



VOLUME 62

DANIELA ZANETTI  
FABIO CAMARNEIRO  
MARCIO TELLES  
(org.)

# Audiovisualidades contemporâneas

Estética, política, tecnologia



Esta obra foi selecionada para integrar a “Coleção Pesquisa Ufes”, a partir de Chamada Pública feita pela Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação (PRPPG) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) aos programas de pós-graduação da universidade.

A seleção teve por base pareceres que consideraram critérios de inovação, relevância e impacto.

O financiamento da Coleção foi viabilizado por meio do Programa de Apoio à Pós-Graduação (Proap) da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e de recursos do Tesouro Nacional.



**Universidade Federal  
do Espírito Santo**



**Editora Universitária – Edufes**

Filiada à Associação Brasileira  
das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514  
Campus de Goiabeiras  
Vitória – ES · Brasil  
CEP 29075-910

+55 (27) 4009-7852  
edufes@ufes.br  
www.edufes.ufes.br

**Reitor**

Paulo Sergio de Paula Vargas

**Vice-reitor**

Roney Pignaton da Silva

**Pró-reitor de Pesquisa e Pós-Graduação**

Valdemar Lacerda Júnior

**Chefe de Gabinete**

Aureo Banhos dos Santos

**Diretor da Edufes**

Wilberth Salgueiro

**Conselho Editorial**

Ananias Francisco Dias Junior, Eliana Zandonade,  
Eneida Maria Souza Mendonça, Fabrícia Benda  
de Oliveira, Fátima Maria Silva, Gleice Pereira,  
Graziela Baptista Vidaurre, José André Lourenço,  
Marcelo Eduardo Vieira Segatto, Margarete Sacht  
Góes, Rogério Borges de Oliveira, Rosana Suemi  
Tokumaru, Sandra Soares Della Fonte

**Secretaria do Conselho Editorial**

Douglas Salomão

**Administrativo**

Josias Bravim, Washington Romão dos Santos

**Seção de Edição e Revisão de Textos**

Fernanda Scopel, George Vianna,  
Jussara Rodrigues, Roberta Estefânia Soares

**Seção de Design**

Ana Elisa Poubel, Juliana Braga,  
Samira Bolonha Gomes, Willi Piske Jr.

**Seção de Livraria e Comercialização**

Adriani Raimondi, Ana Paula de Souza Rubim,  
Dominique Piazzarollo, Marcos de Alarcão,  
Maria Augusta Postinghel



Este trabalho atende às determinações do Repositório Institucional do Sistema Integrado de Bibliotecas da Ufes e está licenciado sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional.

Para ver uma cópia desta licença, visite <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

**Diretor da Graúna Digital**

Thiago Moulin

**Supervisão**

Laura Bombonato

**Seção de edição e revisão de textos**

Carla Mello | Natália Mendes | José Ramos  
Manuella Marquetti | Stephanie Lima

**Seção de design**

Carla Mello | Bruno Ferreira Nascimento

**Projeto gráfico**

Edufes

**Diagramação e capa**

Bruno Ferreira Nascimento

**Revisão de texto**

Imagem da capa por  
Daniela Zanetti.

Esta obra foi composta com  
a família tipográfica Crimson Text.

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

A911      Audiovisualidades contemporâneas [recurso eletrônico] :  
estéticas, política, tecnologia / Daniela Zanetti, Fabio  
Carmaneiro, Marcio Telles (organizadores). -  
Dados eletrônicos. - Vitória, ES : EDUFES, 2023.  
332 p. : il ; 21 cm. - (Coleção Pesquisa Ufes ; 62)

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-545-8

Modo de acesso: <https://repositorio.ufes.br/handle/10/774>

1. Cinema. 2. Estética. 3. Audiovisual. I. Zanetti, Daniela.  
II. Carmaneiro, Fabio. III. Telles, Marcio. IV. Série.

CDU: 791

Elaborado por Ana Paula de Souza Rubim – CRB-6 ES-000998/O

**DANIELA ZANETTI  
FABIO CAMARNEIRO  
MARCIO TELLES  
(org.)**

# **Audiovisualidades contemporâneas**

Estética, política, tecnologia

 **EDUFES**

Vitória, 2023

# *Descrição e narração nos filmes de Abbas Kiarostami<sup>33</sup>*

*Lennon Macedo*

*Bruno Leites*

*Alexandre Rocha da Silva (in memoriam)*

Este texto versa sobre quatro filmes do cineasta iraniano Abbas Kiarostami (1940-2016) no que compete à relação entre descrição e narração cinematográfica. Com o aporte da semiologia de Christian Metz

---

33 O presente texto circulou em vários fóruns até chegar a esta versão. Agradecemos ao GP Semiótica da Comunicação da Intercom e à revista E-Compós, espaços fundamentais para o desenvolvimento do nosso trabalho, assim como ao PPGCOM da UFRGS, onde foi gestada a dissertação *O intervalo expresso na paisagem: descrição e narração no cinema de fluxo* (MACEDO, 2019), projeto ao qual este artigo se vincula.

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 deleuziana, 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 ambas as perspectivas teóricas.

Decorridos dez 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 trinta segundos até ser barrada pelo meio-fio. Todo esse rolamento se dá em um único plano (Figura 1). Alguns minutos mais tarde, a lata será chutada novamente, dessa 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.

Figuras 1 e 2 – A lata e o besouro



Fonte: Close-up (1990) e O vento... (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 Kiarostami é plena dessas situações. Esses pequenos planos parecem imbuídos 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<sup>34</sup>. Seria um intervalo em meio ao fluxo narrativo? Ou uma metáfora tão obscura que não compreenderíamos à primeira vista? O que significa aquele besouro?

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 séries de descrições. No caso 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

Palavra amplamente utilizada e pouco definida, a descrição requer de nossa parte uma formalização conceitual. No campo da semiologia

---

34 Por mais que existam trabalhos que busquem a significação oculta desses momentos desviantes, entendemos que seria necessário estudar essas “cenas em que nada estivesse acontecendo” (LOPATE *apud* BERNARDET, 2004, p. 93) também a partir do prisma do intervalo e de seus próprios agenciamentos de linguagem cinematográfica. Dos textos que leem a obra do cineasta iraniano a partir da interpretação dos momentos desviantes, citamos aqui principalmente 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.

da literatura, a operação é inicialmente identificada como proeminentemente no romance do século XIX, de viés realista, em que a descrição é traçada como uma escrita do excesso de detalhes que escapa à significação estrutural narrativa (BARTHES, 1971)<sup>35</sup>. A descrição, portanto, é pertencente à prosa literária na sua insurgência contra a narrativa: uma relação primeira de oposição.

Para qualquer pesquisa que vise pensar as formas de descrição e narração no cinema pela perspectiva semiológica, 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.

No campo do cinema, o autor busca combater em duas frentes: 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, opor-se ao impressionismo de uma crítica

---

35 Jacques Rancière (2010) irá criticar a formulação barthesiana acerca dos detalhes que escapam à estrutura de significação narrativa, estabelecendo a multiplicação dos detalhes como uma nova política da ficção em que são redistribuídos os papéis de quem pode ver, falar e agir na narrativa. Rancière diz que, para Barthes, a descrição “aparece como um excesso que cobre uma falta” (RANCIÈRE, 2010, p. 76), ou seja, como uma escrita de detalhes que não se subordinam a um todo narrativo e, portanto, denotam uma falta de significação. Não pretendemos adotar aqui a perspectiva de Rancière para o estudo da literatura e do cinema, mas tampouco nos filiamos ao paradigma da falta que permeia o ensaio de Roland Barthes acerca da descrição.

de cinema dos anos 1960 que acreditava que o objeto *falava por si* e que o estudo do cinema não haveria de ser mais do que a apresentação de seus elementos internos — tornando qualquer sistematização ou teorização filosófica a respeito dos filmes uma tentativa de sufocar seus devires. 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 teoria, esquecendo o construtivismo inerente a qualquer atividade científica ou filosófica.

É nesse entremeio que Metz elabora seu conceito preliminar de *linguagem*. 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).

Nesse primeiro momento, a linguagem, em Metz, traz em sua compreensão resquícios da linguagem verbal, e seu funcionamento enquanto linguagem cinematográfica será colocado 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, p. 126-127).

O estudo da linguagem cinematográfica, portanto, dar-se-á 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-co-notação 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 revogará o estatuto necessariamente narrativo da linguagem cinematográfica e passará a pensar o cinema a partir do paradigma do *código*. Nesse 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 e da descrição cinematográficas.

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 texto. Tal 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 (correlações de elementos presentes, ou seja, de enunciados) audiovisuais, mas tais sintagmas se dão sempre em relação à narrativa filmica, 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).

Se a sintagmática metziana não tem caráter conclusivo quanto à quantidade de sintagmas, ainda assim está intimamente ligada ao caráter narrativo do cinema. Em meio a essa tipologia, identificamos no *sintagma descritivo* um primeiro ponto de abordagem semiótica da descrição no cinema. Esse 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, esse 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; uma opera um tempo cronológico, a outra, um tempo de simultaneidades.

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 Gaudreault e Jost (2009, p. 149) qualificará 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, mesmo nos primeiros escritos de Metz, não há juízo sobre a descrição ser mais ou menos capaz de significar, apenas que toda descrição está a serviço de uma narração.

## DESCRIÇÃO E NARRAÇÃO NOS REGIMES DE IMAGEM

A partir da obra do filósofo Gilles Deleuze (1990, 2018), o debate semiótico em torno da relação entre descrição e narração ganha texturas diferentes. Posto que “não há narração (nem descrição) que seja um ‘dado’ das imagens” (DELEUZE, 1990, p. 167), tampouco há uma narratividade<sup>36</sup> a priori no cinema à qual se encaixarão humildemente alguns momentos descritivos. Narração e descrição são igualmente consequências das imagens cinematográficas e, portanto, desempenham diferentes funções conforme as imagens agenciadas. Deleuze

---

36 Em tese de doutoramento orientada por Gilles Deleuze, o pesquisador brasileiro André Parente (2000) busca reformular as teses deleuzianas sobre o cinema reforçando o conceito de *narrativa*. Enquanto Deleuze assume a narrativa como uma consequência do arranjo semiótico entre as imagens, Parente elaborará 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 diferenciará 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 ao procedimento descritivo no interior de sua pesquisa; de todo 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.

tratará de dois regimes da imagem no cinema: regime orgânico e regime cristalino.

No regime orgânico, a descrição pressupõe independência da paisagem ou do 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 espaço 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) caracterizará como esquemas sensório-motores, “segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação”. A descrição qualifica a paisagem 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 deleuziano, 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 a paisagem. Elas substituem o objeto. Ou, dito de outra forma, as paisagens e os 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 espaço, 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 essa *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, emancipando-se das inações narrativas que nada mais fazem do que qualificar sua 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 uma paisagem ou de um 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 da filosofia deleuziana do cinema. Seria possível pensar que o intervalo presente no cinema de Kiarostami é na verdade uma expressão dessa indeterminação? À semiótica cabe não a indistinção dos elementos, mas evidenciar justamente suas distinções, reconhecer as regularidades e as singularidades das relações.

## 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 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, busca em alguns filmes orientais um retorno ao *hic et nunc*, a um novo realismo que busca apreender um mundo desconhecido pelo ocidente e que se apresenta como a realidade e nada mais. Apesar dessa contextualização, o próprio Ishaghpour parece corroborar com essa avaliação do cinema de Kiarostami:

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 câmera: “a vida e nada mais”<sup>37</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 o intervalo descritivo 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.

Essa terminologia de um “natural imediato”, de uma imagem “sem vontade de significar, de exprimir” e que apenas revela a presença da vida “e nada mais” é difícil de sustentar se tomamos como base epistêmica o pensamento semiótico<sup>38</sup>. Essa retórica ilustra um retorno para o conhecimento da coisa em si, para um mundo que já está dado e onde só resta ao cinema a reprodução, reconstituição,

---

37 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).

38 Há uma instância que pensa o “em si” no pensamento semiótico, que é a dos fenômenos qualitativos de primeiridade (PEIRCE, 2017). Todo signo carrega essa dimensão de qualidade que independe da referência a um objeto concreto ou do hábito que o faz inteligível — uma dimensão afetiva. Contudo, só é possível conhecer esse afeto na medida em que ele se habitua num signo mais desenvolvido que o representa. Daí o afeto compor o pensamento, posto que para pensar é preciso ser afetado, e ser afetado necessariamente nos leva a pensar. Dizer que a vida “não simboliza nem representa nada”, como faz Ishaghpour (2004, p 123), não nos ajuda a entender a semiose que se passa entre o cinema e a vida, entre as imagens e o mundo. Para compreender o problema peirciano da primeiridade relacionado aos estudos de cinema, ver Deleuze (2018).

reapresentação desse mundo. É não compreender que as palavras também produzem as coisas, e que, portanto, o cinema (e a arte como um todo) *produz* mundos, *constrói* realidades, *inscreve* vidas.

## TRÊS SÉRIES DE DESCRIÇÕES 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 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 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 desse 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 filmico. *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)



Fonte: *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 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, 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 (na verdade não são apenas cinco planos, como veremos mais adiante). 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 desfilam na areia; o reflexo de uma luz na água durante uma noite chuvosa<sup>39</sup>. Não há encadeamento sensório-motor entre os planos, são 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. O único elemento que se repete é a paisagem: a praia, a vista do mar e a horizontalidade do movimento dos corpos (Fotogramas 3 e 5 do Sintagma 1), e ainda assim só conseguimos discerni-las nos quatro primeiros planos — o último plano apresenta uma espacialidade não localizável (Fotograma 6). *Cinco* parece abusar de uma descrição pura, mas existe descrição pura? Existe descrição fora de uma relação com a narração? 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 narração sem descrição, tampouco há descrição sem narração.

---

39 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, 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.

Sintagma 1 – Os cinco planos de *Cinco*



Fonte: *Cinco* (2003)

Poder-se-ia dizer que a jornada do tronco pela beira da praia configura uma narrativa. O tronco está imóvel na areia no início do plano, mas lentamente ele é tomado pelas ondas do mar. Ao ser levado horizontalmente pela correnteza, o tronco acaba perdendo



um pedaço, deixando-o para trás. A câmera repousa com o pequeno pedaço enquanto o tronco sai de quadro. No final do plano, já mais ao fundo do mar, o tronco reaparece. Seriam essas idas e vindas do objeto uma situação sensório-motora? Poderíamos expandir a ideia de narrativa para dar conta da agência dos não humanos?

É importante lembrar que partimos de conceitos restritos de narração e de descrição. A primeira é uma operação cronológica que encadeia situações sensório-motoras em que uma personagem se engaja com outras personagens, com o seu meio ou com um objeto a partir de um esquema de ação e reação. A descrição é uma operação de simultaneidade que prolonga situações ótico-sonoras nas quais um meio ou um objeto se faz visível e audível para uma personagem, deixando-a em crise de ação. Há uma diferença, portanto, entre as personagens e os objetos e o tipo de agência de cada um. A agência de uma personagem implica situações sensório-motoras, a agência de um objeto suscita situações ótico-sonoras. Pensar o tronco como um objeto não é destituí-lo de agência, é reconhecer sua função descritiva no cinema. Seria um esforço metaforizante muito grande transformar o tronco em uma personagem para daí extrair alguma narratividade. Além do mais, tal movimento nos levaria a encontrar a narração em todas as imagens, a ponto de igualar o cinema à narrativa.

Ainda sobre o filme, indagamo-nos, também, se o fato de o plano estar vinculado à algum ponto de vista não envolve, necessariamente, uma narratividade. Quem é o sujeito de *Cinco*? Nos 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. A câmera é objetiva, comporta-se à moda de um discurso indireto. Porém, ainda que nos cinco planos que dão nome ao filme esse sujeito não apareça, os créditos iniciais dão certo direcionamento. O título surge com uma

linha de apoio: *5 planos longos dedicados a Yasujiro Ozu* (Fotograma 1). Essa 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.

Aqui o dispositivo que produz o filme é devidamente enunciado: são cinco planos para Ozu. Essa identificação dos cinco planos poderia ser uma mera descrição do que há porvir não fosse um pequeno detalhe: não são apenas cinco planos. No interior do segundo plano há um corte disfarçado por um fade sutil no minuto 00h14min59s (é possível perceber pela posição das pombas no canto esquerdo da tela). Da mesma forma, no último plano percebemos pelo menos quatro cortes disfarçados por fades (respectivamente nos minutos 01h05min22s, 01h05min37s, 01h09min45s e 01h09min47s), mas pode haver mais, porque a tela escurece quase totalmente em alguns momentos, dificultando a distinção dos cortes. A tentativa de executar uma montagem transparente num filme tão pouco interessado pelo encadeamento sensorio-motor obriga-nos a questionar a razão de serem cinco os planos mencionados na dedicatória e no título do filme. São cinco enquadramentos, sim, mas são pelo menos dez planos. O desejo de manter as forças da duração e da contemplação sobre os planos fez com que Kiarostami criasse uma brincadeira de esconde-esconde no seio de uma imagem onde aparentemente nada havia para ocultar.

E o que esse filme faz com o intervalo descritivo? Tal como mapeamos em outras obras do cineasta, o intervalo era um sintagma, um momento. Mas aqui o intervalo não tem mais a condição de segmento, não é uma parte subordinada ao todo, *o intervalo é o todo*. Porém, se o intervalo se configura como um *entre*, como a distância entre dois pontos, como a descrição emancipada de uma narrativa que a rodeia, será que ainda podemos denominar esse procedimento de intervalo?

O que filmes como *Cinco* evidenciam é a lógica das simultaneidades inerente ao intervalo. Em certa medida, parecem filmes sem memória — situam-se sempre no presente avesso ao encadeamento cronológico que liga as causas aos efeitos. Mas, no momento em que passamos a atentar para as copresenças intensivas dos corpos e das paisagens que esse cinema instaura, percebemos um outro tipo de tempo: o tempo qualitativo da duração em que o antes e o depois são englobados num mesmo fluxo de potencialidades.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. O efeito do real. In: BARTHES, R. *et al.* **Literatura e Semiologia**. Petrópolis: Vozes, 1971. p. 35-44.

BERNARDET, J.-C. **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, G. **A imagem-movimento**. São Paulo: Ed. 34, 2018.

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. p. 83-156.

MACEDO, L. **O intervalo expresso na paisagem**: descrição e narração no cinema de fluxo. 2019. 118f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Informação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

METZ, C. **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, A. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não-narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RANCIÈRE, J. O efeito de realidade e a política da ficção. **Novos estudos – CEBRAP**, n. 86, p. 75-90, mar. 2010.

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

TOLEDO, R. N. 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.