Como ler um filme? A linguagem cinematográfica segundo Roland Barthes

Janeide Maia Campelo¹

RESUMO: Em *O rumor da língua* (1988), Roland Barthes afirma: “criticar é pôr em crise” (p. 41). Como crítico, Barthes dedicou sua obra às mais diversas artes e pôs em crise algumas delas. Barthes o fez porque não era um crítico de arte e sim, um artista crítico. Pintura, filosofia, leitura e tantos outros interesses estão presentes em sua obra. Dos múltiplos Barthes que cada obra nos apresenta, nosso trabalho se dedica àquele que, semanalmente, “caminha sozinho pela rua iluminada e vazia...”, o cinéfilo. O autor que colaborou para *Cahiers du cinéma*, a mais influente revista francesa de cinemática época, também escreveu acerca da linguagem cinematográfica e de como essa linguagem é trabalhada socialmente e se relaciona com as outras artes. Nosso trabalho consiste em analisar dois textos nos quais Barthes discute a linguagem cinematográfica e como ele, também espectador, recebe e interpreta essa linguagem, são eles: “En sortant du cinéma” (1975) e “Sur le cinéma” (1962-1980).

PALAVRAS-CHAVE: Cinema; Roland Barthes; Semiologia.

How to read a movie? The cinematographic language according to Roland Barthes

ABSTRACT: In *The Rustle of language* (1988), Roland Barthes said: “criticizing is putting in crisis” (p. 41). As a critic, Barthes devoted his work to several arts and put in crisis some of them. Barthes did so because he was not an art critic, but a critical artist. Painting, philosophy, reading and so many other interests are present in his work. From the multiple Barthes that each work presents us, ours is dedicated to that one who, weekly, “walks alone by the lit and empty street ...”, the movie buff. The author who collaborated for *Cahiers du cinéma*, the most influential French film magazine at the time, also wrote about film language and how that language is crafted socially and relates to the other arts. Our job consists in analyzing two texts in which Barthes discusses the film language and also how him, as spectator, receives and interprets this language, they are: “En sortant du cinéma” (1975) and “Sur le cinéma” (1962-1980).

KEYWORDS: Cinema; Roland Barthes; Semiology.

A motivação deste texto parte também de uma inquietação e de uma tentativa de evidenciar ainda mais o espírito plural de Roland Barthes. Assim, este texto procura refletir acerca de uma expressão da arte que, embora tenha feito parte do universo de Barthes, foi objeto de pouco mais de duas entrevistas. O autor que escreveu sobre pintura, literatura, moda, entre tantos outros temas, não tratou com profundidade do cinema em nenhum dos seus livros nem cursos. E em duas entrevistas concedidas por ele entre os anos de 1963-1964 acerca do tema, Barthes se coloca mais como um espectador que como um crítico.

Quase dez anos mais tarde, Barthes volta a se pronunciar sobre o cinema: primeiro, em um texto chamado *En sortant du cinéma* (1975) que trata do lugar ocupado pelo cinema na nossa sociedade e um ano mais tarde, em um artigo publicado no jornal *Le Monde*, acerca do filme *Salô ou os cento e vinte dias de Sodoma*, de Pasolini.

São, portanto, esses quatro textos: as entrevistas, “Sobre o Cinema” (*Sur le cinéma*) e “Semiologia e cinema” (*Semiotique et cinéma*), concedidas às revistas *Cahiers du cinéma* e *Image et son*, respectivamente, as principais referências que recorreremos quando tentamos compreender a relação que Barthes estabeleceu com o universo cinematográfico. Isso porque todas as incursões de Barthes nesse campo partiram de uma solicitação às vezes explícita, às vezes nem tanto de um posicionamento, de um Barthes social, um intelectual que, embora frequentador de cinema e espectador regular, nunca se pretendeu crítico de cinema. É exatamente essa a relação que ele esclarece já no primeiro parágrafo de *En sortant du cinéma*:

¹ Mestre em Estudos da Linguagem pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). E-mail para contato: jane.ufrn@gmail.com.

O sujeito que fala aqui deve reconhecer uma coisa: ele ama *sair* de uma sala de cinema. Encontrando-se numa rua iluminada e um pouco vazia (é sempre à noite e durante a semana que ele vai) e dirigindo-se lentamente a algum café, ele anda silenciosamente (ele não gosta de falar imediatamente do filme que acabou de ver), um pouco paralisado, amarrado, reservado, adormecido: [...] é evidente, ele sai de uma hipnose. (BARTHES, 1975, p.104)

Os argumentos seguintes levantados por Barthes nesse texto já sugerem sua compreensão do cinema como ferramenta capaz de influenciar no comportamento e na construção de valores de uma sociedade ainda inconsciente do poder e alcance das grandes telas e das salas onde nós, espectadores, somos também seres sociais que ocupam, literalmente, lugares desse espaço também social e, em seguida, compartilham suas experiências de consumidores de uma arte que é também um produto.

O cinema, arte-produto, nos fala. Saímos de uma sessão de cinema quase sempre detentores de um novo saber; no século XXI, concedemos ao cinema parte da educação e inclusão social dos nossos filhos: o que é visto na tela grande torna-se tema de rodas de conversa nos mais variados lugares. Somos impelidos a nos posicionar sobre o último *blockbuster*, sobre como interpretamos este ou aquele filme.

E, se o cinema nos diz algo, devemos estar conscientes de como ele nos diz ou ainda quais os elementos que tornam esse diálogo possível. Pode o cinema falar ao público tal como a literatura ou o teatro? Pode-se ler um filme?

Durante suas entrevistas, Barthes reflete sobre o que seria uma linguagem cinematográfica ou mesmo a possibilidade de tratar o cinema como uma “linguagem”.

Partamos desse ponto: o que seria uma *linguagem cinematográfica*? De que forma os elementos cinematográficos se relacionam na construção de sentido? E nós, enquanto membros de uma sociedade consumidora dessa *arte-produto* (que é o cinema), *como nós recebemos, “lemos” e interpretamos o que nos é oferecido pelo mercado?*

Ao empregarmos o termo “linguagem” não podemos esquecer que esse termo, de acordo com Saussure, remete a um sistema articulado e construído a partir da palavra. O cinema, arte constituída essencialmente pelas imagens, oferece, segundo Barthes, desde já uma resistência.

O cinema se dá à primeira vista como uma expressão analógica da realidade (e, além disso, contínua); e uma expressão analógica e contínua, não se sabe por que lado pegá-la para nela introduzir uma análise do tipo linguístico; por exemplo, como recortar (semanticamente), como fazer variar o sentido de um filme? (BARTHES, 2004, p.21)

As vias que atravessam essa resistência são sugeridas pelo próprio Barthes: se optarmos por uma linguística do sintagma em vez de uma linguística do signo. Aplicar-se-ia, portanto, os modelos retóricos isolados por Jakobson e também extensivos à linguagem articulada: a *metáfora* e a *metonímia*. No cinema, o discurso sempre está presente, sempre se passa algo e esses fatos estão ligados por via metonímica.

Assim, uma boa história/filme seria aquela onde uma cena (um signo) é escolhida sempre de uma forma que complemente a anterior e assim sucessivamente, numa relação de *contiguidade*. Logo, a interpretação *daquilo* que vemos pode não estar exatamente *no* que vemos, mas nas relações que estabelecemos. Portanto, o que daria força a um significante, no cinema, não é a sua clareza, mas o fato de ele ser percebido como significante. No filme, não são as coisas, é o *lugar* das coisas que conta.

Para fazer com que uma determinada cena signifique para o espectador, o diretor tem de se preocupar não só com os diálogos presentes no filme, mas também com recursos próprios ao universo cinematográfico como, por exemplo, o próprio movimento da câmera, ou ainda como cada filme foi filmado, se em tomada única ou em cenas. A forma como um

diretor constrói uma narrativa fílmica implica uma interpretação que vai além dos diálogos estabelecidos pelos personagens. É nesse emaranhado de significados que o telespectador é levado a buscar ou até mesmo construir o sentido.

Ainda segundo Barthes, o próprio ato de ver um filme numa sala de cinema promove um comportamento e interpretação diferentes por parte do espectador, pois ao vermos um filme na sala da nossa casa, não estamos suficientemente envolvidos pelo universo cinematográfico e pelos elementos que essa arte necessita para significar. A sala da nossa casa, como ambiente com o qual já estamos familiarizados, impediria que nos transformássemos em telespectadores ideais.

Para Barthes, o cinema, assim como a literatura, deve ser uma arte de sentido suspenso: deve provocar sentidos, mas não os preencher, provocar respostas, não dar. Cabe, portanto, ao espectador, reconhecer a sua situação de quase hipnose quando *sai* de uma sessão cinema. Não é a nossa expectativa enquanto nos dirigimos ao cinema o que deve implicar uma reflexão crítica, mas as nossas reflexões ao sairmos de uma sessão, até a frustração ao sairmos dela.

Os melhores filmes (para mim) são aqueles que melhor suspendem o sentido. Suspende o sentido é uma operação extremamente difícil, exigindo ao mesmo tempo uma técnica muito grande e uma lealdade intelectual total. Isso quer dizer livrar-se de todos os sentidos parasitas, o que é extremamente difícil. (BARTHES, 2004, p. 31)

Como exemplo dessa suspensão do sentido Barthes cita dois filmes: *O anjo exterminador* (1962), de Buñuel, e *A imortal* (1963), de Robbe-Grillet. Ele comenta a construção do sentido nesses filmes. Para Barthes, em Buñuel, há uma contiguidade de significantes responsáveis pela construção de um sentido que insinua sem responder, como se o único responsável por esse sentido fosse o próprio telespectador.

Apesar de em algumas entrevistas Buñuel afirmar que seu filme se trata de uma crítica à sociedade burguesa da época, o filme não tem uma moral única. Não conduz a uma só interpretação. Mas isso se deve muito mais à técnica utilizada por Buñuel que a qualquer outra coisa.

Em *O anjo exterminador*, por exemplo: o espaço; todo o filme se passa dentro de uma mansão, as cenas e os diálogos rápidos, o movimento de câmera em primeiro plano, além da ausência de protagonistas faz com que cada cena só se justifique quando assistimos a cena seguinte, até o final do filme.

Já no filme de Robbe-Grillet, não se trata apenas do uso de “metonímia”, da contiguidade: Grillet recorre à metáfora para “embaralhar o sentido”, mas o sentido continua lá. A Istambul do cenário do filme de Robbe-Grillet e a cultura turca favorecem o jogo entre o real e o imaginário estabelecido pelo autor, mas não suspendem o sentido. E nesse sentido, a metáfora é um recurso relevante, pois nada é o que parece ser.

Ao comentar os filmes de Buñuel e Robbe-Grillet e como eles tentam subverter a imagem e a própria linguagem (entenda-se, os diálogos), para que se construa um significado que não está evidente, Barthes sugere outro viés de interpretação para uma análise de um filme: *representação analógica da realidade*, pois, num filme, “existe um discurso que é tratado por uma coletividade e comporta elementos que não são diretamente simbólicos, mas já interpretados, culturalizados, convencionalizados” (BARTHES, 2004, p.44).

Nesse sentido, o objeto em questão passaria a ser o *discurso* por trás das imagens. Outro aspecto importante seria também o próprio lugar social ocupado pelo analista. É essa a questão que se coloca num artigo do próprio Barthes para o *Le Monde*, em 1976. Sobre o filme de Pasolini *Salò ou os 120 dias de Sodoma*. Na época em que o filme foi lançado, ele desagradou não só os leitores de Sade, mas os críticos do fascismo.

Lança-se, então, outra pergunta: como se pode elaborar uma análise a partir de uma representação analógica da realidade em um filme que não é simplesmente uma adaptação de um livro, mas a adaptação dessa obra a uma realidade como a do fascismo italiano?

Barthes explica que esse duplo descontentamento vem principalmente do fato de Pasolini ter tentado trazer para o cinema, um texto feito essencialmente para ser *lido* e não *interpretado*. Para ele, Pasolini nos toca, nos incomoda porque organiza seu filme a partir do que Sade *descreve* e não *escreve* (cito): “o que toca, o que tem efeito em Salò, é a letra. Pasolini filmou suas cenas ao pé da letra, como elas tinham sido descritas (eu não digo ‘escritas’) por Sade²”.

Para Barthes, o desconforto causado pelo filme de Pasolini se dá pelo o que ele decide “mostrar” *à la lettre*, o que deve ser apenas imaginado. O cinema é a arte da sugestão, das inferências. O filme de Pasolini nos choca porque mostra rigorosamente cenas que desejamos ver mesmo conscientes de que não devemos. Não há simbolismo, não há analogias. A cena está lá e basta vê-la.

Segundo Barthes, a opção de Pasolini traz um efeito inesperado, pois ao mostrar as cenas presentes em Sade num universo fascista, ele distorce ambos e desagrade todos. *O filme é uma teimosia*. O texto de Sade não autorizaria representação. *Os 120 dias de Sodoma* não se realiza em outras artes, se descaracteriza. Por essa razão, os apreciadores de Sade não o reconhecem no filme de Pasolini. A descrição possível na literatura não se estende à tela do cinema.

Já no universo político-sociológico, Pasolini peca também ao abordar o contexto fascista italiano, pois atribui aos “mestres libertinos” em seu filme o rótulo de fascistas. Ao contrário da sua tentativa em Sade, acerca do fascismo, Pasolini não mostra o que é o fascismo, não o torna crível. Não questiona, apenas mostra de maneira rasa.

A linguagem cinematográfica deve, pela sua própria condição, por ser essencialmente imagética, ser cuidadosa com o que mostra. Aquele que vê o filme deve ser também capaz de ir além, de captar o que não é mostrado, mas que está lá e tem relevância na obra.

A obra de Barthes é vasta. Este encontro é a prova da grande contribuição que Barthes deixou para os amantes da pintura, da literatura, da fotografia, do cinema... nesse último, entre artigos, entrevistas e roteiros, ele ainda atuou no longa *As irmãs Brontë* (1979) de André Téchiné e no roteiro para o documentário de Hubert Aquin, *O Esporte e os homens* (1959). No Brasil, teve seu *Fragmentos de um discurso Amoroso* (1997) adaptado no longa de Sandra Werneck, *Pequeno Dicionário Amoroso* (1996).

Barthes parecia apreciar a sétima arte, mesmo que esta não figure na sua famosa lista *J’aime, je n’aime pas* (1975). Ausência que ele talvez e simplesmente respondesse « cela n’a aucune importance pour personne ». E certamente responderíamos: « cela nous interesse énormément ».

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. Sobre o cinema. In *O grão da voz : entrevistas, 1961-1980*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. Sade-Pasolini In : *Oeuvres Complètes*. Tome 1. Paris : Seuil, 1995. p. 391-392.

_____. En sortant du cinéma. In : *Communications*, 23, 1975. Psychanalyse et cinéma. p. 104-107. Disponível em:

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_05888018_1975_num_23_1_1353. Acesso em: 31 jul 2015.

_____. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Disponível em: <http://www.roland-barthes.org/>. Acesso em 31 jul 2015.

BARBOSA, M. V. Entre as artes. In: *Interartes/ Vera Casa Nova*, Márcia Arbex, Márcio Venício Barbosa (orgs.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. p. 18-32.

²« Ce qui touche, ce qui a de l’effet, dans Salò, c’est la lettre. Pasolini a filmé ses scènes à la lettre, comme elles avaient été décrites (je ne dis pas ‘écrites’) par Sade.

FILMOGRAFIA:

L'IMMORTELLE, L'. Direção: Jean Robbe-Grillet França. Itália, Turquia, 1963. 101mi.
ANJO, Exterminador O. Luis Buñuel, México. 1962. 95min.
SALÒ, Ou os Cento e vinte dias de Sodoma. Pier Paolo Pasolini, Itália. 1975. 116min.
ESPORTE, e os Homens O. Hubert Aquin, Canadá. 1959. 58min.
IRMÃS, Brontë. André Téchiné. França. 1979. 180min.
PEQUENO, Dicionário Amoroso. Sandra Werneck, Brasil. 1997. 91min.