



BARTHES VAI AO CINEMA

Gustavo Ramos de Souza*

* avulsoaoavesso@gmail.com
Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Bolsista da CAPES.

RESUMO: Embora tenha dedicado muitos de seus textos ao teatro e escrito inúmeros ensaios sobre literatura, além de seu notório ensaio sobre fotografia, o interesse crítico e teórico de Roland Barthes pelo cinema é relativamente reduzido. Se, em entrevista à revista *Cahiers du Cinéma*, em 1963, Barthes afirmou ir ao cinema ao menos uma vez por semana, por outro lado, em "Ao sair do cinema" (1975), abre o ensaio dizendo que o seu prazer consiste em *sair* da sala de cinema. Tendo em vista a relação paradoxal de Barthes com o cinema, o objetivo deste artigo é buscar um ponto comum entre as ideias barthesianas sobre a sétima arte a partir do ensaio "O terceiro sentido", dos textos de *Mitologias* que versam sobre o cinema, bem como do ensaio "Ao sair do cinema".

PALAVRAS-CHAVE: Roland Barthes; crítica; cinema.

ABSTRACT: Although Roland Barthes has devoted many of his texts to the theater, and written numerous essays on literature, apart from his notorious essay on photography, his critical and theoretical interest for film is relatively restricted. If, in an interview to the magazine *Cahiers du Cinéma*, in 1963, Barthes alleges going to the movies at least once a week, on the other hand, in "Leaving the Movie Theater" (1975), he opens the essay saying that his pleasure is to *leave* the movie theater. Owing to the paradoxical relation of Barthes with the film, the purpose of this paper is seek a common ground to the barthesian ideas about the seventh art, from the essay "The third meaning", from the texts of *Mythologies* that deal with film, as well as the essay "Leaving the Movie Theater".

KEYWORDS: Roland Barthes; criticism; film.

INTRODUÇÃO

No ano em que se celebra o centenário de nascimento de Roland Barthes, tem acontecido ao redor do mundo eventos, colóquios, periódicos com dossiês especiais etc. com o intuito de homenagear a sua obra. Mesmo a sua relação ambígua e inconstante com o cinema tornou-se um tópico a ser debatido. Nos dias 14 e 15 de outubro deste ano, o Centre Pompidou organiza o colóquio “Barthes et le cinéma: en sortant du cinéma”, sob supervisão de Antoine de Baecque, Marie Gil e Éric Marty. Ainda para este ano, está previsto o lançamento, na França, do livro *Le cinéma de Roland Barthes*, escrito por Philip Watts, professor da Columbia University que faleceu em 2013. Apesar disso, provavelmente deve causar certa estranheza aos estudiosos da obra barthesiana deparar-se com um artigo cujo título é “Barthes e o cinema”. Muito menos problemático seria “Barthes e a moda”, “Barthes e o teatro”, “Barthes e a fotografia” ou “Barthes e o Japão”; afinal, quanto à moda, ele publicou, em 1967, o livro *Sistema da moda*; quanto ao teatro, foram reunidos por Jean-Loup Rivière diversos artigos que culminaram na publicação póstuma, em 1984, de *Escritos sobre o teatro*; quanto à fotografia, o seu último livro publicado em vida foi *A câmara clara* (1980); por fim, quanto ao Japão, o seu fascínio pelo *haikai* perpassa boa parte de sua obra tardia, além de haver a publicação, em 1970, do belíssimo *O império dos signos*. Mas pensar o seu interesse pelo cinema requer coletar textos dispersos e de natureza diversa.

Ao contrário de Gilles Deleuze e de Jacques Rancière, que dedicaram ensaios e até mesmo livros à arte cinematográfica, os escritos barthesianos sobre o cinema podem ser contados nos dedos. Os principais são: “Les unités traumatiques au cinéma”, artigo publicado no periódico *Revue Internationale de Filmologie*, em 1960; “Le problème de la signification du cinéma”, também publicado na *Revue Internationale de Filmologie*, em 1960; “Le troisième sens: Notes de recherche sur quelques photogrammes de S.M. Eisenstein”, publicado nos *Cahiers du Cinéma*, em 1970; “Diderot, Brecht, Eisenstein”, publicado na *Revue d’Esthétique*, em 1973; “En sortant du cinéma”, publicado na revista *Communications*, em 1975; e o póstumo “Cher Antonioni”, publicado nos *Cahiers du Cinéma*, em 1980. Além desses artigos, há ainda alguns textos das *Mitologias* em que o cinema faz parte da galeria dos mitos modernos enumerados, assim como menções esparsas a diretores e ao próprio cinema ao longo de sua obra.

A esses ensaios de sua autoria, acrescenta-se ainda uma entrevista que concedeu a Jacques Rivette e Michel Delahaye, na edição 147, da *Cahiers du Cinéma*, em setembro de 1963. Um exame mais detalhado sobre o conjunto de sua obra certamente encontraria outros textos seus acerca do cinema, mas, como não é nossa intenção fazer um mapeamento bibliográfico sobre tal objeto, concentrar-nos-emos no ensaio “Le troisième sens” [traduzido no Brasil como “O

terceiro sentido”], em alguns textos de *Mitologias* (1975) e em “En sortant du cinéma” [cuja tradução, “Ao sair do cinema”, se encontra em *O rumor da língua*], a fim de se buscar pontos comuns da visão barthesiana acerca do cinema, relacionando-os à ideia de prazer do texto, contida em ensaio homônimo.

O TERCEIRO SENTIDO

Analisando fotogramas dos filmes *Ivan, o terrível* (1944) e *O encouraçado Potemkin* (1925), de Sergei Eisenstein, Barthes identifica três níveis de sentido nas imagens: o *informativo*, que diz respeito ao cenário, ao figurino, às personagens e suas relações; o *simbólico*, que diz respeito ao simbolismo referencial, diegético, histórico e autoral; e o *terceiro sentido*, que é o nível da *significância*, qualificando-se como *obtusos*, pois é errático, obstinado, não mensurável, opondo-se aos dois primeiros níveis. Enquanto o nível simbólico é óbvio e intencional, propondo uma evidência fechada ao destinatário, o obtuso, justamente por sua clareza demasiada no significativo, torna-se velado, fugidio, *excessivo*, desnecessário.¹ O sentido obtuso não pode ser descrito, mas apenas constatado, “é um significante sem significado”,² sendo que, mesmo se fosse suprimido, não comprometeria a comunicação e a significação. O terceiro sentido “está fora da linguagem”, “é a própria contranarrativa; disseminado, reversível, preso à sua própria duração”.³

Cabe aqui um paralelo entre os sentidos óbvio e obtuso e as noções de *studium* e de *punctum*, as quais são desenvolvidas em *A câmara clara*. Isso porque o *studium* é claro, “está, em definitivo, sempre codificado”,⁴ podendo ser decodificado intelectualmente. O *studium* é o que desperta um interesse *consciente*, uma vez que é ligado ao contexto cultural e técnico da fotografia. O destinatário é que se dirige a ele, com seu repertório cultural e sua disposição a decodificá-lo, visando compreendê-lo. Nas palavras de Barthes:

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver com o *studium*) é um contrato feito entre criadores e consumidores.⁵

A *contrario*, o *punctum* é um acaso que vai em direção ao destinatário e trespassa-o como uma flecha, ferindo-lhe, picando-lhe. O *punctum* é um detalhe que fere.⁶ Barthes afirma que “para perceber o *punctum*, nenhuma análise”,⁷ afinal, ele é de ordem subjetiva; não é um choque, mas um distúrbio. Ainda que seja apenas um detalhe, é capaz de tomar conta de toda a imagem, deslocar nossa atenção. Trata-se de um suplemento à foto, algo que acrescentamos a ela, embora já esteja nela contido.⁸ Barthes diz:

1. Cf. *O óbvio e o obtuso*, de Roland Barthes.
2. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 54
3. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 55-56.

4. BARTHES. *A câmara clara*, p. 80.

5. BARTHES. *A câmara clara*, p. 48.

6. BARTHES. *A câmara clara*, p. 66.

7. BARTHES. *A câmara clara*, p. 69.

8. BARTHES. *A câmara clara*, p. 85.

O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio. [...] O efeito é seguro, mas não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio. Curiosa contradição: é um raio que flutua.⁹

9. BARTHES. *A câmara clara*, p. 80-83.

Como é possível perceber, o sentido *óbvio* está para o *studium*, assim como o *obtusos* está para o *punctum*, visto que, enquanto o primeiro é de ordem intelectual, intencional e cultural, o segundo é subjetivo, emocional, não afetando a todos da mesma forma, ou melhor, num fotograma pode haver um sentido obtuso que nos afete, mas não afete outra pessoa e, numa fotografia, o mesmo pode se dar com o *punctum*. Curiosamente, Barthes afirma que, no cinema, não é possível acrescentarmos algo à imagem, não é possível que haja um *punctum*. Em suas palavras,

Será que no cinema acrescento à imagem? – Acho que não; não tenho tempo: diante da tela, não estou livre para fechar os olhos; se não, ao reabri-los, não reencontraria a mesma imagem: estou submetido a uma voracidade contínua; muitas outras qualidades, mas não *pensatividade*; donde o interesse, para mim, do fotograma.¹⁰

10. BARTHES. *A câmara clara*, p. 85-86.

Contudo, uma qualidade que o cinema possui e de que a fotografia carece é o fato de que o cinema possui linhas de

fuga, possui um *fora do quadro*, ao passo que a fotografia circunscreve a realidade àquilo que está dado: “a tela (observou bem Bazin) não é um enquadramento, mas um esconderijo; o personagem que sai da tela continua a viver: um ‘campo cego’ duplica incessantemente a visão parcial”.¹¹ Ressalta-se, porém, a voracidade das imagens contínuas a que o cinema nos submete e o interesse de Barthes pelo fotograma. Em “O terceiro sentido”, ele comenta esse interesse pelo fílmico em detrimento do cinematográfico (imagens animadas):

Inicialmente atribuí esta atração pelo fotograma à minha falta de cultura cinematográfica, à minha resistência ao filme; pensava, então, ser como essas crianças que preferem a “ilustração” ao texto, ou como esses clientes que, não podendo adquirir o objeto que cobiçam (demasiadamente caro), contentam-se com a contemplação de um catálogo de uma grande loja. Esta explicação apenas reproduz a opinião corrente que se tem do fotograma: um subproduto diante do filme, uma amostra, um meio de atrair a clientela, uma cena pornográfica e, tecnicamente, uma redução da obra pela imobilização do que se considera como a essência sagrada do cinema: a imagem em movimento.¹²

Tendo isso em vista, em vez de tomarmos como estranha a inserção do verbete “Barthes” no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie, devido ao fato de Barthes mostrar certa resistência ao cinema, podemos ver

11. BARTHES. *A câmara clara*, p. 86.

12. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 58-59.

que, na verdade, ele propõe uma abertura sobre o próprio conceito de cinema, afinal, em tempos de cinema expandido ou pós-cinema, artistas como Peter Kubelka e Jim Campbell lidam justamente como a imagem fílmica em sua materialidade, sem movimento, sem narrativa. Assim, Barthes se prestaria a oferecer instrumentos para compreendermos obras como *Monument film* (1960), de Peter Kubelka, *24 hour Psycho* (1993), de Douglas Gordon, ou *Victor Fleming's The Wizard of Oz* (2001), de Jim Campbell. Ademais, uma vez que se mostra possível uma analogia entre o sentido *obtusos* e o *punctum*, é possível depreender que, além do caráter fugidio, *excessivo* e sem significado, o fotograma assumiria, ele mesmo, as características do efeito emocional da fotografia; ou seja, a despeito de Barthes negar a possibilidade de um *punctum* no cinema, podemos afirmar que, em estase, a imagem cinematográfica possuiria atributos da fotografia, portanto, um *punctum*, um detalhe de ordem subjetiva.

MITOS

Em “Os romanos no cinema”, Barthes debruça-se sobre um signo que atravessa insistentemente o filme *Júlio César* (1953), de Joseph L. Mankiewicz: a franja na testa. Segundo ele, a obstinação das franjas caindo na testa das personagens revela a “ostentação da romanidade”, para que não se duvide de que se “está na Roma antiga”.¹³ O problema é que a ênfase em sua transparência faz com que o espectador desacredite

de sua finalidade. Barthes ironiza também o cabelo das atrizes que interpretam Portia e Calpúrnia, porquanto a naturalidade visada pelo diretor, fazendo com que as duas personagens acordem despenteadas no meio da noite, não tem consistência, ou melhor, é excessiva e irrisória.¹⁴ Ele comenta também sobre o suor abundante das personagens, que denotaria uma suposta moralidade: “todos suam porque todos debatem algo em si mesmos; supõe-se que estamos no local de uma virtude que se exerce dolorosamente, isto é, no próprio local da tragédia, e é o suor que deve deixá-lo transparecer”.¹⁵ Em contrapartida, a única personagem que não transpira é Júlio César, pois, se suar é pensar, como postula Barthes, César, que persevera no erro, não *pensa*, permanece seco, conserva-se como objeto de pureza. Desses signos e suas correlações, Barthes depreende que a natureza ambígua dos mesmos reside em hesitar entre a superficialidade e a profundidade, a artificialidade e a naturalidade, por isso, devido ao seu caráter intermediário, “denuncia um espetáculo degradado que teme tanto a verdade ingênua quanto o artifício total”.¹⁶ Trata-se de “signos bastardos”, que almejam pela ênfase e pelo excesso obter naturalidade.

Essa mesma ambiguidade perpassa *Sindicato de ladrões* (1954), de Elia Kazan. Em “Um operário simpático”, Barthes procura denunciar a mistificação do filme de Kazan, pois, ainda que na superfície possa se passar por um filme de esquerda – visto que encena a luta de estivadores contra um sindicato corrupto

13. BARTHES. *Mitologias*, p. 21.

14. BARTHES. *Mitologias*, p. 22.

15. BARTHES. *Mitologias*, p. 22.

16. BARTHES. *Mitologias*, p. 23.

–, na verdade, escamoteia o verdadeiro problema social apresentado, ao criar empatia e identificação do público por um protagonista ingênuo e ávido por se integrar à ordem, além de deslocar “para um grupinho de gangsters a função de exploração do grande patronato”,¹⁷ quando, na verdade, o mal real não é mencionado, aliás, é visto como o caminho da salvação.

A mistificação do cinema norte-americano transcende os próprios filmes, na medida em que a cobertura ostensiva da imprensa em torno dos atores do *star system* serve, muitas vezes, para impor tendências e criar modelos ideais para sociedade, como é o caso dos casamentos das vedetes. É justamente disso que Barthes fala em “conjugais”. Para ele, não se trata apenas do elogio ao amor; os casamentos-espetáculo ou espetáculos midiáticos acerca de alguns casamentos corroboram a necessidade de adequação à ordem familiar burguesa, como quando uma grande estrela do cinema abre mão da “glória efêmera” e da fama e opta por domesticar-se e render-se à vidinha burguesa. Barthes diz:

O amor-mais-forte-que-a-glória reverte assim em favor da moral do *status quo* social: não é sensato sair-se da sua condição, reentrar nela é glorioso. Como recompensa, a própria condição pode desenvolver as suas vantagens que são essencialmente as da fuga. Neste universo, a felicidade consiste em jogar o jogo de uma espécie de reclusão doméstica: questioná-

rios “psicológicos”, truques, trabalhos manuais, aparelhagem eletrodoméstica, estabelecimento de horários, todo este paraíso utilitário da *Elle* ou do *Express* glorifica a reclusão no lar...¹⁸

Nesse sentido, diz Barthes, se entre o amor e a fama, o amor é que prevalece; se vale mais integrar-se à ordem burguesa do que estar fora dela, no caso do casamento anunciado de Marlon Brando, é a noiva de Brando que o consagra, e não o contrário, a despeito de ele ser quem é.

Já em “O pobre e o proletário”, Barthes analisa a figura de Carlitos em *Tempos modernos* (1936). Para Barthes, é justamente a despolitização de Carlitos que torna o filme mais eficazmente político, haja vista que Chaplin apresenta o proletário “bruto, ainda exterior à Revolução”.¹⁹ Isso se dá porque coincidem o pobre e o proletário, sendo que a grande preocupação da personagem é matar a fome, livrar-se da humilhação imposta pela miséria. Nas palavras de Barthes: “Carlitos, em conformidade com a ideia de Brecht, ostenta a sua cegueira ao público de tal modo que este vê simultaneamente o cego e o seu espetáculo; ver alguém não vendo é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê”.²⁰ Embora desconfie do individualismo de Carlitos e do anarquismo político de Chaplin, Barthes percebe que, para a arte, isso é mais proveitoso do que os filmes cuja mensagem emancipadora por uma via política é mais evidente.

17. BARTHES. *Mitologias*, p. 46.

18. BARTHES. *Mitologias*, p. 37.

19. BARTHES. *Mitologias*, p. 31.

20. BARTHES. *Mitologias*, p. 32.

Dos textos de *Mitologias* dedicados aos mitos do cinema, talvez seja “O rosto de Garbo” o mais conhecido. Para Barthes, o rosto da atriz sueca Greta Garbo, por sua extrema beleza, é ao mesmo tempo perfeito e efêmero, quer dizer, é uma imagem ideal, cristalizada, mas também submetida ao movimento próprio ao cinema. Em suas palavras, “Garbo exibia uma espécie de ideia platônica da criatura, o que explica que seu rosto seja quase assexuado, sem, no entanto, ser duvidoso”.²¹ Na esteira de Barthes, podemos ousar dizer que, talvez por isso, no auge na fama, a atriz tenha abandonado a carreira como atriz, em 1942, pois o seu rosto, arquétipo da perfeição, deveria manter-se imperecível, como que congelado no tempo. Barthes continua:

O rosto de Garbo representa o momento frágil em que o cinema está prestes a extrair uma beleza existencial de uma beleza essencial, em que o arquétipo está se inflitando em direção ao fascínio pelos rostos perecíveis, em que a clareza das essências carnis cederá o seu lugar a uma lírica da mulher.²²

Quanto a essa inflexão, ainda que Barthes não faça a analogia, é perfeitamente cabível uma passagem do filme *Crepúsculo dos deuses* (1950), de Billy Wilder, porquanto, a certa altura, a ex-vedete do cinema mudo, Norma Desmond, depois de assistir a um filme que estrelara, diz: “*We had faces. There just aren’t any faces like that anymore. Well, maybe one: Garbo*”. Afinal, Norma Desmond, *alter ego* de Gloria

Swanson, pertence justamente àquele momento do cinema em que, devido à ausência do som, apelava-se à maior expressividade facial, revelando a máxima beleza feminina, apesar de ser uma beleza estática, incorruptível, *essencial*. Norma Desmond seria o rosto de Garbo corrompido pelo tempo, o que, no filme de Wilder, é acentuado pela tentativa desesperada da atriz em permanecer jovem por meio de dolorosos tratamentos estéticos. Retomando Barthes: o contraponto a beleza perene de Garbo encontrar-se-ia no rosto da *femme enfant* Audrey Hepburn, que, sendo posterior à Garbo, não precisa mais encarnar o ideal. Ele diz:

[...] o rosto de Audrey Hepburn, por exemplo, é individualizado, não só pela sua temática particular (mulher-criança, mulher-gata), mas também pela sua própria pessoa, por uma especificação quase única do rosto, que nada mais tem de essencial, mas que é constituído por uma complexidade infinita de funções morfológicas. Como linguagem, a singularidade de Garbo era de ordem conceitual, a de Audrey Hepburn é de ordem substancial. O rosto de Garbo é a ideia, o de Hepburn o fato.²³

Além dos textos mencionados, há pelo menos mais dois de *Mitologias* que tocam nos mitos do cinema: um sobre o filme de gângster e outro, sobre um documentário. Contudo, por conta do caráter genérico de sua argumentação, optamos por não os comentar, mesmo porque os cinco textos discutidos

21. BARTHES. *Mitologias*, p. 48.

22. BARTHES. *Mitologias*, p. 48.

23. BARTHES. *Mitologias*, p. 48-49.

ajudam a compreender a forma como Barthes concebe a “mitologia” do cinema americano. Afinal, ao inserir filmes e nomes representativos da indústria do cinema no seu livro, Barthes pretende desmistificá-los, isto é, destroná-los da condição de *totens* que são na sociedade moderna, uma vez que são capazes de artificializar, encobrir e distorcer a realidade, além de favorecer a padronização de comportamentos. O que Barthes propõe é, portanto, uma análise de cunho ideológico: e embora não seja possível livrarmo-nos da ideologia, podemos ao menos saber identificá-la.

Essa desconfiança que mantém em relação ao cinema, como propagador de imagens suspeitas, é reafirmada numa breve passagem de sua autobiografia *Roland Barthes por Roland Barthes*, em que é proposto um imperativo: resistência ao cinema.

Resistance to the cinema: the signifier itself is always, by nature, continuous here, whatever the rhetoric of frames and shots; without remission, a continuum of images; the film (our French word for it, *pellicule*, is highly appropriate: a skin without puncture or perforation) *follows*, like a garrulous ribbon: statutory impossibility of the fragment, of the haiku. Constraints of representation (analogous to the obligatory rubrics of language) make it necessary to receive everything: of a man walking in the snow, even before he signifies, everything is given to me.²⁴

Para ele, é necessário resistir ao excesso de signos que o cinema nos joga ininterruptamente; é necessário resistir ao cinema porque esse jorro sígnico é próprio de sua natureza: imagens em movimento. Não há tempo para pensar, para decodificar uma imagem, porque logo somos bombardeados por outra, e mais outra, sem cessar. Eis o porquê de o cinema conseguir tão bem reproduzir mistificações: ele não abre espaço para reflexão, não abre espaço para o que é obscuro também – afinal, o terceiro sentido só pode ser percebido no fotograma, na imagem estática. Enfim, é preciso sair do estado hipnótico em que o cinema nos coloca – é precisamente esse o assunto de “Ao sair do cinema”.

“AO SAIR DO CINEMA”

O ensaio “Ao sair do cinema” abre com a seguinte frase: “O sujeito que fala aqui deve reconhecer uma coisa: gosta de *sair* de uma sala de cinema”.²⁵ A palavra *sair*, destacada,²⁶ sublinha que o seu prazer consiste não em entrar na sala de cinema, tampouco em estar sentado na poltrona por uma hora e meia, ou duas horas, vendo imagens projetadas numa tela branca, mas sim em deixar a sala de cinema, em sair daquela *situação cinema*.²⁷ Isso porque o tempo passado dentro daquela sala deixa-lhe entorpecido e sonolento; “o seu corpo tornou algo sopitável, doce, tranquilo [...]. Enfim, é verdade, ele está saindo de uma hipnose”.²⁸ Afinal, reforça Barthes, todas as condições clássicas para uma sessão de

24. BARTHES. *Roland Barthes by Roland Barthes*, p. 54. “Resistência ao cinema: o próprio significante é sempre, por natureza, contínuo aqui, qualquer que seja a retórica dos quadros e tomadas; sem remissão, um contínuo de imagens; o filme (nossa palavra para isso, película, é muito bem apropriada: uma pele sem punção ou perfuração) segue, como uma faixa loquaz: impossibilidade estatutária do fragmento, do haiku. Restrições de representação (análogas às rubricas obrigatórias da linguagem) fazem necessário receber tudo: de um homem andando na neve, antes mesmo de ele significar, tudo é dado a mim” (tradução minha).

25. BARTHES. *Ao sair do cinema*, p. 427.

26. BARTHES. *En sortant du cinéma*, p. 104. No original: “Le sujet qui parle ici doit reconnaître une chose: il aime à *sortir* d’une salle de cinéma”.

27. MAUERHOFER. “A psicologia da experiência cinematográfica”, p. 375. Hugo Mauerhofer define o que é a *situação cinema*, a saber: “é o isolamento mais completo possível do mundo exterior e de suas fontes de perturbação visual e auditiva”. Os efeitos psicológicos da *situação cinema* implicam a alteração da sensação de tempo e de espaço, sendo condição indispensável o *estado passivo* do espectador.

28. BARTHES. *Ao sair do cinema*, p. 427.

hipnose estão reunidas na *situação cinema*: vazio, desocupação, inutilidade. São essas condições que levam o espectador a entrar numa sala escura (conjuntura pré-hipnótica), em busca desse “festival de afetos que se chama um filme”.²⁹

Não importa o filme a ser visto, desde que, pela verossimilhança, consiga manter o espectador nesse estado de *suspensão da descrença*; e, para que não haja qualquer rompimento da ilusão, a sala escura e o isolamento do mundo exterior estão lá para assegurá-la. Um raio de luz como que dança numa tela dentro dessa sala escura: “como nas antigas experiências de hipnotismo, ficamos fascinados, sem o ver de frente, por esse lugar brilhante, imóvel e dançante”.³⁰ Ao mesmo tempo que o espectador está “colado” na poltrona, imóvel, sem distúrbios, ele se lança a outro lugar: o seu imaginário o conduz, por causa das imagens animadas que se desenrolam à sua frente, ao mundo que o filme quer levá-lo. Quem vai ao cinema dirige-se, de bom grado, ao lugar da ilusão, da fantasia, sabendo-a como tal. É isso que leva Barthes a dizer “a imagem fílmica (incluindo o som) é o quê? Um *engodo*”.³¹ Ele continua:

Na sala, por mais longe que eu esteja, colo o nariz, até esmagá-lo, no espelho da tela, nesse “outro” imaginário com que me identifico narcisicamente [...]; a imagem me cativa, me captura: *colo* à representação, e é essa cola que funda a *natura-*

lidade (a pseudonatureza) da cena filmada (cola preparada com todos os ingredientes da “técnica”); o Real, este só conhece distâncias, o Simbólico só conhece máscaras; só a imagem (o Imaginário) é *próxima*, só a imagem é “*verdadeira*” (pode produzir ressonância da verdade). No fundo, não terá a imagem, estatutariamente, todos os caracteres do *ideológico*? [...] o Ideológico seria, no fundo, o Imaginário de um tempo, o Cinema de uma sociedade; como o filme que sabe atrair público, ele tem até os seus fotogramas: os estereótipos com que articula o seu discurso; não é o estereótipo uma imagem fixa, uma citação a que a nossa linguagem cola?³²

O engodo das imagens fílmicas é, portanto, ideológico. Barthes já investigara, em *Mitologias*, os aspectos ideológicos contidos nos mitos do cinema, porém, naquela ocasião, voltava-se aos filmes e à instituição cinematográfica (que perpassa a cultura, a economia e a sociedade). Em “Ao sair do cinema”, o seu interesse desloca-se para o espectador e para o próprio dispositivo cinematográfico, que é visto como ideologicamente suspeito por causa do estado hipnótico em que coloca o espectador, fazendo com que este aceite passivamente tudo quanto lhe é transmitido pelas imagens.

Mas como ir ao cinema e, ao mesmo tempo, não se deixar envolver pela hipnose? Para Barthes, uma alternativa seria a vigilância ideológica do espectador: ver um filme armado

29. BARTHES. Ao sair do cinema, p. 428.

30. BARTHES. Ao sair do cinema, p. 430.

31. BARTHES. Ao sair do cinema, p. 431.

32. BARTHES. Ao sair do cinema, p. 431-432.

com a contraideologia ou buscando um prazer consciente, intelectual, não se deixando envolver. Todavia, armar-se contraideologicamente tornaria a experiência de *ir ao cinema para assistir a um filme* menos envolvente, menos prazerosa, fazendo com que não haja diferença entre ver um filme em casa e ver um filme na sala de cinema, com a situação específica em que ela nos lança. Segundo Barthes, é preciso deixar-se fascinar *duplamente*:

pela imagem e pelo que está em torno, como seu tivesse dois corpos ao mesmo tempo: um corpo narcísico que olha, perdido no espelho próximo, e um corpo perverso, pronto para fetichizar não a imagem, mas precisamente o que a excede: a textura do som, a sala, a escuridão, a massa escura dos outros corpos, os raios de luz, a entrada, a saída; em resumo, para distanciar-me, “decolar”, complico uma “relação” por uma “situação”.³³

Ou seja, em vez de se identificar narcisicamente com a imagem e colar-se a ela, o espectador deveria manter certa *distância*. Não se trata, entretanto, de uma distância brechtiana, crítica, intelectual. É preciso deixar-se hipnotizar, mas não pelas imagens na tela, e sim pela distância que há entre o projetor e a tela branca; não pelo filme e pelo significado que ele quer nos impor, mas pela espessura de signos que somente a *situação cinema* propicia: a *significância* do som, da

luz, dos corpos ao lado etc. Enfim, não uma distância crítica, mas *amorosa*.

O GOZO DO CINEMA

Na entrevista concedida a Michel Delahaye e Jacques Rivette, na edição 147, dos *Cahiers du Cinéma*, de setembro de 1963, Barthes, quando perguntado sobre como transferir as noções de significante e significado da língua à “linguagem cinematográfica”, é categórico ao responder que “je n’ai pas réussi à intégrer le cinéma dans la sphère du langage, que je le consomme selon un mode purement projectif, et non pas en analyste”.³⁴ Contudo, admite que o cinema sempre produz um *sentido*, a despeito de uma linguagem não ser totalmente realizável; para Barthes, a questão que se impõe é: “Comment le cinéma manifeste-t-il ou rejoint-il les catégories, les fonctions, la structure de l’intelligible élaborées par notre histoire, notre société? C’est à cette question que pourrait répondre une ‘sémiologie’ du cinéma”.³⁵

Não se trata aqui de opor a teoria de Marcel Martin sobre a linguagem cinematográfica à semiologia do cinema aventada por Barthes e desenvolvida por Christian Metz e Peter Wollen; interessa-nos é enfatizar que, da semiologia do cinema, nasceram os estudos de narratologia do cinema (David Bordwell e André Gaudreault, por exemplo) e de análise estrutural do filme. Nesse sentido, a inclusão de

33. BARTHES. Ao sair do cinema, p. 433.

34. BARTHES. Entretien avec Roland Barthes, p. 22. “[...] eu não consegui integrar o cinema na esfera da linguagem, eu o consumo segundo um modo puramente projetivo, e não de analista” (Tradução minha).

35. BARTHES. Entretien avec Roland Barthes, p. 26. “Como o cinema manifesta ou junta as categorias, as funções e a estrutura do inteligível elaboradas por nossa história, nossa sociedade? É a essa questão que poderia responder uma ‘semiologia’ do cinema?” (tradução minha).

Barthes no *Dicionário teórico e crítico de cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie, diz respeito não apenas aos seus poucos estudos sobre cinema, bem como aos seus estudos sobre a imagem, mas sim porque “seus trabalhos de semiologia do texto literário foram prolongados e adaptados – combinados com outros, notadamente os de Genette e Greimas – pela maioria dos teóricos da narrativa cinematográfica dos anos 1970 e 1980”.³⁶

Voltando à entrevista, Barthes comenta algo que ressoa, doze anos depois, em “Ao sair do cinema”, quando observa que, a não ser que se vá ao cinema pensando em uma “busca cultural bem precisa (filme escolhido, querido, procurado, objeto de um verdadeiro alerta prévio)”, geralmente o espectador vai ao cinema “a partir de uma ociosidade, de uma disponibilidade, de uma vacância”;³⁷ na entrevista, ele diz:

Si bien que, quand je choisis, les films qu'il faut voir entrent en conflit avec l'idée d'imprévisibilité, de disponibilité totales que représente encore le cinéma pour moi, et de façon plus précise, avec des films que, spontanément, je voudrais voir, mais qui ne sont pas les films sélectionnés par cette espèce de culture diffuse qui est en train de se faire.³⁸

A semelhança dos enunciados ajuda a entender ambiguidade de Barthes em relação ao cinema, além de percebermos

a coerência de seu pensamento. Nos textos de *Mitologias*, obra publicada pela primeira vez em 1957, o cinema é uma instituição ideologicamente suspeita; em “O terceiro sentido”, o interesse de Barthes é pelos fotogramas dos filmes de Eisenstein; em “Ao sair do cinema”, o próprio dispositivo cinematográfico é que cria o estado hipnótico que afeta o espectador. Pois bem, a relação entre a ideologia propagada pelo cinema e a hipnose é mais óbvia, devido ao fato de a imagem fílmica, que possui estatutariamente todos os caracteres do ideológico, ser um engodo; daí a necessidade de se “resistir ao cinema”, de se deixar fascinar não pelas imagens na tela, mas por seu entorno. Quanto à relação com o terceiro sentido, que só pode ser percebido no fotograma, trata-se do corolário óbvio dessa atitude, afinal, se a sala escura e as *imagens em movimento* são hipnóticas e portadoras de ideologia, é necessário vê-las em estase, imóveis, a fim de apreender os níveis informativo, simbólico e, acima de tudo, o *obtusos*. Com as imagens em movimento, ficamos entorpecidos; com o fotograma, podemos apreender toda a espessura de signos que emana do filme. Se, num trecho célebre de sua aula inaugural da cadeira de semiologia do Collège de France, Barthes diz que a língua é fascista porque nos obriga a falar,³⁹ *mutatis mutandis*, o cinema, por sua natureza, é fascista porque nos obriga a ver – não se pode fechar o olho, é-se obrigado a olhar. A literatura é que permite esquivar-se da tirania da língua, pensá-la fora do poder;

36. AUMONT; MARIE. *Dicionário teórico e crítico de cinema*, p. 31-32.
37. BARTHES. *Ao sair do cinema*, p. 428.
38. BARTHES. Entretien avec Roland Barthes, p. 21. “De modo que, quando escolho, os filmes que é preciso ver entram em conflito com a ideia de imprevisibilidade e de disponibilidade totais que ainda representa o cinema para mim, e de maneira mais precisa, com os filmes que, espontaneamente, eu gostaria de ver, mas que não são os filmes selecionados por essa espécie de cultura difusa que está sendo feita” (tradução minha).

39. BARTHES. *Aula*, p. 15.

quanto ao cinema, trapacear o seu regime de poder residiria em ver um filme sem vê-lo – ao menos, vê-lo sem se deixar envolver pelas imposições *a priori*. Trata-se, portanto, de ver um filme buscando nele o que se esquia, o *obtusos*, a não linguagem. Aliás, retomando “O terceiro sentido”, Barthes diz: “o filme, assim como o texto, ainda não existe: há apenas ‘cinema’, isto é, linguagem narrativa, poema, por vezes muito ‘modernos’, ‘traduzidos’ por ‘imagens’ ditas ‘animadas’”.⁴⁰ Ao dizer que não existe *filme*, mas sim *cinema*, ficam claras a ambiguidade e a relutância de Barthes para com o *cinematográfico* (κίνημα – movimento), haja vista que o seu imperativo de resistência é à tirania do movimento, e não ao próprio fílmico. Daí a necessidade de uma teoria do fotograma:

O tempo de leitura dos textos escritos é livre, a não ser que sejam muito convencionais, engajados a fundo na ordem lógico-temporal: o tempo de leitura do filme não o é, já que a imagem não pode ir mais rapidamente nem mais lentamente, ou se perderia até seu contorno perceptivo. O fotograma, ao instituir uma leitura simultaneamente instantânea e vertical, despreza o tempo lógico (que é apenas um tempo operatório); aprende a dissociar a imposição técnica (a “rodagem”) da essência fílmica, que é o sentido “indescritível”. Talvez fosse a leitura *desse outro texto* (aqui fotogramático), que reivindicasse S. M. E., quando dizia que o filme deveria apenas ser visto e ouvido, mas que é necessário *escrutá-lo* com atenção total. Este

ouvir e este olhar não postulam apenas uma simples aplicação do espírito (exigência banal), mas sim uma verdadeira mutação da leitura e de seu objeto, texto ou filme: grande problema de nossos tempos.⁴¹

Todavia, mais do que simplesmente observar o filme em estase (fotograma), talvez essa mutação da leitura e do objeto esteja em ler ou ver o filme visando ao simples gozo⁴²: o gozo do filme. Mais do que isso: quando Barthes diz “car pour moi, le cinéma est une activité entièrement projective”,⁴³ o que ele propõe é que se vá ao cinema despido de quaisquer segundas intenções, quer sejam com a intenção de levar um acompanhante para namorar, quer sejam com algum intuito preestabelecido voltado à atividade intelectual. Com isso, o gozo (do cinema, do filme) pode tanto vir desse *escutar* as imagens estáticas quanto do embevecimento erótico propiciado pela situação cinema: o som, a luz, os corpos imersos na escuridão. O filme deixa, portanto, de ser “uma criação da coletividade”⁴⁴ e torna-se objeto de fruição puramente individual, quer dizer, por mais que vários espectadores ocupem uma sala de cinema ao mesmo tempo, ainda assim é possível que a experiência de ir ao cinema seja não gregária. Como pretende Barthes em *O prazer do texto*, o gozo/fruição é de caráter associal, “é a perda abrupta da socialidade e, no entanto, não se segue daí nenhuma recaída no sujeito (a subjetividade), na pessoa, na solidão: *tudo* se perde,

40. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 58.

41. BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 60.

42. A despeito de nos basearmos na tradução de *O prazer do texto*, de Jacó Guinsburg, que opta por traduzir *jouissance* por fruição, concordamos com Leyla Perrone-Moisés (2013), que acredita que a melhor tradução seja gozo, uma vez que a noção barthesiana é tributária da teoria psicanalítica de Jacques Lacan, sendo que gozo assume uma conotação sexual que, para Barthes, é uma metáfora para aquilo que nos sacode e arrebatava na escritura. Assim, embora nas citações diretas a palavra fruição é dominante, nós tomamos gozo como equivalente.

43. BARTHES. Entretien avec Roland Barthes, p. 21. “[...] porque para mim o cinema é uma atividade totalmente projetiva” (tradução minha).

44. BENJAMIN, 1994, p. 172.

integralmente. Fundo extremo da clandestinidade, negro de cinema”.⁴⁵ Uma vez que Barthes assinala uma correspondência entre o gozo propiciado pela escritura e a experiência da clandestinidade do cinema, parece-nos perfeitamente concebível operar um deslocamento da sua hermenêutica da literatura para uma possível teoria acerca do cinema no que diz respeito à relação do espectador com o filme, sem se deixar hipnotizar pelo engodo ideológico do cinema. Mesmo porque, quando Barthes distingue o prazer do gozo, dizendo que o primeiro é dizível, da ordem dos clássicos, da cultura, da inteligência, da ironia, do domínio e da crítica, ao passo que o segundo é um prazer em porções, sem finalidade, uma perversão, intransitivo, móvel, imprevisível,⁴⁶ é impossível não buscar um paralelo com as noções de *óbvio* e *obtusos*, ou ainda com as de *studium* e *punctum* – levando em conta a analogia já estabelecida entre esses conceitos anteriormente.

Ecoando a sua resposta na entrevista com Delahaye e Rivette, quando diz que prefere ir ao cinema e ver os filmes que quer, independente das indicações da cultura cinefílica alimentada, por exemplo, pelos *Cahiers*, Barthes diz em *O prazer do texto*: “Se aceito julgar um texto segundo o prazer, não posso ser levado a dizer: este é bom, aquele é mau. Não há quadro de honra, não há crítica, pois esta implica sempre um objetivo tático, um uso social e muitas vezes uma cobertura imaginária”.⁴⁷ Contudo, por mais que afirme não se

render à cinefilia e a seus totens, é interessante notar que as referências cinematográficas de Barthes são, muitas vezes, as mesmas dos cinéfilos dos *Cahiers*: Robert Bresson, cineasta cujo filme *Os anjos do pecado* foi analisado por Barthes num artigo de 1947; Luís Buñuel, cujo filme *O anjo exterminador* foi entusiasticamente elogiado por ele na supracitada entrevista; Charles Chaplin, Elia Kazan, Marlon Brando, Sergei Eisenstein e Michelangelo Antonioni. Desse modo, quando opõe o prazer (cultural) ao gozo (incultural) e privilegia o segundo, não devemos, de forma alguma, considerar que o filme de gozo seria um entretenimento fácil e ingênuo, ao gosto da maioria dos *blockbusters* norte-americanos, pelo contrário: se o texto de gozo seria “aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem”,⁴⁸ *mutatis mutandis*, também o seria o filme de gozo. Ou seja, não se trata de baratear o objeto de contemplação, mas sim de se relacionar com um objeto complexo de outra forma. Tratar-se-ia de encarar um filme da mesma forma que um leitor se coloca diante de um livro:

[...] não lemos tudo com a mesma intensidade de leitura; um ritmo se estabelece, desenvolto, pouco respeitoso, em relação à *integridade* do texto; a própria avidez do conhecimento

45. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 48.

46. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 61-62.

48. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 20-21.

47. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 19.

nos leva a sobrevoar ou a passar por cima de certas passagens (pressentidas como “aborrecidas”) para encontrarmos o mais depressa possível os pontos picantes da anedota. [...] saltamos impunemente (ninguém nos vê) as descrições, as explicações, as considerações, as conversações.⁴⁹

49. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 17.

Ora, transpondo essa estratégia para o espectador de cinema, o equivalente seria, acreditamos, deixar-se fascinar não pela história narrada, mas por tudo aquilo que foge às funções diegéticas, pela significância dos signos; ainda: permitir-se o devaneio suscitado por alguma imagem, distrair-se nos tempos mortos e, até mesmo, não se deixar dominar pelas escolhas do diretor quanto aos enquadramentos, por exemplo, buscando visualizar o contorno da imagem, o fora-de-quadro, enfim, assim como ninguém lê um livro palavra por palavra, o espectador não assistiria a um filme plano por plano, mas deter-se-ia naqueles que suscitassem o interesse por si só, a despeito do encadeamento narrativo. Se na leitura “o interstício da fruição produz-se no volume das linguagens, na enunciação, não na sequência dos enunciados: não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir, para ler esses autores de hoje, o lazer das antigas leituras: sermos leitores *aristocráticos*”,⁵⁰ por sua vez, ao ver um filme, fixaríamos a atenção num fragmento a fim de saboreá-lo demoradamente, ignorando o fluxo contínuo de 24 imagens por segundo que nos obriga a ver

50. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 19.

54. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 75.

tudo sem compreender quase nada. O prazer do filme seria, tal como o do texto, “esse momento em que meu corpo vai seguir suas próprias ideias – pois meu corpo não tem as mesmas ideias que eu”.⁵¹ Enfim, tanto melhor será o prazer do filme se ele “consegue fazer-se ouvir indiretamente”, se, assistindo-o, “sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa”.⁵²

Em *O prazer do texto*, Barthes comenta também que, ao ler um texto mencionado por Stendhal, consegue encontrar Proust por meio de um pequeno detalhe. *Mutatis mutandis*, não se trata de encontrar num filme de Jean-Luc Godard uma referência imagética a um filme de Howard Hawks ou de Nicholas Ray – visto que intencionais –, mas sim de buscar relações imprevistas e não calculadas, por exemplo, o andar arrastado de uma personagem num filme de Lars Von Trier e o claudicar de outra personagem num filme de Ingmar Bergman; dito de outro modo: formular as próprias referências, criar associações arbitrariamente, inverter as origens, produzir uma *lembrança circular*.⁵³

Por fim, vale destacar, Barthes aponta que o sentido obtuso – do filme – é do nível da *significância*, conceito recorrente em *O prazer do texto*, sendo diretamente relacionado ao gozo/fruição, aliás, gozo e significância são tomados por ele como a mesma coisa: “a significância como o lugar da fruição”.⁵⁴ Ressalta-se, ainda, que Barthes define a significância

51. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 24.

52. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 32.

53. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 45.

como “o sentido *na medida em que é produzido sensualmente*”,⁵⁵ portanto, há um parentesco com “Ao sair do cinema”, na medida em que, nesse ensaio, a sala de cinema é considerada um espaço erótico, devido à ociosidade dos corpos dos espectadores. Em outras palavras, tanto o cinema é o lugar da *erotização* quanto a significância sugere uma *erotização* dos sentidos; tal sentido erótico se dá pelo grão da voz:

Uma certa arte da melodia pode dar uma ideia desta escritura vocal; mas, como a melodia está morta, é talvez hoje no cinema que a encontraríamos mais facilmente. Basta com efeito que o cinema tome *de muito perto* o som da fala (é em suma a definição generalizada do ‘grão’ da escritura) e faça ouvir na sua materialidade, na sua sensualidade, a respiração, o embrechamento, a polpa dos lábios, toda uma presença do fofo humano [...], para que consiga deportar o significado para muito longe e jogar, por assim dizer, o corpo anônimo do ator em mina orelha: isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso frui.⁵⁶

A despeito da ambivalência dos textos barthesianos sobre o cinema, isto é, o cinema, para ele, é tanto o lugar do prazer quanto da ideologia, é possível depreender, a partir de textos seus que não lidem diretamente sobre o cinema – sobretudo *O prazer do texto* –, uma possibilidade de se experimentar um filme de maneira a não se deixar envolver pela hipnose

cinematográfica, sem, no entanto, tornar a ida ao cinema numa atividade puramente crítica, intelectual ou refratária ao prazer. De certa forma, a *distância amorosa* aventada em “Ao sair do cinema” pode avançar em direção a um gozo do filme, quer dizer: um filme não precisa mais ser visto de modo puramente projetivo, não precisa obedecer à tirania das imagens em movimento, ao contrário: pode-se tanto experimentar o deleite das imagens estáticas (*ler os fotografamas*), como também, e sobretudo, ver um filme como se lê um livro, ou melhor, buscar-se um gozo do filme.

REFERÊNCIAS

- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas: Papyrus, 2003.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. Ao sair do cinema. In: _____. **O rumor da língua**. Trad. Mário Laranjeira. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 427-433.
- BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013a.
- BARTHES, Roland. En sortant du cinéma. **Communications**, n. 23, 1975, p. 104-107.

55. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 72.

56. BARTHES. *O prazer do texto*, p. 78.

BARTHES, Roland. Entretien avec Roland Barthes – Entrevista com Michel Delahaye e Jacques Rivette. **Cahiers du cinéma**, n. 147, tomo XXV, setembro de 1963, p. 20-30.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 2 ed. São Paulo: Difel, 1975.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6ª ed. Trad. Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013b.

BARTHES, Roland. O terceiro sentido. In: _____. **O óbvio e o obtuso**: ensaios críticos III. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 45-61.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes by Roland Barthes**. Trad. Richard Howard. Los Angeles: University of California Press, 1994.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

MAUERHOFER, Hugo. A psicologia da experiência cinematográfica. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**: antologia. Trad. Teresa Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal; Embrasilme, 1983, p. 375-380.

PERRONE-MOISÉS. Lição de casa. In: BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 53-107.