

# Ensaaios

## Em frente ao espelho: a “situação-cinema” segundo Roland Barthes

In front of the mirror: Barthe’s conception of “film-situation”

Maria João Viegas  
[viegas.mj@gmail.com](mailto:viegas.mj@gmail.com)  
Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra  
Coimbra, Portugal  
ORCID iD [0009-0001-4327-6408](https://orcid.org/0009-0001-4327-6408)

DOI <https://doi.org/10.34623/h7z7-a430>

**Recebido** 2024-04-11

**Aceite** 2024-09-22

**Publicado** 2024-09-30

### Como citar e licença

Le Pichon, P. (2024). Em frente ao espelho: a “situação-cinema” segundo Roland Barthes. *Rotura – Revista de Comunicação, Cultura e Artes*, 4(2). <https://publicacoes.ciac.pt/index.php/rotura/article/view/269>

This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

### Resumo

No texto “En sortant du cinéma” (1975), Roland Barthes narra um estado alterado de consciência, em princípio o seu próprio, à saída de uma sessão de cinema, relatando ainda aquele que o precede à entrada e a experiência vivida na sala.

Partindo deste texto, colocado em diálogo com outros de Barthes e ainda com alguns autores que são referências explícitas do mesmo, como Freud, Lacan ou Brecht, o ensaio que agora se apresenta procura investigar em que consiste a experiência cinematográfica para o espectador-Barthes ou para aquele espectador múltiplo que parece ter sido convocado a marcar presença no evento.

Uma experiência com limites difusos, uma hipnose de efeitos transitórios, um estado de passividade produtiva, um desejo de fusão, uma distância amorosa, um afeto ambivalente, tais poderão ser os termos contraditórios que definem a “situação-cinema”.

### Palavras-chave

Barthes · Escrita autobiográfica · Situação-cinema · Hipnose

### Abstract

In “En sortant du cinéma” (1975), Roland Barthes describes an altered state of consciousness, probably his own, while leaving a movie theatre, additionally depicting the moment that precedes the entrance and that which is lived inside the movie theater.

Using this text as a starting point, in dialog with other works from Barthes and even with some authors that are referenced explicitly in it, such as Freud,

Lacan or Brecht, the following brief essay intends to investigate the elements of the cinematic experience for the spectator-Barthes or for the multiple spectator that seems to be summoned to be present in the event.

An experience with unclear limits, a hypnosis with transitory effects, a state of productive passivity, a wish for fusion, a loving distance, an ambivalent affection, these are all contradictory terms that define the “film-situation”.

## Keywords

Barthes · Autobiographical writing · Film-situation · Hypnosis

## Introdução

Em “En sortant du cinéma”, texto de 1975, Roland Barthes descreve a experiência cinematográfica, tratando um modo preferencial de ir ao cinema, a relação que aí se funda, as suas condições de possibilidade, os efeitos da sessão, as hipóteses de fuga.

Partindo, admissivelmente, da sua própria experiência de espectador, o autor procura caracterizar aquilo que apelida de “situação-cinema”, conceito de difícil delimitação, com epicentro na relação singular que o espectador, ou um certo tipo de espectador, estabelece com o cinema. Este construto conecta-se com outras formulações do pós-estruturalismo, nomeadamente com aquelas geradas na mesma época por autores como Metz (1975) ou Baudry, (1975) e publicadas no mesmo número da revista *Communications* onde se pode ler este texto. Em comum revelam uma peculiar aliança entre semiologia, psicanálise freudiana e lacaniana e ainda marxismo althusseriano, junção que resulta num discurso sobre o modo como cinema e ideologia se relacionam, como o próprio dispositivo cinematográfico é definidor de uma posição para o espectador, criando modos de espectadorialidade, e como este dispositivo se constitui simultaneamente como um produto social e um modo de funcionamento psíquico.

A “situação-cinema” de que se fala aqui implica um sujeito disponível para se deixar fascinar e envolver num logro, engano que, favorecido pela identificação especular, leva o espectador a imergir na imagem filmica, a acreditar na sua verosimilhança, anulando qualquer distância e transformando o cinema num

espelho narcísico. Barthes compara a experiência com uma hipnose, estado mental que supõe um certo esvaçamento, um abandono, que precede e facilita aquilo que se vai passar na sala de cinema, que é o centro da experiência, mas não o seu início, nem o seu fim. A chave da fascinação encontra-se no escuro da sala, negro que qualifica como anónimo e indiferenciado e que constitui o fundo sobre o qual a imagem projetada pode produzir a sua perturbação, numa experiência afetiva que se estende para fora da sessão. Do lado do filme, a técnica, o som, o mimetismo da imagem em relação ao seu objeto, em suma, a naturalização da imagem filmica, tudo contribui para o fechamento do espectador numa relação dual. Embora a experiência hipnótica, a fascinação cinematográfica, fundada sobre a identificação especular criadora do imaginário, tenda a prender o espectador, esta pode ser rompida pela introdução de uma distanciação, pela consciência de uma “situação”, que inclui todos os seus elementos, como o som, a sala, a obscuridade, os outros corpos, o artifício da projeção, o espaço e o tempo que antecedem e sucedem a sessão, “situação” que vem contextualizar e complexificar uma “relação”. Uma relação dual é triangulada pela introdução do contexto em que ela própria opera. Contudo, diz Barthes, tal não deixará de constituir uma forma de se deixar fascinar duplamente: pela imagem, que captura um corpo narcísico colado e abandonado ao espelho-ecrã e pelo contexto, que “fetichiza” o que está para além da imagem.

Deste modo, a “situação-cinema” é concomitantemente a relação que um determinado espectador estabelece com a experiência cinematográfica, um estado mental por ela produzido, as condições materiais atuantes, que definem e facilitam a experiência, os seus efeitos para lá da sessão e a predisposição que a antecede.

## Ambiguidade, resistência, ambivalência: Roland Barthes no cinema

A primeira questão (ou talvez uma questão prévia) que o texto suscita e que problematiza a própria legitimidade de o integrar na categoria de escrita autobiográfica é a de saber quem fala neste texto e de quem se fala nele, ou dito de outro modo, quem é o sujeito da enunciação e quem é o sujeito enunciado. Que discurso se tece nele e sobre que espectador se fala? Na

abertura do texto Barthes fala de um *ele*, “o sujeito que fala aqui” (Barthes, 1975, p. 104), parecendo falar de si próprio como se de outro se tratasse, numa tentativa de criar distância crítica ou, como o próprio prefere admitir noutra local, numa estratégia paranoide de se libertar de si “como uma pele morta” (Barthes, 1980, p. 171). Mas se a terceira pessoa marca o início do texto, rapidamente se passa a um *nós* e depois a um *eu*, fazendo variar ao longo do texto o pronome pessoal da voz enunciativa, numa estratégia que parece resultar num efeito de esquiva a uma ideia de pacto autobiográfico (Lejeune, 1994) onde a unidade do autor, narrador e personagem do texto resultaria perfeitamente clara para o leitor. Ainda que se admita que o espectador de que se fala aqui seja o próprio Roland Barthes, pelo menos em boa parte dos enunciados, este borboletear entre vários modos de enunciação cria uma certa ambiguidade, deixando o leitor numa posição de indecisão e dúvida. Roland Barthes, o espectador de cinema, um espectador de cinema imaginado, o autor em modo ideal de ida ao cinema ou uma idealização do espectador múltiplo que o autor é, todos parecem ter sido convocados a marcar presença no texto. Esta última hipótese, a de um modo ideal mas menos frequente de o autor ir ao cinema, é aliás admitida numa entrevista aos *Cahiers du Cinéma* de 1963 (Barthes, 1981) quando afirma, lamentando, que embora vá frequentemente ao cinema em contexto dual ou grupal, preferiria ir sozinho, livre de constrangimentos culturais, de imperativos de gosto cinematográfico. O jogo em torno das mudanças de voz, das alterações de prisma de análise, presente na obra Roland Barthes<sup>1</sup>, alinha-se com uma conceção de subjetividade que se pode resumir na frase “no campo do sujeito, não há referente” (Barthes, 1980, p. 60) e, sobretudo, com um projeto de escrita que o próprio caracteriza assim em *A Câmara Clara*:

Mas, precisamente, eu sempre tive vontade de argumentar os meus humores; não para os justificar, e ainda

1 Em *Fragmentos de um discurso amoroso* (1995) temos um eu que é o sujeito apaixonado, um personagem feito a partir da sua experiência íntima, de leituras várias e dos testemunhos de próximos; Em *Roland Barthes par Roland Barthes* (1980) temos um ele que é o autor submetido ao seu próprio olhar crítico, Barthes como um outro a ler e analisar a sua obra e, por vezes, temos ainda um eu que se diz contraditório porque disperso.

menos para preencher com a minha individualidade a cena do texto, mas, pelo contrário, para oferecer, para estender essa individualidade a uma ciência do sujeito, cujo nome pouco me importa, desde que ela atinja (o que ainda não foi feito) uma generalidade que não me reduza nem me esmague. Seria preciso então procurá-la (2005, p. 25).

A segunda questão levantada pelo texto diz respeito à proposta de Barthes para delimitar a sessão de cinema, no texto designada “situação-cinema”, resultando esta numa evidente afirmação da impossibilidade de a circunscrever a um tempo e lugar, como o representado pela unidade da duração do filme em sala de cinema, e descrevendo, ao contrário, uma experiência de limites muito difusos.

O texto inverte a sequência temporal da experiência, começando por descrever a saída do cinema, depois a entrada e finalmente o visionamento do filme. A saída do cinema prolonga a sessão, através dos seus efeitos pós-hipnóticos, não sendo possível identificar um final para o episódio. Do mesmo modo, a entrada na sala de cinema é precedida por um estado de disponibilidade pré-hipnótica, facilitando tudo o que se passa depois no escuro da sala, mas não se sabe exatamente quando emerge esse estado. De todo modo, quer à saída, quer à entrada do cinema, Barthes encontra-se na rua, deambulando. Se a situação começa e acaba aí é algo que não é possível responder com um mínimo de segurança.

Portanto, trata-se de uma experiência de fronteiras pouco definidas, com elasticidade suficiente para incluir um antes e um depois da sala de cinema, sendo somente claro e inequívoco que no centro se encontra uma sala de cinema (“nunca consigo, ao nomear cinema, impedir-me de pensar «sala», mais do que «filme»” [Barthes, 1975, p. 104]).

À saída do cinema, o espectador Barthes reconhece-se satisfeito. Identifica em si um estado de torpor e pacificação (sente-se como “um gato adormecido” [Barthes, 1975, p. 104]). Pensa tratar-se do resultado de uma hipnose com poderes curativos. Associa este poder à música e à melodia cantada diariamente a Filipe V de Espanha para acalmar a sua melancolia.

Mas se este espectador relaciona a hipnose da experiência do cinema à música que todos os dias era invariavelmente cantada ao rei, então, talvez admita que os efeitos curativos da melodia-hipnose são instáveis

e transitórios, condenados a um lento mas inevitável desaparecimento, donde a necessidade de repetição.

Sabe-se que no início do século XX, Freud (1976) abandona o método hipnótico fundamentalmente por duas razões: por desesperar ao constatar o desvanecimento dos efeitos terapêuticos da sugestão hipnótica e a forçosa substituição de um sintoma mórbido por outros<sup>2</sup> e também pelo facto de não permitir ao sujeito qualquer *insight* relativamente às forças que atuam na sua vida mental, às resistências em presença, à sua situação atual.

Pode-se, então, supor que os efeitos da experiência cinematográfica tenderão ao desaparecimento, a um lento *fading*, que não observamos em “En sortant du cinéma” por ocorrerem “fora-de-campo”, mas que poderão motivar a necessidade de repetição, um contínuo movimento de busca dos seus resultados. De todo o modo, esse é um outro tempo, posterior à saída prazerosa do cinema, pois pode-se também imaginar que a vivência do *fading* possa ser mais angustiante que alegre. Mais do que um cinema curativo, teríamos, assim, um cinema paliativo.

Do outro lado do espelho, à entrada do cinema, este espectador apresenta-se num registo de impassibilidade, um corpo e uma mente deslizando nas ruas, um sujeito esvaziado, num estado de disponibilidade pré-hipnótica que também poderia ser lido como um estado meditativo, em sentido *zen* (“deixar vir do outro o que vem, deixar passar do outro o que se vai; nada agarrar, nada repelir; receber, não conservar, produzir sem apropriação, etc.” [Barthes, 1995, p. 216]), que o levará ao encontro com a sala escura “onde se produz esse festival de afetos a que chamamos um filme” (Barthes, 1975, p. 104).

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o autor compara o estado pré-hipnótico ao estado que antecipa o episódio da sedução amorosa em termos algo próximos aos que descrevem o espectador antes da entrada na sala de cinema:

O sujeito está de algum modo vazio, disponível, pronto, sem o saber, para o rapto que o vai surpreender (...). Esta

2 Já no século anterior, em *Estudos sobre a histeria* (1976), escrito em conjunto com Breuer, Freud mostrava alguma dificuldade em defender a efetividade do método, tentando, ainda assim, e com a condescendência que Barthes (1975) não deixa de sinalizar, dizer que a técnica dá, por vezes, o melhor resultado possível nas condições de conhecimento da época.

«maravilhosa serenidade» não é senão uma espera – um desejo: nunca me apaixono se não o tiver desejado (Barthes, 1995, p. 228).

Sobre esse negro da sala, Barthes dirá que é condição de possibilidade da hipnose, da fascinação do filme. Cor e lugar de anonimato, de uma sociabilidade a-social, de uma imobilidade produtiva, de apaziguamento e libertação do corpo e da revelação do desejo. Negro que será rompido por um raio de luz dançante, projetado num ecrã que virá captar o olhar do espectador.

Na sala, a luz, a imagem filmica envolve o espectador no “engano perfeito” (Barthes, 1975, p. 106) da identificação especular, levando-o a uma proximidade excessiva, a fundir-se nela e a confundir-se com ela. Tudo nela, incluindo o som e a técnica, concorrem para este logro, que supõe a adesão à ideia de verosimilhança entre representado e representação, e, sobretudo, uma disponibilidade do sujeito para se precipitar nessa relação de desconhecimento própria do Imaginário.

Em *O estádio do espelho como formador da função do eu* (1998), Lacan, descrevendo o reconhecimento que o bebé faz, por volta dos seis meses de idade, da sua imagem no espelho e as manifestações de júbilo que acompanham o episódio, defende que o que se celebra aí é uma intuição da sua unidade mental, uma primeira representação da identidade reconhecida na forma do corpo de um semelhante, não se inibindo de falar a este propósito de alienação, de ilusão, de ficção constitutiva do Eu<sup>3</sup>. Trata-se de um momento fundador do sujeito, em que um outro, uma imagem refletida, tem um valor cativante e permite experimentar um domínio prematuro e totalmente imaginário sobre o seu corpo (ainda imaturo, dependente e desarticulado), ou seja, o momento em que uma imagem especular permite a identificação do sujeito com um corpo sem mácula e triunfante (eu-ideal) que julga ser o seu. É este momento que inaugura a constituição do Imaginário, dimensão que não deixará de produzir os seus efeitos, mesmo após

3 Não deixa de ser curioso que a história da emergência do conceito do Estádio do Espelho na obra de Lacan (Dufour, 1999) esteja, ela própria, enredada numa ficção constitutiva que envolve um texto que não pôde ser lido num congresso, que se perdeu e teimou em reaparecer em outros locais, nas várias versões que o autor escreveu posteriormente e que parecem refletir de vários modos o texto original desaparecido.

a inscrição do sujeito na ordem do Simbólico, com o acesso à linguagem. Ainda que modelado e enriquecido pela função simbólica, o modo imaginário de funcionamento mental continuará atuante durante toda a vida do sujeito, havendo períodos e situações em que a captação imaginária estará maximalizada.

Ora, é precisamente essa perturbação que a imagem cinematográfica vem produzir no espectador, que se cola ao espelho-ecrã e se identifica com a imagem, esse outro imaginário, que julga dizer uma verdade sobre si. Uma identificação que “é uma pura operação estrutural: sou aquele que tem o mesmo lugar que eu” (Barthes, 1995, p. 165), como no caso do sujeito apaixonado, e que “me atinge vivamente, embora a sua pessoa me seja indiferente, mesmo que desconhecida: estou preso num espelho que se desloca e me capta onde há uma estrutura dual” (Barthes, 1995, pp. 165-166).

De passagem, o espectador Barthes equaciona a possibilidade de a imagem fílmica ser também a ideologia, na qual não consegue impedir de se fundir igualmente. Nas suas palavras: “o ideológico será no fundo o imaginário de um tempo, o Cinema de uma sociedade” (Barthes, 1975, p. 106). Contudo, este espectador não parece muito interessado em deixar a sombra da ideologia estragar a alegria contida na experiência. No fundo, é como diz em *O prazer do texto*: “a ideologia passa sobre o texto e a sua leitura como o rubor sobre um rosto (em amor alguns apreciam eroticamente esse vermelho)” (Barthes, 1983, p. 72). É reconhecidamente constitutiva, produtiva, por vezes é ostensivamente presente, mas não será admitida como travão à fusionalidade da relação.

Quanto às hipóteses de fuga, de descolamento da relação especular, enumera três vias possíveis: a primeira é a possibilidade de um “Cinema Épico”, no sentido brechtiano da expressão, que quebre o laço hipnótico pelo recurso a estratégias de estranhamento erigidas contra o realismo aristotélico, o mimetismo do cinema, facilitando o distanciamento crítico do espectador (Willett, 1978); a segunda é a própria “cultura do espectador ou a sua vigilância ideológica” (Barthes, 1975, p. 106)<sup>4</sup> e o modo como esta pode dimi-

nuir os efeitos do imaginário; e a terceira, que parece ser aquela em que Barthes se revê, que consiste em complexificar esta relação dual pela introdução de um terceiro elemento, que é a própria “situação-cinema” (a sala escura, os outros espectadores, a projeção, o ecrã, etc.) criando uma via de distanciação.

Em relação a esta última hipótese, reconhece que esta acaba por ser uma forma de se deixar fascinar duas vezes: pela imagem onde se abandona ao espelho narcísico, e pelo contexto, cuja tomada de consciência introduz uma distância, que apelida de “distância amorosa” (Barthes, 1975, p. 107).

Aquilo que parece caracterizar a relação deste espectador com a experiência cinematográfica, que poderia ser resumido numa imagem de movimento bascular, um vai e vem entre um desejo de fusão e um desejo de distanciação, onde a própria distância se converte em fascínio e cativação, revela, de facto, alguma conexão com a experiência do sujeito apaixonado (Barthes, 1995), cujo discurso pode por vezes alternar a expressão de idealização e a mais crua expressão de desidealização (discurso de adoração *versus* o “pequeno ponto no nariz”, p. 33]), podendo, nalguns momentos, converter-se num discurso de segunda ordem em que “por uma perversão especificamente apaixonada, é o amor que o sujeito ama, não o objeto” (Barthes, 1995, p. 40). Anulo o objeto em favor do sentimento abstrato do amor, como anulo a imagem fílmica em favor de uma fascinação pela “situação-cinema”.

Numa entrevista sobre fotografia, publicada em 1980, Barthes (1982) refere que escreveu *A câmara clara* em parte contra o cinema, admitindo uma relação “difícil e resistente” (Barthes, 1982, p. 349) com esta arte. Em “En sortant du cinéma” (1975), utiliza também a palavra “difícil” para caracterizar aquilo que, enquanto espectador, exige do filme e da “situação-cinema”, algo que oscila entre o estar dentro e fora<sup>5</sup>. Portanto, difícil e ambivalente é o afeto (amoroso) que nutre pelo cinema.

---

ralidade da fabricação hollywoodiana de signos: a madeixa de cabelo como signo de romanidade ou o suor como signo de pensamento, conflito moral e conspiração.

4 O olhar contra ideológico de Barthes, claramente uma outra modalidade de se relacionar com o cinema, está presente, por exemplo, num texto de *Mitologias* (1988) como “Os romanos no cinema”, onde denuncia a pretensa natu-

5 “O rosto de Garbo”, texto incluído em *Mitologias* (1988), onde se analisa a beleza desse rosto, parece ter sido escrito exatamente a partir desse lugar difícil, onde distância e fascinação se misturam.

## Conclusão

Num discurso sobre si e sobre o sujeito-espectador de cinema, Barthes oferece ao leitor uma perspectiva da experiência cinematográfica cheia de antinomias, a um tempo libertadora e a outro constrangedora, excessivamente próxima e ainda assim distante, simultaneamente centrada e difusa.

Apesar das suas expressas resistências ao cinema, apesar de uma relação claramente ambivalente com esta arte, apesar do seu reconhecimento daquilo que é equívoco e ilusório nessa conexão, ou talvez por causa de tudo isso, o caso de Barthes com o cinema parece aproximar-se mais de um caso amoroso do que de um desgosto ou aversão.

## Referencias bibliográficas

- [1] Barthes, R. (1975). En sortant du cinéma. *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 104-107. [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1353](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1353)
- [2] Barthes, R. (1980). *Roland Barthes par Roland Barthes*. Éditions du Seuil.
- [3] Barthes, R. (1982). *O grão da voz*. Edições 70.
- [4] Barthes, R. (1983). *O prazer do texto*. Edições 70.
- [5] Barthes, Roland (1988). *Mitologias*. Edições 70.
- [6] Barthes, R. (1995). *Fragmentos de um discurso amoroso*. Edições 70.
- [7] Barthes, R. (2015). *A câmara clara*. Edições 70.
- [8] Baudry, J.-L. (1975). Le dispositif. *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 56-72. [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1348](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1348)
- [9] Breuer, J. & Feud, S. (1976). Studies on Hysteria. In S. Freud & J. Strachey (Eds.), *The complete psychological works of Sigmund Freud* (Vols. 1-24, pp. 1-270). W.W. Norton & Company.
- [10] Dufour, D. (1999). *Lacan e o Espelho Sofiânico de Boehme*. Companhia de Freud Editora.
- [11] Freud, S. (1976). On Psychotherapy. In S. Freud & J. Strachey (Eds.), *The complete psychological works of Sigmund Freud* (Vols. 1-24, pp. 1563-1572). W.W. Norton & Company.
- [12] Lacan, J. (1998). *Escritos*. Jorge Zahar Editor.
- [13] Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Megazul – Endymion.
- [14] Metz, C. (1975). Le film de fiction et son spectateur. *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 108-135. [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1354](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1354)
- [15] Metz, C. (1975). Le signifiant imaginaire. *Communications: Psychanalyse et cinéma*, 23, 3-56. [https://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1975\\_num\\_23\\_1\\_1347](https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1975_num_23_1_1347)

- [16] Willett, J. (Ed.). (1978). *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. Radha Krishna Prakashan.

## Bio

**Maria João Viegas** é psicóloga de formação e profissão. Doutoranda em Estudos Artísticos – Estudos Fílmicos e da Imagem pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, o seu projeto de investigação procura abordar a experiência do espectador a partir da escrita autobiográfica sobre o cinema.

**Maria João Viegas** is a psychologist by training and profession. Currently a doctoral student in Art Studies – Film and Image Studies in the Faculty of Arts and Humanities of University of Coimbra, with a research project that intends to explore the spectator's experience from autobiographical writing on cinema.

