
As praias de Kiarostami: a descrição cinematográfica entre sintagmas e regimes de imagem¹

Lennon MACEDO²

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

RESUMO

O presente estudo aborda quatro filmes de Abbas Kiarostami no que tange às relações entre descrição e narração cinematográfica. Com o aporte da semiologia de Christian Metz e a crítica pós-estruturalista de Gilles Deleuze, compreendemos as 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; narração; cinema; semiótica; Abbas Kiarostami.

1 Introdução

Decorridos dez minutos do filme *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 trinta 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 *O vento nos levará* (1999), ao terminar uma importante ligação telefônica, um engenheiro perde outros trinta e cinco 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.

¹ Trabalho apresentado no GP Semiótica da Comunicação, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Informação da UFRGS, e-mail: lennon-macedo@hotmail.com



Figuras 1 e 2: A lata de *Close-up* (1990) e o besouro de *O vento nos levará* (1999)

Esses momentos de digressão imagética interrompem o fluxo da narrativa, seu encadeamento causal, para nunca mais aparecerem. Trouxemos dois exemplos iniciais, mas a filmografia de Abbas Kiarostami é plena destas 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 desviantes³, 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 do besouro e da lata, podemos

³ 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 estes autores em nossas análises.

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.

2 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, este 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 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 este 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. Primeiramente,

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 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 da semiologia metziana, relegando à analogia uma função secundária⁴. 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).

As justificativas do autor quanto à dedicação da semiologia do cinema exclusivamente aos filmes narrativos nos parecem questionáveis. A primeira corresponde a um mero fator histórico: o “longa-metragem de ficção romanesca” (METZ, 2014, p. 113) se tornou socialmente e numericamente mais relevante do que outros tipos de cinema, como os documentários, filmes técnicos, curta-metragens e

⁴ O autor reconhece que a analogia seja da ordem do código tanto quanto a narração e o discurso, mas não investiga a fundo as formas de codificação dessa analogia. Ele se atém à função de semelhança da analogia: “O analógico, entre outras coisas, é um meio de transferir códigos: dizer que uma imagem se parece com seu objeto “real” é afirmar que, graças a esta própria semelhança, o deciframento da imagem poderá beneficiar códigos que intervinham no deciframento do objeto: sob a capa da iconicidade, no seio da iconicidade, a mensagem analógica vai obter os códigos mais diversos” (METZ, 1974, pp. 9-10).

filmes de vanguarda, dentre outros. A segunda justificativa, igualmente histórica, apenas aparentemente traz algum fator de linguagem: o cinema, em seu nascimento, não era uma linguagem específica, mas um mero “processo mecânico de registro, de conservação e de reprodução dos espetáculos visuais móveis” (METZ, 2014, p. 114), e foi apenas através da sua ramificação narrativa (notadamente a via Griffith) que o cinema passou a elaborar processos significantes específicos.

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 no capítulo 3 deste 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 sintagmática metziana não tem caráter conclusivo quanto à quantidade de sintagmas, porém está intimamente ligada com o caráter narrativo do cinema. 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. 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 a 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, 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.

3 Descrição e narração nos regimes da imagem

Uma das mais contundentes críticas à semiologia metziana veio com Gilles Deleuze em sua taxonomia⁵ das imagens e dos signos do cinema. Se em Metz a narração é constitutiva da organização das imagens, para o filósofo pós-estruturalista a

⁵ 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.

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. 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 criticar a formulação do cinema como linguagem, identificando esta como imbuída de 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 semioticamente⁶ 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, pp. 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 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

⁶ 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”.

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.

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 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 o 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, estas 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.

4 As descrições no cinema de Abbas Kiarostami

Hávamos 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 detém 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, esta 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”⁷. 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 desta 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 esta 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 é insignificante, ela não produz significação. 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 tampouco a

⁷ Referência ao título de um filme de Kiarostami, “Vida e nada mais”, que foi lançado no Brasil como *A vida continua* (1992). Para questões de tradução de títulos e termos iranianos dos filmes do cineasta, ver Ishaghpour (2004).

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.

4.1 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 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 atabalhado 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 independente 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 vidência 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.



Figuras 3 e 4: as mulheres de *Shirin* (2008)

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, 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 noventa minutos de projeção. Ao longo desses noventa 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 *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. 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 alguma no filme. Nenhuma personagem (e aqui estamos forçando bastante os limites do 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.



Figuras 5 e 6: O segundo e o quarto plano de *Cinco* (2003)



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

Indagamos-nos, também, se o fato de o plano estar vinculado à perspectiva de um personagem não envolve, necessariamente, uma narratividade. 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 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: Abertura de *Cinco* (2003)

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 a 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.

5 Considerações finais

Multiplicamos os termos da equação sem chegar a um resultado conclusivo. O estudo dos procedimentos descritivos no cinema cria um espaço de debate sobre as questões semióticas que circundam a imagem cinematográfica em sua relação com o mundo. Neste debate é preciso reconhecer sob que aspectos um filme é capaz de significar, como apreender sua expressividade. O desafio que este artigo deixa, para nós, está em conseguir repensar os procedimentos semióticos de análise fílmica à luz da crítica pós-estruturalista.

Nosso estudo não conseguiu delimitar a diferença entre o que é imagem, plano, signo. Deleuze critica a perspectiva metziana da linguagem, mas tampouco deixa aparente procedimentos razoáveis de análise das significações no cinema. Se nos parece claro que toda imagem devém signos de alguma forma, o teor da relação entre imagem e signo ainda nos escapa. E claro, toda abordagem fílmica precisa levar em conta a especificidade do objeto. Os filmes de Kiarostami são um desafio à pesquisa semiótica, são arredios, torcem e desviam os conceitos, transformam o estudo numa verdadeira semiose.

Referências

- BERNARDET, J-C. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- GAUDREAU, A.; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2009.
- ISHAGHPOUR, Y. O real, cara e coroa. In: KIAROSTAMI, A. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, pp. 83-156.
- METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- METZ, C. Além da Analogia, a Imagem. In: METZ, C. et al. **A análise das imagens**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- METZ, C. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.