e ponto*. Não há passado ou futuro que indique a sua história. Elas são essencialmente anacrônicas. Não há um fechamento do que esses corpos, fantasmas, anjos, mortes, possam ser ou os seus significados equivalentes, seus espelhos narrativos. Elas se fazem presentes como uma energia que não se dissipa e que assombra as imagens, as personagens, os filmes, o cineasta e o espectador¹⁹. Sobre elas, Lucas Baptista escreve:

As aparições, como entidades arcaicas, executam as sentenças e traduzem emanções do inconsciente. Tecendo e destecendo a vida dos personagens, aparecem como filhas da necessidade, a única força a não ter estátuas ou templos. Surgem em momentos de uma densidade insólita, em que irrompe algo que o cinema do período pareceu evitar: o retorno das imagens de um passado distante para dominar o palco, autônomas e soberanas. (Baptista, 2025, p. 60).

¹⁶ Voltarei a esta ideia no último capítulo deste trabalho.

¹⁷ Neste trabalho, o termo Figura com f maiúsculo será utilizado para referir-se às Figuras de Bruno e de Céline. As Aparições serão tratadas como tal com o intuito de realizar uma diferenciação entre os corpos.

¹⁸ Silva ainda complementa: “Em vez de espectador-consumidor, Brisseau nos propõe a figura do espectador-iniciado, aquele que se deixa afetar por aquilo que não compreende inteiramente, que aceita o enigma como constitutivo da experiência estética” (Silva, 2025, p. 51).

¹⁹ O 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.).

Didi-Huberman, em outro texto, sobre o saber-movimento warburgiano, fala que a “imagem não é o campo de um saber fechado. É um campo turbilhonante 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” (Didi-Huberman, 1998b, p. 21). Ao olhar para uma imagem a partir da perspectiva figural, ou seja, do que as próprias imagens colocam, apresentam, está-se posicionando através de um rasgo no visível; está-se enxergando não somente a imagem, mas também tudo o que nela conflui. Falando de Figura, está-se falando de abertura e, conseqüentemente, de algo que não tem como ser contido em uma representação, pois está propriamente aberta, reverberando, como já supracitado, “todas as dimensões antropológicas do ser e do tempo”, revelando o seu anacronismo. Então, 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.

Assim, a Aparição – que em outra instância pode ser lida também como uma Figura – aqui surge na imagem como um indício da Figura que há de acontecer no filme. Ela aparece mais propriamente como um ser de outra ordem – um ser sagrado – que tensiona os limites do cinema de Brisseau. 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 Figura. E essa deformação acontece a partir de uma orquestração da *mise en scène* na profundidade de campo das imagens. As Aparições surgem ao fundo, quase sempre emolduradas por múltiplos portais, como um quadro dentro do quadro²⁰, e chamam com a sua presença aquele que lhe olha ao seu encontro – a personagem (podendo a câmera estar no seu ponto de vista ou não) e o espectador. É o que ocorre na cena em questão, quando Bruno se depara com a mulher no corredor (Figura 5). Ele é chamado pela sua presença, assim como aquele que assiste ao filme. Essa maneira de montar e apresentar os corpos no espaço se repete mais de uma vez no decorrer da narrativa (Figuras 6 e 7), reafirmando o caráter ambíguo e dialético posto pela organização dos planos que impossibilita o espectador de escapar à sua significação.

A Aparição aparece, propriamente, três vezes na narrativa de *O Som e a Fúria* (Figuras 5, 6 e 32, respectivamente). As outras imagens que assombram o espectador ao longo do filme cortam, irrompem entre as sequências das cenas, por vezes podendo ser lidas como memórias de Bruno, mas outras simplesmente surgem como se prenunciassem algo. Na

²⁰ Dana Najlis escreve que a porta tem um lugar 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” (2020, p. 36). Em *Erótica Aventura* (*À l’aventure*, 2008), outro filme de Brisseau, a personagem de Carole Brana, Sandrine, fala que “pode haver uma porta secreta, que permita atravessar o espaço e o tempo de um só golpe”.

segunda aparição da mulher (Figura 6), a sua presença, antes mesmo de ser revelada pela câmera, abre as portas – abre o caminho – para que ela possa se fazer vista e alcançada. Dessa vez ela se apresenta sob um véu branco e sempre traz consigo o falcão. O tecido que lhe cobre o corpo faz com que ela adquira uma plasticidade ainda mais fantasmática devido à inacessibilidade ao seu rosto, permitindo apenas a identificação da sua silhueta por debaixo do tecido. Segundos antes do seu surgimento, Bruno havia retirado o canário da gaiola, permitindo que ele circulasse livremente pela casa. É na sequência do bater das asas do pássaro e a abertura misteriosa das portas revelando uma luz azul e uma escada, que é preparado o terreno para a presentificação da Aparição.

Figura 6: A Aparição surge na profundidade de campo após Bruno soltar seu canário no apartamento.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 32'29" (Briseau, 1988).

Figura 7: A Aparição vista pela fresta da porta.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 18'44" (Brisseau, 1988).

Ainda há outro momento, mais a frente no filme, em que é possível observar a relação entre o acontecimento da Aparição e a profundidade de campo. Bruno, lendo uma atividade 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”. Apesar de contar que o seu canário às vezes realizava milagres, o garoto nunca chegou a revelar a essência dos acontecimentos aos quais ele se referia. Tal essência se torna ainda mais dúbia quando Bruno continua a sua leitura: conta que o seu canário carrega a fama de azarento e que foi um presente de um amigo que morava na mesma CAF²¹ que ele, antes de se suicidar.

Enquanto o garoto prossegue com a atividade junto à professora, a imagem se desloca: por meio de um corte seco não se vê mais Bruno na escola e sim o falcão na luz azul. O animal voa e sai de plano²². A câmera – que também deixa para trás o seu estado de repouso –

²¹ *Caisse d'Allocations Familiales* (CAF): órgão público francês responsável pela concessão de benefícios sociais e auxílios financeiros para famílias.

²² É possível estabelecer uma ligação entre o aparecimento e o desaparecimento do canário e da Aparição. O passarinho há de sumir para que ela possa se fazer presente, carregando consigo, então, o falcão – a versão metamorfoseada dele, como apresentada no início do filme (Figuras 1 e 2).

revela, aos poucos, a quem pertence o braço que sustentava a ave. A Aparição, deitada em um lençol branco, possui o seu corpo desenhado pelo contraste da luz e sombra, ao mesmo tempo expondo sua nudez e escondendo seu rosto. A sua pele brilha etereamente. Outro corte seco: Bruno, com as mesmas roupas que se encontra na escola, anda pelo corredor da sua casa, coberto pela luz azul. Entra em um cômodo com a porta entreaberta: uma pequena fresta permite que seja vista uma forma branca distinta da escuridão. Quanto mais a câmera se aproxima, a forma ganha contorno e detalhes são revelados. A Aparição é apresentada em um vestido branco e com um lenço sobre sua cabeça²³ (Figura 7). Por um instante, ela dirige o olhar diretamente para a objetiva, como se sentisse os olhares dos espectadores sobre ela²⁴. Escuta-se apenas o silêncio. A porta se fecha.

Em *Céline*, a Figura para qual olhamos é a própria personagem de nome homônimo do filme (interpretada por Isabelle Pasco) – mas, assim como em *O Som e a Fúria*, há Aparições que podem ser lidas como Figuras em outras instâncias. Antes de Brisseau demarcar exatamente a transmutação pela qual está passando a sua personagem, são apresentadas algumas evidências da sua transformação interior, como por exemplo o alcance de um *outro lugar* enquanto ela medita no jardim, premonições defronte à morte e a cura de ferimentos de um garoto. Contudo, é através de uma cena específica – e dois planos – que testemunha-se a figuração do corpo de Céline: a sua Figura – não mais a personagem em si, mas o que pode ser tomado pelo seu espírito – na profundidade de campo e o seu corpo deformado através do vidro da janela.

A cena tem início com um *travelling in* que observa de costas, sentada em uma mesa de frente para a janela que tem vista para o jardim, Geneviève (Lisa Heredia²⁵), enfermeira e amiga de Céline. Intui-se que alguém a observa. Reenquadrando a cena, por meio de um movimento de *pan*, descobre-se que esse alguém trata-se da própria Céline (Figura 8).

²³ Ao decorrer do filme, a Aparição surge sob diferentes formas (vestes): um longo vestido carmim com rufo branco (Figura 5); nenhuma vestimenta para além da sua nudez (Figura 20); um véu branco que lhe cobre o corpo inteiro (Figura 6); ou um vestido e um lenço, ambos brancos (Figura 7).

²⁴ Essa cena aparece outra vez no filme: subitamente quando Bruno tem seus encontros com a professora após as aulas interceptados pelo diretor – por causa de uma acusação “anônima” –, ele volta para casa e encontra a flor que guardava com carinho murcha dentro da geladeira. Joga-a fora pela janela. Logo em seguida, a imagem da Aparição, mirando diretamente a objetiva, reaparece. O aviso de um incêndio que está prestes a acontecer, uma fogueira que está a poucos momentos de ser acesa. Um dos últimos objetos de esperança que guiavam Bruno está escapando às suas mãos (a flor). O próximo é o seu canário, que também fugirá pela janela do apartamento.

²⁵ Interpretada por Lisa Heredia, pseudônimo de Maria Luisa García: atriz, montadora, figurinista e cenógrafa 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 Depesseville – em *Astrakan* (2022). Também é Lisa que interpreta a Aparição em *O Som e a Fúria*.

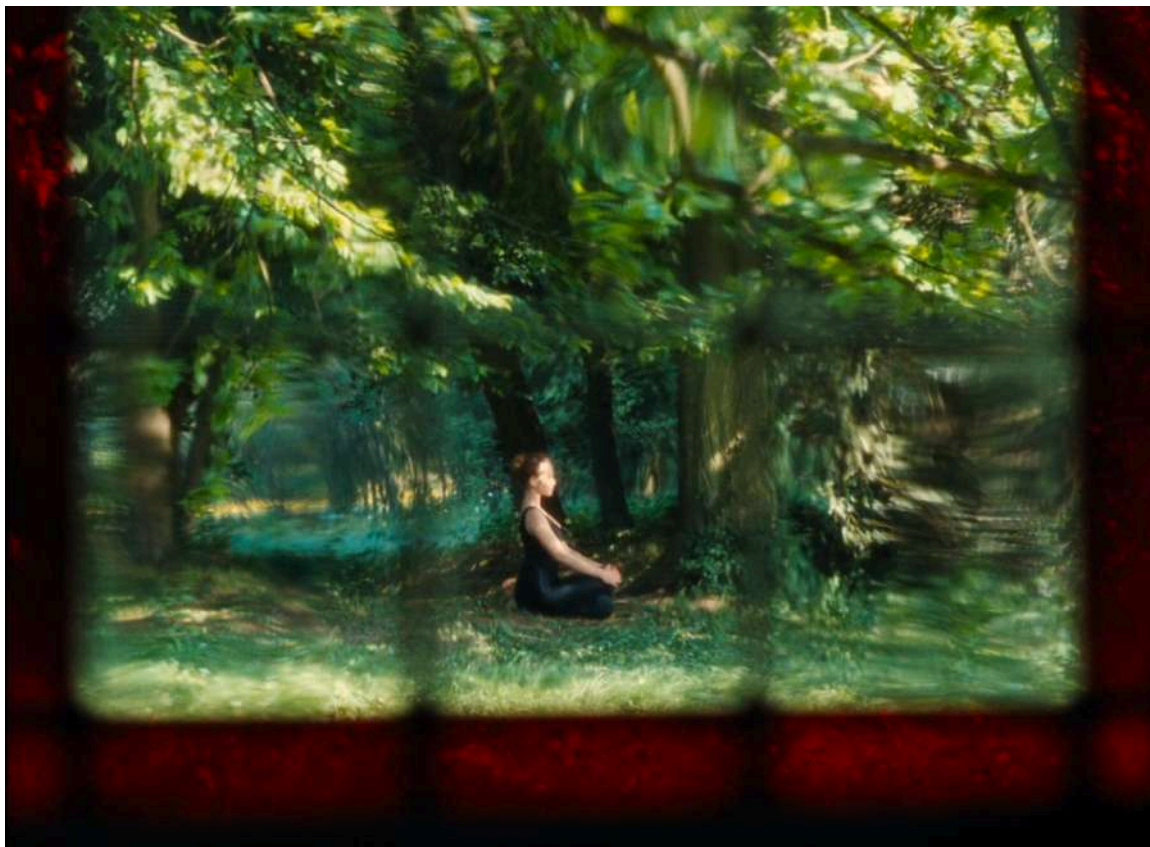
Todavia, a sua presença é deveras estranha: ela não responde a nenhum dos questionamentos da amiga, do que está fazendo ali ou do porque está vestindo roupas de dormir. A câmera retorna para o enquadramento inicial – contendo somente Geneviève – e, quando a enfermeira direciona os olhos para frente, mirando novamente a janela, acontece a primeira revelação: Céline, na verdade, está do lado de fora da casa, no jardim, meditando (Figura 9). O que ou quem era aquela presença que Geneviève acabou de ver? Virando-se em busca daquela imagem, ela encontra apenas o vazio. Anda pela casa, atravessando o portal para outro cômodo, procura de algum rastro que ateste o que os seus olhos viram. Entretanto, o que Geneviève acaba por encontrar perturba-lhe ainda mais: um corpo estranho completamente coberto por vestes pretas (Figura 10). Em um jogo de plano e contraplano – que torna possível a dinâmica dos olhares e da dubiedade do que é real ou não – entre a figura de preto e Geneviève, vê-se a Aparição sumir, como em um piscar de olhos – tal qual a transformação do pássaro em falcão em *O Som e a Fúria*, apresentada anteriormente na introdução.

Figura 8: Céline aparece para Geneviève.



Fonte: frame do filme *Céline*, 52'15" (Brisseau, 1992).

Figura 9: Céline meditando, vista através da janela.



Fonte: frame do filme *Céline*, 52'34" (Brisseau, 1992).

Alguns segundos após o desaparecimento daquele corpo estranho, Céline surge no plano: veste outra roupa e carrega consigo uma mala de viagem como se estivesse pronta para partir. Antes de ir embora ela para e olha para trás – em direção a objetiva e a Geneviève –, tranquilamente levanta a mão e realiza um gesto de despedida²⁶ (Figura 11). A câmera fecha a

²⁶ Esse gesto trata-se de algo recorrente nos filmes de Brisseau. Para além de um simples aceno de despedida, ele carrega consigo uma espécie de entrelaçamento: uma mão que nunca vai conseguir alcançar novamente àquele da qual se despede, mas ao mesmo tempo sabe-se que, de alguma forma, nunca será esquecido. Uma ligação que transcende a dimensão material e humana do mundo. Outro momento na filmografia do diretor em que é possível encontrar esse tipo de despedida é, por exemplo, em uma das últimas cenas de *Um Jogo Brutal* (*Un jeu brutal*, 1983): Isabelle (Emanuelle Debever), sozinha no quarto do seu pai, Christian (Bruno Cremer), subitamente, como se sentindo uma presença no cômodo, gira o corpo para trás encontrando a aparição do seu pai – que o espectador sabe que acabou de morrer. Assim como Céline, levantando tranquilamente seu braço, direciona-lhe um último adeus, o qual seu pai corresponde também estendendo-lhe a mão. Um toque que nunca será consumado pois entre eles há um mundo inteiro de distância, mas uma interligação que não pode ser esquecida. *A marca da compaixão*.

Contudo, apesar de lhe ser característico, esse gesto não é algo exclusivo do cinema de Brisseau. Penso nesse mesmo adeus em outros filmes como, por exemplo, na cena final de *Gertrud* (1964), de Carl Theodor Dreyer – cuja filmografia é cara ao realizador francês, como ele mesmo pontuou em entrevista com o 'IndieWire' (Brisseau, 2007). *Gertrud* (Nina Pens Rode), da porta do seu quarto, observa um dos seus amantes da vida (Axel, por Axel Strøbye), que foi visitá-la após muitos anos. Observa-o distanciar-se aos poucos em direção a porta principal da casa. Ele vira-se uma última vez antes de partir e ela segue de pé com a mão estática em um eterno aceno, confirmando um vínculo que apesar do tempo e da distância não há de se romper. Ela fecha a porta, e o filme acaba.

imagem em um primeiro plano, enfatizando o aceno (Figura 12). Por meio de um corte seco, Geneviève *testemunha* a Figura de Céline que está na sua frente – e que sustenta a troca de olhares. Quando a objetiva abre novamente o plano, a profundidade de campo está vazia: Céline evaporou – tal qual a aparição sob vestes pretas. Geneviève, atordoada pelo que seus olhos acabaram de ver, sem saber o que é real ou não, retorna a mesa que estava no início da cena e olha mais uma vez pela janela. Céline ainda encontra-se meditando na mesma posição no jardim (Figura 13).

A imagem de Céline, vista através da janela, é turva, desfocada, deformada. Pode-se perguntar, então, qual a imagem em que ela se apresenta é real? Seria a Aparição toda de preto também uma faceta de Céline? Uma outra forma que ela adquire? A sua sombra? A sequência analisada apresenta uma comprovação da deformação do seu corpo em Figura. Mas para fazer da Figura uma Figura o mais formador é a presença de uma *testemunha* que a torne concreta. Deleuze (2007), no seu estudo sobre a obra pictórica de Francis Bacon, escreve a respeito de uma “função de testemunho” que estaria atrelada à Figura e a sua “comprovação” enquanto tal. Há outros corpos que estão presentes no mesmo regime que a Figura e que “são testemunhas não no sentido de espectadores, mas de elementos-referência ou de constante em relação a qual se estima uma variação” (Deleuze, 2007, p. 21). Pode-se dizer que o testemunho de Geneviève sobre a Figura de Céline é o ponto preciso em que Céline alcança o primeiro estágio de figuração do seu corpo. Antes, nos episódios de levitação, cura ou projeção, ela ainda estava no processo para alcançar essa condição. Era preciso que houvesse uma testemunha, pois ela é um ponto de referência à Figura. Há, então, um vínculo entre a Figura e sua testemunha que ultrapassa a simples condição de *voyeur*, é quase como se ela fosse necessária para que a Figura prossiga o seu percurso, para que alcance a sua deformação completa. Para Deleuze, a Figura e a testemunha compartilham a mesma *sensação*, o mesmo “fato”. Há uma relação de interdependência: a testemunha é necessária para que se possa sentir o fato que está presente – tal qual os afectos e perceptos compondo as sensações (Deleuze, 2010).

Figura 10: Aparição sob vestimenta preta.



Fonte: frame do filme *Céline*, 53'01" (Brisseau, 1992).

Figura 11: Céline aparece após a súbita ida da aparição sob vestes negras.



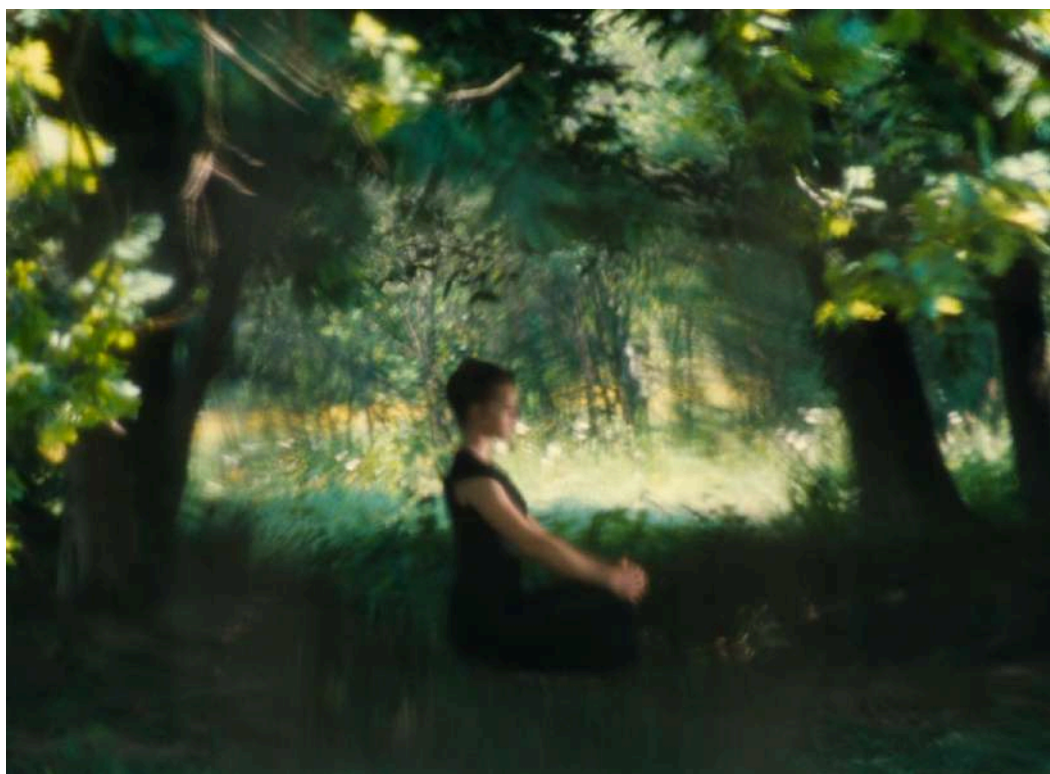
Fonte: frame do filme *Céline*, 53'13" (Brisseau, 1992).

Figura 12: Céline acena para Geneviève.



Fonte: frame do filme *Céline*, 53'15" (Brisseau, 1992).

Figura 13: Céline meditando, vista novamente através da janela.



Fonte: frame do filme *Céline*, 53'48" (Brisseau, 1992).

Mas, nesse ato de testemunhar uma Figura, há uma distância. A testemunha afirma que aquele corpo se trata de outra coisa que não é a mesma que si própria, logo não pode alcançá-la. Deleuze, em outro texto, escreve que “a Figura [...] tem uma origem religiosa. Mas quando ela se torna estética, sua transcendência sensitiva entra numa oposição surda ou aberta com a transcendência suprassensível das religiões” (Deleuze, 2010, p. 248-249). À Figura é concedida uma espécie de *aura* que envolve a sua aparição. No gesto de testemunhar há intrinsecamente uma *abertura do olhar*. O conceito de aura – formulado por Walter Benjamin em diversos textos²⁷ – é descrito por Didi-Huberman (1998a, p. 147-149) como um acontecimento único, estranho, que cerca e prende em uma “rede” as relações entre o olhante e o olhado. Neste acontecimento estaria implicada uma *distância*, e é justamente nela que ocorre a conexão entre as partes (aquele que olha e aquele que é olhado)²⁸. É também essa distância que vai estabelecer a proximidade e intensidade tão abrupta e estranha. Assim, a condição aurática pode ser definida como um “objeto cuja aparição desdobra, para além de sua própria visibilidade, o que devemos denominar suas imagens em constelações ou em nuvens, que se impõem a nós como outras tantas figuras associadas” (*Ibidem*). Nas palavras do próprio Walter Benjamin, a imagem aurática “ao nos olhar é ela que se torna dona de nós” (Benjamin *apud* Didi-Huberman, 1998a, p. 159).

Ainda pode-se apontar que a relação entre aquele que olha e aquele que é olhado é mais difusa do que simplesmente a troca de olhares exposta entre a Figura de Céline e Geneviève ou entre Bruno e a Aparição. A imagem e a natureza também olham de volta, trata-se de outra instância do olhar. Benjamin escreve que a experiência da aura baseia-se em uma relação de transferência do inanimado com o ser humano e que “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar” (Benjamin, 1989, p. 139-140). Logo, entende-se que o olhar de volta não constitui-se simplesmente do olhar que a Figura de Céline ou que a Aparição, em *O Som e a Fúria*, lançam na direção da objetiva. Trata-se, sim, de uma dimensão mais profunda, ao ponto de que quando Geneviève encara a janela e a imagem deformada de Céline, é ali o ponto em que a enfermeira tem o seu olhar revidado. O olhar de volta é aquele que assombra àquele que é olhado, ele está inserido na distância entre os dois corpos que apesar de se verem, é sem os olhos que se enxergam.

²⁷ ‘A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica’ (2012), ‘Pequena história da fotografia’ e, principalmente, ‘Sobre alguns temas em Baudelaire’ (1989).

²⁸ Em entrevista para a *Études*, em 1983, respondendo ao comentário de que em seus filmes Brisseau trabalhava para que fosse possível enxergar claramente, para *abrir os olhos*, o cineasta responde: “Pode-se abrir os olhos mil vezes e não se ver nada” (Brisseau; *et al*, [1983] 2015b, s.p.).

O que as personagens de Céline e de Bruno compartilham é um processo de acúmulos – gradativo e nebuloso – ao decorrer das narrativas, que os deformam em Figuras. E é justamente na forma como Brisseau captura esse ponto de acúmulo de misticismos – corpos que somem e reaparecem, aparições sem história, deformações através de janelas, animais metamorfoseados – que pode ser vista uma manifestação do sagrado. Dessa forma, pode-se apontar que o cinema de Brisseau toca no que Inês Gil (2012) — 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, s.p.), 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 respondeu: “não sei. Para mim existe apenas um regime de realidade e o fantasma faz parte dele” (Brisseau; *et al.*, 2015a, s.p.). A abertura dentro da própria imagem e da diegese é realizada, principalmente, através da profundidade de campo com portas e portais que rasgam, sem pedir licença, a progressão realista do filme instaurando a sua essência fantástica.

3. TOCAR

Voltando à cena inicial de *O Som e a Fúria*, Bruno, desconcertado pela Aparição, inicialmente hesita, mas ainda assim imerge no corredor acompanhando-a (Figura 29). 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 suspensão²⁹. O ritmo sonoro aumenta o suspense ao redor da Aparição e embala as passadas de Bruno. Eventualmente, até o tique-taque para de soar, restando apenas o silêncio³⁰. Por meio de um *travelling in* a câmera adentra o corredor e a luz azul: a potência mística do ambiente é amplificada por não saber-se do que se trata àquela mulher, o que ela indica ou traz consigo. Não sabe-se no que se está adentrando. A porta entreaberta de um dos últimos cômodos permite que a câmera revele a mulher de vermelho, o falcão e o garoto. Tudo está coberto pelo azul. No momento em que Bruno imerge nesse mistério, o espaço-tempo transforma-se em vácuo: só é possível existir ali, naquele instante, tudo o que se apresenta e está prestes a esvair. Pode-se dizer que a linha entre o que é real e não é, logo, entre o que se identifica por profano e por sagrado, passa a ser questionada, *tensionada*.

Bruno tem a sua face acariciada pela Aparição e fecha os olhos. Mas por quê? Fecha os olhos para fazer um pedido? O pedido de um milagre? Sabe-se que Bruno relatou à professora que o seu canário às vezes realizava milagres e, em certa medida, a Aparição está relacionada com a presença e o desaparecimento do pássaro. No início do filme, a ave sofre uma metamorfose, transformando-se no filhote de falcão (Figuras 1 e 2). Esse mesmo filhote reaparece nos braços da mulher no vestido vermelho (Figura 5) e, logo após, é revelado por meio de um *insert*, que o canário não está mais na gaiola. O canário metamorfoseado em falcão puxa o véu que revela a Aparição. Tendo em vista esse encadeamento, ela seria a responsável pela realização dos milagres ao qual o garoto dá crédito ao passarinho. 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*.

²⁹ Jean-Claude Brisseau, em *Des Jeunes Femmes Disparaissent: Origine et Fabrication* (2018), fala que “o tique-taque pode evocar os batimentos cardíacos, evocar a passagem de tempo e, finalmente, a morte”.

³⁰ Pode-se dizer que *O Som e a Fúria* é um filme muito silencioso. Os momentos epifânicos sempre ocorrem no silêncio. E, mesmo nos momentos não-fantásticos do filme, o trabalho de som é completamente diegético, não há música. Em *Céline*, percorre-se a direção oposta. Há, sim, momentos de silêncio como, por exemplo, a cena analisada no capítulo anterior, do testemunho de Geneviève sobre a Figura de Céline. Mas a música — mais especificamente a melodia de Delerue — se faz quase protagonista desde o início. Ela sempre retorna quando as imagens pedem, como é o caso da sequência em que se vê Céline no aprendizado da *yoga* e no seu reencontro consigo mesma — guiado por Geneviève.

Figura 14: Bruno tem o seu rosto tocado pela Aparição (1ª vez).



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 06'56" (Brisseau, 1988).

Essa mesma ação-reação – o fechar dos olhos de Bruno assim que tem a sua face acariciada pela mulher – repete-se mais duas vezes ao longo do filme, justamente nas duas outras cenas em que Bruno e a Aparição entram em contato direto, em conjunto³¹ (Figuras 15 e 16). Pode-se olhar para essa sequência de contatos como demarcadores do percurso da Figura de Bruno. Similarmente ao que Céline experimenta através da mediunidade e da *yoga* como deformadores do seu corpo em Figura, Bruno é contaminado, gradativamente, por meio do toque da Aparição. É como se essa mulher que se configura como um corpo sagrado realizasse transferências, permitindo que, assim, ele possa sofrer a sua transmutação. Para além do toque, a Aparição sempre dá algo à Bruno nos seus encontros: na primeira vez, um beijo; na segunda, devolve-lhe o seu canário; na terceira, um revólver. Ela atua propriamente como um agente, um *vetor* de transmissão, de contágio. Georges Bataille, na sua ‘Teoria da Religião’, fala que “o mundo divino é contagioso e seu contágio é perigoso” (Bataille, 1993,

³¹ A presença da Aparição nesses dois momentos também acontece mediada pelo canário. No segundo encontro dela com Bruno (Figura 15), o garoto solta o pássaro dentro de casa e então ela surge (Figura 6). No terceiro, Bruno, também havia soltado o seu canário, mas desta vez ele acaba fugindo pela janela aberta. O garoto passa a tarde inteira à procura da sua ave, mas não consegue encontrá-la. Então, a Aparição surge com o intuito de guiá-lo até onde ele possa se reencontrar com seu passarinho (Figura 32).

p. 26). O fechar dos olhos de Bruno se trata de um gesto, também, de ir mais afundo, de abdicar do olhar para poder transpassá-lo. Didi-Huberman, sobre a dinâmica dos olhares fala que “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui” (Didi-Huberman, 1998a, p. 31). A partir de agora não estamos mais somente na dimensão do olhar e do testemunho da presença do sagrado, entra-se em outro momento: aquele em que a *distância*, que caracteriza sua aura, é nulificada, para introduzir um contato entre esses seres distintos e assim poder agir de uma forma que não é possível visualizar claramente, a princípio. A contaminação é subcutânea.

Figura 15: Bruno tem o seu rosto tocado pela Aparição (2ª vez).



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 33'51" (Brisseau, 1988).

Figura 16: Bruno tem o seu rosto tocado pela Aparição (3ª vez).



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 89'15" (Brisseau, 1988).

O filósofo e cientista das religiões Mircea Eliade (1992), em ‘O Sagrado e o Profano’, defende a constituição não-homogênea do espaço. Nessa perspectiva há uma cisão entre os regimes do sagrado e do profano impossibilitando que eles façam parte do mesmo plano. Isso se dá pois, segundo ele, o sagrado se manifesta de maneira completamente diferente da realidade e a sua definição surge justamente como oposição ao profano. O homem conhece o sagrado a partir da *diferença* em relação a si – que é profano. Esse distanciamento do homem ao sagrado é entendido a partir do seu caráter *descontínuo* (Bataille, 1993). O “sentimento do sagrado” seria, justamente, deparar-se com uma imanência do presente, a continuidade perdida³². Mas esse sentimento carrega na sua essência certa obscuridade. Deparar-se com o sagrado, para além de uma epifania, pode ser extremamente aterrorizante. O sagrado também assusta devido à magnitude da sua presença. Nas palavras de Bataille,

³² Barcellos aponta que “[...] o contínuo é o *não visto*, posto que é a abolição dos limites que definem os seres objetivamente, ou seja, a suspensão da consciência subjetiva oposta a objetos distintos. Se afirmo *ver* o contínuo, significa que em alguma medida ele aparece limitado a traços que o colocam em uma relação de descontinuidade com aquilo que não é ele comigo mesmo, que *o vejo*” (Barcellos, 2017, p. 137). Logo, entende-se que a contaminação pelo sagrado não haveria se vista diretamente pelos olhos. Eles teriam que ser abertos mais ainda para enxergar aquilo que não é visto (Didi-Huberman, 1998a).

[...] o homem, no sentimento do sagrado, experimenta uma espécie de horror impotente. Esse horror é ambíguo. Sem dúvida alguma, o que é sagrado atrai e possui um valor incomparável, mas no mesmo instante isso parece vertiginosamente perigoso para esse mundo claro e profano onde a humanidade situa seu domínio privilegiado (Bataille, 1993, p. 18-19).

Contudo, a distância entre o sagrado e o profano é também um convite para sua violação, a “violação do isolamento distintivo dos seres e a comunicação em que eles se confundem” (Barcellos, 2017, p. 137). No cinema de Brisseau há, a princípio, uma identificação distintiva do que se apresenta como o sagrado (a Aparição) e como o profano (a realidade diegética). Há um *isolamento* do sagrado na sua aparição – tanto pelo posicionamento do corpo no espaço, quanto pela sua iluminação ou vestes³³. Não é porque ele não entende o espaço por meio dessa dicotomia que ele não se utiliza desses artifícios para anunciar as suas Aparições e Figuras, por isso a linha que divide esses seres é constantemente tensionada para atestar a sua coexistência. Em *O Som e a Fúria* é possível identificar muito facilmente o corpo sagrado da Aparição. Todavia, em *Céline*, esse discernimento é mais sutil. Para além de um corpo a presentificação do sagrado vem através da Natureza. É Natureza que age sobre o corpo de Céline provocando a sua figuração. Nesse processo, ela absorve para si certa sacralidade e também atua como uma portadora desse sentimento.

Em determinado momento da narrativa, um garoto aparece machucado na sua casa à procura da enfermeira. Geneviève não estava, então Céline procedeu em ajudá-lo por tratar-se de um simples procedimento. Contudo, ao revelar o local em que deveria haver os ferimentos, não há nada, o garoto estava impecável. Céline acredita que ele estava lhe pregando uma peça, apesar dele afirmar que não. Alguns dias depois Céline e Geneviève se deparam com enfermos e crentes prostrados na frente da casa (Figura 17), esperando pela santa que havia curado o menino (Céline). Acreditam que ela pode salvá-los ou curá-los. As mulheres não sabem como proceder, não acreditam que Céline possa fazer coisa alguma, mas chegam a conclusão de que ela deve tocá-los e beijá-los para satisfazer-lhes as enfermidades do coração (Figura 18). Uma ação messiânica: *a cura através do tato*.

³³ Deleuze fala sobre o isolamento da Figura nas pinturas de Francis Bacon e como é necessário o seu isolamento para que haja, enfim, o seu libertamento. “Isolar é, então, o modo mais simples, necessário, embora não suficiente de romper com a representação, interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: para ater-se ao fato” (Deleuze, 2007, p. 12).

Figura 17: Crentes e enfermos na frente da casa de Céline e Geneviève.



Fonte: frame do filme *Céline*, 67'50" (Brisseau, 1992).

Figura 18: Céline beija uma criança à espera de um milagre.



Fonte: frame do filme *Céline*, 68'55" (Brisseau, 1992).

Figura 19: Enfermos vistos através da janela após receberem a benção de Céline.



Fonte: frame do filme *Céline*, 69'57" (Brisseau, 1992).

Após receberem suas bênçãos, os enfermos e crentes seguem seus caminhos, partem da casa das mulheres que observam-nos através da janela (Figura 19). A imagem desses corpos partindo, misturando-se com o verde da natureza do jardim, distorcidos pelo vidro – tal qual a imagem de Céline analisada no capítulo anterior, logo após Geneviève atestar a sua figurabilidade (Figura 13) – mostram essa contaminação subcutânea em que não é possível enxergar sem fechar os olhos. Eles já carregam dentro de si uma parte da energia sagrada de Céline, que lhes foi concedida por meio do seu toque, e o intermédio da janela é uma forma de materializar esse contágio do sagrado na imagem.

O fechar dos olhos de Bruno, como se em forma de pedido, à Aparição, possui uma relação com as faces esperançosas ou mesmo desesperadas das pessoas que recorrem à Céline: a possibilidade de estar diante de uma *hierofania*³⁴. Céline, através do seu toque, transmite a cura, propaga pelas pessoas uma potência, uma energia divina que ela desperta dentro de si através do contato com a Natureza, da meditação e da *yoga*. A Aparição, em *O Som e a Fúria*, contém, segundo o relato de Bruno, um caráter sobrenatural e azarento, logo, o seu toque atua, diferentemente do de Céline, como uma contaminação. Contudo, apesar de o

³⁴ 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.

teor do toque em cada um dos filme ser diferente, eles caminham na mesma direção: o compartilhamento de uma energia, de um sentimento sagrado – que está diretamente ligado ao processo de figuração dos corpos. É importante compreender também que “a espiritualidade não é aqui um discurso, mas uma experiência, e sua forma é a imagem”, e que “a imagem [...] pode ser um meio de revelação, [...] de epifania sensorial” (Silva, 2025, p. 52).

3.1. NÃO TOCAR

Após tocar no rosto de Bruno, a Aparição se apresenta sozinha, sem a companhia do falcão, nua e de joelhos sobre um lençol branco, quase como uma estátua (Figura 20). Suave, discreta e minimamente, ela movimenta, apruma e remodela a sua postura estufando o peito. Em certa instância assemelha-se a um pássaro que deseja evidenciar a sua plumagem – aqui, no caso, a sua nudez, a vestimenta mais poderosa no cinema de Brisseau³⁵. A Aparição, então, *posa* para a câmera³⁶ e, com o levantar do braço, chama Bruno ao seu encontro (Figura 21). O chamamento de Bruno pela Aparição 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 (Figura 22). Bruno, ao tentar seguir tocando o corpo da Aparição de forma autônoma (Figura 23), é atacado pela ave que estava fora do plano. O falcão ressurgue voando na imagem e arranha a bochecha do garoto (Figura 24). Mas o que significa este ataque?

A Aparição, que a princípio impulsiona o toque, deixa claro que existe uma hierarquia: somente o sagrado 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.

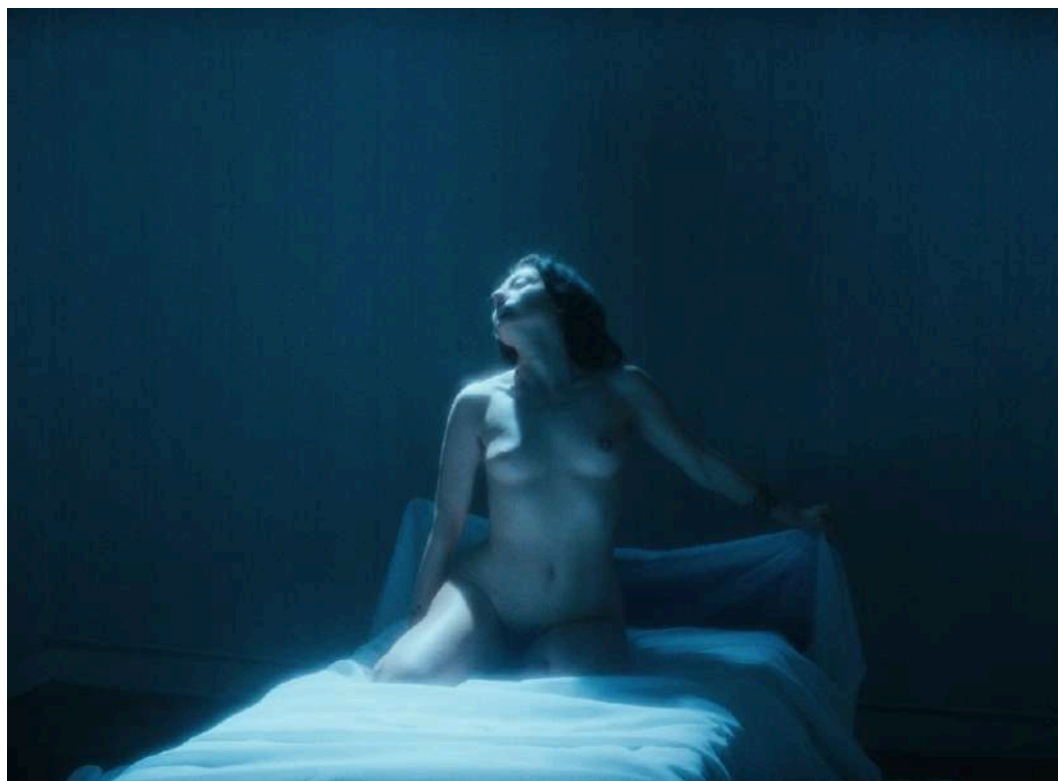
³⁵ Já afirmava Brisseau em entrevista com Helene Frappat, “a perturbação da nudez não tem nada a ver com o corpo, com a plástica, está na cabeça” (Brisseau *apud* Najlis, 2020, p. 28). Dana Najlis escreve que, no cinema de Brisseau, “nada é mais visível do que um corpo, e nada é mais misterioso do que a sua nudez” e “trata-se [...] de pensar a visualização e a imaginação do corpo erótico da mulher como abertura e possibilidade de libertação; como uma aproximação a um mundo tão transparente quanto enigmático” (Najlis, 2020, p. 6-8). O corpo da mulher é “a via de acesso a outra realidade, não separada da já conhecida, mas sim uma que a completa e a transforma; uma única realidade integrada, modificada, que se faz carne, visível através do corpo; mas que, no entanto, carrega um mistério que permanecerá sempre fora de quadro. É essa imagem sensual, erótica e estetizada que abre as portas para essa outra capacidade de percepção, e que, por sua vez, nos devolve à escuridão total” (*Ibidem*).

Mas, “seria um erro [...] ler [a obra de Brisseau] apenas pela chave do erotismo ou da transgressão, como tantas vezes foi feito. O erotismo em Brisseau é sempre pedagógico, no sentido mais arcaico do termo: não uma lição de moral, mas um percurso iniciático. Suas personagens aprendem, com o corpo, os limites da linguagem e os pontos de contato entre prazer e revelação. As cenas de sexo, filmadas com frontalidade e estranheza, não buscam excitar, mas desorganizar os códigos e os olhares.” (Silva, 2025, p. 50).

³⁶ A sua atitude transforma a cena em uma 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.

Não se pode tocar. O ataque do falcão pode ser traduzido como se a Aparição dissesse: *não me toque*³⁷. “O corpo nu [em Brisseau] pode ser olhado, mas não pode ser tocado; o toque ameaça destruir o encantamento” (Najlis, 2020, p. 31). Contudo, o choque provocado pela aparição e pelo envolvimento com o sagrado é tamanha que é como se Bruno precisasse tocar para acreditar naquilo que está diante dele, naquela hierofania. Enfim, a mesma região do corpo que havia dado início ao contato entre o garoto e a Aparição — o toque dela na face de Bruno (Figura 14) — é, também, a que encerra a cena³⁸.

Figura 20: Aparição posando para a câmera.

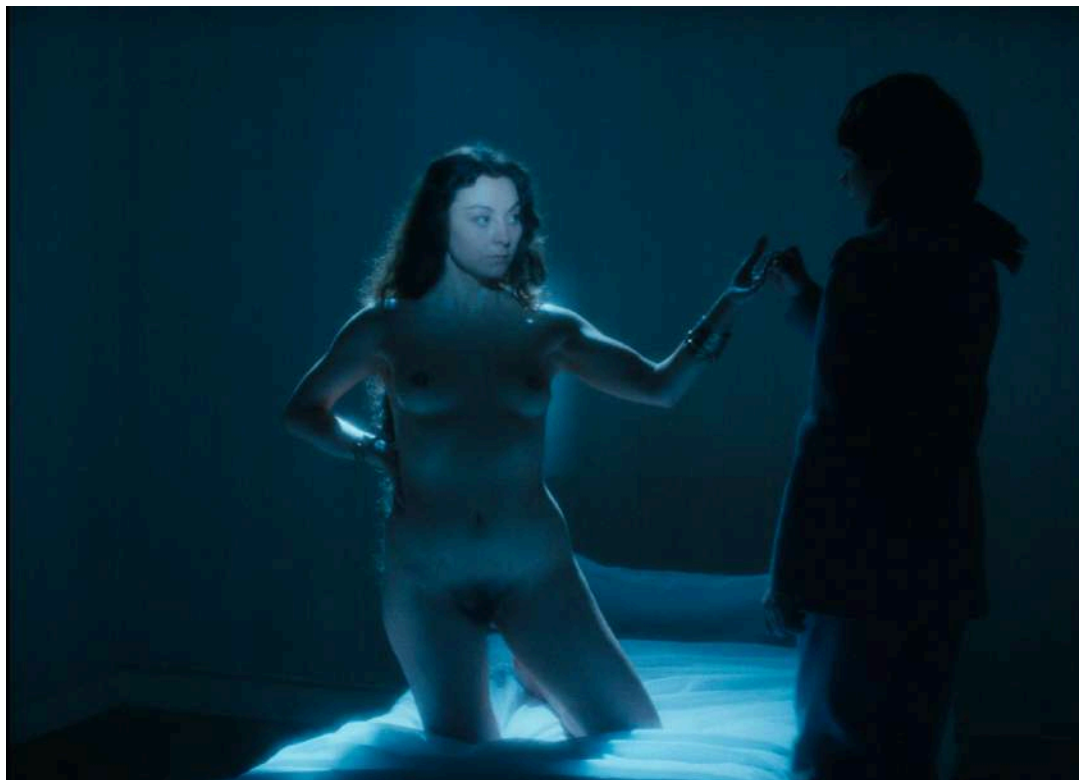


Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 07'00" (Brisseau, 1988).

³⁷ A interdição do toque a esses corpos misteriosos, místicos, sagrados, figurais... é algo que também ocorre em outros filmes de Brisseau, como na cena inicial de *Coisas Secretas*, em que um rapaz tenta ultrapassar a linha invisível do proscênio que divide a platéia do show performático para tocar o corpo de Nathalie (Coralie Revel); ou em *L'Échangeur* (1982), curta-metragem realizado para televisão, quando, em uma sessão de *striptease*, um adolescente tenta tocar a mulher que está dançando, ultrapassando os limites acordados (que só poderia olhar) e da montagem.

³⁸ Aqui, o toque é negado à Bruno por ele ser pertencente ao mundo profano, o seu corpo ainda há de iniciar o seu processo de figuração. Ele não pode, logo, ir deliberadamente de encontro ao sagrado. Em outra cena, mais a frente na narrativa, após Bruno nutrir uma relação com a professora do colégio nas aulas extras pelas tardes de poesia, dança, música, etc, ele tenta beijá-la. Ela afasta-o, impedindo a concretização do beijo. Há, evidentemente, certo teor erótico envolvendo uma iniciação sexual nesses dois momentos – Bruno e a Aparição, Bruno e a professora –, contudo, pode-se entender a negação ao beijo como uma afirmação da figurabilidade que o corpo de Bruno, naquele ponto, já havia adquirido; ele já estaria mais próximo da Figura, do espírito, da imagem, do que da carne, do corpo, do profano.

Figura 21: A aparição chama Bruno ao seu encontro.



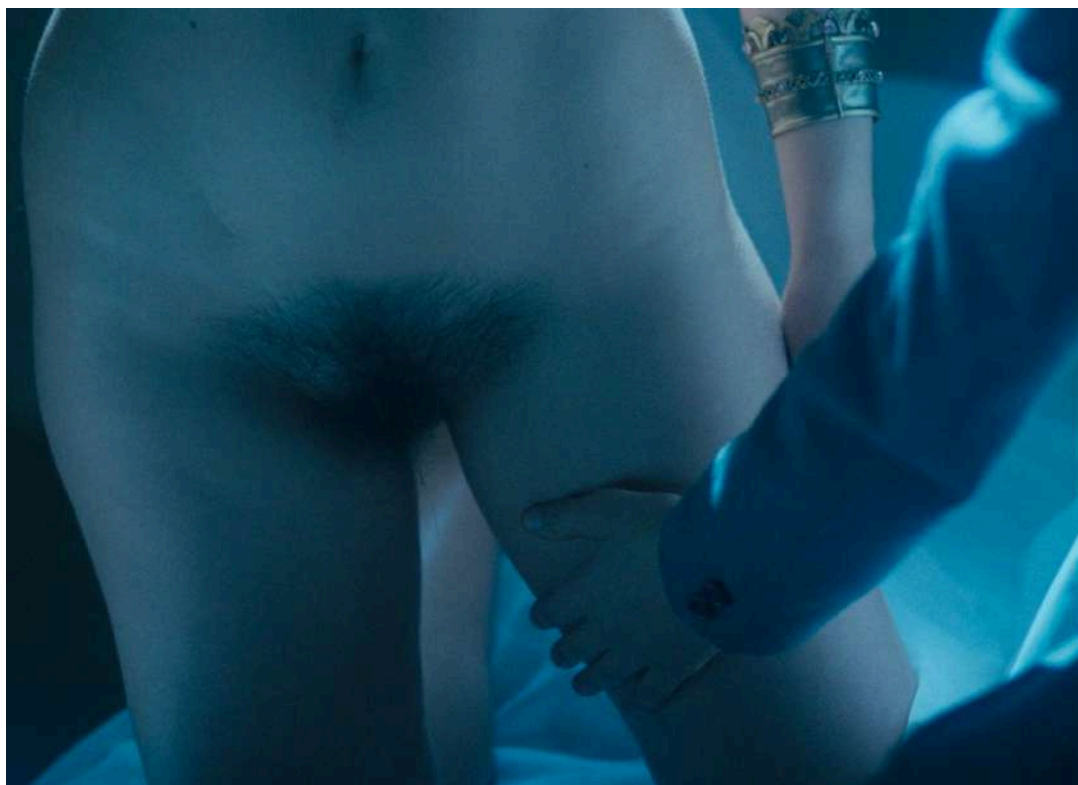
Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 07'21" (Brisseau, 1988).

Figura 22: A Aparição guia a mão de Bruno pelo seu corpo.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 07'37" (Brisseau, 1988).

Figura 23: Bruno tenta dar continuidade ao movimento do toque sozinho.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 07'49" (Brisseau, 1988).

Figura 24: Bruno tem a sua bochecha arranhada pelas garras do falcão.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 07'57" (Brisseau, 1988).

A marca da interdição ao toque reverbera, de certa forma, no gesto do *noli me tangere* [não me toques], do evento bíblico do Evangelho de João (20:16-18). O evangelista narra o momento em que Maria Madalena, depois de ouvir o seu nome sendo invocado por Jesus, percebe que a figura que havia tomado por um jardineiro desconhecido era, na verdade, a aparição do Cristo ressuscitado. Ao reconhecer Jesus, projeta-se em sua direção, mas logo é afastada pelo imperativo “não me toques”, dito por ele. O filósofo Jean-Luc Nancy descreve o episódio como “uma proibição do contato, uma questão de sensualidade ou de violência, um recuo, uma fuga” (Nancy, 2008, p. 12). Cristo não deseja ser retido, pois está partindo, e o diz no mesmo instante em que Madalena tenta tocá-lo. Tocá-lo ou retê-lo significaria aderir à presença imediata e perder sua essência (*Ibidem*). Todavia, é válido evidenciar que todo o movimento dessa cena bíblica gira no entorno das mãos, é nelas que tem início e no fim a elas retornam: “são mãos prontas para se unirem, mas já desunidas e distantes, como a sombra e a luz; mãos que trocam saudações misturadas a desejos, mãos que mostram corpos, mas que também apontam para o céu” (*Ibidem*, p. 32). Há uma ordem que estabelece o distanciamento e a aproximação entre o corpo ressuscitado de Jesus e o corpo profano de Maria Madalena: não podendo transgredir essa ordem, *resta-lhe apenas alcançar com a visão aquilo que o toque almeja*³⁹.

Então, para além do contexto bíblico, o *noli me tangere* pode ser destacado como um grande *exercício de visão*. Brisseau, na sua *mise en scène*, atua tal qual um pintor que, nas palavras de Nancy, ao pintar esse evento as mãos estendiam-se “em direção à aparição que não aparece, à partida que desfaz toda a cena, à semelhança que não se deixa reconhecer, à escuridão que compartilha com a luz o seu ocultamento à representação” (Nancy, 2008, p. 49). Apesar de – ou justamente por isso – tratar-se de uma cena bíblica, é um evento que possui um caráter bastante erótico. O erotismo aparece tanto na carne – o que se pode ou não tocar, a transgressão e seus interditos – e na alma/espírito – o que Madalena tenta alcançar, na Figura de Jesus, é também uma escapatória da sua condição profana. Na pintura, pode-se dizer que o *noli me tangere* de Tiziano (1511) foi a que, antecipadamente no seu tempo, trouxe um teor erótico para a cena bíblica (Figura 25). Luiz Carlos Oliveira Jr. nota que

³⁹ Não cabe aqui desenvolver a fundo a relação do tocar no cinema de Brisseau em conjunto ao evento do *noli me tangere* e como ocorre, em certa instância, uma transmutação do corpo sagrado de Jesus em Aparições eróticas e místicas. Ou ainda de como, na pintura, é possível enxergar uma certa progressão da mão e do erotismo, como por exemplo do *Noli me tangere* de Fra Angelico (1439-1443), passando por Tiziano (1511), Jacopo da Pontormo (1531) e Alonso Cano (1640). Sobre a análise pictórica do *noli me tangere*, ver: Nancy (2008), Didi-Huberman (1995) e Oliveira Jr. (2022).

o gesto mais característico das pinturas de *Noli me tangere* [...] que efetivamente denota o conteúdo da cena – a mão de Cristo indicando a Maria Madalena para não o tocar –, [...] está ausente do quadro de Tiziano, que o substituiu por outro: o da mão direita de Cristo puxando para si, a fim de melhor resguardar as partes íntimas, o pano que lhe cobre o dorso. Tal mudança, sem dúvida, endossa o erotismo latente da cena: o que Cristo oblitera não é um contato físico puro e simples, mas uma relação de intimidade corporal. (Oliveira Jr., 2022, p. 36).

Figura 25: Tiziano, *Noli me tangere*, c. 1511, óleo sobre tela, 109 x 91 cm, National Gallery, Londres.



Fonte: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-noli-me-tangere>. Acesso em: 18 nov. 2025.

Pode-se dizer, então, que as Aparições que assombram o cinema de Brisseau – mulheres nuas, figuras fantasmáticas, sombras que espreitam portais – remetem a uma certa Antiguidade⁴⁰ para transgredir as leis do conhecimento. A presença constante dessas aparições é uma das vias de acesso desse cinema a outro tipo de percepção que ultrapassa simplesmente

⁴⁰ Ao falar de antiguidade refiro-me para além de um evento antigo, histórico, mas a uma energia antiga que conduz os movimentos dessas Aparições.

o visível (Najlis, 2020). Contudo, “a visão e o contato com o corpo nu, que ocorre sob a forma de aparição, perturbarão e trarão, sempre, consequências trágicas para as personagens” (*Ibidem*, p. 14). Diferentes leituras podem ser feitas das Aparições a depender da sua apresentação e do filme, mas apesar de por muitas vezes assemelharem-se à imagem de um anjo ou à imagem da morte, na verdade terminam por agir mais como *algozes*. “As aparições, em sua versão angelical, nunca oferecem uma visão promissora do futuro, e a perda da ilusão vai deixando cadáveres pelo caminho”, é o que escreve Najlis (2020, p. 32) sobre uma possível essência que esses corpos carregam consigo.

Como dito anteriormente, o arranhão sofrido por Bruno está relacionado a uma ação desautorizada. A infração diz respeito ao contato erótico, mas também à aproximação com o sagrado; ou seja, se refere tanto ao tabu sexual quanto à profanação de Bruno. No contexto erótico, essa ruptura se faz ainda mais presente, criando um instante de suspensão⁴¹. Eliade (1992, p. 29) 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”. Entende-se que o sagrado é sempre objeto de um interdito, mas a interdição é, conseqüentemente, um convite para a transgressão. Ao transgredir não se está somente ultrapassando uma ordem, mas também afirmando-a. Ou seja, é na própria infração que a lei é estabelecida. Como escreve Bataille, são conceitos complementares:

A transgressão organizada forma com o interdito um conjunto que define a vida social. A frequência – e a regularidade – das transgressões não abala a firmeza intangível do interdito, de que é sempre o complemento esperado – como um movimento de diástole completa um de sístole, ou como uma explosão é provocada por uma compressão que a precede (Bataille, 2023, p. 89).

Mas, em contrapartida ao evento do *noli me tangere* que não deixa rastros físicos, carnavais, o machucado no rosto Bruno ainda se faz presente no dia seguinte quando ele não está mais na presença daquela mulher e seu falcão ou rodeado pela luz azul (Figura 26). Embora a Aparição seja representada por meio de contornos distintivos, deixando claro que ela não pertence ao mundo ordinário de Bruno, as marcas de sua manifestação persistem, contaminando a realidade. Maxime Renaudin, no texto ‘Jean-Claude Brisseau, o poder da imaginação’, já falava que os fantasmas em Brisseau “são de carne, de sangue e de luz”

⁴¹ Najlis descreve o contato erótico entre Bruno e a Aparição como “o primeiro sinal do poder da imaginação para escapar do inferno que é a vida nas banlieues parisienses” (2020, p. 12). Neste sentido, a Aparição é, também, pode ser compreendida como um escape à condição social e existencial de Bruno.

(Renaudin, 2015, s.p.). Dessa forma, o corte no rosto de Bruno permanece como uma ferida que “envenena o real e força o questionamento das imagens” (*Ibidem*). Mas qual seria a razão de se explicitar esta marca persistente na face do garoto? Por que a Aparição, reservada à esfera íntima e privada de Bruno, desempenhando função de aparecer e desaparecer, deixaria o rastro material de sua presença? Quando o falcão arranha o rosto de Bruno está-se falando de um ferimento na carne, um *rastro da marca do sagrado*.

Figura 26: o machucado no rosto de Bruno persiste nas cenas seguintes.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 14'39" (Brisseau, 1988).

Esse rastro sagrado também existe em *Céline*. As bênçãos deixadas pela personagem são provocadas na carne: ela cura os ferimentos de um garoto apenas ao tocar no seu braço; um dos pacientes de Geneviève, que não possui os movimentos das pernas, 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 espírito⁴². Mas o principal rastro da Figura de Céline que é deixado para trás acontece quando ela abandona Geneviève para seguir sem rumo. A amiga adoece, mas se trata menos de uma doença do corpo do que de uma enfermidade da

⁴² Mas Brisseau ([1992], 2015a, s.p.) fala que esses fenômenos não são o misticismo em si, que não atestam nenhuma profundidade, podendo, inclusive, espantar a “verdadeira espiritualidade”. Em *Céline*, a “verdadeira espiritualidade”, o misticismo em si, ou seja, o sagrado, é apresentado de outras formas: na natureza, no vento, na luz, etc.

alma. Geneviève, de certa forma, perde-se na vida: Céline levou consigo uma parte dela, partindo para nunca mais voltar. Geneviève viu acontecer em Céline algo que ela nunca conseguiu alcançar: a transcendência. Em uma visita à casa em que ela morava com Céline, Geneviève encontra uma carta na qual a amiga relata o que lhe ocorreu após a sua partida: tornou-se missionária em um convento. A enfermeira sofre, após a leitura da correspondência, um mal súbito no jardim.

Na cena seguinte, no quarto outrora ocupado por Céline, o mal-estar se repete. Geneviève agoniza no chão. Neste momento, surge da escuridão uma figura misteriosa coberta por vestes pretas (Figura 27). Pode-se imaginar que a própria morte veio buscá-la. Contudo, esse movimento é interrompido quando uma mão entra em quadro, repousando sobre a testa de Geneviève (Figura 28). A figura da morte se afasta, se desintegra na mesma escuridão de que emergiu, enquanto uma luz intensa irradia para dentro do quarto através da janela. A câmera revela que a mão responsável por afastar a morte com sua luz pertence à Figura de Céline, que surge acalmando e confortando Geneviève⁴³. Em seguida, Céline retira o anel que carrega consigo e o coloca no dedo de sua amiga (Figura 29). A música de Delure preenche o quarto e em voz *over* Céline apazigua a amiga: “Nós nunca mais nos veremos, mas eu sempre estarei ao seu lado”. O desfecho coroa um arco de reconciliação.

⁴³ Assim como na cena de *Céline* analisada no capítulo anterior, a presença da Figura da personagem afasta – e substitui – a aparição sob vestes negras.

Figura 27: A Aparição de vestes pretas surge para Geneviève à beira da morte.



Fonte: frame do filme *Céline*, 81'44" (Brisseau, 1992).

Figura 28: A mão da Figura de Céline toca o rosto de Geneviève.



Fonte: frame do filme *Céline*, 81'36" (Brisseau, 1992).

Figura 29: A Figura de Céline deixa o rastro da sua presença (o anel).



Fonte: frame do filme *Céline*, 82'22" (Brisseau, 1992).

Os rastros deixados pelo sagrado por vezes parecem marcar menos o corpo daqueles personagens do que a própria imagem. Trata-se de uma marca que perfura a representação perturbando-a. Apenas o rastro do sagrado é o suficiente para presentificá-la, abdicando da representação da sua presença. Pode-se dizer, então, que o arranhão na face de Bruno e o anel de Geneviève atuam de forma semelhante: um sinal, um lastro comprobatório, um índice do sobrenatural no plano material – que intensifica o seu coeficiente de realidade. Mas, assim como o toque que Bruno recebe da Aparição é tido como uma contaminação e o toque que Céline dá aos enfermos e crentes – e à Geneviève – acontece, mais propriamente, como uma benção, os vestígios persistem sobre as mesmas linhas. A bochecha arranhada de Bruno é a *prova* da iniciação do contágio propagado por àquele corpo sagrado. O anel que Céline põe no dedo de Geneviève é precisamente a salvação dela e o laço invisível que une as duas mulheres, apesar da diferença que há entre elas.

4. ATRAVERSSAR

Na cena seguinte ao primeiro contato entre Bruno e a Aparição, encerrada com a marca do sagrado, o garoto é visto em outro corredor que não o da sua casa (Figura 31). O ambiente também não é mais iluminado pelo azul que rodeava aquela mulher misteriosa e, sim, por uma luz diurna, natural. Bruno, agora, realiza o movimento inverso da cena anterior: o seu corpo – acompanhado por um homem que será apresentado como o diretor da sua nova escola – emerge da profundidade de campo se aproximando cada vez mais da câmera, até atravessar completamente a passagem. Trata-se de um movimento de retorno. O corpo do garoto efetua, então, um percurso de imersão e emersão entre os espaços e as cenas: entra em um corredor para ir atrás da Aparição (Figura 30) e sai de outro carregando a marca deixada por ela (Figura 31). O espaço do corredor é apresentado aqui como passagem, como um meio de demarcar o momento em que o sagrado está agindo sobre o profano, contagiando-o. Então, sabendo que nos próximos dois encontros entre Bruno e a Aparição esse movimento também se repete, pode-se dizer que eles consistem em demarcadores espaciais do processo de transmutação do corpo da personagem em Figura.

A última passagem de Bruno acontece após o seu terceiro encontro com a Aparição. Esse caminho, sempre indicado pela mulher misteriosa, o leva a se entregar completamente ao sagrado. A Aparição encontra Bruno, cabisbaixo e sem esperanças, após uma busca sem êxito pelo seu canário – o pássaro, algumas cenas antes, havia fugido pela janela do apartamento. Prontamente, Bruno lhe pergunta: “Por que você não faz um milagre?”. A resposta dela consiste em pegar a mão do garoto e guiá-lo por uma passagem aprofundando, imergindo na imagem (Figura 32). Ao fundo, no plano geral, é possível identificar uma fogueira queimando na escuridão da noite, para onde intui-se que esses dois corpos estão se direcionando. Trata-se do mesmo local em que, como mostrado na cena anterior, está acontecendo a balbúrdia provocada por Jean-Roger (François Négre), o único amigo de Bruno, e sua gangue: o jovem delinquente tentou matar o irmão mais velho após estuprar a namorada dele, cometeu fratricídio e matou o passarinho de Bruno.

Figura 30: Bruno imerge o corredor com luz azul.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 06'21" (Brisseau, 1988).

Figura 31: Bruno emerge do corredor do colégio acompanhado pelo diretor.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 08'08" (Brisseau, 1988).

Figura 32: Bruno, acompanhado pela Aparição, caminha por uma espécie de corredor na área externa do conjunto habitacional. Ao fundo, uma fogueira onde estão ocorrendo os conflitos da gangue de Jean-Roger.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 87'15" (Brisseau, 1988).

Figura 33: Bruno aponta o revólver para sua cabeça.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 89'41" (Brisseau, 1988).

Quando Bruno, enfim, encontra seu canário – embaixo da árvore em que está enforcado o pai de Jean-Roger –, ele está morto. Com o cadáver do pássaro em suas mãos, ele analisa aquele pequeno e indefeso animal. A Aparição ressurge na imagem e Bruno insiste na sua pergunta: “Por que você não faz um milagre?”. Dessa vez, sussurrando no ouvido do garoto, ela responde que ele deve *atravessar os grandes portões de luz*: do outro lado, ele reencontrará tanto o seu passarinho quanto a sua avó – que no início do filme, por meio da ligação com sua mãe ausente, sabe-se que faleceu logo antes da chegada de Bruno à sua nova casa. Bruno ainda pergunta à Aparição se poderá beijar seus entes queridos. Como resposta é visto, por meio de um movimento de *pan*, a Aparição entregar ao garoto um revólver – o mesmo que Jean-Roger utilizou para matar o pássaro. Bruno fecha os olhos pela última vez diante da Aparição, vai de encontro às estrelas e não retorna, não emerge mais da passagem (Figura 33). O que significa a morte de Bruno? Seria o canário um presságio da morte, tendo provocado-a a Bruno da mesma forma que, antes, já havia provocado a de seu antigo colega? Deve-se considerar, então, *O Som e a Fúria* como um filme fatalista? Assim que escuta-se o disparo do revólver a imagem é deslocada, com um corte seco, para outra que foi vista mais de uma vez ao longo do filme: o falcão alçando voo da mão da Aparição que encontra-se nua, deitada, iluminada pela luz azul (Figura 34).

Figura 34: A Aparição nua, deitada, após o falcão alçar voo da sua mão.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 89'51" (Brisseau, 1988).

Eliade (1992) fala que nas sociedades arcaicas o simbolismo da Morte está atrelado ao de um novo nascimento e que se trata de um acesso à espiritualidade. A morte de Bruno se apresenta como a sua efetivação enquanto Figura. É como se, para se transformar totalmente em Figura, a personagem precisasse ceder à Morte. Entende-se que o processo de imersão e de emersão no sagrado consiste em uma busca daquele corpo pelo que Bataille (2023) define como a sua *continuidade perdida*. Segundo o filósofo, o ser humano é marcado pela sua descontinuidade: ele nasce sozinho e se constitui distintamente dos outros e do espaço em que está inserido. A consciência de tal separação é o que garante a descontinuidade dos corpos, mas ela também carrega consigo certa angústia. A superação da descontinuidade surge, então, como consequência a essa inquietação. Convive-se, assim, com a “nostalgia da continuidade perdida” (Bataille, 2023, p. 39). Essa nostalgia está associada ao fim da vida e é somente através desse fim que o ser humano retornaria ao momento em que ele não distingue-se do espaço – um estado de imanência, algo próximo da experiência da animalidade (Bataille, 1992).

Tanto a morte quanto o impulso erótico, em tese, podem satisfazer o desejo da continuidade através da fusão com o outro, ou com um além, suprimindo radicalmente a separação. Ambos atuam como possibilidades de “substituição do isolamento do ser, de sua descontinuidade, por um sentimento de continuidade profunda” (Bataille, 2023, p. 39). O erotismo – não necessariamente o impulso sexual – permite a experiência da morte em vida, atenuando, por um instante, a angústia da descontinuidade. Na perspectiva batailleana a Morte seria o ápice do erotismo, a forma suprema de se fundir ao cosmos, a transgressão máxima de um corpo, pois ele abandonaria todos os interditos que o isolam e o alienam em relação ao outro e ao espaço, integrando-se à massa de indiferenciação⁴⁴. A descontinuidade dos corpos cria um abismo entre os indivíduos. O abismo é vertiginoso, e a vertigem é, em certo sentido, a própria morte. Quando transgredida a fronteira entre a vida e a morte, surge a possibilidade de abolir esta separação: “a morte tem o sentido da continuidade do ser” (*Ibidem*, p. 106).

Dessa forma, o desfecho de *O Som e a Fúria* não deve ser compreendido na chave do fatalismo. A Aparição, desde o início do filme, já havia anunciado o destino de Bruno e deixado pistas da sua influência naquele mundo. Pode-se dizer que a morte de Bruno surge como a possibilidade de superação dos males que o atingem. Não se trata propriamente de uma tragédia, como define Garcia (2015) pela ausência de escapatória para o garoto. Garcia

⁴⁴ A Morte é, em certa instância, o equivalente negativo do gozo sexual, não à toa o orgasmo é referido como “*petite mort*” [pequena morte] (Bazin, 2018).

descreve Bruno como “um ser ingênuo e que está à mercê do seu meio. É uma criança, afinal de contas, e que poderia tanto ser educada (se não pela mãe ausente, pela professora) quanto destruída (por Jean-Roger e pelo ambiente degradante)” (Garcia, 2015, p. 36). Contudo, quem serve de guia à Bruno é a Aparição, ela o acompanha, justamente, na ausência das figuras da mãe e da professora; é ela que, no final, o ajuda a escapar da realidade em que ele se encontra e atravessar, transcender e tornar-se estrela, *luz*⁴⁵. Mas a principal justificativa para que *O Som e a Fúria* não seja considerado uma tragédia é porque Brisseau, mesmo nas mais brutais das situações, consegue encontrar uma abertura para a redenção. Em uma carta redigida para a sua antiga professora, um ano após a morte de Bruno, 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 e a Fúria*, 1988, s.p.).

Da mesma forma que Geneviève, na cena analisada no primeiro capítulo, serve de testemunha para a Figura de Céline (Figura 8), Jean-Roger é quem atesta a deformação sofrida por Bruno. A Figura de Bruno, agora, também se configura como um corpo sagrado: ela irá se tornar luz, uma estrela, e o jovem delinquente relata o medo que sofre diante de tal aparição, ele não sabe se deve acreditar nos seus olhos. A ida de Bruno afeta Jean-Roger tal qual a ida de Céline afeta Geneviève. Após o falecimento de Bruno, no tempo em que Jean-Roger passa na sessão para menores infratores da prisão, em Fleury-Mérogis, ele segue assombrado por aquela visão⁴⁶. Este é o epílogo da redenção: a marca que o processo de figuração imprime nas testemunhas (Geneviève e Jean-Roger) no momento em que atestam as

⁴⁵ Em alguma instância a Figura de Bruno pode se assemelhar a de um santo – talvez à imagem de São Francisco de Assis, na medida em que a Figura de Céline equivaleria à imagem de Santa Teresa D’Ávila. O sofrimento do corpo para tornar-se Figura, no geral, trata-se de uma deformação dolorosa em que a carne, a matéria se transforma, se transmuta em outra coisa. Há uma espécie de *martírio*, de *calvário*, inerente à constituição das Figuras do cinema de Brisseau. Sobre a relação da personagem de Céline com Santa Teresa D’Ávila, ver: Brisseau (2015a).

⁴⁶ 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 Jean-Roger tem de Bruno aparece para ele similar ao que o próprio Bruno presenciava com a mulher e o falcão. Também é relevante que Jean-Roger estava dormindo no instante da morte de Bruno, mesmo que estivesse muito próximo à ele, ainda na fogueira. Quando ele acorda, a primeira coisa que ele se depara é com seu amigo morto, mas devido ao seu estado de embriaguez e sonambulismo não sabe exatamente se o que enxerga é real ou um sonho. Não dá para escapar aos efeitos provocados pela visão e/ou contato do sagrado. Ambos os personagens possuem o mesmo sentimento em relação a essas fantasmagorias: elas não podem ser compartilhadas, ninguém as compreenderia. Ainda assim, ambos o compartilham com a sua professora.

Figuras (Céline e Bruno), ela modifica aquele que a recebe. Saint-Exupéry, no seu clássico ‘O Pequeno Príncipe’ – que compartilha tamanha semelhança entre diálogo de despedida dos personagens⁴⁷ do príncipe e do aviador e o “adeus” entre Bruno e Jean-Roger⁴⁸ – escreve que “quando o mistério é impressionante demais, a gente não ousa desobedecer” (Saint-Exupéry, 2008, p. 10). O efeito da presença do mistério, do sagrado, é tão grande que não há como escapar. Jean-Roger segue afetado, contaminado, pela visão de Bruno acompanhado por aquela mulher e o falcão. A sensação de ser eternamente assombrado por aquela memória, aquela visão, aquela aparição misteriosa, é bem descrita pelo filósofo Giorgio Agamben quando ele fala que

as portas do mistério permitem entrar, mas não permitem sair. Chega o momento em que sabemos que atravessamos o umbral e, pouco a pouco, nos damos conta de que já não poderemos sair dele. Não é que o mistério se condense; ao contrário, simplesmente sabemos que já não veremos o seu exterior. (Agamben *apud* Najlis, 2020, p. 20).

Mas há uma diferença importante a ser colocada entre a travessia que é realizada pela Figura de Bruno e o movimento de transgressão que o seu corpo, ainda profano, buscava – desenvolvido no capítulo anterior. A transgressão sempre vai ser interceptada pelos seus interditos, ela nunca há de se efetivar completamente, pois, trata-se de um eterno estado de devir. Logo, o ato de transgredir é perpétuo, sempre haverá de ser interditado para seguir existindo e manter a economia que o rege. Quando a transgressão é efetivada, alcançando e unindo-se ao objeto de desejo, abre-se ao caos do erotismo. É, então, para esse caminho que leva o atravessamento. O atravessar está diretamente ligado à continuidade; entende-se a Morte como o grande símbolo dessa travessia. O corpo, que agora é Figura, ultrapassa os limites da vida, abdicando-a, para se entregar à continuidade; ele foge da matéria, do peso que o mantém preso à terra e se torna estrela, imaterial, luz. Apesar de ser um acontecimento de expansão e união com o espaço, com a Natureza, há de se afirmar que o processo de figuração

⁴⁷ O cinema de Brisseau possui um vasto referencial literário, desde Saint-Exupéry à Victor Hugo, Anatole France, Jacques Prévert, Arthur Rimbaud, Fiódor Dostoiévski, etc. Essas referências não ocorrem somente por meio de piscadelas, como é o caso da alusão ao ‘O Pequeno Príncipe’ no diálogo entre Bruno e Jean-Roger, mas também como elementos essencialmente diegéticos: os personagens realizam atravessamentos desses escritos nas suas trajetórias de formação. O próprio Bruno, ao ficar nos períodos da tarde com a professora, estudando os poemas de Prévert; ou Isabelle, em *Um Jogo Brutal*, que aprende a vida junto aos versos de Rimbaud.

⁴⁸ Antes de partir o pequeno príncipe fala ao seu amigo aviador: “Eu parecerei morto e isso não será verdade...”, “Eu não posso carregar este corpo. É muito pesado” e “Eu também olharei as estrelas. Todas as estrelas serão como poços com uma roldana enferrujada. Todas as estrelas me darão de beber” (Saint-Exupéry, 2008, p. 86-87). Depois da partida do príncipe, o aviador relata, tal qual Jean-Roger: “e agora já se passaram seis anos... Jamais contara essa história. [...] Agora já me conformei um pouco. Mas não completamente. Tenho certeza de que ele voltou para o seu planeta, pois, ao raiar do dia, não encontrei seu corpo. Não era um corpo tão pesado assim... E gosto, à noite, de escutar as estrelas.” (*Ibidem*, p. 89).

é próprio do corpo. Como diz Deleuze, “o corpo não espera apenas algo da estrutura, ele espera algo de si mesmo, ele faz um esforço sobre si mesmo passa se formar Figura. [...] é no corpo que algo acontece: ele é fonte do movimento” (Deleuze, 2007, p. 23).

Assim como o de Bruno, o corpo de Céline também sofre essa deformação quando se transmuta em Figura. Desde o início do filme a personagem carrega consigo uma necessidade de fuga, de escape, de atravessar algo. O primeiro encontro entre Céline e Geneviève se dá após a enfermeira encontrá-la no meio fio, debaixo da chuva, em um estado de completa devastação sendo vaiada por um grupo de crianças. Geneviève ajuda-a descansando-a no banco de trás do seu carro e dirigindo até o endereço que Céline indicou como sua casa. O carro entra em movimento saindo da imagem, da chuva e da cidade, e reaparece, por meio de um *raccord*, em um plano geral campestre. O veículo leva o filme a outro espaço-tempo, o qual abarcará as transfigurações sofridas pela personagem de Isabelle Pasco⁴⁹: a residência de Céline, completamente rodeada por um jardim extenso e densa vegetação, exilada da cidade.

A partir de então é possível apontar dois momentos/duas cenas centrais para a deformação sofrida pelo corpo de Céline ao longo do filme. 1) Já na sua casa, após tomar uma medicação para acalmar as suas aflições, Céline, assim que fica fora do campo de visão de Geneviève, engole todos os comprimidos que estavam no frasco e foge correndo. Ao notar a ausência da mulher, Geneviève avista-a através da janela, se distanciando cambaleante da residência. Por meio de um plano e contraplano, estabelece-se a seguinte dinâmica: Geneviève corre, entre pausas, atrás de Céline – ora em direção a câmera, ora (imitando Céline) se afastando dela. Mas Céline sempre é aquela que foge sem ceder a sua feição para a objetiva – dela só é visto o corpo e o seu desejo de escapar. Grifo dois planos específicos: A) o plano geral em que Céline corre em direção à uma zona de mata fechada. Não é possível saber o que está além daquele denso verde, se ela ultrapassá-lo, será engolida e *absorvida pela natureza* (Figura 35); B) Céline chega em um píer, para por alguns segundos e pula no lago tentando cometer suicídio. O corpo da personagem em contraste à superfície da água retoma a mesma sensação da densa e impenetrável vegetação (Figura 36). Céline foge, na mesma medida, do seu tormento, da sua existência e da câmera; ele busca adentrar zonas da natureza

⁴⁹ Há recorrência de planos similares a este, em *Céline*, em que a grandeza da Natureza é apresentada de uma forma que evidencia a pequenez humana. Sobre o retrato que Brisseau realiza da Natureza em *Céline* e a sua relação com os seres, o cineasta diz o seguinte: “A natureza permite relativizar o destino individual ao inscrevê-lo num conjunto muito mais universal: ele devolve o homem a uma certa humildade. Eu sou sempre desafiado pela ausência de resposta que o universo nos dá. Temos um conhecimento científico que deveria, *a priori*, nos permitir conhecer melhor o universo, mas o fato é que não conhecemos nada a fundo, ele continua furtivo. Eu queria dar a impressão de uma presença impalpável. Isso não é tão fácil, eu trabalho” (Brisseau; *et al*, [1992] 2015a, s.p.).

que são apresentadas em sua opacidade e reconhece a incapacidade do corpo diante a tal imensidão.

Figura 35: Céline caminha cambaleante em direção a mata fechada.



Fonte: frame do filme *Céline*, 06'06" (Brisseau, 1992).

Figura 36: Céline no píer, prestes a pular.



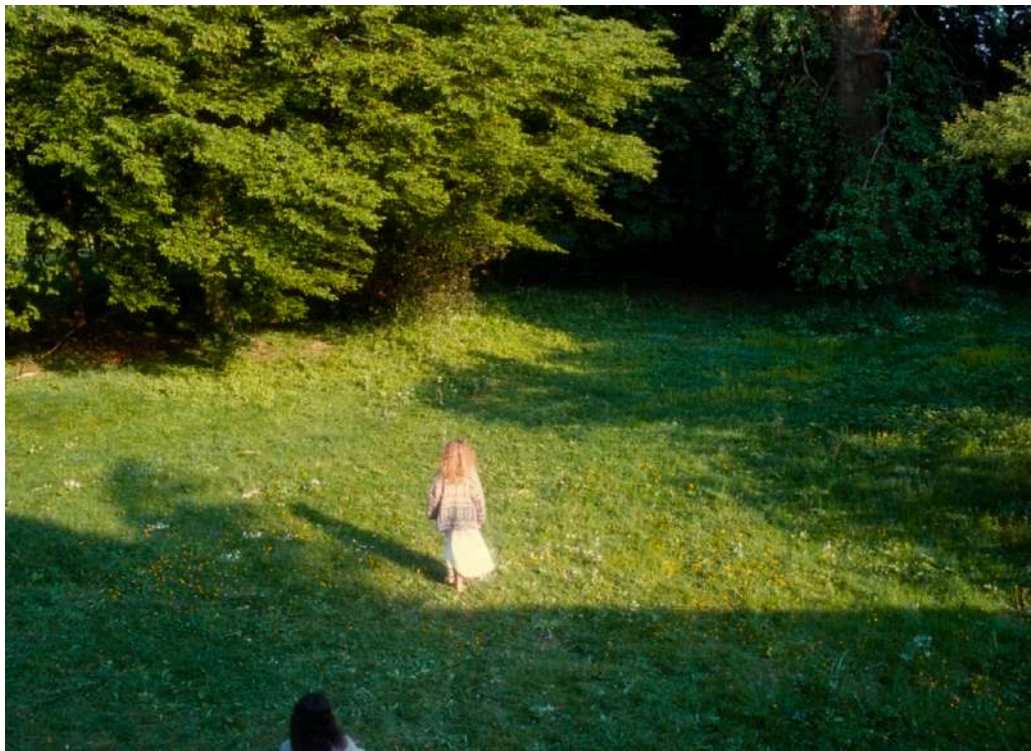
Fonte: frame do filme *Céline*, 06'16" (Brisseau, 1992).

Figura 37: Céline caminha em direção ao sol.



Fonte: frame do filme *Céline*, 19'30" (Brisseau, 1992).

Figura 38: Céline caminha no sol.



Fonte: frame do filme *Céline*, 19'37" (Brisseau, 1992).

2) A outra cena se dá após alguns dias da tentativa de suicídio de Céline. Ela ainda se encontra desolada e precisa ser constantemente resgatada por Geneviève. Em determinado momento a amiga convence Céline a sair de casa com a justificativa de que está fazendo sol. O corpo de Céline surge na imagem em meio ao verde da Natureza, caminhando até ser iluminado pela luz solar – mas ainda se direciona para a superfície a qual não se consegue acessar (Figura 37). Geneviève a acompanha, mas por alguns segundos é somente o corpo de Céline que percorre a imagem: sai da sombra e *alcança a luz* (Figura 38). É o primeiro contato consciente que a personagem estabelece com a Natureza.

Não há ser humano que não seja sensível à Natureza, pois ela produz no homem “um sentimento confuso e difícil de definir no qual ainda se reconhece a recordação de uma experiência religiosa degradada” (Eliade, 1992, p. 126). A Natureza, em *Céline*, é o elemento sagrado que age como vetor de transmissão da sacralidade. Assim como o contato progressivo estabelecido entre Bruno e a Aparição, em *O Som e a Fúria*, provoca a figuração do corpo do garoto, é a proximidade que Céline estabelece com a Natureza – por meio da meditação e da *yoga* – que deforma o seu corpo em Figura. A potência da Natureza é tamanha que ela obseda Céline por completo.

Figura 39: A Aparição de Céline prestes a evaporar na luz.



Fonte: frame do filme *Céline*, 82'36" (Brisseau, 1992).

Assim, na sua última aparição, a Figura de Céline afasta a aparição sob vestes negras que estava em busca de Geneviève (Figura 27) e é banhada por uma fonte de luz fulgurosa, uma iluminação divina, que invade o cômodo através da janela. Ela se direciona para a luz e olha uma última vez para Geneviève – fora de plano (Figura 39). Em voz *over*, escuta-se a voz de Céline: “Nós nunca mais nos veremos, mas eu sempre estarei ao teu 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”. A luz divina se intensifica, irradiando a imagem por completo. No instante seguinte, não se vê mais a Figura de Céline: ela evaporou na luz tornando-se uma só com a Natureza. A luz branca ainda se mantém presente por alguns segundos após o esvanecimento da Figura, mas vai embora, deixando Geneviève salva e absorta no rastro que permaneceu no seu dedo: o anel. Sobre as personagens brisseaunianas e os caminhos que elas percorrem, Baptista diz que

há sempre alguém que faz o caminho previsto, supostamente correto, e alguém que segue um desvio, ignorando ou superando as regras. Conforme passamos de um filme a outro, percebemos que a ascensão ocorre somente no segundo caso. As expectativas e os papéis naturais são assim invertidos: [...] é Céline quem cura a enfermeira. Concentrando a força transformadora, esses personagens tendem a desaparecer, a se dissolver naquele universo como se devessem tornar-se um só com a paisagem a ser encarada pelo outro. Ao final de cada uma dessas narrativas, contemplamos *as testemunhas da morte e do milagre*.⁵⁰ (Baptista, 2025, p. 64).

Quando uma personagem realiza um desvio, ela está deformando um caminho. É necessário que um corpo sofra deformações para que ele alcance a ascensão. Na manhã seguinte, enquanto Geneviève está ao telefone, a câmera mostra a janela em que a Figura de Céline evaporou. Por meio de um *travelling in*⁵¹, a objetiva atravessa a janela em direção ao exterior, à Natureza (Figura 40). A presença da Figura de Céline é manifestada no brilho da luz que incide sobre a folhagem verde, no vento que sopra nos galhos das árvores, no assobio dos pássaros, em toda a Natureza. O corpo evaporado se expande, existindo em cada detalhe da imagem, preenchendo-a e direcionando-a para a sua ascense. A Figura queima sob a resplandecência etérea e a imagem, sensibilizada, arde. “Talvez seja próprio da arte passar pelo finito para reencontrar, restituir o infinito” (Deleuze, 2010, p. 253).

⁵⁰ Grifo meu.

⁵¹ Trata-se de um *travelling in* muito específico do cinema de Brisseau que se configura como a própria expressão do atravessar. É o mesmo procedimento utilizado pelo cineasta em *O Som e a Fúria* quando a câmera imerge no corredor, como sendo o ponto de vista de Bruno. Lentamente a câmera adentra na imagem fazendo com que o espectador embriague-se em uma espécie de hipnose do mistério. Na medida em que a Morte surge como o símbolo do atravessamento, pode-se dizer que o procedimento deste preciso *travelling* é o meio de exibição, expressão da travessia.

Apesar de tratar-se de uma iluminação natural – diferente do azul de *O Som e a Fúria* (Figura 30) ou mesmo da luz branca da cena anterior (Figura 39) –, neste ponto do filme já foi estabelecida uma conexão em que a luz do real em contato com a Natureza se configura como uma hierofania. Sobre a manifestação do sagrado a partir do real, Eliade escreve:

lá onde o sagrado se manifesta no espaço, *o real se revela*, o Mundo vem à existência. Mas a irrupção do sagrado não somente projeta um ponto fixo no meio da fluidez amorfa do espaço profano, um 'Centro', no 'Caos'; produz também uma rotura de nível, quer dizer, abre a comunicação entre os níveis cósmicos (entre a Terra e o Céu) e possibilita a passagem, de ordem ontológica, de um modo de ser a outro (Eliade, 1992, p. 59).

Figura 40: Vista da janela do quarto da casa; a mesma pela qual a Figura de Céline evapora.



Fonte: frame do filme *Céline*, 84'09" (Brisseau, 1992).

Didi-Huberman, em 'Diante da Imagem', parte de uma leitura do afresco *Anunciação* (1440-41), de Fra Angélico, para estruturar a teoria da Figura e da potência visual das imagens (Figura 41). A princípio ele aponta que o afresco é pobre, pitorescamente falando; é uma pintura que fala pouquíssimo no âmbito do visível e do legível e acaba sendo aclamada por um diálogo pautado no que é invisível e inefável na pintura – contudo, segundo o filósofo, “dizer isso é não olhar, é contentar-se em buscar o que haveria a ver” (Didi-Huberman, 2013, p. 24). Outro caminho é mostrado: a visualidade que parte do *branco* do afresco. “Olhemos: não há nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo

e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição” (*Ibidem*). O branco, apesar de pertencer ao mundo da representação, possui uma intensidade que “extravasa seus limites, desdobra outra coisa, atinge o espectador por outras vias” (*Ibidem*, p. 25). Didi-Huberman define-o como um “trecho de branco”, um acontecimento antes de um objeto de pintura.

Somente a *apresentação* do branco feita por Angélico é suficiente “para ‘encarnar’ à sua altura algo do mistério irrepresentável no qual toda a sua crença se projetava. [Ele] *abre a representação* tendo em vista uma imagem que seria absolutamente depurada – branco vestígio, sintoma do mistério. [...] Ele é simples e terrivelmente complexo.” (*Ibidem*, p. 32). O branco se apresenta, enfim, como uma superfície de exegese, de adivinhação, “de contemplação, uma tela de sonho – mas na qual todos os sonhos serão possíveis. Ele quase pede ao olho que se feche diante do afresco.” (*Ibidem*, p. 33). Ele contém uma figurabilidade “que nos devora na evidência dos sonhos. [...] Intenso como uma luz [...] e opaco como uma rocha [...]. Sua simples apresentação faz dele a impossível matéria de *uma luz dada com seu obstáculo*: o *pan de mur*, o trecho de parede com sua própria evaporação mística.” (*Ibidem*, p. 33-34).

Figura 41: Fra Angélico, *Anunciação*, c. 1440-41. Afresco, 176 x 148 cm, Florença, Convento de San Marco, cela 3.



Fonte:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciation_by_Fra_Angelico_%28San_Marco_Cell_3%29.jpg.

Acesso em: 20 nov. 2025.

O branco que Didi-Huberman enxerga na *Anunciação* de Fra Angélico acontece similarmente à luz no cinema de Brisseau. As Figuras acabam por expandir-se no espaço e materializam-se enquanto a luz que incide no real. Antes, há a luz azul (*O Som e a Fúria*) e a luz branca (*Céline*), que provocam a figuração daqueles personagens. Mas após a deformação é a própria luz que caracteriza e presentifica as Figuras de Céline e de Bruno. A última imagem de *O Som e a Fúria* consiste na professora, após ler a carta de Jean-Roger, olhando por uma janela⁵² para a noite escura (Figura 42). Talvez ela procure no céu a estrela de Bruno,

⁵² Trata-se de uma cena que se repete em outros filmes de Brisseau, como é o caso da cena final de *As Sombras* (*Les Ombres*, 1982), cuja imagem aproxima-se da de *O Som e a Fúria*. A pequena Nathalie (Nathalie Breuer), após salvar seu pai de cometer suicídio – em uma referência iconográfica à cena da Anunciação entre Maria e o Anjo Gabriel (Faissol, 2022) – observa a vista da janela: nenhum horizonte para além do céu nublado. “Diante da mais absoluta falência de Pierre [o pai], a adolescente encarna o Anjo cujas palavras iluminadas anunciarão o destino dos personagens. Nathalie diz: ‘Nós nunca prestamos atenção ao sol. No entanto, ele sempre está lá. É

a que seu ex-aluno descreve. A janela aqui, diferentemente de *Céline*, não se abre à luz, mas ainda assim a professora é iluminada. Mesmo que o céu não revele nenhuma estrela, pois a escuridão não permite, uma luz dura recai sobre a mulher. Talvez se trate da lua ou mesmo da estrela de Bruno que ela foi buscar no céu. A Figura de Bruno também faz com que ela seja banhada por um oceano de luz de amor e benevolência – como diz Céline à Geneviève e assim como Jean-Roger o foi pela visão que tem dele logo após seu suicídio. *Céline* e *O Som e a Fúria* terminam com janelas que revelam as suas Figuras por meio da luz. Baptista pontua os movimentos realizados pelas personagens às suas Figuras como histórias de metamorfoses:

A enfermeira de Céline se deparou com uma figura vestida de preto nos corredores da casa. A aparição observou Geneviève como se a conhecesse. Era sombria, em contraste com a luminosidade da amiga, presente em outra visão. As duas não sabiam e ninguém as teria dito, mas logo chegaria a hora de aceitar a metamorfose.

Anos antes, um adolescente perdido nos subúrbios já reconheceria um anjo em seu apartamento. Também a sua foi uma *história de metamorfoses*, um aprendizado por meio de transformações e rupturas.⁵³ (Baptista, 2025, p. 60).

Pode-se dizer, então, que “a *mise en scène* em Brisseau é um ato de fé, [... pois] ‘filmar é tentar dar forma ao invisível, ao inaudível’” (Silva, 2025, p. 50). Cada filme de Brisseau apresenta-se como uma nova tentativa de capturar na imagem aquilo que à ela sempre escapa. É necessário que se acredite naquilo que os olhos vêem quando eles estão fechados.

bonito.’ Embora enalteça a beleza do sol, o que Brisseau nos mostra, contraditoriamente, é o céu nublado. O filme trabalha em cima de uma tensão entre o mundo sensível e o mundo inteligível.” (Faissol, 2022, p. 108-109).

⁵³ Grifo meu.

Figura 42: A professora olha para a noite após ler a carta do seu ex-aluno Jean-Roger.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 93'18" (Brisseau, 1988).

5. RETORNAR

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”⁵⁴, segundo Pedro Faissol (2022, p.109-110), na sua pesquisa sobre a representação do milagre no cinema. Esse processo parece se fazer presente como um dogma nos filmes do diretor: pessoas perdidas estão em busca de uma salvação. Brisseau filma a realidade como uma moléstia para os seus personagens, que, dentro dela, seguem a procura de um sentido para sair da sua condição, ou melhor, do seu estado de espírito⁵⁵. Em entrevista com Thierry Jousse e Camille Nevers, Brisseau fala: “nós todos somos enfermos. Absolutamente. Essa é a minha visão dos seres” (Brisseau; Jousse; Nevers, 2015, s.p.). Bruno 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 garoto está perdido e em busca de um caminho à seguir. Bruno vai de encontro às estrelas. Céline, de um dia para o outro, perde todas as certezas da sua vida, o pai, o noivo e qualquer espécie de futuro traçado. Ela está sem rumo e a única solução para o seu tormento parece ser a morte. Reencontra um caminho que atravessa à Natureza e evapora na luz.

As personagens de 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” (*Ibidem*, s.p.). Afinal,

para Brisseau, a imagem não deve apenas ilustrar, mas interrogar; o filme não deve apenas conduzir, mas expor à deriva. Ele não busca oferecer respostas definitivas, mas gerar uma experiência que force o espectador a pensar sobre as ambiguidades que emergem do enredo, do ambiente e das relações humanas. (Silva, 2025, p. 52).

⁵⁴ O próprio cineasta já dizia que “falar de santidade ou de misticismo no cinema é radicalmente perturbador” (Brisseau; *et al*, [1983], 2015b, s.p.).

⁵⁵ Outros exemplos na sua filmografia: a sexualidade em *L'Échangeur*, que surge como uma salvação: a mulher nua é tida como um anjo; 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*, 2000), na qual 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; ou a relação construída entre Dora (Virginie Legeay) e Michel (Jean-Claude Brisseau), em *A Garota de Lugar Nenhum* (*La Fille de nulle part*, 2012), após ela – uma desconhecida – aparecer machucada e desacordada na frente da casa dele.

Na cena final de *O Som e a Fúria*, enquanto a voz *over* de Jean-Roger narra a carta que a professora tem em mãos, a câmera percorre a sala de aula vazia. Ao fundo há, colado em uma porta fechada, uma reprodução da pintura *La Grande Famille* (1963), de René Magritte (Figura 43). A pintura consiste na silhueta de um pássaro preenchida por um céu claro com nuvens, como se o seu corpo fosse uma janela. Lentamente, a câmera se aproxima da reprodução do quadro. O pássaro, em contraste com o fundo, voa sobre uma paisagem escura: outro céu, que diferentemente do que preenche da ave, está nublado, e um mar em que é quase possível escutar o marulho⁵⁶ (Figura 44). Encontra-se, na produção pictórica de Magritte, uma obsessão com a brincadeira entre o banal e o mistério que, quase sempre, estão misturados. O que o pintor questiona com as suas imagens, segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan, é

sobretudo, o quadro como tal: um meio com que se torna um fragmento de realidade, apossa-se gratuitamente de algo real, constata-se que, fora do contexto originário, não significa nada ou significa outra coisa. [A imagem] não é menos real, mas essencialmente diversa da coisa representada. (Argan, 1992, p. 480).

Pode-se dizer, então que a cada quadro, Magritte afirma uma espécie de colapso, uma crise da representação, entre o que é visto e o seu significado⁵⁷. O signo deixa de coincidir com o seu referente: o pássaro não é o pássaro, o céu não é o céu. O objeto não necessariamente é aquilo que ele representa. Há uma reconfiguração da relação entre as partes, mas esse movimento se trata menos de dissolver a materialidade, do que de deslocá-la para o terreno do enigma. “A arte já não é um processo para produzir valores, mas um instrumento para atuar sobre a psicologia do fruidor, induzi-lo a ‘se liberar’ de todos os freios ou censuras. A pintura não é senão um meio de reconhecimento do inconsciente” (*Ibidem*).

⁵⁶ Ruído proveniente da agitação permanente das águas do mar.

⁵⁷ Para os surrealistas – Magritte sendo um integrante da vanguarda artística – “tal como os sonhos [...] as figurações da arte não têm um significado e um valor em si, limitam-se a revelar uma condição interior, considerada como a única autêntica, em face da inautenticidade ou da mistificação da imagem do mundo, tida como objetivamente certa.” (Argan, 1992, p. 481).

Figura 43: Sala de aula vazia com a reprodução de *La Grande Famille*, de René Magritte, ao fundo.



Fonte: frame do filme *O Som e a Fúria*, 91'58" (Brisseau, 1988).

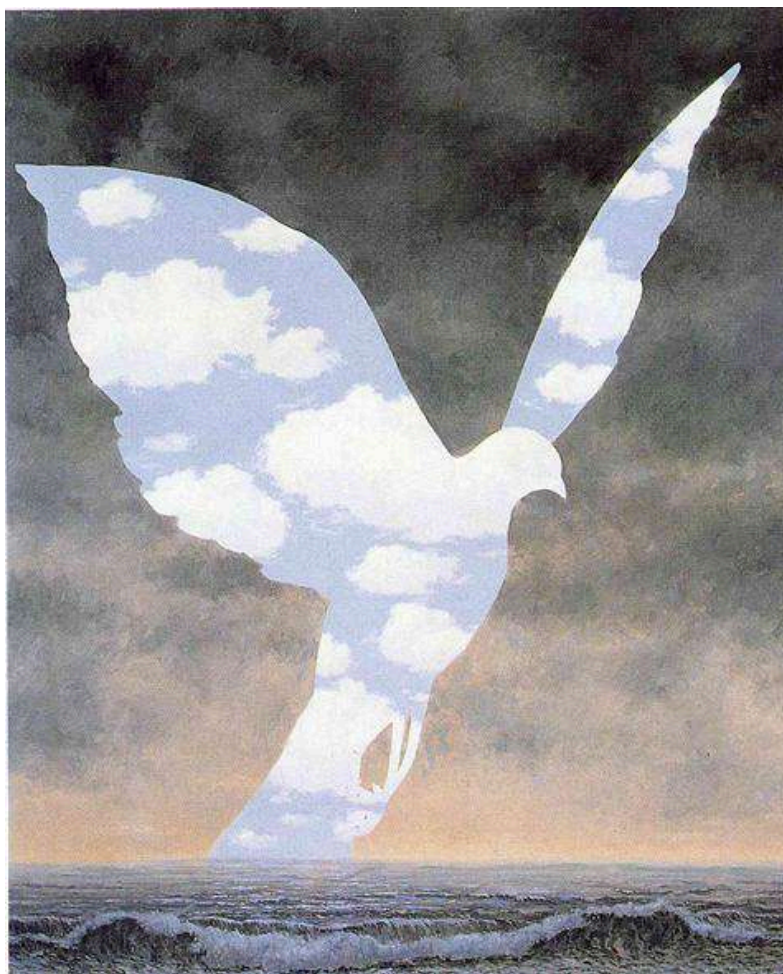
A figura do pássaro⁵⁸ é um elemento chave à narrativa de *O Som e a Fúria*⁵⁹. O filme inicia com canário sua metamorfose em um falcão preso na gaiola. Ao final é visto a imagem de um pássaro que, dentro de si, carrega um céu de esperança e tranquilidade, está livre, voando. Tanto Magritte quanto Brisseau utilizam o pássaro como uma figura que age como ponte: ele pode circular entre lugares e imagens. A diferença é que a obra do pintor belga está associada a um jogo surrealista na instância da lógica, do pensamento; o cineasta francês, por outro lado, parece ir além dessa dimensão, alcançando uma sensação sublime. O canário de Bruno é morto para que ele aprenda a voar e atravessar os portões de luz, encontrar a liberdade das amarras do corpo profano que lhe prende à terra e poder, enfim, transcender. Mas isso Bruno já havia aprendido com Jacques Prévert enquanto estuda o poema '*Au hasard des oiseaux*' [Ao acaso dos pássaros], com auxílio da professora. Ele recita:

⁵⁸ O pássaro, no geral, trata-se de um dos grandes arquétipos simbólicos da história da arte: mensageiro entre mundos, como nas entidades do Egito Antigo apresentadas na introdução deste trabalho; metáfora da alma, pensando na própria simbologia do Espírito Santo; signo de transcendência; figura da liberdade; elemento psicopompo (criaturas, espíritos, anjos ou divindades em muitas religiões cuja responsabilidade é escoltar as almas recém-falecidas da Terra para a vida após a morte); etc.

⁵⁹ O falcão é um animal que aparece recorrentemente na filmografia de Jean-Claude Brisseau. Na cena de abertura de *Coisas Secretas* (*Choses Secrètes*, 2002), por exemplo, uma figura misteriosa se faz presente acompanhada por um falcão no seu braço. Essa mesma aparição ressurgue ao longo do filme, sempre acompanhada pela ave, como se premeditasse que algo está por vir.

Aprendi muito tarde a amar os pássaros / um pouco me arrependo disso / mas agora está tudo resolvido / a gente se entendeu / eles não se ocupam de mim / eu não me ocupo deles / eu os observo / eu os deixo fazer / todos os pássaros fazem o melhor que podem / eles dão o exemplo / [...] os pássaros dão o exemplo / o exemplo como deve ser / exemplo dos pássaros / exemplo dos pássaros / exemplo: as penas, as asas, o voo dos pássaros / exemplo: o ninho, as viagens e os cantos dos pássaros / exemplo: a beleza dos pássaros / exemplo: o coração dos pássaros / *a luz dos pássaros*⁶⁰. (Prévert *apud* O Som e a Fúria, 1988, s.p.)⁶¹.

Figura 44: René Magritte, *La Grande Famille*, 1963. Óleo sobre tela. Dimensões não encontradas.



Fonte: <https://www.renemagritte.org/the-large-family.jsp>. Acesso em: 21 jan. 2025.

A figura do pássaro também retorna em *Céline*. Em determinado momento da narrativa as imagens voltam à esse lugar distante (Figuras 45 e 46) acompanhadas por uma série de questionamentos sem resposta em voz *over*: “O que o homem pré-histórico buscava

⁶⁰ Grifo meu.

⁶¹ “J’ai appris très tard à aimer les oiseaux / je le regrette un peu / mais maintenant tout est arrangé / on s’est compris / ils ne s’occupent pas de moi / je ne m’occupe pas d’eux / je les regarde / je les laisse faire / tous les oiseaux font de leur mieux / ils donnent l’exemple / [...] les oiseaux donnent l’exemple / l’exemple comme il faut / exemple des oiseaux / exemple des oiseaux / exemple les plumes les ailes le vol des oiseaux / exemple le nid les voyages et les chants des oiseaux / exemple la beauté des oiseaux / exemple le coeur des oiseaux / la lumière des oiseaux.”

nas estrelas? Almas perdidas, como acreditavam os Incas? Seriam estas aves gigantes, ou trilhas para deuses astronautas através do deserto de Nazca?”. Essas imagens não representam algo, mas aparecem como índice de uma outra ordem. As imagens de Céline não ilustram teorias proto arqueológicas, mas fazem com que o espectador veja uma outra ordem do real emergir dentro da narrativa. Os desenhos dos pássaros encarnam o momento em que o mundo deixa de ser apenas mundo para tornar-se campo de aparição, devolve-nos ao mistério.

Figura 45: Desenho de pássaros gigantes (1).



Fonte: frame do filme *Céline*, 31'55" (Brisseau, 1992).

Figura 46: Desenho de pássaros gigantes (2).



Fonte: frame do filme *Céline*, 31'58" (Brisseau, 1992).

No cinema, das inúmeras tentativas de representar o sagrado, o êxito se dá na sua forma menos ilustrativa, ou seja, representativa (Gil, 2012). O brilhantismo cinematográfico está, então, em 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, s.p.). Como, partindo do real, capturar o sagrado? É nessa esfera que o cinema de Brisseau existe – e resiste – como uma grande hierofania. Dessa maneira, revisitar o cinema de Brisseau, em um momento em que “o cinema parece cada vez mais condicionado por fórmulas, arquétipos e dispositivos narrativos fechados [...] é reencontrar um cinema da inquietação, da procura, do risco. Um cinema que forma o olhar não para estabilizar significados, mas para sustentar a presença do mistério.” (Silva, 2025, p. 51).

O percurso realizado neste trabalho – do olhar, passando pelo tocar e a sua negação, até ao atravessar – evidencia a trajetória possível da deformação de personagens em Figuras no cinema de Brisseau. A apresentação reconhecida pelo olhar constitui o primeiro operador da figurabilidade, pondo em evidência a essência dos corpos sagrados e profanos – seja como Aparição, Figura ou testemunha. Desde já existe uma tensão entre os regimes que, aqui, coexistem, mas é propriamente a partir do toque – e a sua negação – que as perturbações das imagens são intensificadas. Os interditos e transgressões deixam rastros que marcam a presença do sagrado na carne – e na imagem –, indicando o processo de deformação das personagens em Figuras. Mas somente a transgressão não é suficiente para contagiar o corpo por completo e deformá-lo, é necessário que aconteça um atravessamento para que ele conclua sua metamorfose e encontre a sua continuidade perdida. É no retorno à imanência, tornando-se estrela e luz, que as Figuras de Bruno e Céline presentificam-se no real, incidindo sobre àqueles que testemunharam a sua figuração, também os salvando com um banho de amor e benevolência.

Brisseau realiza um cinema que acredita naquilo que escapa às imagens deixando rastros de uma presença que só se consuma quando o corpo se desfaz para se tornar Figura. Mas a investigação acerca da Figura no cinema de Brisseau está longe de ser encerrada neste trabalho. Logo, tendo em vista o baixo quantitativo de pesquisas sobre a filmografia do diretor, ainda há inúmeros caminhos e desdobramentos para serem feitos a partir desta mesma pesquisa ampliando o recorte, incluindo outros filmes e analisando como os regimes do olhar, do toque e do atravessamento se transformam. Há, ainda, pontos que aqui não encontraram espaço para serem desenvolvidos com a atenção e profundidade que merecem, como os outros pilares do cinema de Brisseau, a sexualidade e a brutalidade, e a relação entre o não tocar e o evento bíblico do *Noli me tangere*. Por fim, também é possível expandir a pesquisa através de alguns conceitos também tratados aqui, como a condição aurática das Figuras e Aparições, as relações dos afectos e perceptos deleuzeanos, e o próprio erotismo de Bataille, que se trata de uma ideia mais extensa e complexa do que o pequeno recorte destrinchado aqui. O campo apresentado por este trabalho permanece fértil para novas formulações, deslocamentos e aprofundamentos. Trata-se de um cinema que sempre estará aberto e prosseguirá incidindo sua luz sobre aqueles que observam o mundo pelas janelas.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Bruno. Deus reconhecerá os seus: ou Jean-Claude Brisseau e a verdadeira revolução. *FOCO — Revista de Cinema*, n. 6, dez. 2014 - jan. 2015. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/brisseau3.htm>. Acesso em: 14 abr. 2025.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. [1938]. São Paulo: Ática, 1997
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. [1946]. Tradução: George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- BAPTISTA, Lucas. “Metamorfoses: Notas Sobre Jean-Claude Brisseau”. In: VALOIS, Brenda (Org.). *Filmes de Formação* – catálogo da mostra Filme de Formação realizada pelo CineLab, n. 1, Recife, 2025. ISBN 978-65-01-48531-7. p. 57-69. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1ECxv8lxG9e4Qc4C-5stB5pSBJs4ssVob?usp=sharing>. Acesso em: 02 jun. 2025.
- BARCELLOS, André. *A aventura de Jean-Claude Brisseau: ensaio sobre a economia e a insubordinação dos fatos materiais em um cineasta trágico*. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/187565>. Acesso em: 27 jan. 2025.
- BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. [1957]. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da Religião*. [1973]. Tradução: Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- BAZIN, André. “À Margem de *L'Érotisme au Cinéma*”. In: BAZIN, André. *O que é Cinema?*. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 91-107
- BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas (Vol. III). Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução: J. Carlos Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada*. São Paulo: Ave Maria, 1987. João 20:16-18.

BRENEZ, Nicole. *On The Figure In General And The Body In Particular*. Translation: Ted Fendt. New York: Anthem Press, 2023.

BRISSEAU, Jean-Claude. IndieWire interview: Jean-Claude Brisseau, Director of “Exterminating Angels”. *IndieWire*, 6 mar. 2007. Disponível em: <https://www.indiewire.com/features/general/indiewire-interview-jean-claude-brisseau-director-of-exterminating-angels-75020/>. Acesso em: 27 out. 2025.

BRISSEAU, Jean-Claude; *Et al.* O vento sopra aonde quer: entrevista com Jean-Claude Brisseau. Tradução: André Barcellos. *FOCO – Revista de Cinema*, n. 6, jan. 2015a. Entrevista publicada originalmente em: *Positif*, n. 374, abr. 1992, p. 16-21. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistaceline2.htm>. Acesso em: 27 mar. 2025.

BRISSEAU, Jean-Claude; *Et al.* Um Cineasta Nasceu: entrevista com Jean-Claude Brisseau. Tradução: André Barcellos. *FOCO – Revista de Cinema*, n. 6, jan. 2015b. Entrevista publicada originalmente em: *Études*, novembro de 1983, pp. 495-506. Disponível em: <http://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistacollet.htm>. Acesso em: 27 mar. 2025.

BRISSEAU, Jean-Claude; *Et al.* O Espetáculo do Mal: entrevista com Jean-Claude Brisseau. Tradução: Bruno Andrade. *FOCO - Revista de Cinema*. n. 6, jan. 2015c. Entrevista publicada originalmente em: *Cahiers du Cinéma*, n. 572, out. 2002, p. 52-59. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistacoisas.htm>. Acesso em: 27 mar. 2024.

BRISSEAU, Jean-Claude; GUIRAUDIE, Alain. Diálogo entre cineastas: Alain Guiraudie & Jean-Claude Brisseau. Tradução: Luan Gonsales. *FOCO - Revista de Cinema*. n. 6, jan. 2015. A conversa aconteceu originalmente no: *3ème Festival du Cinéma de Brive - Rencontres du moyen métrage*, 17 de junho de 2006. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistaceline2.htm>. Acesso em: 27 mar. 2025.

BRISSEAU, Jean-Claude; JOUSSE, Thierry; NEVERS, Camille. Entrevista com Jean-Claude Brisseau. Tradução: André Barcellos. *FOCO - Revista de Cinema*. n. 6, jan. 2015. Entrevista publicada originalmente em: *Cahiers du Cinéma* n. 454, abril 1992, pp. 17-20. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistaceline1.htm>. Acesso em: 27 mar. 2025.

CARTAXO, Matheus. “Céline”. In: VALOIS, Brenda (Org.). *Filmes de Formação* – catálogo da mostra Filme de Formação realizada pelo CineLab, n. 1, Recife, 2025. ISBN 978-65-01-48531-7. p. 223-231. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1ECxv8lxG9e4Qc4C-5stB5pSBJs4ssVob?usp=sharing>. Acesso em: 02 jun. 2025.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da Sensação*. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O que é Filosofia?*. Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DESON-LEINER, Laurie. Perturbar e dirigir o ator iniciante: o método de Brisseau. Tradução de Fernando Scheibe. *Rebeca* - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 3, n. 1, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.22475/rebeca.v3n1.319>. Acesso em: 20 jan. 2025.

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

DIDI-HUBERMAN, G. *Fra Angelico*. Translation: Jane Marie Todd. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “O saber-movimento (o homem que falava com borboletas)”. 1998b. In: MICHAUD, Philippe-Alain. *Aby Warburg e a imagem em movimento*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

DUBOIS, Philippe. “La question des Figures à travers les champs du savoir: Le savoir de la lexicologie: note sur Figura d’Erich Auerbach”. In: AUBRAL, François; CHATEAU, Dominique (Org.). *Figure, Figural*. Paris: L’Harmattan, 1999.

DUBOIS, Philippe. “Plasticidade e Cinema: a questão do figural”. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. In: HUCHET, Stéphane (Org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 2012.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Tradução: Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FAISSOL, Pedro. *A Representação do Milagre no Cinema*: iconografia, idolatria, e crença. Curitiba: A Quadro, 2022.

FAISSOL, Pedro de Andrade Lima. Janelas sem horizonte: uma análise iconográfica da Anunciação no cinema. *ARS (São Paulo)*, [S. l.], v. 16, n. 33, p. 173-195, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/141300>. Acesso em: 01 jun. 2024.

GARCIA, Alexandre Rafael. Som e Fúria. *Hatari!*, v. 2, n. 2, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.33871/26750783.2015.2.2.2986>. Acesso em: 20 mai. 2025.

GIL, Inês. O corpo, a origem e o sagrado no cinema: uma introdução. *Didaskalia*, v. 42, n. 1, p. 197-210, 1 jan. 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.34632/didaskalia.2012.2319>. Acesso em: 25 fev. 2024.

NAJLIS, Dana. *La Máquina Infernal*: Aparición, simulacro y erotismo en el cine de Jean-Claude Brisseau. Trabajos Finales de Máster de los Programas de Postgrado del Departamento de Comunicación, Universitat Pompeu Fabra, 2020. Disponível em: <https://repositori.upf.edu/items/1e436283-b13c-4ab5-8252-eba6f7e0e484>. Acesso em: 1º set. 2024.

NANCY, Jean-Luc. *Noli me tangere*. Translation: Sarah Cliff. NY: Fordham University Press, 2008.

OLIVEIRA JR., Luiz Carlos. “Prefácio”. In: FAISSOL, Pedro. *A Representação do Milagre no Cinema: iconografia, idolatria, e crença*. Curitiba: A Quadro, 2022.

PIZARNIK, Alejandra. *Árvore de Diana*. Tradução: Davi Diniz. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

RENAUDIN, Maxime. Jean-Claude Brisseau, o poder da imaginação. Tradução: Bruno Andrade. *FOCO - Revista de Cinema*. n. 6, 2015. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/brisseau1.htm>. Acesso em: 27 mar. 2024.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O Pequeno Príncipe*. Tradução: Dom Marcos Barbosa. Rio de Janeiro: PocketOuro, 2008.

SALES, José das Candeias. A Metalinguagem Religiosa: As Aves como Metáforas e Símbolos na Mitologia Egípcia. *Revista Lusófona de Ciência das Religiões*, nº 20, 2017. Disponível em: <https://repositorioaberto.uab.pt/entities/publication/a4229680-7403-406e-a570-24c7815beba>. Acesso em: 30 mai. 2025.

SILVA, Valeska G.. “Ver o Invisível: A Formação como mistério no cinema de Jean-Claude Brisseau”. In: VALOIS, Brenda (Org.). *Filmes de Formação* – catálogo da mostra Filme de Formação realizada pelo CineLab, n. 1, Recife, 2025. ISBN 978-65-01-48531-7. pp. 47-53. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1ECxv8lxG9e4Qc4C-5stB5pSBJs4ssVob?usp=sharing>. Acesso em: 02 jun. 2025.

Imagens

ANGÉLICO, Fra. *Anunciação*. 1440-41. Afresco, 176 x 148 cm. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Annunciation_by_Fra_Angelico_%28San_Marco_Cell_3%29.jpg. Acesso em: 20 nov. 2025.

MAGRITTE, René. *La Grande Famille*. 1963. Óleo sobre tela. Dimensões não encontradas. Disponível em: <https://www.renemagritte.org/the-large-family.jsp>. Acesso em: 21 jan. 2025.

TIZIANO. *Noli me tangere*. 1511. Óleo sobre tela. 109 x 91 cm. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/titian-noli-me-tangere>. Acesso em: 18 nov. 2025.

Filmes

BRISSEAU, Jean-Claude. *A Garota de Lugar Nenhum*. França, 2012. 91 min.

BRISSEAU, Jean-Claude. *As Sombras*. França, 1982. 64 min.

BRISSEAU, Jean-Claude. *Céline*. França, 1992. 88 min.

BRISSEAU, Jean-Claude. *Coisas Secretas*. França, 2002. 115 min.

BRISSEAU, Jean-Claude. *Des Jeunes Femmes Disparaissent: Origine et Fabrication*. França, 2018. 29 min.

BRISSEAU, Jean-Claude. *Erótica Aventura*. França, 2008. 104 min.

BRISSEAU, Jean-Claude. *L'Échangeur*. França, 1982. 23 min.

BRISSEAU, Jean-Claude. *O Som e a Fúria*. França, 1988. 23 min.

BRISSEAU, Jean-Claude. *Um Jogo Brutal*. França, 1983. 90 min.

DREYER, Carl Theodor. *Gertrud*. Dinamarca, 1964. 116 min.