



EROTISMO, SACRALIDADE E TRANSGRESSÃO NO CINEMA DE JEAN-CLAUDE BRISSEAU

Brenda Valois^I | Pedro de Andrade Lima Faissol^{II}

RESUMO

O presente artigo tem por objetivo identificar e caracterizar a figuração do sagrado no cinema de Jean-Claude Brisseau. O sagrado manifesta-se de forma integrada ao meio envolvente ou requer estratégias de distinção? A hipótese deste trabalho é que, em seu cinema, o sagrado e o profano coexistem em um mesmo regime de realidade. Primeiramente, evidenciam-se os contornos distintivos que demarcam uma separação. Em seguida, em um ato de “transgressão”, as zonas limítrofes são extrapoladas. Para confrontar essa hipótese, analisaremos três cenas do filme *O Som e A Fúria* (*De Bruit et De Fureur*, 1988). Cada cena analisada estabelece diálogos frutíferos com outros filmes de Brisseau. O aporte teórico principal deste artigo consiste nos conceitos de “erotismo”, “continuidade” e “transgressão”, caros ao filósofo francês Georges Bataille.

Palavras-chave: Jean-Claude Brisseau; Georges Bataille; transgressão; erotismo; continuidade.

^I Graduação em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. Mestrado em andamento em Cinema e Artes do Vídeo pela Universidade Estadual do Paraná, Unespar. E-mail: valoisbrendaro@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0009-0006-6709-375X>.

^{II} Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela Universidade de São Paulo, USP. Professor do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná, Unespar. E-mail: pedrofaissol@gmail.com | Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1961-8065>



EROTICISM, SACRALITY, AND TRANSGRESSION IN JEAN-CLAUDE BRISSEAU'S CINEMA

ABSTRACT

This article aims to identify and characterize the representation of the sacred in Jean-Claude Brisseau's cinema. Is the sacred manifested in an integrated manner with its surroundings, or does it require strategies of distinction? The hypothesis of this work is that, in his cinema, the sacred and the profane coexist on the same reality regime. At first, the depiction of difference is emphasized. Subsequently, in an act of "transgression", the boundary zones are exceeded. To confront this hypothesis, we will analyze three scenes from the film *The Sound and Fury (De Bruit et De Fureur, 1988)*. Each scene analyzed will establish fruitful dialogues with other films by Brisseau. The main theoretical reference for this article consists of the concepts of "eroticism", "continuity" and "transgression" by the French philosopher Georges Bataille.


Keywords: Jean-Claude Brisseau; Georges Bataille; transgression; eroticism; continuity.

INTRODUÇÃO

Emergindo da plataforma do metrô, um garoto carrega uma mala de mão e uma gaiola com um canário. Traz consigo, no bolso do paletó, um mapa desenhado à mão que indica o caminho até o seu destino. Num jogo de campo e contracampo, vemos o local indicado no papel: trata-se de uma região residencial repleta de carros e prédios altos. O garoto se abaixa e se dirige ao canário: "Não tenha medo, Superman. Chegamos". Em seguida, num corte abrupto, presenciamos uma curiosa metamorfose: a pequena ave dá lugar a um desajeitado filhote de falcão se debatendo na gaiola de metal. Qual é a natureza desta transformação? Sonho, milagre, imaginação projetante?

Assim tem início o filme *O Som e A Fúria (De Bruit et de Fureur, 1988)*, de Jean-Claude Brisseau — cineasta francês que tem as suas principais realizações entre as décadas de 1980 e 2000, mas que continuou fazendo filmes até a sua morte, em maio de 2019, tocando sempre em três pontos muito caros ao seu projeto de cinema: misticismo, brutalidade e sexualidade.

Chegando ao seu destino, o garoto se depara com um enorme conjunto habitacional. Os edifícios, localizados no subúrbio parisiense de *Bagnolet*, se




afigram como uma massa homogênea de grandes blocos brancos. Chama a atenção o esvaziamento e a sensação de abandono da região. Sinais de violência e delinquência juvenil se mostram desde o início do filme, no primeiro contato do garoto (Bruno, interpretado por Vincent Gasperitsch) com o prédio. Ao entrar no apartamento, ele encontra uma singela homenagem na sala de jantar: enfeites de papel, velas vermelhas, luzes piscantes e um aparelho de som pronto para ser acionado. Na parede da sala, há uma decoração de boas-vindas: “Bem-vindo, meu pintinho”. Vê-se que a mesa foi posta para uma única pessoa.

Uma ligação telefônica entre Bruno e sua mãe dá o contexto da narrativa: após a morte de sua avó, Bruno passa a morar com a sua mãe. A mãe, contudo, quase não tem tempo para passar com o filho. A recepção singela, mas digna, é uma tentativa de atenuar a sensação de desamparo, produzindo uma atmosfera acolhedora para o novo morador da casa. Ao longo de todo o filme, contudo, Bruno precisará conviver com a solidão e o abandono. Sua mãe, tendo que se dividir entre dois empregos, não aparece em momento algum do filme. É uma figura completamente ausente. Bruno, acostumado com a solidão, parece ter encontrado outras formas de lidar com a ausência parental. Em inúmeros momentos do filme, vemos o garoto interagir com o seu canário, Superman, como se fosse o seu melhor amigo.

Voltemos à sequência inicial do filme. Quando Bruno chega em casa, vemos, no final do corredor, uma luz azulada que destoa da iluminação da sala, que possui uma paleta mais avermelhada. A câmera acompanha, com um movimento panorâmico, as ações de Bruno: ele coloca sua bagagem no cômodo, retira as roupas de uma cadeira, reposiciona a gaiola do seu canário e fala ao telefone com a sua mãe. Em seguida, ganha destaque novamente – desta vez com mais ênfase – a iluminação azulada no final do corredor. Na profundidade de campo, é revelada uma mulher misteriosa (creditada no filme como “Aparição”), que antes não estava lá. Ela carrega um falcão no braço e veste um longo vestido carmim com rufo branco, como se tivesse sido transportada de uma pintura romântica do século XIX. Novamente nos perguntamos: qual é o estatuto desta imagem? Qual é a natureza desta figura espectral?

Admirado pela presença misteriosa da mulher, Bruno vence sua hesitação inicial e logo segue em sua direção. A canção francesa que tocava no aparelho de som se dissipa, dando lugar a um tique-taque constante. É o próprio tempo que parece entrar em suspensão. Um lento *travelling-in*, movimento característico do cinema de Brisseau, percorre o corredor até chegar ao quarto em que se encontra a mulher. O corredor é uma espécie de limiar entre o espaço ordinário da sala e o espaço extraordinário do quarto. Contudo, antes de a câmera mostrar o destino



de Bruno, ela revela – em um auspicioso plano detalhe – que o canário não está mais na gaiola. O surgimento da figura misteriosa e o súbito desaparecimento do canário estão, ao que tudo indica, relacionados. A metamorfose revelada no início do filme, quando – em um simples corte – o passarinho se transformara num falcão, parece ter encontrado agora a sua forma completa: a Aparição acompanhada de seu falcão, ambos banhados por uma exuberante luz sobrenatural.

Em uma passagem no filme, quando lê uma redação para a sua professora do colégio (Fabienne Babe), Bruno comenta a relação de amizade com o seu canário: “Às vezes, eu o deixo voar pela casa. Eu o alimento. Ele canta para mim e me ama. Eu também o amo. De tempos em tempos, ele se transforma e faz milagres para mim (...)” (*O Som e A Fúria*, 18’29”-18’43”). Subentende-se, portanto, que a Aparição seria a responsável pela realização de tais milagres. Mas quais milagres seriam esses?

Ao longo deste artigo, iremos analisar três cenas do filme com o propósito de identificar os procedimentos empregados por Jean-Claude Brisseau para representar o sobrenatural. Estariam estes elementos extraordinários apartados ou integrados à realidade material? A manifestação do sagrado se dá de forma integrada ao meio envolvente ou é acompanhada de estratégias de distinção? A hipótese deste trabalho é que, no cinema de Brisseau – em *O Som e A Fúria*, em particular –, as demarcações espaciais que separam o sagrado do profano são abolidas. Para isso, será preciso resgatar os conceitos de “continuidade” e “transgressão”, caros ao filósofo francês Georges Bataille. A leitura que faremos do filme é a de que a Aparição estabelece com Bruno uma relação erótica. A noção de “erotismo”, tal como estabelecida por Bataille, também será mobilizada para tratarmos da relação entre os dois personagens.

Num primeiro momento, Brisseau cria contornos nítidos entre o ordinário e o extraordinário. Em seguida, parece deliberadamente borrar as zonas limítrofes, aumentando o coeficiente de realidade do elemento sobrenatural. A figuração da fronteira que separa o sagrado do profano precisa ser afirmada para, posteriormente, em um ato de transgressão, ser extrapolada. O crítico e cineasta francês Jean-Claude Guiguet já apontava, em um texto publicado em junho de 1988, que *O Som e A Fúria* “se situa nessa profundidade, os dois termos antagônicos funcionando aqui à maneira de um ritual onde o sagrado e o profano se fecundam reciprocamente (...)” (Guiguet, 2010).

Quanto a isso, em uma entrevista para a *Cahiers du Cinéma*, Hélène Frappat comenta que, em sua opinião, todo filme de Brisseau é “uma espécie de splitscreen em que dois regimes de realidade — cotidiano e fantasma — se cruzam na imagem”, no que Brisseau responde: “Para mim existe apenas um regime de realidade, e

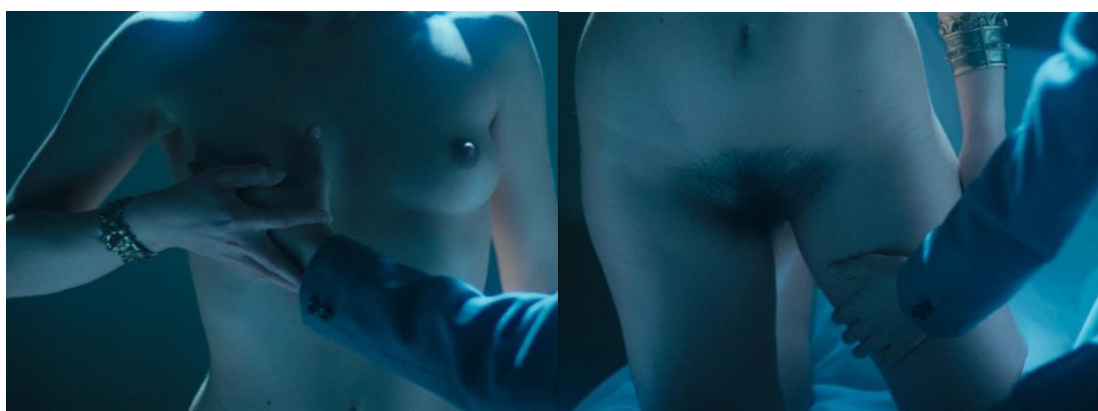
o fantasma faz parte dele” (Brisseau, 2015b). O cineasta parece extremamente consciente do entrelaçamento entre o ordinário e o extraordinário, ambos pertencentes a uma mesma realidade. Ao longo deste artigo, iremos identificar os procedimentos formais empregados para provocar tal efeito.

OS RASTROS

Voltemos à sequência inicial de *O Som e A Fúria*. Bruno, como dissemos, é atraído pela Aparição e atravessa o corredor para se aproximar dela. A mulher de vermelho acaricia o seu rosto e, em seguida, num simples corte seco, passamos a vê-la nua sobre a cama. Ela se apruma com suavidade, remodelando a sua postura e estufando o peito: realiza movimentos que se assemelham aos de um pássaro que deseja evidenciar a sua plumagem (no caso, a sua própria nudez – a vestimenta mais poderosa no cinema de Jean-Claude Brisseau). A Aparição posa para a câmera e, com o levantar do braço, chama Bruno ao seu encontro. O chamamento é um convite.

A presença da Aparição parece obsedar o garoto, apoderar-se de seu espírito. Bruno apenas segue os seus comandos. A mulher o acolhe em seus braços e lhe dá um beijo. Em seguida, conduz a mão de Bruno pelo seu corpo nu: seios, busto, cintura, quadril e coxas. Chama a atenção o contraste entre o corpo adulto da mulher e a mão infantil do garoto. Quando Bruno já não é mais guiado pela Aparição, vemos a sua mão seguir de forma autônoma em direção ao sexo dela. Neste momento, através de um golpe de montagem, ressurge o falcão – que estava no fora de campo – e realiza um ataque ao garoto, arranhando a sua bochecha. O que este ataque significa?

Imagem 1 (esquerda): Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 7'38". **Imagem 2 (direita):** Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 7'49".



Fonte: captura da tela do filme.


Misticismo, brutalidade e sexualidade. Numa mesma cena, os três temas são caros ao cinema de Brisseau. A Aparição surge aqui como uma figura associada ao desejo sexual. No entanto, há uma hierarquia: é a mão da mulher que conduz a mão de Bruno pelo seu corpo. Cabe ao jovem deixar-se levar por ela. O ataque surge no momento em que o desejo de Bruno se expressa através do movimento espontâneo de sua mão, rompendo os limites estabelecidos pelo comando da mulher. A iniciativa de Bruno, marcada pela ação do livre-arbítrio, é contraposta pela ação punitiva do falcão.

No dia seguinte, na saída da escola, o machucado ainda se faz presente no rosto de Bruno. A interação sobrenatural não parece estar reservada à esfera do sonho ou da imaginação. Embora a Aparição seja representada por meio de contornos distintivos, sobretudo pelo figurino e pela iluminação, deixando claro que ela não pertence ao mundo ordinário de Bruno, as marcas de sua manifestação permanecem presentes, 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”. O corte no rosto de Bruno permanece como uma ferida que “envenena o real e força o questionamento das imagens” (Renaudin, 2014-15). Importante destacar que esse contágio, essa extrapolação do sobrenatural sobre o real, se dá efetivamente através do contato físico, como se Bruno precisasse tocar na Aparição para confirmar o que os seus olhos estavam vendo, da mesma forma que o espectador se convence da presença da mulher e do falcão pelo rastro que foi deixado na carne (Najlis, 2020, p. 14). Mas qual seria a razão de se explicitar esta marca persistente na face do garoto? Por que a manifestação espectral da Aparição, reservada à esfera íntima e privada de Bruno, desempenhando função de aparecer e desaparecer, deixaria o rastro material de sua presença?

Imagem 3 (esquerda): Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 7'57". **Imagem 4 (direita):** Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 14'39".



Fonte: captura da tela do filme.



Como dizíamos anteriormente, o arranhão sofrido por Bruno está relacionado a uma ação desautorizada. A infração diz respeito ao contato sexual, mas também à aproximação com o sagrado. A ação punitiva do falcão se refere tanto ao tabu sexual quanto à profanação de Bruno. A hierarquia entre a Aparição e o jovem Bruno impõe uma ordem. Tal ordem determina os limites de uma interdição. O sagrado é sempre objeto de um interdito. Segundo Georges Bataille, o interdito “designa negativamente a coisa sagrada” (Bataille, 2023, p. 91). A interdição, contudo, é um convite para a transgressão. O interdito estabelece o círculo de giz em torno do qual se prevê o ato transgressor. 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).

Esse binômio interdito/transgressão, segundo a filosofia batailleana, determina a relação interdependente entre o sagrado e o profano: “a transgressão excede, sem o destruir, um mundo *profano* de que é o complemento. [...] O mundo *profano* é aquele dos interditos. O mundo *sagrado* se abre a transgressões limitadas” (Bataille, 2023, p. 91). Ao ultrapassar o limite reservado ao seu campo de ação, portanto, Bruno teria efetuado uma transgressão. Contudo, o avanço de Bruno não é a única transgressão: há duas. Além do toque desautorizado de Bruno, a segunda transgressão diz respeito à permanência do arranhão no dia seguinte. As fronteiras do interdito, que asseguram a independência do sagrado e do profano, também teriam sido extrapoladas pela permanência da ferida em sua bochecha. As marcas do arranhão, presentes na esfera do cotidiano, atuam como um atestado comprobatório, o índice da coexistência de dois seres – ontologicamente distinto – num mesmo plano de realidade.

Sobre o ato de transgressão, o filósofo Michel Foucault, em *Préface à la transgression* (apud Lippi, 2009, p. 178), diz o seguinte: “a transgressão é um gesto que diz respeito ao limite; é aí, nessa delgadez da linha, que se manifesta o relâmpago de sua passagem, mas talvez também sua trajetória em sua totalidade, sua própria origem”. Ao transgredir, se está ultrapassando uma ordem, mas também afirmando-a. Ou seja, é na própria infração que a lei é estabelecida. No momento em que se cruza a linha, da qual fala Foucault, passa-se a encontrá-la. Ao reafirmar a ordem, transgredindo-a, há novamente o impulso de ultrapassá-la, entrando num ciclo que pode se repetir eternamente. Por isso o filósofo pontua a transgressão como “o relâmpago da sua passagem” e a “sua própria origem” ao mesmo tempo.



Segundo a pesquisadora argentina Dana Najlis, a Aparição provoca uma ruptura no tecido narrativo do filme. Ao longo da filmografia de Jean-Claude Brisseau, a presença constante de aparições espectrais é a “condição necessária para se abrir a outro tipo de percepção além do visível” (Najlis, 2020, p. 5-6). No contexto erótico, essa ruptura se faz ainda mais presente, criando um instante de suspensão. 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*¹ parisienses” (2020, p. 12). Neste sentido, a Aparição é compreendida como um escape à condição social e existencial de Bruno. Uma questão, neste momento, se impõe: será que poderíamos atribuir o surgimento da Aparição à imaginação projetiva de Bruno? Supõe-se que não. Em *O Som e A Fúria*, a Aparição não pode ser reduzida a um mero subterfúgio onírico. Como veremos ao longo deste artigo, a Aparição possui agência sobre a realidade.

O machucado na bochecha de Bruno, índice do contato com o sagrado e afirmação do interdito, não é algo que se encerra em *O Som e A Fúria*. Essa dinâmica se faz presente em outros filmes de Jean-Claude Brisseau, como em *Céline* (1992). A personagem que dá título ao filme (Isabelle Pasco) é resgatada de um episódio depressivo – encadeado pela morte do seu pai – e fica sob os cuidados e mentoria de Geneviève (Lisa Heredia²). Ao longo deste período, Geneviève ensina a amiga a meditar e a praticar yoga. Céline aprende a importância da disciplina, do autoconhecimento e do cuidado de si. Após um tempo, a personagem também passa a experimentar eventos sobrenaturais, como a levitação e o desprendimento entre o corpo e o espírito. Tais acontecimentos a afetam intimamente e, no final do filme, decide ir embora: Céline deixa Geneviève e segue sem rumo, até parar num convento. Após a partida de Céline, é Geneviève quem adocece. Numa 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. Em seguida à leitura da carta, a personagem de Lisa Heredia sofre um mal súbito no jardim da casa e cai no chão.

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. Pode-se imaginar que a própria morte veio buscá-la³. Porém, esse movimento é interrompido quando uma mão entra em quadro, repousando sobre a testa de Geneviève. A figura da morte se afasta, se desintegra na mesma escuridão de que emergiu, e 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” é de Céline, que surge para acalmar e confortar Geneviève. Em seguida, Céline retira o seu anel e o coloca no dedo de sua amiga. A música e a *voice over* ajudam a construir o sentido deste encontro sobrenatural. O

desfecho coroa um arco de reconciliação. A *voice over*, narrada por Céline, apazigua a amiga: “Nós nunca mais nos veremos, mas eu sempre estarei ao seu lado”.


Imagem 5 (esquerda, em cima): Jean-Claude Brisseau, *Céline*, 1992, 81'35". **Imagem 6 (direita, em cima):** Jean-Claude Brisseau, *Céline*, 1992, 81'40". **Imagem 7 (esquerda, embaixo):** Jean-Claude Brisseau, *Céline*, 1992, 82'23". **Imagem 8 (direita, embaixo):** Jean-Claude Brisseau, *Céline*, 1992, 82'36".



Fonte: captura da tela do filme.

Após deixar o seu anel com Geneviève, a aparição espectral de Céline se dirige para a janela. Uma luz divina irradia para dentro do quarto. A luminosidade é tão intensa que não conseguimos mais ver as nuances do rosto de Céline, apenas sua silhueta. Antes de ir embora, de evaporar na luz, a personagem de Isabelle Pasco olha uma última vez para a amiga que está no fora-de-campo. Aos poucos a luz se esvai, levando consigo a manifestação sobrenatural de Céline. O quarto volta a ser iluminado pela luz natural da tarde como se aquele instante nunca tivesse existido. Exceto por um detalhe: o anel ainda permanece em sua mão.

Parece-nos, assim, que o arranhão no rosto de Bruno e o anel de Geneviève atuam de forma semelhante: como um sinal, lastro comprobatório, índice do sobrenatural no plano material. Nos dois casos, aumentam o coeficiente de realidade do elemento sobrenatural. Trata-se de uma extrapolação. As fronteiras do interdito são transgredidas, demonstrando uma vez mais a relação de



coexistência entre o sagrado e o profano. Entretanto, tal transgressão assume efeitos de sentido diferentes nos dois filmes: enquanto o anel evoca a presença de Céline na vida de Geneviève, o arranhão no rosto de Bruno se afigura como uma antecipação, um presságio.

O ANÚNCIO

Como dissemos anteriormente, Bruno havia lido para a sua professora uma carta bastante pessoal na qual expõe aspectos de sua infância e relata sua relação com o canário. “De tempos em tempos, ele se transforma e faz milagres para mim”. Veremos a seguir um desses momentos do filme em que o canário de Bruno, Superman, se transforma e realiza um milagre. Trata-se de um milagre específico, descrito no Evangelho de Lucas e muito referenciado na pintura renascentista: a Anunciação Cristã.

A cena inicia-se com Bruno soltando o seu canário para que ele voe dentro de seu apartamento. Em seguida, duas portas de seu apartamento misteriosamente se abrem, dando a ver uma escada branca banhada por uma luz azul. Trata-se da mesma luz que já tínhamos visto anteriormente. A súbita aparição da mulher misteriosa, acompanhada de seu falcão, confirmam a impressão de que se trata de mais um momento em que o sobrenatural parece invadir a realidade cotidiana. Bruno segue a indicação e sobe as escadas. Ele chega então no terraço do prédio, de onde se pode observar a vista da cidade. Bruno encosta no parapeito do terraço, inclina-se e simula um movimento de voo com as mãos, como se fosse um pássaro ou o próprio Superman.

Uma ressalva se faz necessária neste momento. O cinema de Jean-Claude Brisseau possui recorrências temáticas que devem ser levadas em conta na leitura desta cena. Em seus filmes, muitos dos quais se passam nesses complexos habitacionais de atmosfera sinistra, surgem inúmeras referências a moradores que se jogam pela janela⁴. O hipotético espectador, familiarizado com os temas recorrentes de Brisseau, reconhece o alerta de perigo que esta imagem parece sugerir. Neste momento, uma mão isolada surge atrás de Bruno (como se estivesse salvando-o da perigosa brincadeira no parapeito do prédio) e logo vemos que se trata novamente da mesma figura misteriosa que já havia aparecido anteriormente.

Desta vez, contudo, ela está sem a companhia do falcão e vestida com um véu branco. A Aparição está envolta numa atmosfera de névoa e parece emanar, de seu próprio corpo, uma luz leitosa. Os dois se olham diretamente, um de frente para o outro. Bruno então se aproxima e se ajoelha de frente para a Aparição. Neste momento, há uma mudança de enquadramento que não nos parece de forma alguma acidental ou inocente. Enquanto Bruno se ajoelha, de frente para a

Aparição, passamos a vê-los de perfil em relação à perspectiva da câmera (Imagem 10). Trata-se de uma citação à iconografia da Anunciação.

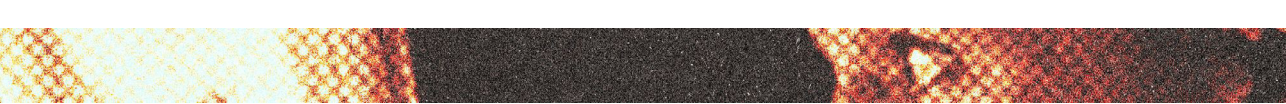
Imagem 9 (esquerda, em cima): Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 33'26". **Imagem 10 (direita, em cima):** Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 33'35". **Imagem 11 (esquerda, embaixo):** Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 33'43". **Imagem 12 (direita, embaixo):** Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 33'50".



Fonte: captura da tela do filme.

Como se pode observar nas imagens acima, a Aparição entrega o canário de volta para Bruno e lhe acaricia o rosto. É importante destacar, para os propósitos deste artigo, que no momento em que se faz referência à Anunciação, há um toque físico entre os dois personagens. Trata-se de uma releitura particular do episódio da Anunciação, pois reforça o encontro entre o sagrado e o profano. Qual seria o motivo por trás do toque entre a Aparição e Bruno, respectivamente, associados às figuras do Anjo e a figura da Virgem?

O episódio bíblico da Anunciação refere-se ao encontro do Anjo Gabriel com a Virgem Maria: o Anjo aparece diante dela, anuncia a vinda do Espírito Santo e afirma que ela conceberá o “Filho do Altíssimo”. Após ouvir e aceitar a mensagem do Anjo, respondendo que seja feito “segundo a tua palavra” (Lucas 1,38), a Virgem consente com a encarnação do Verbo divino.



Embora seja um episódio relativamente discreto no conjunto de textos que compõem o Evangelho de São Lucas, a Anunciação adquiriu, já nos primórdios do Cristianismo, posição de destaque na exegese bíblica. Desde os primeiros séculos depois de Cristo, um grande esforço interpretativo foi mobilizado para encontrar, no Antigo Testamento, as evocações do Anúncio feito a Maria. No decorrer dos séculos, ao longo de toda a Idade Média, inúmeras orações e hinos marianos foram compostos para celebrar o tema da Anunciação.

No *Quattrocento* italiano, o tema da Anunciação se torna objeto de um grande problema de representação. O desafio dizia respeito às diferenças ontológicas entre o Anjo e a Virgem: como conciliar, em uma mesma imagem, o sagrado e o profano? A iconografia da Anunciação responde a este impasse através da cesura espacial. Para separar os dois lados da composição, são elaboradas diversas estratégias visuais, entre as quais se destacam, além do uso de dípticos, a inscrição – nos signos plásticos da pintura – de colunas, corredores, janelas, entre outros elementos arquitetônicos.

Feita essa sumária introdução acerca da configuração espacial da Anunciação renascentista, marcada pelo hiato entre o Anjo e a Virgem, cabe perguntar: como dar visibilidade, em uma cena em movimento, à aparição do Anjo? Quais são os desafios da Anunciação inerentes à arte cinematográfica? No artigo *Montage obligatoire*, o crítico e ensaísta Alain Bergala identifica uma série de filmes que parecem fazer referência à Anunciação, incorporando elementos próprios do cinema para reproduzir a cesura espacial presente na pintura. Segundo Bergala, esta equivalência de meios é retrabalhada em alguns filmes pela montagem, por meio do uso expressivo do corte. Os realizadores Carl Th. Dreyer, Pier Paolo Pasolini e Martin Scorsese⁵, entre outros, teriam feito uso intencional do corte “onde não haveria qualquer dificuldade de fazer coabitar duas figuras no mesmo quadro” (Bergala, 2015, p. 222).

Trata-se, portanto, de reforçar o princípio da “não-homogeneidade do espaço” (Eliade, 2013, p. 28). Nos filmes analisados por Bergala, fica evidente o cuidado em evitar a aproximação entre as figuras do Anjo e da Virgem, sob o risco de sugerir uma igualdade composicional entre o sagrado e o profano. Tal preocupação, como se pôde constatar nos fotogramas acima, é inexistente neste filme de Jean-Claude Brisseau.

Em *As Sombras (Les Ombres)*, 1982, filmado seis anos antes, Brisseau já havia feito uma referência ao episódio da Anunciação numa cena semelhante, na qual um dos personagens era salvo por sua filha, uma espécie de Anjo Anunciador, que intervém justamente no momento em que o pai se aproximava de uma janela aberta. No filme de 1982, no momento do Anúncio, uma cortina parece figurar a

fronteira espacial que separa as figuras do Anjo e da Virgem. Contudo, ela é aberta pela personagem que evoca o Anjo, como se estivesse deliberadamente abolindo esse limiar.

Imagem 13 (esquerda, em cima): Jean-Claude Brisseau, *As Sombras*, 1982, 59'39". **Imagem 14 (direita, em cima):** Jean-Claude Brisseau, *As Sombras*, 1982, 60'58".




Fonte: captura da tela do filme.

O segundo fotograma da sequência acima (imagem 14) mostra o padrão iconográfico associado ao motivo da Anunciação⁶. A cortina se abre para o surgimento da filha (Nathalie Brevet), em um atípico *contra-plongée*, que irá regatar o pai (Jacques Serres) do suicídio: “Se você pular, terá que me levar junto de você”, diz ela. A cortina, um acessório comum e por vezes supérfluo, ganha, nesta cena, uma grande importância, pois ela é aberta no início da sequência que faz alusão ao episódio bíblico da Anunciação.

A abertura da cortina, que supomos ser deliberada por parte de Brisseau, revela-se significativa, pois estabelece um desvio em relação à tradição iconográfica desse motivo visual. Em *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, o filósofo e cientista das religiões romeno Mircea Eliade identifica a recorrência de um padrão (presente em inúmeras culturas) que consiste em estabelecer fronteiras muito bem demarcadas entre o sagrado e o profano. O princípio da não-homogeneidade do espaço é fundamental, em inúmeras religiões, para que o sagrado adquira uma qualidade diferenciada em relação ao profano. Nesse sentido, seria necessário estabelecer uma cisão, uma cesura espacial, capaz de diferenciar qualitativamente o espaço ordinário do extraordinário.

A fim de pôr em evidência a não-homogeneidade do espaço, tal como é vivida pelo homem religioso, pode-se fazer apelo a qualquer religião. Escolhamos um exemplo ao alcance de todos: uma igreja, numa cidade moderna. Para um crente, essa igreja faz parte de um espaço diferente da rua onde ela se encontra. A porta que se abre para o interior da igreja significa, de fato, uma solução de continuidade. O limiar que separa os dois espaços indica ao mesmo tempo a distância entre os dois modos de ser, profano e religioso. O limiar é ao mesmo tempo o limite, a baliza, a fronteira que



distinguem e opõem dois mundos – e o lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado. (Eliade, 2013, p. 28-29).

No cinema de Brisseau, ao contrário, observa-se uma postura que afirma a possibilidade de extrapolar os marcadores espaciais tradicionalmente usados para figurar zonas limítrofes. Em *As Sombras*, isso se dá por meio da abertura das cortinas; Em *O Som e a Fúria*, esse gesto se realiza através do toque na face de Bruno. Retomando rapidamente o conceito supracitado de Georges Bataille, podemos dizer que o contato entre os dois é um gesto transgressor. As fronteiras do interdito, que garantem a separação entre sagrado e profano, são ultrapassadas pela aproximação física entre a Aparição e Bruno.

Além de acariciar a face de Bruno, é importante lembrar que a Aparição também lhe entrega de volta o canário. Na iconografia da Anunciação, a pomba (assim como o lírio, a jarra, o livro, entre outros elementos) ocupa um lugar recorrente e significativo, pois simboliza a ação do Espírito Santo. Embora o filme subverta o padrão iconográfico da Anunciação, adaptando o episódio bíblico de forma bastante livre, o sentido teológico se mantém de pé. Ao receber o canário, em um gesto de abertura e consentimento, Bruno aceita o destino que lhe foi proposto pela Aparição. Mas que destino seria esse? Na próxima cena, quando os dois se encontrarem pela terceira e última vez, tentaremos detalhar o sentido deste consentimento.

A MORTE

Ao longo do filme, o complexo habitacional em que Bruno vive se revela um lugar abandonado pelas instâncias governamentais. Gangues violentas agem em um mundo marcado pelo abandono parental e pela completa desordem social. A mãe de Bruno, como dissemos na introdução, não aparece em momento algum do filme. A professora do colégio parece ser a única personagem que lança um olhar sensível e preocupado com a formação de Bruno. Ela lhe ensina poesia, dança, geografia etc. No entanto, após a denúncia anônima feita pelo colega de Bruno, Jean-Roger (François Négret) – enciumado com a atenção que o garoto recebia dela –, os encontros formativos após o horário das aulas se tornam proibidos.

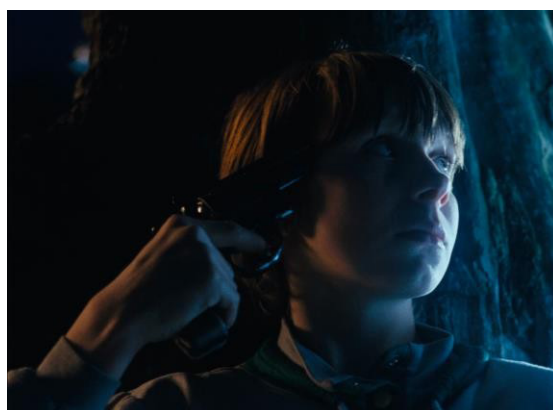
Apesar de Bruno contar à professora que o seu canário às vezes realiza milagres, há uma certa dubiedade quanto ao sentido de tais milagres. Isso se evidencia quando ele revela que o seu canário, presente recebido de um colega do alojamento antes de se suicidar, carrega a fama de azarento. A sugestão de que o próprio canário pudesse estar associado à morte de seu colega retorna no final do filme.

A terceira interação direta entre Bruno e a Aparição ocorre após a fuga do canário pela janela do apartamento. Depois de uma busca frustrada do garoto pelo passarinho, a Aparição dirige-se ao seu encontro. Prontamente, Bruno lhe pergunta: “Por que você não faz um milagre? Às vezes você faz”. Ela, então, toma a mão do garoto e caminha com ele até o lugar em que se encontra o seu canário. O que Bruno ainda não sabia era que Superman estava morto – havia sido atingido por um tiro de seu colega delinquente, Jean-Roger.

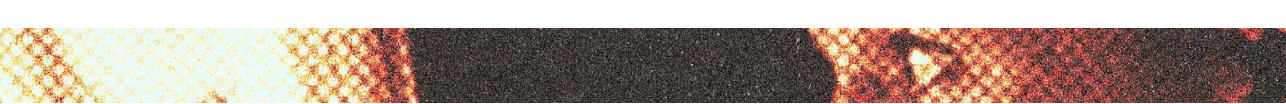
Desolado pela morte de seu passarinho, Bruno questiona a Aparição, mais uma vez, pedindo por um milagre. Ela responde sussurrando em seu ouvido, palavras que o espectador não consegue escutar. Depois, por intermédio das palavras de Bruno, deduzimos que a mulher havia afirmado que ele encontraria Superman e a sua falecida avó “atrás dos portões de luz”. Bruno pergunta, então, alegremente: “Eu poderei beijá-los?”. A Aparição acaricia a sua face e lhe entrega o revólver que fora usado por Jean-Roger para matar o canário. Bruno, com o revólver em mãos, e seguindo o que lhe foi sugerido, atira contra a sua própria cabeça.

O que significa a morte de Bruno e qual é o sentido da sequência final do filme? Seria o canário um presságio da morte, tendo provocado a morte de Bruno da mesma forma que, antes, já havia provocado a morte de seu colega de alojamento? O tom do filme seria fatalista frente ao desamparo e da falta de perspectivas que cercam a vida de Bruno?

Imagem 15 (esquerda): Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 87'00". **Imagem 16 (direita):** Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 89'43".



Fonte: captura da tela do filme.



Em *O Erotismo*, Georges Bataille esclarece um conceito elementar de sua filosofia: o binômio continuidade/descontinuidade. O ser humano é marcado pela descontinuidade. Há um ponto de corte que separa o indivíduo do restante das pessoas e do ambiente em que vive. Nascemos sozinhos e somos distintos uns dos outros. A consciência dessa separação é o que garante a descontinuidade. Trata-se de uma angústia de separação. No entanto, reforça Bataille, outro traço distintivo do ser humano é justamente a busca pela superação da descontinuidade. Convivemos, em suas próprias palavras, com a “nostalgia da continuidade perdida” (Bataille, 2023, p. 39).

Essa nostalgia está associada ao fim da vida. A busca pela “continuidade perdida” está presente também no que ele chama de “erotismo”. Tanto a morte quanto o impulso erótico, em tese, podem satisfazer o desejo de continuidade por meio de uma 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, talvez) a angústia da descontinuidade. No caso do “erotismo sagrado”, trata-se de uma radicalização do conceito, uma vez que o objeto desta relação erótica se situa em outra instância. O erotismo sagrado diz respeito, em suas palavras, à “fusão dos seres com um além da realidade imediata” (Bataille, 2023, p. 41).

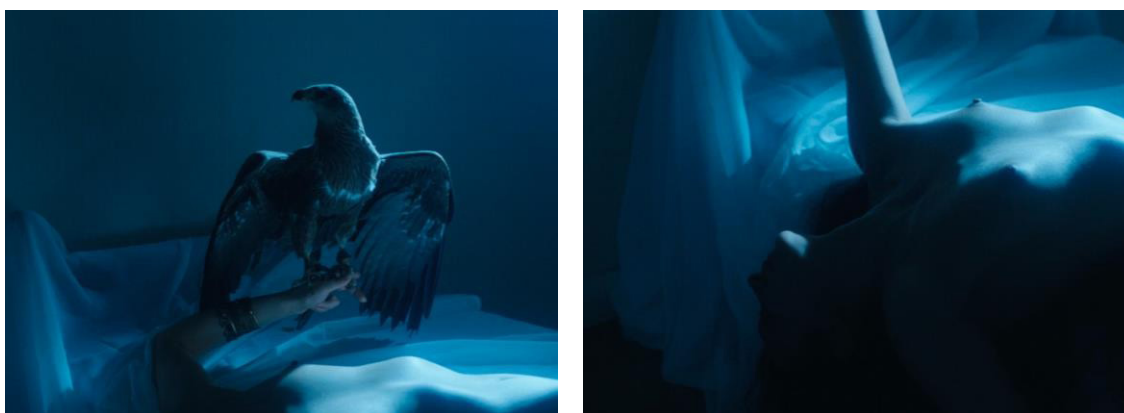
Retomando a pergunta feita anteriormente, o desfecho do filme não deve ser compreendido na chave do fatalismo. Como sugere o diálogo que antecede o suicídio, a morte de Bruno o conduziria ao reencontro com a sua falecida avó e com o seu passarinho. A morte surge, assim, como uma resposta à “nostalgia de uma continuidade perdida”. Há, portanto, uma finalidade, uma superação. Neste sentido, mesmo em seus filmes mais marcadamente trágicos, uma leitura fatalista deve ser relativizada pelo sentido que a morte desempenha na narrativa.

Na perspectiva de Bataille, a morte é a forma suprema de se fundir ao cosmos, a supressão de todos os limites que isolam e alienam o indivíduo. 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 vida e morte, surge a possibilidade de abolir esta separação: “[...] a morte tem o sentido da continuidade do ser” (Bataille, 2023, p. 106). Parece-nos que a Aparição, desde o início do filme, já havia anunciado (como um Anjo Anunciador, justamente) o destino de Bruno, deixando pistas de sua influência naquele mundo – o arranhão na bochecha de Bruno, por exemplo. Podemos dizer que, sob uma perspectiva

social e existencial, a morte de Bruno surge como possibilidade de superação dos males que o atingem.

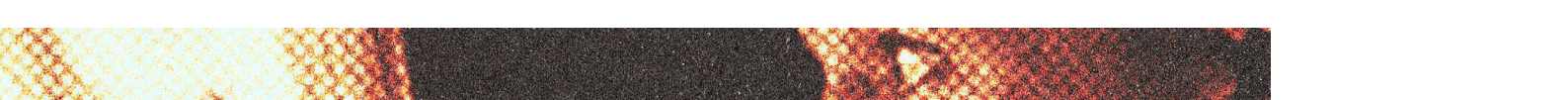
Após o disparo do revólver, a montagem do filme nos leva para a imagem do falcão alçando voo. O Animal parte da mão da Aparição em direção ao fora de campo. Trata-se de um motivo visual recorrente ao longo de todo o filme (e, como veremos a seguir, este motivo não se restringe a *O Som e a Fúria*). Aos poucos, a câmera revela o corpo nu da mulher, esculpido pela luz azul. A mulher se encontra dividida entre a luz e a sombra. O som ambiente, em completo silêncio, cria um efeito de suspensão.

Imagem 17 (esquerda): Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 89'45". **Imagem 18 (direita):** Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 89'48".



Fonte: captura da tela do filme.

Em *Coisas Secretas* (*Choses Secrètes*, 2002), de Jean-Claude Brisseau, reencontramos uma figura misteriosa semelhante à Aparição de *O Som e a Fúria*. Ela surge com o seu falcão já na primeira cena do filme. Vemos a sua silhueta, de costas para a câmera, atrás de um voal. Ela observa uma mulher nua (Nathalie, interpretada por Coralie Revel) deitada sobre uma cama de lençóis vermelhos. O ambiente escuro e o enquadramento preciso restringem o nosso olhar a uma parte reduzida da cena. Vemos apenas a Aparição, que segura o pássaro, e a mulher nua se contorcendo com sensualidade. Um *travelling* reenquadra a cena, dando centralidade à dança que a personagem de Coralie performa. No contracampo, vemos o súbito desaparecimento da figura misteriosa que a observava. A dança erótica continua, até que um movimento de câmera deflagrador, deviés materialista, revela uma instância da imagem que até então nos era privada: o fora de campo. Não éramos os únicos *voyeurs* do espetáculo masturbatório que se desenrolava: a mulher nua performava para uma plateia majoritariamente masculina num bar de segunda categoria.



Nathalie e Sandrine (Sabrina Seyvecou), a atendente do bar, se tornam amigas na mesma noite em que são demitidas por não aceitarem o assédio físico e moral que sofreram do proprietário. As duas, então, traçam um plano, uma vingança contra o poder instituído. Elas não vão mais tolerar este tipo de abuso e usarão o próprio poder de sedução para ascender de classe. Rapidamente, elas colocam em prática o plano. Trata-se de um teste: elas tiram as suas roupas íntimas discretamente e se masturbam em um pequeno vão na plataforma do metrô. Esse gesto audacioso é uma transgressão. Nathalie e Sandrine rompem as fronteiras do interdito impostas pela sociedade. Na economia do mundo corporativo, o erotismo tem que ser controlado, domesticado e canalizado para atender ao prazer de quem detém o poder. As duas amigas estão determinadas a jogar o jogo em benefício próprio.

Dando continuidade ao plano, Nathalie ensina à Sandrine as regras do jogo. Como conquistar um homem e fazer com que ele fique de joelhos. O ponto principal, diz Nathalie, é não se apaixonar. O amor traz vulnerabilidade e é o maior inimigo deste perigoso jogo de poder. “Durante a guerra, se você começa a pensar, você perde. Quando você se apaixonou, você se ferra”, diz Nathalie. Como diz Dana Najlis (2020, p. 7), no cinema de Brisseau, “a guerra se faz com o corpo”. O plano é executado à perfeição e as duas rapidamente experimentam uma escalada na hierarquia do trabalho. Mas Nathalie não esperava que fosse encontrar Christophe Barnay (Fabrice Deville), o diretor geral e herdeiro da empresa em que elas trabalham. Nathalie se relaciona em segredo com ele. Contudo, tão logo se tornam aparentes os seus sentimentos, Christophe passa a rejeitá-la.

No final do filme, Christophe pede Sandrine em casamento. O pedido, porém, é um mero pretexto para herdar a fortuna do seu falecido pai, que exigia o casamento do filho como condição. A festa de casamento é um ritual macabro com orgias e sacrifícios, cuja culminação se dá em uma relação incestuosa com a própria irmã. Após a morte do pai de Christophe, ainda no dia de seu casamento, Sandrine é cruelmente descartada (o divórcio logo seria providenciado). Profundamente abalada pela perversidade de Christophe, Nathalie aparece no meio do casamento, para o qual não foi convidada, disposta a atear fogo em seu próprio corpo. “Para quê? Você já nem existe mais”, são as palavras de Christophe dirigidas a ela. Nathalie saca um revólver e atira nele. Em seguida, aproxima-se de seu corpo caído na escadaria, determinada a tirar a sua própria vida na frente dele. Christophe, uma vez mais, a humilha: “Não faça isso. Eu poderia encontrar você lá em cima. Vai nos aborrecer, a mim, ao diabo e a todos os meus outros companheiros de jogos. Te aturar durante toda a eternidade... que horror!”. Nathalie desiste de se matar e dispara o revólver várias vezes contra o seu peito.

Imagem 19 (esquerda, em cima): Jean-Claude Brisseau, *Coisas Secretas*, 2002, 107'10". **Imagem 20 (direita, em cima):** Jean-Claude Brisseau, *Coisas Secretas*, 2002, 107'39".




Fonte: captura da tela do filme.

Vemos o cadáver de Christophe deitado na escada, em primeiro plano. Ele está iluminado por uma luz diferente. Um falcão pousa sobre o seu peito e se alimenta da carne do seu corpo, que agora não vive mais. No contracampo, vemos novamente a personagem espectral que aparecera no início do filme. Ela está coberta por uma vestimenta preta que cobre o seu rosto quase por completo. Uma névoa começa a se adensar ao redor do cadáver. A Aparição entra em quadro, levantando o véu que lhe cobria o rosto. Por trás do véu, é possível identificar a atriz Coralie Revel. A Aparição é a representação da própria autora do crime: Nathalie. Inclinada sobre o corpo morto de Christophe, ela beija a sua boca. No contracampo, vemos novamente a Aparição, imóvel, observando a cena. O falcão, sobre a sua mão, alça voo e parte para o fora de campo.

Em ambos os filmes – *O Som e A Fúria* e *Coisas Secretas* – vemos pela última vez a Aparição e o seu falcão após a morte de algum personagem (respectivamente, Bruno e Christophe). As cenas compartilham a mesma ação: a ave alça voo para o fora de campo. A recorrência deste motivo visual, no contexto da narrativa, se explica pelo desejo de associar a morte ao voo do pássaro. A aparição, nos dois filmes, surge como agente da morte. Em *O Som e a Fúria*, como já havíamos dito, ela motiva a morte de Bruno para lhe poupar do completo abandono (tendo, portanto, uma orientação, uma finalidade). E em *Coisas Secretas*, o que reside por trás deste crime passionai?

Após matar Christophe, Nathalie é presa. Ela passa muitos anos na cadeia e se casa com o carcereiro da prisão, com quem tem uma filha. Sandrine, que ainda estava sob o regime de comunhão de bens quando Christophe morreu, herda o império e divide a direção da empresa com a sua cunhada. A vida continuou. Muitos anos depois, as duas se reencontram, por acaso, em frente a uma estação de metrô. Frente a frente, elas se olham longamente. O que dizer depois de tudo



que passaram juntas? Nas palavras de Sandrine: “a verdade essencial permaneceu escondida”. Talvez não haja, de fato, o que dizer sobre isso. Nathalie beija o rosto de Sandrine e pede perdão. Sandrine retribui o gesto de Nathalie mas não lhe diz nada. Elas se separam. Nathalie desce as escadas do metrô com a sua família e Sandrine volta para a sua limosine. Sandrine diz em voz over: “Nunca mais se passou um dia em minha vida sem que eu pensasse nela pelo menos uma vez”.

Por que Sandrine não consegue parar de pensar em Nathalie? O crime, quando motivado pela paixão, carrega um mistério. O que leva alguém a matar o ser amado? Como explicar, à luz da razão, uma atitude tomada na perdição do amor?

“O que designa a paixão é um *halo de morte*”⁷ (Bataille, 2023, p. 44). Georges Bataille, em *O Erotismo*, nos oferece pistas interessantes para nos ajudar a compreender, pela ótica de Brisseau, a atitude desesperada de Nathalie. Bataille descreve as três categorias do erotismo: “erotismo dos corpos”, “erotismo dos corações” e “erotismo sagrado”. Nos três casos, trata-se da busca por uma espécie de “morte em vida”, ou seja, a busca pela suspensão da descontinuidade. Mas o erotismo dos corações, contudo, possui uma especificidade: ele deposita no outro, no ser amado, a possibilidade de uma fusão radical: a supressão do limite que separa o indivíduo de seu amante. Trata-se do desejo de substituir, nas palavras de Bataille, a “descontinuidade persistente entre dois seres por uma continuidade maravilhosa” (Bataille, 2023, p. 43). Nesta operação erótica, a posse do ser amado não implica a morte. Contudo, a morte permanece relacionada a esta busca. O desejo pela correspondência amorosa, associado ao medo da perda, incita o crime passional.

Se o amante não pode substituir o ser amado, pensa às vezes em matá-lo: muitas vezes preferiria matá-lo a perdê-lo. Deseja em outros casos a sua própria morte. O que está em jogo nessa fúria é o sentimento de uma continuidade possível percebida no ser amado (Bataille, 2023, p. 43).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

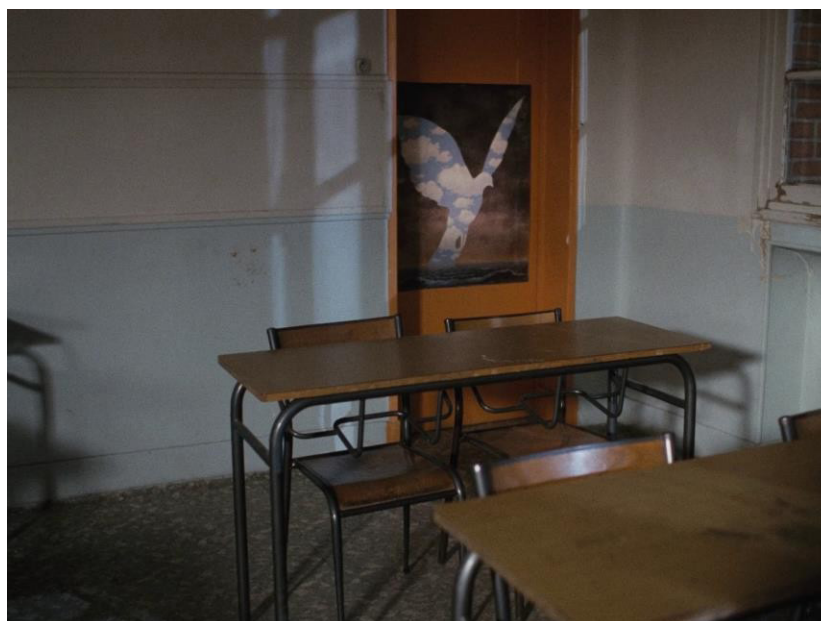
O Som e A Fúria é um filme central na filmografia de Jean-Claude Brisseau, fazendo reverberar motivos visuais e narrativos, *leitmotifs* e procedimentos formais semelhantes em suas produções futuras. Brisseau desenvolve um regime de encenação muito próprio, não somente pela busca de uma equivalência entre o sagrado e o profano, mas também pela inserção destas figuras misteriosas (aqui chamadas de “Aparição”) que invadem o cotidiano naturalista com a sua presença singular.

Em seus filmes, as Aparições ganham diversas formas: vestidas com trajes de um outro tempo (remetendo ao romantismo), encobertas por um tecido negro (evocando a figura da morte), revestidas por um véu branco (aludindo ao Anjo da Anunciação) ou simplesmente nuas. Elas agem sobre a realidade em que estão inseridas, deixando rastros de sua presença e interferindo nos destinos daqueles que entram em contato com elas. Mas nem sempre é possível decifrar o sentido delas, pois as Aparições carregam um mistério fundamental.

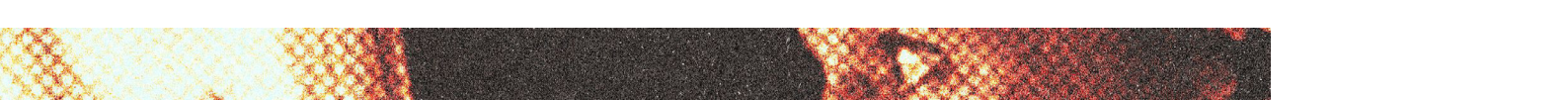
Nesse sentido, podemos afirmar que o cinema de Brisseau conjuga o sagrado com o profano em uma mística muito particular. Embora faça referências claras à tradição cristã (como é o caso da Anunciação, entre outros milagres espalhados em seus filmes), Brisseau parece confiar demasiado em sua intuição pessoal e em seu repertório artístico e cultural, o que lhe confere grande liberdade para retrabalhar os seus temas de predileção de forma bastante original.

No epílogo de *O Som e A Fúria*, o colega delinquente de Bruno, Jean-Roger, redige uma carta para a sua antiga professora, reconhecendo que, na hora da morte de Bruno, ele podia ver o colega conversando com uma mulher estranha que ninguém mais tinha visto. Bruno estava com o canário em seu ombro. Jean-Roger escreve que teve medo do que viu. Achou estranho, pois tinha certeza de que havia matado o canário. No final, relata que Bruno apontou para uma estrela e disse: “Eu estou indo para cima. Eu parecerei morto, mas não estarei. Não posso levar o meu corpo, é muito pesado”. Em seguida, diz que Bruno o beijou, apontou para a estrela e foi embora.

Imagem 21 (centralizada): Jean-Claude Brisseau, *O Som e A Fúria*, 1988, 92'22".



Fonte: captura da tela do filme.



Enquanto escutamos, em *voice over*, a leitura da carta que Jean-Roger escrevera para a sua professora, a câmera percorre – em um lento *travelling* – as cadeiras vazias da sala de aula. Ao fundo, afixado em uma porta, podemos ver em destaque uma reprodução da pintura *La Grande Famille* (1963), do pintor belga René Magritte, na qual se vê a silhueta de um pássaro, preenchida por nuvens, sobre um céu nublado e um mar turbulento.

Qual é o sentido desta imagem? O impulso de decifrar o seu significado nos parece vão. Contudo, em um filme no qual a figura do pássaro – de Superman ao falcão – se faz tão presente, o quadro de Magritte parece sugerir algo. Não propriamente uma chave de leitura, mas antes a assunção de que as aparências são enganosas. A referência à obra de Magritte, pintor surrealista conhecido por tensionar a relação entre realidade e percepção, parece sugerir um mistério rebelde a qualquer esforço interpretativo. A imagem não esconde nada em sua forma simbólica. É pura superfície.

O *travelling* passeia lentamente pela sala de aula até encontrar novamente a professora, que está sentada em sua mesa, lendo a carta. Após o término da leitura, ela se levanta e segue em direção à janela da escola. O filme termina com a imagem da professora olhando o céu. Não há nenhuma nuvem ou estrela no céu. A janela se abre para a escuridão da noite. Assim como Jean-Roger, talvez ela também esteja procurando a estrela de Bruno. Resta saber se ela encontrará alguma coisa no céu escuro.

REFERÊNCIAS


BATAILLE, Georges. *O Erostrimo*. [1957]. Tradução de Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

BERGALA, Alain. Montage obligatoire. In: BERGALA, Alain (org.). *La création cinéma*. Crisnée: Yellow Now, 2015.

BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. Nova edição revista e ampliada. São Paulo: Paulus, 2015.

BRISSEAU, Jean-Claude; et al. “O Vento Sopra Aonde Quer”. [In: *Positif*, nº 374, abril 1992, p. 16-21]. Tradução de André Barcellos. *FOCO - Revista de Cinema*. v. 1, n. 6-7, dez. 2014-jan. 2015a. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistaceline2.htm> Acesso em: 20 abr. 2025.

BRISSEAU, Jean-Claude; et al. “O Espetáculo do Mal”. [In: *Cahiers du Cinéma*, nº572, out. 2002, p. 52-59]. Tradução de Bruno Andrade. *FOCO - Revista de Cinema*. v.1, n. 6-7, dez. 2014 - jan. 2015b. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistacoisas.htm> Acesso em: 20 abr. 2025.



BRISSEAU, Jean-Claude; GUIRAUDIE, Alain. Diálogo entre cineastas: Alain Guiraudie & Jean-Claude Brisseau. [In: *3éme Festival du Cinéma de Brive - Rencontres du moyen métrage*, 17 de junho de 2006]. Tradução de Luan Gonsales. *FOCO - Revista de Cinema*. v. 1, n. 6-7, dez. 2014 - jan. 2015. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/entrevistaceline2.htm> Acesso em: 20 abr. 2025.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: A essência das religiões* [1957]. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

GUIGUET, Jean-Claude. De Bruit et de Fureur [In: *Études*, jun. 1988]. *FOCO - Revista de Cinema*, v. 1, n. 2, nov/dez, 2010. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO2/guiguet-bruit.htm> Acesso em: 20 abr. 2025.

LIPPI, Silvia. Os percursos da transgressão (Bataille e Lacan). Tradução de Pedro Henrique Bernardes Rondon. In: *Ágora*, v. 12, n. 2, p. 173-183, jul/dez, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1516-14982009000200001>. Acesso em: 20/04/2025.

NALJIS, 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: 20/04/2025.

RENAUDIN, Maxime. Jean-Claude Brisseau, o poder da imaginação. Tradução de Bruno Andrade. *FOCO - Revista de Cinema*, v.1, n. 6-7, dez. 2014 - jan. 2015. Disponível em: <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO6-7/brisseau1.htm> Acesso em: 20/04/2025.

NOTAS

- 1 Subúrbios, em francês.
- 2 Pseudônimo utilizado por María Luisa García que também protagoniza a personagem da Aparição em *O Som e A Fúria*.
- 3 Como se pode ver na Imagem 6, a aparição espectral recupera a iconografia da Morte.
- 4 Como é o caso de *A Vida Como Ela É* (*La Vie comme ça*, 1978), *As sombras* (*Les Ombres*, 1982) e o próprio *O Som e a Fúria*, numa cena em que o irmão de Jean-Roger (François Négret), Thierry (Thierry Helene), grita desesperado ameaçando pular da janela do apartamento.
- 5 Os filmes citados são, respectivamente, *A palavra* (Ordet, 1955), *Accattone* (1961) e *A cor do dinheiro* (*The color of money*, 1986).



- 6 Os dois estão de perfil em relação à câmera e de frente para o outro. A figura do anjo está ajoelhada, enquanto a figura da Virgem está sentada. Vê-se também uma janela ao fundo. O contexto narrativo da sequência ajuda a estabelecer a alusão à Anunciação.
- 7 Grifo nosso.