

# Uma pausa, uma praia ou Da descrição no cinema de Abbas Kiarostami

**Lennon Macedo**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

**Alexandre Rocha da Silva**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil

1

## Resumo

O artigo versa sobre quatro filmes de Abbas Kiarostami no que compete à relação entre descrição e narração cinematográfica. Com o aporte da semiologia de Christian Metz e a crítica pós-estruturalista de Gilles Deleuze, identificamos algumas dinâmicas de significação que correm entre os procedimentos descritivos e narrativos. Pelo lado da semiologia, há uma profunda relação entre a pesquisa do cinema e a pesquisa da narrativa, relegando à descrição um papel menor. Pelo lado da taxonomia deleuzeana, narração e descrição coexistem de acordo com o funcionamento de cada regime de imagem. Em nossos esboços analíticos, o cinema de Kiarostami produz variações no interior de ambos os feixes teóricos.

## Palavras-chave

Descrição cinematográfica. Narração. Semiótica do cinema.

## Introdução

Decorridos 10 minutos do filme *Nema-ye Nazdik* (Close-up, 1990), um taxista entediado derruba uma lata de spray no chão. Enquanto aguarda seu passageiro, ele chuta a lata de spray, e esta rola pelo asfalto por aproximadamente 30 segundos até ser barrada pelo meio-fio. Todo esse rolamento se dá em um plano contínuo (Figura 1). Alguns minutos mais tarde, a lata será chutada novamente, desta vez por outra pessoa, e nunca mais será retomada no filme. Nove anos depois, em *Bad ma ra khahad bord* (O vento nos levará, 1999), ao terminar uma importante ligação telefônica, um engenheiro perde outros 35 segundos observando um besouro rolar uma bola seca de terra ladeira abaixo (Figura 2). A degustação visual do trabalho animal será interrompida pelo continuar da narrativa, em que um outro trabalhador lhe chama a atenção. À maneira de *Close-up*, o besouro não será retomado.

Esses momentos de digressão imagética interrompem o fluxo da narrativa, seu

**Figura 1**–A lata de *Close-up* (1990)


Fonte: Frame do filme *Close-up* (1990), de Abbas Kiarostami

**Figura 2**–O besouro em *O vento nos levará* (1999)


Fonte: Frame do filme *O vento nos levará* (1999), de Abbas Kiarostami

encadeamento causal, para nunca mais aparecerem. Trouxemos dois exemplos iniciais, mas a filmografia de Abbas Kiarostami é plena dessas situações. Essas pequenas cenas, ou planos, ou imagens – ainda nos

falta o conceito preciso – parecem imbuídas de certa autonomia no que tange à sua significação. Na falta de uma conexão lógica com o andamento do enredo fílmico, a lata ou o besouro não parecem se relacionar com os planos que lhe antecedem e sucedem senão por uma montagem um tanto aleatória. Seria um intervalo em meio ao fluxo narrativo? Ou uma metáfora tão obscura que não compreenderíamos à primeira vista? O que significa aquele besouro?

Por mais que existam trabalhos que busquem a significação oculta desses momentos desviantes<sup>1</sup>, entendemos que seria mais interessante estudar essas “[...] cenas em que nada estivesse acontecendo” (LOPATE *apud* BERNARDET, 2004, p. 93) a partir de seus próprios agenciamentos de linguagem cinematográfica. Ou seja: ao invés de buscarmos fora do filme uma simbologia que lhe calce, pretendemos compreender que função operam esses momentos dentro das narrativas de Kiarostami.

Mas este estudo não se encerra nos dois exemplos supracitados. Reconhecemos que a autonomia da forma descritiva em relação à narração pode ser tipologizada gradativamente em três modos descritivos. No caso

**1** Notadamente, o trabalho de Ishaghpour (2004) acerca da relação do cineasta com a cultura persa e o ensaio de Bernardet (2004) que concebe a poética de Kiarostami articulando seus filmes e entrevistas. Retornaremos a esses autores em nossas análises.

do besouro e da lata, podemos identificar a descrição como uma breve digressão, um repouso, um intervalo no encadeamento narrativo. São pequenos blocos descritivos que se autonomizam em meio a um todo narrativo. Mas o que acontece quando a descrição quer tomar o filme por inteiro? Nos outros dois casos a serem apresentados, veremos que a forma descritiva se direciona cada vez mais para um sentido global do filme, afogando a narrativa e sua diacronia lógico-causal na superfície de presentes desconectados. Para tanto, precisaremos retomar as pesquisas acerca da descrição e sua relação com a narrativa cinematográfica, não apenas para fins de consistência teórica, mas também para construirmos procedimentos metodológicos adequados para o estudo semiótico da descrição no cinema.

### **Semiologia e descrição cinematográfica**

Para qualquer pesquisa que vise pensar as formas de descrição e narração no cinema pela perspectiva semiótica, a obra de Christian Metz se faz incontornável. Muitas vezes esquecido, esse importante semiólogo coloca questões ainda carentes de revisão e deslocamentos críticos na área. É notável seu empenho em reunir noções e procedimentos metodológicos das várias áreas da linguística – mas também da antropologia e dos estudos literários – pelas quais o estruturalismo deixou sua marca. Por isso o nome do autor

se confunde com o próprio empreendimento do estruturalismo no cinema.

Desde o seu primeiro livro, *A significação no cinema* (2014 [1968]), Metz busca combater em duas frentes no campo do cinema: por um lado, fazer a crítica do que certos teóricos do cinema clássico compreenderam como a “cine-língua” (METZ, 2014, p. 58) – termo criado por Dziga Vertov, mas que sintetiza boa parte das ideias correntes da época acerca do funcionamento das imagens no cinema –, em que as imagens funcionam como palavras, as sequências como frases e a montagem como a grande articuladora do sentido no filme; por outro lado, se opor à fenomenologia de André Bazin e seu realismo ontológico, que fazia do cinema uma mediação entre espectador e mundo sem requisitar o auxílio de uma linguagem propriamente articulada. Resumindo: nem uma noção ingênua acerca da linguagem cinematográfica, pensada excessivamente pelo prisma do verbal e perdendo de vista a sua especificidade enquanto imagem, nem uma noção ingênua da relação entre cinema e mundo, diminuindo a importância dos mecanismos de linguagem na produção imagética.

Para tanto, o semiólogo vai lançar mão de um conceito de linguagem que o próprio reconhece ser um tanto esquivo. Em primeiro lugar,

A palavra linguagem tem diversos sentidos, restritos e menos restritos, e todos são de alguma forma justificados. Essa abundância polissêmica se verifica em duas direções: certos sistemas (e até os mais inumanos) serão denominados “linguagens” se sua estrutura formal assemelhar-se à de nossas línguas: tais como a linguagem do xadrez (que interessava tanto a Saussure), a linguagem binária usada pelas máquinas. No outro polo, tudo aquilo que fala do homem ao homem (nem que seja do modo menos organizado e menos linguístico possível) é intuído como “linguagem”: trata-se então da linguagem das flores, da pintura, e até do silêncio. [...] Ora, é na linguagem, no sentido mais restrito que possa haver, (a linguagem fônica humana) que se originam estes dois vetores da expansão metafórica: a linguagem verbal serve para os homens se comunicarem; é fortemente organizada. (METZ, 2014, p. 82).

A linguagem, em Metz, traz em sua compreensão resquícios da linguagem verbal. Mas seu funcionamento enquanto linguagem cinematográfica só será efetuado em termos de discurso:

O cinema, sem dúvida nenhuma, não é uma língua, [...] mas pode ser considerado como uma linguagem, na medida em que ordena elementos significativos no seio de combinações reguladas, diferentes daquelas praticadas pelos nossos idiomas, e que tampouco decalcam os conjuntos perceptivos oferecidos pela realidade (esta última não conta estórias contínuas). A manipulação fílmica transforma em discurso o que poderia não ter sido senão o

decalque visual da realidade. (METZ, 2014, pp. 126-127).

O estudo da linguagem cinematográfica, portanto, se dará nos textos iniciais de Metz a partir de três modulações dessa linguagem: seu caráter analógico, seu caráter discursivo e seu caráter narrativo. A aliança discurso-narração será o par definidor dessa primeira semiologia metziana, relegando à analogia uma função secundária. A significação fílmica deve ser procurada, portanto, a partir de “[...] códigos particulares de conotação [...] ou ainda códigos de denotação-conotação relativos à organização discursiva dos grupos de imagens” (METZ, 2014, p. 132).

Em um momento posterior da sua pesquisa, especificamente em *Linguagem e cinema* (1980), Metz irá revogar o estatuto necessariamente narrativo da linguagem cinematográfica e passará a pensar o cinema a partir do paradigma do *código*. Neste sentido, “[...] a linguagem cinematográfica é o conjunto dos códigos e subcódigos cinematográficos” (METZ, 1980, p. 156). Daí que a analogia se torna apenas um dos códigos (o código de iconicidade) que trabalha na produção do discurso fílmico. Do mesmo modo, a narração se torna um código não específico ao cinema, mas que é muitas vezes agenciado junto a outros códigos que atuam em meio à matéria de expressão fílmica. Contudo, é apenas em seus primeiros

textos, bastante marcados ainda pelas motivações da linguística estrutural, que o semiólogo enseja uma semiologia da narração cinematográfica.

Para além do método semiológico, Metz se apoia bastante nas noções da semiologia geral para estabelecer paralelos com o cinema. A correlação entre plano e enunciado é um deles, e provavelmente o que sofrerá as críticas mais severas, conforme veremos mais adiante neste artigo. Esse rearranjo deságua no que Metz chama de paradigma de sintagmas ou grande sintagmática. A sintagmática metziana, que delimita propriamente o campo de análise semiológica no cinema, analisa os sintagmas (relações de elementos presentes, ou seja, de enunciados) audiovisuais, mas tais sintagmas se dão sempre em relação à narrativa fílmica, e o próprio autor admite que

[...] é difícil saber se a grande sintagmática do filme diz respeito ao cinema ou à narração cinematográfica. Pois todas as unidades que levantamos podem ser identificadas no filme mas em relação ao enredo. Este vaivém constante entre a instância da tela (significante) e a instância diegética (significada) deve ser aceito e até mesmo erguido em princípio metodológico, pois só ele possibilita a comutação e portanto a identificação das unidades (= aqui, dos segmentos autônomos) (METZ, 2014, p. 166).

A grande sintagmática metziana não tem caráter conclusivo quanto à quantidade de

sintagmas. Em meio a essa tipologia, identificamos no *sintagma descritivo* um primeiro ponto de abordagem semiótica da descrição no cinema. Este tipo sintagmático é o único em que as relações temporais não apresentam consecução, apenas simultaneidade. “No sintagma descritivo, a única relação inteligível de coexistência entre os objetos que as imagens apresentam é uma relação de coexistência espacial” (METZ, 2014, p. 150). E, por não apresentar relação de consecução entre os enunciados postos, este sintagma termina por ser o único segmento cronológico não narrativo (METZ, 2014).

A oposição entre descrição e narração é importante para o semiólogo nesses textos. Metz (2014, p. 41) define a narrativa como um “[...] discurso fechado que irrealiza uma sequência temporal de acontecimentos”, e é quanto à definição de sequência temporal que aquela se opõe à descrição. Há, na narração, dois tempos engendrados: o tempo da narração (tempo do significante) e o tempo do narrado (tempo do significado). A narração se dá, portanto, numa transformação temporal, em que um tempo (significado) é operacionalizado por outro tempo (significante). Já a descrição, diferentemente, traduz temporalmente (significante) um instantâneo espacial (significado). Uma traduz um tempo para um outro tempo, a outra traduz um espaço para um tempo.

No seio de uma narração, o momento descritivo denuncia-se imediatamente: é o único no interior do qual a sucessão temporal dos elementos significantes – sucessão que permanece – deixa de se referir a quaisquer relações temporais (consecutivas ou outras) entre os significados correspondentes, e designa entre estes mesmos significados apenas relações de coexistência espacial (isto é, relações tidas como constantes em qualquer momento que se queira). Passa-se do narrativo ao descritivo por uma mudança de inteligibilidade, no sentido em que se fala em mudança de marcha num carro (METZ, 2014, p. 33).

Assim, a descrição é apresentada como submissa à narração, como uma espécie de “momento”, tendo em conta que “[...] grandes quantidades de narrações encerram descrições, a ponto de que não seja pacífico haver descrições que não estejam encaixadas em narrações” (METZ, 2014, p. 32). Embora com funcionamentos diferentes, há uma clara hierarquia na semiologia metziana no que tange à relação entre narrativa e “momento descritivo”. Na linha de Metz, a narratologia de Jost e Gaudreault (2009, p. 149) irá qualificar esse momento como *pausa*, em que “[...] a uma duração determinada da narrativa não corresponde nenhuma duração diegética (da história)”. Essa *pausa* no fluxo da diegese narrativa remonta à definição do sintagma descritivo,

como simultaneidade sem consecução, um instantâneo de tempo diegético que adquire duração ao nível do significante. Portanto, é à maneira de um repouso ou de um intervalo que se pensa a descrição na pesquisa semiológica do cinema.

Ainda assim, é importante frisar que, para Metz, não há juízo sobre a descrição ser mais ou menos capaz de significar, apenas que toda descrição está ao serviço de uma narração. Veremos a seguir que a crítica pós-estruturalista da semiologia metziana irá não apenas fazer vacilar o método estrutural, como também trazer novos termos para o debate acerca da descrição.

### Descrição e narração nos regimes da imagem

Uma das mais contundentes críticas à semiologia metziana veio com Gilles Deleuze em sua taxonomia<sup>2</sup> das imagens e dos signos do cinema. Se em Metz a narração é constitutiva da organização das imagens, para o filósofo pós-estruturalista a narração é posterior, é uma consequência das imagens que possuem existência sensível enquanto tais, com suas próprias definições que não necessariamente obedecem a uma ordem estrutural narrativa.

2 Por mais que mantenha uma amizade inegável com a semiótica peirceana e seus conceitos (Cf. principalmente o primeiro tomo, *Imagem-movimento* [1985]), Deleuze prefere tratar seu estudo como uma taxonomia de imagens e signos, ao invés de uma semiótica do cinema.

Para Deleuze, tal problema de ordem da narrativa se dá por uma dupla transformação: “[...] por um lado, a redução da imagem a um signo que pertença a um enunciado; por outro, a codificação desses signos para descobrir a estrutura da linguagem (não analógica) subjacente aos enunciados” (DELEUZE, 1990, p. 39).

A linguagem cinematográfica, em Metz, opera sempre no nível do significante, tanto que, conforme já mencionado por Deleuze (1990, p. 38), “[...] a própria noção de signo tende a desaparecer dessa semiologia. Ela desaparece, evidentemente, em favor do significante”. Os significados circulam em torno do significante por seu viés narrativo, mas nunca por seu viés analógico em relação ao mundo. O significante é a tela e o significado é a diegese, mas a diegese sempre como articulação narrativa.

Com isso, Deleuze irá identificar na formulação do cinema como linguagem<sup>3</sup> vestígios do verbal e dos métodos linguísticos. À linguagem dos enunciados se opõe o cinema

como semiótica do enunciável. Isso remonta à diferença entre Metz e Deleuze no que tange à leitura da linguística de Louis Hjelmslev. Deleuze critica Metz por não reconhecer (assim como o próprio Hjelmslev não reconhece) que na articulação entre matéria, forma e substância, a matéria não é semioticamente<sup>4</sup> amorfa. Para o francês pós-estruturalista, a matéria de expressão cinematográfica já é, em si, formada em imagens e signos pré-linguísticos.

Não é uma enunciação, não são enunciados. É um enunciável. Queremos dizer que, quando a linguagem se apodera dessa matéria (e ela o faz, necessariamente), dá então lugar a enunciados que vêm dominar ou mesmo substituir as imagens e os signos, e remetem por sua conta a traços pertinentes da língua, sintagmas e paradigmas, bem diferentes daqueles de que havíamos partido. (DELEUZE, 1990, p. 42-43)

Contudo, a crítica de Deleuze merece um breve contraponto. Ainda que a semiologia metziana prefira analisar o cinema a partir do código e de suas articulações sistêmicas, ela reconhece que há, “[...] com relação

**3** Para o filósofo, o conceito de linguagem é diretamente devedor do estruturalismo e de sua matriz linguística, sendo, portanto, excessivamente tingido pelos tons do verbal. Em nossa perspectiva semiótica, não reduzimos a linguagem ao seu uso linguístico, mas compreendemos que todo sistema de signos atua como linguagem.

**4** Deleuze (1990, p. 42) diz em nota: “O linguista Hjelmslev chama precisamente de “matéria” esse elemento não linguisticamente formado, embora perfeitamente formado sob outros pontos de vista. Ele diz “não semioticamente formado”, porque identifica a função semiótica com a função linguística. Por isso Metz tende a excluir esta matéria na interpretação que faz de Hjelmslev. [...] Mas a sua especificidade como matéria sinalética está, ainda assim, pressuposta pela linguagem”.

a cada código, traços pertinentes da matéria do significante” (METZ, 1980, p. 263). Esses traços já indicariam instâncias formais em meio a uma matéria de expressão suposta amorfa por Hjelmslev. Contudo, em seus estudos, Metz (1980) só concede pertinência a esses traços para distinguir a linguagem cinematográfica de outras linguagens e para pressupor códigos que se efetuem isomorficamente em diferentes linguagens. A concepção deleuzeana de que a matéria de expressão cinematográfica se diferencie de si a partir de traços (imagens? signos?) pré-códicos que se apresentam atualizados em diferentes filmes passa ao largo do projeto de Christian Metz.

Outra crítica importante à obra metziana vem do texto de André Parente (2000). Em tese de doutoramento orientada por Gilles Deleuze, o pesquisador brasileiro busca reformular as teses deleuzeanas sobre o cinema reforçando o conceito de *narrativa*. Enquanto Deleuze assume a narrativa como uma consequência do arranjo semiótico entre as imagens, Parente (2000) irá elaborar a teoria dos processos narrativo-imagéticos, em que as modulações da matéria imagética se situam em um mesmo nível ontológico que a narração dos acontecimentos. Para tanto, o autor irá diferenciar seu conceito de narrativa daquele concebido por Christian Metz em seus primeiros escritos, realizando (na esteira de

Deleuze) críticas duras à obra do semiólogo. Para Parente (2000, p. 14), o cinema envolve processos narrativos na medida em que “as imagens são acontecimento” e o passar de uma imagem à outra, ou seja, a ordenação dos acontecimentos é no que consiste a narração. No entanto, nenhuma importância dá Parente (2000) ao procedimento descritivo no interior de sua pesquisa; desse modo, não nos parece interessante tomar a narração (seja ela nos termos dos primeiros textos de Metz, seja pelo viés de Parente) como um fundamento das imagens cinematográficas.

Acerca da relação entre descrição e narração, o debate ganha texturas diferentes na taxonomia deleuzeana. Posto que “[...] não há narração (nem descrição) que seja um “dado” das imagens” (DELEUZE, 1990, p. 167), tampouco há uma narratividade *a priori* no cinema à qual irão se encaixar humildemente alguns momentos descritivos. Narração e descrição são igualmente consequência das imagens cinematográficas, e, portanto, desempenham diferentes funções conforme as imagens agenciadas. Deleuze (1990) irá tratar de dois regimes da imagem: regime orgânico e regime cristalino.

No regime orgânico, a descrição pressupõe independência do meio ou objeto descrito, ou seja, faz valer a crença numa realidade preexistente. Essa realidade que preexiste ao ato



descritivo torna a descrição uma mera qualificação de um meio ou objeto que a excede. Reencontramos aqui a função semiológica da descrição: é um momento subserviente à narração que qualifica algo que será posto em movimento pela ação narrativa. A narração, no regime orgânico, é o desenvolvimento do que Deleuze (1990, p. 157) irá caracterizar como esquemas sensório-motores, “[...] segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação”. A descrição qualifica o meio no qual se narram as situações sensório-motoras.

Contudo, é importante afirmar que tais descrições orgânicas não configuram uma *pausa* no sentido que a narratologia define. Tal *pausa* implica uma duração X do significante correlacionada a uma duração nula do significado, que devém da estruturação das imagens pelo par opositor tela/diegese narrativa. No regime orgânico deleuzeano, as imagens estão sempre em movimento. Elas são movimento, as próprias imagens-movimento. E como as descrições são consequências das imagens-movimento, elas nada pausam, pelo contrário, elas têm como funcionalidade manter, reafirmar, qualificar o movimento. Se na rítmica da narratologia a descrição é uma parada da melodia narrativa, no regime orgânico o momento descritivo é um falso repouso, é um intervalo que dita o ritmo do movimento, é um catalisador da narração.

Já no regime cristalino da imagem, as descrições passam a valer por si. Elas criam o meio. Elas substituem o objeto. Ou, dito de outra forma, os meios e objetos nada mais são do que suas descrições. Se as descrições se autonomizam, a narração cristalina se dá justamente pela quebra do esquema sensório-motor, pois as personagens já não agem sobre o meio, não reagem aos objetos. Surgem situações ótico-sonoras puras que envolvem as personagens, personagens em crise de ação. Os termos narrativos, aqui, são o de um “cinema de vidente, não mais de actante” (DELEUZE, 1990, p. 156). Se a narração que antes conduzia o movimento já não age sobre as descrições, essas impõem ao movimento uma descrição puramente ótica e sonora de um meio, de um objeto, ou mesmo de uma personagem.

Voltemos à *pausa* narratológica. Parece-nos que é no regime cristalino que se pode encontrar um correlato para a *pausa*, ainda que a equação opere de forma distinta. Há uma parada no regime cristalino, mas não é o tempo (narrativo ou não) que interrompe seu curso. Pelo contrário, é o movimento que se vê em crise, é o esquema sensório-motor que não mais liga uma percepção a uma ação. Da crise do movimento surge uma apresentação direta do tempo, uma imagem-tempo. Se no regime orgânico a descrição é um intervalo, quando esta se autonomiza é justamente o intervalo

que adquire duração, fazendo das inações narrativas os intervalos dessa duração.

É preciso ter cuidado, porém, para não criar novos pares opostos correlacionais com narração/descrição e movimento/tempo. A descrição atua sobre as imagens-movimento tanto quanto sobre as imagens-tempo, e a narração da mesma forma. O que muda é a função de cada uma de acordo com o regime.

A partir do regime cristalino, podemos pensar a relação entre descrição e narração sem cairmos na hierarquia metziana em que a descrição só existe contida na narração. Tampouco, porém, é a inversão da hierarquia que o regime cristalino da imagem produz. A descrição só dura em relação a uma inação narrativa. A narração só rompe o esquema sensório-motor em relação a uma descrição puramente ótico-sonora de um meio ou objeto.

[Nas imagens ótico-sonoras puras] o que entraria em relação seria algo real e imaginário, físico e mental, objetivo e subjetivo, descrição e narração, atual e virtual... O essencial, de todo modo, é que os dois termos em relação diferem em natureza, mas, no entanto, “correm um atrás do outro”, refletem-se sem que se possa dizer qual é o primeiro, e tendem, em última análise, a se confundir caindo num mesmo ponto de indiscernibilidade (DELEUZE, 1990, p. 61).

Essa indiscernibilidade entre descrição e narração parece um ponto de chegada teórico.

Contudo, o que buscamos no cinema de Abbas Kiarostami não é a identificação de seus filmes com tal e qual regime da imagem, mas a possibilidade de rearranjar a obra do cineasta para tensionar as formas da descrição postas em curso neste estudo.

### O cinema de Abbas Kiarostami

Havíamos iniciado o texto tratando das imagens de Kiarostami. O cineasta iraniano possui uma vasta obra, desde o início dos anos 1970, passando pela Revolução Iraniana até falecer em 2016. Seus filmes foram prestigiados em diversos festivais europeus e detêm uma vasta fortuna crítica. Parte dessa crítica suporta a ideia citada na introdução de que o cinema de Kiarostami é permeado por momentos em que “nada acontece”, e que a sucessão desses nada aponta para presenças puras de um real. Youssef Ishaghpour (2004) remete esse pensamento a uma apropriação ocidental da obra do cineasta, que é profundamente calcada na cultura persa. A crítica de cinema europeia, debatendo-se sobre os discursos de “fim das narrativas” no final dos anos 1980, encontra em alguns filmes orientais um retorno ao real do *hic et nunc*, de um novo realismo que busca apreender um mundo desconhecido pelo ocidente e que se apresenta pela sua insignificância:

A recusa da história, o “incidente simples”, o retorno ao natural imediato liberam o

mundo de toda significação, liberam-no sobretudo da imagem e do imaginário. Despojada de imaginário, sem vontade de significar, de exprimir, a imagem (re)encontra sua função de reproduzir o que está diante da câmara: “a vida e nada mais”<sup>5</sup>. Como a vida não simboliza nem representa nada e supostamente está presente em si mesma, basta que a imagem seja a revelação dessa presença, apresentando-se ela mesma (ISHAGHPOUR, 2004, p. 123).

Partindo dessa citação podemos reencontrar a descrição sob outros termos. Por não ser narrativa, no sentido em que a diegese ou história é recusada em prol de situações simples, insignificantes, a descrição é imbuída da tarefa de reproduzir algo que existe por conta própria. A imagem, aqui, é a revelação de uma presença, mas essa presença é a própria imagem, é a sua apresentação.

É clara a diferença dessa operação em relação à descrição semiológica. A descrição apontada por Ishaghpour (2004) é pretensamente insignificante<sup>6</sup>, ela não se submete a um fluxo narrativo sob a forma de momento ou de pausa, pois há uma recusa da consecução narrativa, apresentando apenas simultaneidades. E também pouco a descrição se organiza como sintagma,

pois os termos do debate são da ordem da imagem e da sua relação com o real, deixando a linguagem à sua insignificância.

Igualmente distinta da descrição insignificante são as descrições orgânicas e cristalinas. A descrição insignificante supõe a independência de um meio ou de um objeto, porém essa independência é da relação da imagem com o real, de uma realidade exterior que é revelada na e pela imagem. A ausência de ação narrativa poderia ser solidária a um regime cristalino caso não houvesse a separação entre imagem e mundo, entre a imagem que revela e um movimento anterior a ela. Cinema da reconstituição (BERNARDET, 2004), da imagem que persegue o mundo e do mundo sem imagens.

### Três séries descritivas nos filmes de Kiarostami

Na primeira série de nossa análise, a descrição parece tomar a forma de um momento em meio à narrativa. Tanto a lata de *Close-up* quanto o besouro de *O vento nos levará* não se prolongam ao longo do filme, não repetem suas notas. Ainda assim, na relação com

5 Referência ao título de um filme de Kiarostami, “Vida e nada mais”, lançado no Brasil como *A vida continua* (1992). Para questões de tradução de títulos e termos iranianos dos filmes do cineasta, ver Ishaghpour (2004).

6 Semioticamente, tal insignificância estaria fora do nosso escopo de estudos, pois não produz significação. Mantivemos a palavra por ser termo corrente ao longo do texto de Ishaghpour, de Bernardet e de outros trabalhos acerca do cineasta, mas nosso artigo busca justamente investigar um processo de significação nos filmes de Kiarostami, e não idealizar o que é semioticamente incognoscível.

a narrativa, elas detêm certa autonomia. A lata do primeiro filme (Figura 1) é chutada duas vezes em planos diferentes, portanto, serve a uma ação. Essa ação, porém, pouco produz significação narrativa. O segundo chute da lata, proferido por um jornalista atabalhoado que involuntariamente desfere o golpe sobre o objeto, poderia estar em relação de qualificação desta personagem, como pensa Bernardet (2004). O chute-tropeço na lata qualifica a personagem do jornalista como um trapalhão. Contudo, a lata dura um generoso tempo de tela (47 segundos ao todo, contando os dois chutes). Essa duração do objeto no filme parece exceder o signo “trapalhão” concedido à personagem, faz a lata variar em demasia, apresentando-se como uma descrição que vai além dos parâmetros da narrativa.

Ainda mais palpável é a autonomia descritiva do besouro em *O vento nos levará*. O engenheiro-documentarista que protagoniza o filme encerra uma ligação importante com sua produtora. Ele olha para baixo e surge o plano do besouro. Passado o meio minuto concedido ao objeto, um homem que trabalhava num poço nas proximidades é soterrado e nosso protagonista vai ao seu alcance. O objeto descrito não qualifica uma personagem ou um meio para uma ação, o besouro não liga o engenheiro-documentarista ao trabalhador soterrado. Seria a descrição do besouro indício de um regime cristalino no filme de Kiarostami? Se

pensarmos do ponto de vista da narração, o protagonista se divide entre momentos de vivência de situações (observação do besouro) e de desenvolvimento de esquemas sensório-motores (socorrer o trabalhador soterrado). A descrição que trouxemos de *O vento nos levará* parece insuficiente para que possamos afirmar um regime de imagem-tempo em relação ao todo do filme, mantendo-se como um pequeno bloco ou um ponto de indiscernibilidade em que, no interior deste único plano, descrição e narração não se relacionam de forma hierárquica.

A segunda série de nossa análise objetiva dar um passo adiante no que remete à ordem do fílmico. *Shirin* (2008) nos apresenta uma sala de cinema em que um filme é projetado. A projeção é uma adaptação de um antigo conto persa que conta a história de uma mulher chamada Shirin, história essa que acompanhamos por diálogos em *off*. O que enxergamos na imagem são rostos de mulheres, especificamente atrizes iranianas (a única exceção sendo Juliette Binoche), que assistem à projeção.

Há, aqui um único procedimento ao longo de todo o filme que envolve uma disjunção entre imagem e som. O que a imagem nos traz são puras descrições de rostos, diversos rostos que se confundem e se repetem, descrições que não encontram subserviência narrativa. Porém, no plano do som, ouvimos diálogos,

**Figuras 3 e 4**—As mulheres de *Shirin* (2008)

13



**Fonte:** Frames do filme *Shirin* (2008), de Abbas Kiarostami.

monólogos e trilha sonora de uma narração bastante marcada, uma narração que envolve suas descrições sonoras (de passos, de tilintares de espada) e as prolonga em esquemas sensório-motores. Seriam dois filmes no interior do mesmo filme? É possível pensar que os rostos em sequência criam um sentido global do filme em que folheamos um álbum com muitas Shirins, em que cada mulher atualizada arrasta consigo uma potência de Shirin. Porém, o filme dura 90 minutos de projeção. Ao longo desses 90 minutos, os muitos rostos que não cansam em pipocar na tela parecem exceder o signo da multiplicidade-Shirin.

Em nossa última série de descrições, vemos o momento descritivo alçar voo e circunscrever

o todo do filme. Ao longo dos cinco planos de *Five* (Cinco, 2003), não há nenhuma relação de consecução. Todos os planos são puramente descritivos: um toco de madeira é tomado pelo oceano; pessoas caminham próximas à praia; cachorros descansam à beira-mar; patos caminham na areia; o reflexo da lua na água durante uma noite chuvosa<sup>7</sup>. Não há encadeamento sensório-motor entre os planos, são cinco simultaneidades que duram, cada uma, sua parte nos 74 minutos de projeção. É difícil inclusive dizer que se trata de um regime cristalino da imagem, em que descrição e narração tornam-se indiscerníveis, pois não encontramos narratividade significativa no filme. Nenhuma personagem (e aqui estamos forçando bastante os limites do

**7** Para uma análise mais detalhada acerca dos cinco planos de *Cinco*, ver a dissertação de Rita Toledo (2013). Apesar de seguir as rápidas críticas de Parente (2000) ao estruturalismo metziano sem questionamentos, a autora constitui um interessante paralelo entre a ideia de acontecimento e a ideia benjaminiana de origem, caracterizando a espera como afeto criador da narração na imagem.

que é uma personagem) se repete nos cinco planos. O único elemento que se repete é a praia, a vista do mar e a horizontalidade do movimento das personagens (Figuras 5 e 6), e ainda assim só conseguimos discerni-las nos quatro primeiros planos – o último plano apresenta uma espacialidade não localizável (Figura 7). *Cinco* parece abusar de uma descrição pura, mas existe descrição pura? Mesmo em Deleuze, em que podemos vislumbrar uma quebra de hierarquia entre narração e descrição no regime cristalino, há um elo que une os dois procedimentos. Se não há descrição sem narração (até aqui a semiologia concorda igualmente), tampouco há narração sem descrição. O filme de Kiarostami parece perturbar a ordenação dos conceitos tanto semiológicos quanto deleuzeanos.

Indagamos-nos, também, se o fato de o plano estar vinculado à perspectiva de um personagem não envolve, necessariamente, uma narrativa. Em *O vento nos levará*, a vista do besouro está implicada pelo ponto de vista de um sujeito: o engenheiro. Da mesma forma, quando uma maçã cai da mão do engenheiro e passa a rolar por caminhos tortuosos até a mão do seu amigo Farzad, tomamos a perspectiva de um sujeito. A lata de *Close-up*, no seu primeiro movimento, é igualmente enxergada pelo ponto de vista de um sujeito taxista. Porém, no segundo chute à lata, o taxista não está mais lá, mas vemos do mesmo ângulo

**Figuras 5 e 6**—O segundo e o quarto plano das praias de *Cinco* (2003)



Fonte: Frames do filme *Cinco* (2003), de Abbas Kiarostami

**Figura 7**—O quinto e último plano de *Cinco* (2003)



Fonte: Frame do filme *Cinco* (2003), de Abbas Kiarostami.

a lata correr ladeira abaixo, ainda que por menos tempo. O semelhante enquadramento conecta os dois movimentos da lata de spray,

porém a segunda perspectiva já não detém um sujeito para lhe dar relevância narrativa.

Em *Shirin*, a relação de perspectiva entre sujeito e objeto que qualificava as descrições anteriores é revertida. São os sujeitos humanos que se tornam objetos da visão. A visão, aqui, corresponderia diegeticamente à própria tela. As imagens projetadas na sala de cinema se tornam a perspectiva pela qual enxergamos as mulheres espectadoras. Porém, mesmo que o perspectivismo rearranjado neste filme aponte para uma nova formulação da relação sujeito-objeto, há aqui, ainda, o sujeito implicado. Se o sujeito da visão é o próprio filme projetado, ainda lhe ouvimos o monólogo, sua voz *off* narrante. Tal como em *O vento nos levará*, há aqui um sujeito que liga as formas descritivas a um todo narrado: a voz do filme projetado na sala de cinema.

**Figura 8** – Cartela de abertura de *Cinco* (2003)



Fonte: Frame do filme *Cinco* (2003), de Abbas Kiarostami.

Quem é o sujeito de *Cinco*? Nos cinco planos que compõem o filme, em nenhum momento se faz referência a um observador. Os seres humanos que aparecem no segundo plano caminham indiferentes na horizontal do cenário, da mesma forma que os patos no quarto plano. Existe, aqui, uma vontade descritiva de se alienar da perspectiva de um sujeito diegético, de um centro humano de significância no interior do enredo fílmico. Porém, ainda que nos cinco planos que dão nome ao filme este sujeito não apareça, os créditos iniciais dão certo direcionamento. O título surge com uma linha de apoio: *5 planos longos dedicados a Yasujiro Ozu* (Figura 8). Esta dedicatória introduz, necessariamente, uma relação entre dois sujeitos: por um lado, o cineasta japonês a quem foram dedicados os cinco planos e, por outro, o sujeito da dedicatória. Seria o próprio Kiarostami? Ou todos os nomes que aparecem nos créditos iniciais? Ainda que não se encontre o emissor, a dedicatória traz à tona uma função-sujeito, de alguém que dedica algo a um outro. Neste filme que é o mais radical do experimentalismo de Kiarostami, o nome próprio dos créditos iniciais aparece como último resíduo do cinema narrativo.

### Considerações finais

Há um risco, para não dizer uma imprudência, em testar a validade de um escrito teórico

aplicando-o a objetos não contemplados por seu aparato conceitual. Fazer isso é perder de vista a especificidade da teoria em sua relação com os filmes, é não reconhecer que todo filme suscita conceitos, e que a articulação destes conceitos é a própria tarefa da teoria do cinema. O exercício que fizemos neste texto passa longe de ser uma submissão da obra de Kiarostami a um ferramental teórico específico, mas expõe a relação necessariamente conflituosa que emerge do encontro da teoria com novos filmes – na medida em que novos filmes suscitam novas articulações conceituais e requisitam de uma teoria estabelecida o rearranjo dos termos.

Apesar de suas divergências, a semiologia metziana do cinema e a taxonomia deleuzeana das imagens compartilham o mesmo mote semiótico a respeito da relação entre teoria e objeto. Para Deleuze (1990), a teoria do cinema é uma prática que consiste em articular conceitos suscitados pelos filmes; para Metz (1980), a teoria (semiológica) do cinema é a descrição dos códigos cinematográficos obtidos a partir da desmontagem dos filmes. De todo modo, o objeto da teoria não são os filmes em si, posto que as coisas não são cognoscíveis sem mediação sgnica, mas os rastros desses filmes, os conceitos, os códigos, os signos que são ao mesmo tempo o resultado e o processo de uma prática teórica, semiótica.

Este artigo é um dos primeiros esboços analíticos de nossa pesquisa de mestrado acerca das formas da descrição no cinema contemporâneo. A partir do trabalho junto aos filmes de Kiarostami pudemos observar um cinema em que a descrição deixa de ser um intervalo e passa a almejar o todo fílmico – e o que acontece com a narração diante disso. Menos do que um desaparecimento, a narração torna-se ruína, e é visitando seus escombros que descobriremos os rastros que produzem um certo cinema na contemporaneidade.

## Referências

- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- CINCO. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Behnegar, MK2 Productions, NHK. Irã-França-Japão, 2003. (74 min.). Título original: Five.
- CLOSE-UP. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Kanun. Irã, 1990. (98 min.). Título original: NEMA-YE Nazdik.
- DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GAUDREAU, Andre; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.
- ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. In: KIAROSTAMI, Abbas. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 83-156.



METZ, Christian. [1968]. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

\_\_\_\_\_. Além da Analogia, a Imagem. In: METZ, Christian et al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1974. p. 7-18.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

O VENTO nos levará. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: MK2 Productions. Irã-França, 1999. (118 min.). Título original: BAD ma ra khahad bord.

PARENTE, André. **Narrativa e modernidade: os cinemas não-narrativos do pós-guerra**. Campinas: Papyrus, 2000.

SHIRIN. Direção: Abbas Kiarostami. Produção: Abbas Kiarostami Productions. Irã, 2008. (92 min.).

TOLEDO, Rita Neves de. **A origem das narrativas em “Five – Long Takes dedicated to Yasujiro Ozu (Irã, 2004), de Abbas Kiarostami**. 2013. 109 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

### Informações sobre o artigo

**Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:** Artigo parte da dissertação “O intervalo expresso na paisagem: descrição e narração no cinema de fluxo”, desenvolvida junto ao PPGCOM/UFRGS.

**Fontes de financiamento:** Um dos autores recebeu uma bolsa CAPES de mestrado ao longo da pesquisa.

**Considerações éticas:** não se aplica.

**Declaração de conflito de interesses:** não se aplica.

**Apresentação anterior:** Uma outra versão deste texto foi apresentada no Intercom 2018, em Joinville.

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** não se aplica.

## A Break, a Beach or OnDescription in Abbas Kiarostami's Films

### Abstract

The article addresses the relationship between cinematic description and narration in four films by Abbas Kiarostami. With the contribution of Christian Metz's semiology and Gilles Deleuze's post-structuralist critique, we identify some dynamics of meaning that flow between descriptive and narrative procedures. On semiology's side, there's a profound relationship between film studies and narrative studies, leaving description with a minor role. On the side of deleuzean taxonomy, narration and description cohabit according to the behavior of each image regime. In our analytic sketches, Kiarostami's films produce variations inside both theoretical bundles.

### Keywords

Film description. Narration. Film semiotics.

## Una playa, una pausa o De la descripción en el cine de Abbas Kiarostami

### Resumen

El artículo versa sobre cuatro películas de Abbas Kiarostami en lo que corresponde a la relación entre descripción y narración cinematográfica. Con el aporte de la semiología de Christian Metz y la crítica post-estructuralista de Gilles Deleuze, identificamos algunas dinámicas de significación que corren entre los procedimientos descriptivos y narrativos. Por el lado de la semiología, hay una profunda relación entre la investigación del cine y la investigación de la narrativa, relegando a la descripción un papel menor. Por el lado de la taxonomía deleuzeana, narración y descripción coexisten de acuerdo con el funcionamiento de cada régimen de imagen. En nuestros esbozos analíticos, el cine de Kiarostami produce variaciones en el interior de ambos haces teóricos.

### Palabras clave

Descripción cinematográfica.  
Narración. Semiótica del cine.

## Lennon Macedo

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e Bacharel em Jornalismo pela mesma instituição. Bolsista Capes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.  
E-mail: lennon-macedo@hotmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3686-0550>

## Alexandre Rocha da Silva

Doutor pelo programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos, com doutorado-sanduíche em Sémiotique – Centre d'Étude de La Vie Politique Française. Pós-doutorado na Université de Paris III (Sorbonne-Nouvelle). Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.  
E-mail: arsrocha@gmail.com  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1194-6438>

### Contribuição dos autores

#### Concepção e desenho do estudo:

Alexandre Rocha da Silva e Lennon Macedo

#### Aquisição, análise ou interpretação dos dados:

Alexandre Rocha da Silva e Lennon Macedo

#### Redação do manuscrito:

Alexandre Rocha da Silva e Lennon Macedo

#### Revisão crítica do conteúdo intelectual:

Alexandre Rocha da Silva e Lennon Macedo