



SEÇÃO: CINEMA

Janelas, câmeras e personas: a autoficção como gesto reflexivo de insurgência no cinema prisional de Jafar Panahi

Windows, cameras, and personas: autofiction as a reflexive act of insurgency in Jafar Panahi's prison cinema

Ventanas, cámaras y personas: la autoficción como gesto reflexivo de insurgencia en el cine carcelario de Jafar Panahi

Márcio Andrade¹

orcid.org/0000-0002-0909-0570

marcioh.andrade@gmail.com

Recebido em: 8 jul. 2021.

Aprovado em: 5 ago. 2022.

Publicado em: 21 ago 2023.

Resumo: Desde que foi sentenciado à prisão domiciliar pelo governo iraniano, o cineasta Jafar Panahi vem realizando filmes que diluem as fronteiras entre documentário e ficção ao interpretar versões de si mesmo. A partir das limitações estéticas impostas por uma condição de censura e negação à imagem, este artigo analisa cenas e elementos dos filmes *Isto não é um filme* (2011) e *Cortinas Fechadas* (2013). Nesses filmes, ele coloca a própria subjetividade em um jogo que combina a reflexividade do "novo cinema iraniano" (MELEIRO, 2008; SADR, 2006; TAPPER, 2006) a um gesto de insurgência política contra seus repressores. Neste artigo, analisa-se como as dimensões autobiográfica (LEJEUNE, 2014; LANE, 2002), autoficcional (DOUBROVSKY, 1977; COLONNA, 2004) e reflexiva (GIDDENS, 2002; RUBY, 1996) se imprimem de formas distintas nesses filmes. Neles, entende-se a autoficção como um lugar que tensiona realidade e ficção, pessoa e personagem, negações e afirmações em torno dos filmes e do diretor.

Palavras-chave: autoficção; reflexividade; cinema iraniano.

Abstract: Since being sentenced to house arrest by the Iranian government, filmmaker Jafar Panahi has been making films that blur the lines between documentary and fiction by playing versions of himself. Based on the aesthetic limitations imposed by a condition of censorship and denial of the filmmaking, this article analyzes scenes and elements from the films *This is not a film* (2011) and *Closed Curtain* (2013). In these films, he places his own subjectivity in a play that combines the reflexivity of the "new Iranian cinema" (MELEIRO, 2008; SADR, 2006; TAPPER, 2006) with an act of political insurgency against his repressors. In this article, we analyze how the autobiographical (LEJEUNE, 2014; LANE, 2002), autofictional (DOUBROVSKY, 1977; COLONNA, 2004) and reflective (GIDDENS, 2002; RUBY, 1996) dimensions are imprinted in different ways in these films. In them, autofiction is understood as a place that tensions reality and fiction, person and character, denials and affirmations around the films and the director.

Keywords: self-fiction; reflectivity; Iranian cinema.

Resumen: Desde que el gobierno iraní lo condenó a arresto domiciliario, el cineasta Jafar Panahi ha estado haciendo películas que desdibujan las líneas entre el documental y la ficción interpretando versiones de sí mismo. A partir de las limitaciones estéticas impuestas por una condición de censura y negación de la imagen, este artículo analiza escenas y elementos de las películas *Eso no es una película* (2011) y *Pardé* (2013). En estas películas coloca su propia subjetividad en un juego que combina la reflexividad del "nuevo cine iraní" (MELEIRO, 2008; SADR, 2006; TAPPER, 2006) con un gesto de insurgencia política contra sus repressores. En este artículo analizamos cómo las dimensiones autobiográficas (LEJEUNE, 2014; LANE, 2002), autoficcional (DOUBROVSKY, 1977; COLONNA, 2004) y reflexiva (GIDDENS, 2002; RUBY, 1996) se imprimen de diferente manera en estas películas. En ellos, la autoficción se entiende como un lugar que tensiona



¹ Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.

realidad y ficción, persona y personaje, negaciones y afirmaciones en torno a las películas y al director.

Palabras clave: autoficção; reflexividade; cine irani.

Introdução: o si como limiar entre interior e exterior

Ao longo da história da humanidade, foram bastante diversos os modos de inventarmos a subjetividade e a construção da vida privada como forma de expressão social. Nas culturas tradicionais, noções de identidade e subjetividade mostravam-se subjugadas a processos institucionalizados que, somente com a concepção das sociedades modernas e, mais especificamente, com a divisão do trabalho, permitiu o indivíduo se tornar um ponto de ênfase e atenção. As primeiras noções de formação da individualidade como um descolamento do sujeito em relação à comunidade que o cerca datam do período da Modernidade, a partir de um entranhamento nas dinâmicas de poder da Igreja e do Estado. Se, por exemplo, no individualismo ocidental da Europa Medieval, a ideia da identidade se organizava a partir de aspectos de ordem coletiva, tais como status social, linhagem familiar, gênero etc. (BAUMEISTER, 1986), as questões existenciais colaboram para que o ser humano começasse a se perceber como habitante de um tempo e um espaço específicos, trazendo à consciência o que, anteriormente, era compreendido como um fenômeno genérico (GIDDENS, 2002).

A percepção de que as atividades políticas devem ser alheias à influência religiosa levam, de certo modo, à ideia de que as impressões construídas e causadas pelos sujeitos definiam suas personalidades e suas relações interpessoais (SENNETT, 1999). A formação do conceito de identidade centrado no sujeito acontece durante a Idade Moderna, período em que a constituição do eu parece ser pensada como um projeto. Construídos a partir de oposições entre corpo e alma, material e imaterial, eterno e mutável, os modos de elaboração da experiência do mundo privilegiam, de certa forma, as ordenações emergentes das faculdades da racionalidade, da alma (TAYLOR, 1997). Nesse sentido, a formação

dos espaços e das subjetividades compõem relações que se atravessam na experiência e nos pensamentos em torno da vida em comunidade, concebendo sistemas de leis e obrigações que funcionam como parâmetros de afirmação da verdade (FOUCAULT, 2013). No contexto contemporâneo, as tecnologias de informação e comunicação potencializaram esse processo de formação de e exposição de subjetividades por meio da imagem que colaboram para uma sensação de onipresença do sujeito em relação ao tempo e ao espaço. Assim, entender a imagem como a produção de permanência e a existência como uma condição de impermanência alimenta certo paradoxo no gesto da escrita de si por meio das imagens.

Neste artigo, pretende-se abordar a relação entre a produção da imagem e as formas das escritas de si a partir da análise de duas obras do cineasta iraniano Jafar Panahi. Depois de estudar Cinema e Televisão na Universidade de Teerã, Jafar Panahi começou sua carreira como diretor de documentários para a televisão iraniana e assistente de direção de Abbas Kiarostami em *Através das Oliveiras* (*Zire darakhatan zeyton*, 1994). Seu primeiro longa-metragem, *O Balão Branco* (*Badkonake Sefid*, 1995), foi realizado com roteiro de Kiarostami a partir de um argumento que Panahi criou com o roteirista Parviz Shahbazi. Posteriormente, realizou os filmes *O Espelho* (*Ayneh*, 1997), *O Círculo* (*Dayereh*, 2000), *Ouro Carmim* (*Talaye sorkh*, 2003) e *Fora do Jogo* (*Offside*, 2006). Desde 2010, quando foi sentenciado à prisão domiciliar pelo governo iraniano, Panahi vem realizando filmes em que a produção de versões de si mesmo por meio da imagem cinematográfica vem diluindo as fronteiras entre documentário e ficção e entre a pessoa e o personagem que representa. A partir das limitações estéticas impostas por uma condição de censura e negação à imagem, o cineasta vem desenvolvendo, como forma de insurgência, variados filmes como *Isto não é um filme* (*In Film Nist*, 2011), *Cortinas Fechadas* (*Closed Curtain*, 2013), *Táxi Teerã* (*Taxi*, 2015) e *3 faces* (*Se rokh*, 2018). Neste artigo, pretende-se realizar uma análise a

partir do cotejamento entre cenas e elementos presentes nos filmes *Isto não é um filme* (2011) e *Cortinas Fechadas* (2013), que apresentam temáticas e estéticas distintas, mas, por vezes, possuem elementos recorrentes no desejo do diretor em continuar filmando, apesar (e talvez por conta) de sua condição prisional.

No documentário autobiográfico *Isto não é um filme* (*In Film Nist*, 2011), dirigido por Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb, a sensação de impermanência como condição de si e da existência compõe uma relação com a escrita de si que toma um processo de negação à imagem para encontrar outros modos de afirmação da própria subjetividade. Produzido inteiramente no interior do apartamento do diretor iraniano Panahi, o filme retrata um dia na sua vida, no ano de 2010, no período em que aguardava a sentença da prisão domiciliar sentenciada durante o governo de Mahmoud Ahmadinejad. A partir do tempo de espera por esse veredito, Panahi decide registrar seu dia a dia para, provavelmente, provocar pressões e mobilizar autoridades sobre sua condição. Nesse dia, ele decide, junto com seu amigo e cineasta Mojtaba Mirtahmasb, fazer a leitura de um roteiro cinematográfico ao qual foi negado subsídio financeiro para sua realização.

Cortinas Fechadas (2013), por sua vez, apresenta um contorno ficcional mais evidente que apresenta ecos da condição de vida do diretor. Nele, acompanhamos um roteirista (Kambuzia Partovi) que se isola em uma casa à beira-mar com as cortinas fechadas, apresentando apenas um cachorro (Boy) como companhia. Em uma noite, a tranquilidade é abruptamente quebrada através da chegada de uma jovem, Melika (Maryam Moghadam), que, fugindo das autoridades, se refugia na casa. Ambos são fugitivos: enquanto o homem se isola na casa com seu cachorro pois a lei islâmica proíbe a circulação e posse dos animais por considerá-los sujos, a moça havia participado de uma festa clandestina às margens do Mar Cáspio. Eles se escondem em uma casa de campo isolada, janelas cobertas por cortinas, e se observam com suspeita, levantando questionamentos a partir das informações que

vão sendo destrinchadas ao longo da narrativa: "Por que o homem raspou a cabeça?" ou "Como Melika sabe que o roteirista está sendo perseguido pela polícia?". Nessa casa fechada em um lugar hostil, ambos se veem prisioneiros de suas próprias desconfianças e impossibilidades de circular no ambiente externo. De repente, ao longo da narrativa, o próprio diretor Jafar Panahi entra em cena e as cortinas se abrem e, até o desfecho do filme, camadas de absurdo se acumulam: dois personagens de um roteiro se veem à procura de seu diretor, enquanto ele parece ouvi-los querer sair de onde estão.

Em ambos os filmes, as negações à imagem potencializam outras formas de afirmação de si, por meio dos atravessamentos entre o campo factual da autobiografia e a dimensão fabular da autoficção, em exercícios de criação de filmes que não deveriam existir – mas acontecem. A partir de um contexto em que sua residência se configura, ao mesmo tempo, como espaço familiar e prisão domiciliar, Panahi propõe ao seu espectador registrar as fricções entre ambos por meio desses filmes, criando um espaço heterotópico ao justapor, como propõe Foucault (2013, p. 24), "em um lugar real vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis". Da mesma forma que o espaço teatral convencionava a criação de ambientes completamente distintos entre si a cada espetáculo, a presença de Panahi nos filmes adiciona outras camadas ao modo de compreender a relação que o diretor compõe com sua residência ao mesmo tempo em que a registra. Se os anseios por uma vida privada também têm fortes conexões com as satisfações psíquicas, a relação que o cineasta cria com o gesto de realizar um filme (mesmo encarcerado) demarca, mesmo que subliminarmente, um objetivo, uma direção, um desejo, uma ideia a ser concretizada, mesmo que não saibamos qual, nem como e nem por quê.

Neste artigo, pretende-se analisar cenas e elementos de ambos os filmes, compreendendo como a dimensão autobiográfica (LEJEUNE, 2014; LANE, 2002), autoficcional (DOUBROVSKY, 1977; COLONNA, 2004) e reflexiva (GIDDENS,

2002; RUBY, 1996) se imprimem nessa narrativa. Nessa leitura, pretende-se entender como os gestos autobiográfico, autoficcional e reflexivo tensionam corpo e imagem, presenças e sentidos, negações e afirmações em torno do diretor e do próprio filme. A partir da análise da obra de Panahi sob esse olhar, busca-se ampliar a compreensão do ato autobiográfico como uma narrativa que parece menos orientada a um desejo do sujeito em pensar a afirmação de sua própria personalidade e, assim, rever suas relações com experiências emocionais. Pelo contrário, ao investir em arestas entre o autobiográfico, o autoficcional e o reflexivo, o filme aponta para a flexibilização das noções de identidade do sujeito criador da imagem e de si, revelando-os como sintoma de uma imagem entendida como um lugar de experiência e de invenção.

A câmera como (lugar do) corpo: da reflexividade no cinema iraniano e na obra de Jafar Panahi

Para compreender a convergência entre as dimensões autobiográfica e autoficcional nos filmes de Jafar Panahi, parte-se de um ponto seminal que conecta a formação da ideia de sujeito e o pensamento em torno da criação da imagem. A reflexividade implica um gesto de olhar para si mesmo como resultado de um passado e a construção de um porvir na trajetória de formação do sujeito. A reflexividade como questão data de estudos realizados por teóricos relacionados à etnografia de ordem antropológica (GIDDENS, 2002; RUBY, 1996), que entendem que a formação do conceito de identidade centrado no sujeito nasce a partir de um gesto (e um projeto) reflexivo a partir da Idade Moderna. A partir da separação das ideias em torno de tempo e espaço emergente nesse período, a vida como narrativa passa a ser menos pensada como a conjunção de momentos descontínuos conectados a uma relação com a divindade e mais como construto elaborado pelo próprio sujeito. Nesse contexto, a reflexividade começa a ser entendida como uma percepção do próprio sujeito como habitante de um tempo e um espaço específicos e

da existência como história:

A auto-identidade, em outras palavras, não é algo simplesmente apresentado, como resultado das continuidades do sistema de ação do indivíduo, mas algo que deve ser criado e sustentado rotineiramente nas atividades reflexivas do indivíduo (GIDDENS, 2002, p. 54).

Diante disso, a reflexividade pode ser entendida como uma ação de consciência e conscientização do sujeito sobre sua própria formação, por meio do questionamento em torno da sua trajetória, de suas potências e limitações e da sua própria imagem. No contexto do cinema, o conceito de reflexividade aparece com mais evidência no campo do documentário, propondo um olhar cada vez mais consciente sobre a incapacidade da imagem de acessar e representar o real (NICHOLS, 2005). Nesse sentido, o documentário começa a alimentar cada vez menos um conceito hermético de veracidade, mas, pelo contrário, abrir espaço para as errâncias e as potências da invenção, anunciando "um novo tipo de autoria documental, ou uma nova autoconsciência do fato da autoria, que colocou em jogo todos os signos de agência que o documentário tradicional sempre suprimiu" (CHANAN, 2012, p. 24). O cineasta, ao olhar para seu próprio gesto, escreve dentro do próprio presente, atravessando uma metalinguagem que culmina em reflexões sobre o próprio sentido do representar – concebendo-o como aliado de um gesto de existir. Ao explorar outras formas de aproximação de um sujeito em relação ao seu objeto e como este o transforma, a reflexividade (implícita ou explícita) e sua relação com o cinema documentário já vem sendo pesquisada por Jay Ruby desde os anos 70 e influenciando antropólogos, etnógrafos, folcloristas e outras tantas sujeitos interessados nesse registro do outro - que, em certa medida, também se tornam notas sobre si.

Além destas questões de ordem mais filosófica, política e representativa, o desenvolvimento tecnológico também criou condições para que os documentaristas experimentassem com os modos de registro do mundo visível. Como defende Sherman (1998, p. 274), essas formas

reflexivas, de algum modo, proclamam novos modelos para o *folklore film*, entendendo que os *folklore films* e a influência pelo surgimento de videotape provoca mudanças “de teorias de exibição implícitas pela estruturação ‘objetiva’ da ‘realidade’ para a filmagem subjetiva explícita de eventos que revelam o self”² (tradução nossa), provocando formas outras de perceber os recortes do mundo histórico a partir da ação do documentarista.³ Além disso, filmes como *Chronique d'un été* (1961, Jean Rouch), *Cabra Marcado para Morrer* (1985, Eduardo Coutinho), *À margem da Imagem* (2002), de Evaldo Mocarzel, e *Santiago* (2007, João Moreira Salles) terminaram imbricando os modos reflexivo e participativo do documentário, mostrando a figura do documentarista intervindo em uma determinada realidade e desvelando ao espectador, de algum modo, o filme como construído.

No cinema iraniano, as ideias em torno da reflexividade na imagem também influenciam cineastas de um período comumente conhecido como “novo cinema iraniano” (MELEIRO, 2008; SADR, 2006; TAPPER, 2006), expressão cunhada no início dos anos 1990 para nomear uma série de obras reconhecidas internacionalmente lançadas no Irã após a Revolução Islâmica. A Revolução Islâmica ocorreu em 1979 no Irã, com o objetivo de restaurar os ideais puros do Islã Xiita⁴ e solucionar os desgastes econômicos e políticos causados pela monarquia de Mohammad Rezā Shāh Pahlavi. Em virtude de sua política de modernização e secularização da sociedade iraniana e de denúncias de corrupção que envolviam sua família, o monarca perdeu gradativamente o apoio dos clérigos xiitas e da classe trabalhadora do Irã.⁵ Com o apoio de diversos setores da sociedade

iraniana (universitários, intelectuais marxistas, artistas, operários e clérigos estudiosos do Islã), a revolução modificou as estruturas vigentes que regiam a arte em todo o país.

Na monarquia pré-revolucionária, a pobreza e a inflação cresciam à mesma medida que os excessos e extravagâncias do governo, situações que eram questionadas nos discursos proferidos pelos partidários da revolução. A partir de posicionamentos aliados a ideias de liberdade e democracia, diretores como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf e o próprio Jafar Panahi também prestaram apoio à Revolução Islâmica⁶, visando uma melhoria na sociedade iraniana. Contudo, a república liderada por Khomeini terminou instituindo uma intensa censura aos meios de comunicação como forma de reiterar os valores islâmicos xiitas. Nesse sentido, as políticas governamentais de incentivo à realização cinematográfica resultam da implementação de um projeto que visava reforçar essas ideologias. Nesse cenário, realizadores como Abbas Kiarostami, Dariush Mehrjui, Bahman Ghobadi, Mohsen Makhmalbaf e Samira Makhmalbaf se tornaram conhecidos por explorarem certas recorrências políticas, sociais e poéticas. Algumas dessas características, por sua vez, exploram o caráter reflexivo sobre o próprio gesto de produzir imagens, tais como a “frequente revelação do dispositivo cinematográfico, a confusão dos níveis de realidade ou recorrência dos finais abertos” (MELEIRO, 2008, p. 349), assim como enredos em torno de personagens como crianças, mulheres e pessoas em situações cotidianas.

No caso do cineasta Jafar Panahi, por exemplo, essa reflexividade aparece já em seu segundo filme, *O Espelho* (*Ayeneh*, 1998), em que o diretor

² Do original: [...] will shift from implicit showing theories by the ‘objective’ structuring of ‘reality’ to the explicit subjective filming of events that reveal the self.

³ As câmeras cada vez mais portáteis permitem a produção de *home movies* e de etnografias cada vez mais íntimas, como nas obras de Sharon Sherman – *Passover, a Celebration* (1987) – e Sheila Chamovitz – *Murray Avenue* (1983) – que exploram os filmes familiares quase como uma forma de etnografia “de dentro” em um processo de revisitação de arquivos que vem se tornando cada vez mais comum atualmente.

⁴ O termo “xiitas” refere-se ao segundo maior ramo de crentes do Islamismo, constituindo cerca de 16% do total dos muçulmanos, em contraponto aos 84%, formado por sunitas, cujas diferenças doutrinárias e políticas estão nas lideranças. Depois da morte de Maomé, muitos acreditavam que seu sucessor seria seu genro e primo Ali, mas, após seu falecimento, alguns companheiros do Profeta elegeram outro governante da comunidade islâmica. Ao longo dos séculos, essas distinções foram se complexificando e, atualmente, existem muitas seitas diferentes entre os xiitas, com crenças muito distintas. Disponível em: <https://iqaraislam.com/quais-sao-as-diferencas-entre-sunismo-e-xiismo/>. Acesso em: 11 mar. 2019.

⁵ Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Mohammad-Reza-Shah-Pahlavi>. Acesso em: 11 mar. 2019.

⁶ Disponível em: https://brasilelpais.com/brasil/2016/09/03/cultura/1472900291_914614.html. Acesso em: 12 mar. 2019.

conta a história de uma menina que espera por sua mãe à saída do colégio. Como a mãe demora (ou, na percepção da criança, não vai), ela tenta ir para casa sozinha, atravessando uma jornada repleta de conflitos, angústias e excitamentos. No filme em questão, a atriz, Mina Mohammad-Khani, em certo momento, diz que não aguenta mais realizar a cena, desmonta seu personagem, tira alguns de seus figurinos e pede para descer do ônibus, dizendo que quer ser ela mesma: "O que você fez, é uma mentira. Eu sei como chegar em minha casa. Não entendo o que quer de mim". Ela afirma que se sentia cansada de atuar e desejava voltar a "ser ela mesma", momento que continua sendo registrado pelo cineasta e sua equipe de filmagem. A partir desse instante, o diretor e equipe começam a fazer parte do universo do filme e reveem os caminhos da produção: o próprio Jafar Panahi aparece como personagem e decide voltar sua câmera para a atriz mirim, que está sentada na calçada com os microfones e os figurinos. A produtora do set conversa com a garota, tentando mediar a situação, mas o diretor pede que a deixem voltar para casa, sozinha e andando. De dentro do ônibus, a equipe continua a acompanhar a garota, filmando-a a distância.

No contexto pós-Revolução Islâmica, alguns filmes de Panahi foram banidos pelo governo, tais como *O Espelho*, *O Círculo* e *Fora de Jogo*⁷ e, em 2010, o cineasta foi sentenciado a prisão domiciliar sem acusação formal e solto dois meses depois, após pagar fiança. Em um primeiro momento, o Ministério da Cultura iraniano negou que Panahi havia sido preso por conta dos filmes que havia realizado, mas porque estava produzindo um filme sem autorização do regime, em oposição a acontecimentos posteriores às eleições do atual presidente do Irã, Mahmoud

Ahmadinejad – algo negado pelo próprio Panahi.⁸ Segundo as autoridades iranianas, Panahi estava sendo julgado pela intenção de cometer crimes contra a segurança do país e de realizar propagandas contrárias à República Islâmica. Nas eleições presidenciais de 2009, o cineasta havia declarado apoio ao candidato da oposição, Mir Hussein Mussavi, e, posteriormente, teve sua casa invadida e sua coleção de filmes – considerada "obscena" – apreendida.⁹ Sua sentença havia sido anunciada em dezembro de 2010, mas o cineasta permanecia em liberdade até a confirmação de sua condenação, em 15 de outubro de 2011.¹⁰ Entre algumas entradas e saídas do cárcere, o cineasta conquistou o direito de cumprir a pena em prisão domiciliar, mas ainda segue com horários específicos para chegar em casa e as viagens para o exterior proibidas.¹¹

Esse contexto da censura a partir da intervenção do Estado, por sua vez, vem fundamentando outras direções na obra de Panahi a partir do repertório narrativo e estético do "novo cinema iraniano", pois se tratavam de mecanismos que lhes permitiam driblar essas negações. Assim, desde *Isto não é um filme* (2011), Panahi vem experimentando diversos aspectos da tensão entre aspectos ficcionais e documentais, do uso de não-atores e de locações reais, da abordagem de temas próximos ao cotidiano. Desde então, a reflexividade que atravessava boa parte da cinematografia iraniana pós-revolucionária vem se ampliando e se diversificando na filmografia de Panahi. Em filmes como *Cortinas Fechadas* (*Closed Curtain*, 2013), *Táxi Teerã* (*Taxi*, 2015) e *3 faces* (*Se rokh*, 2018), a presença do diretor como personagem de si mesmo vem buscando contornos cada vez mais abertos e intrincados dos atos autobiográfico e autoficcional, não somente

⁷ No caso de *O círculo* que trata de questões tabus no Irã, como prostituição e aborto, Panahi apresentou o argumento para as autoridades e, após sucessivas tentativas, conseguiu permissão para filmá-lo, mas não para exibi-lo dentro do país, tendo sua distribuição restrita a festivais mundo afora. Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/noticias/diretor-iraniano-jafar-panahi-fala-de-o-circulo-em-sao-paulo>. Acesso em: 11 mar. 2019.

⁸ Disponível em: <http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/05/cineasta-presno-no-ira-desde-marco-e-libertado-sob-fianca.html>. Acesso em: 11 mar. 2019.

⁹ Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/cineasta-iraniano-vai-julgamento-rejeita-acusacoes-2925479>. Acesso em: 21 out. 2018.

¹⁰ Disponível em: <https://www.cineclick.com.br/noticias/condenacao-a-prisao-do-cineasta-jafar-panahi-e-confirmada>. Acesso em: 18 out. 2018.

¹¹ Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/diretor-iraniano-condenado-a-prisao-se-liberta-em-filme>. Acesso em: 21 out. 2018.

para narrar, mas também para inventar eventos que constituem a história de sua existência.

A partir desse dispositivo, o cineasta vem criando versões dele mesmo que, ao mesmo tempo em que não ignoram a condição prisional do diretor, também inventam situações e acontecimentos que resvalam na autoficção. Desta forma, entende-se que a condição factual na vida do cineasta aparece como ponto de convergência em todas as narrativas subsequentes à sua prisão, o que nos faz entender as dimensões autobiográfica e autoficcional nesses filmes como um gesto de insurgência contra seus censores.

Um espaço (fora) do sujeito: aproximações e distanciamentos entre os atos autobiográfico e o autoficcional

As escritas de si compõem-se como narrativas da existência que podem trazer comportamentos cotidianos, desejos de confissão, além de relatos de viagens, formações e rompimentos familiares e diversos costumes sociais. Definida "tanto [como] um modo de leitura quanto um tipo de escrita, [a autobiografia] é um *efeito contratual* historicamente variável" (LEJEUNE, 2014, p. 55, grifo do autor) que tanto se influencia como se faz influenciada pelo individualismo ocidental ao aparecer no período do Renascimento e se desenvolver entre o Iluminismo e o romantismo. Assim, as formas narrativas que se desenvolvem ao longo de sua trajetória se alinham ao espírito das épocas e dos espaços em que são concebidas, alimentando a invenção dos mesmos sujeitos que permite tornar visíveis. De acordo com Maluf (1999), explorar um olhar sobre as potências e significados do gesto de narrar atravessa duas dimensões da antropologia contemporânea: uma, que se refere à diversidade dos modos de contar histórias como um gesto que, paradoxalmente, universaliza a experiência humana; outra, do exercício de narrar como uma busca de sentido no encontro com o outro a partir do compartilhamento dessa experiência.

Originada no século XIX, a palavra "autobiografia" designa outras dimensões desse desejo por compreender a representação do sujeito,

quando os leitores começavam a buscar "por detrás da variedade e dos desvios das manifestações superficiais, o eu profundo do autor: do lirismo romântico à psicanálise" (LEJEUNE, 2014, p. 260). No desejo de consumir o "eu" alheio como uma forma de alimentar a si próprio, o gênero autobiográfico se concebe como uma narrativa cuja forma deriva das memórias. Calligaris (1998) afirma que, por mais que as histórias de vida fossem comuns em períodos anteriores à Idade Moderna, a concepção da vida como uma história surgiu nesse período. Para ele, a forma da escrita autobiográfica surge, então, em um contexto em que o indivíduo concebe sua vida como uma história separada da comunidade a que pertence, o que o desvincularia da crença em um destino pré-determinado a ser cumprido. Nessas narrativas da intimidade, compõem-se registros da vida cotidiana que trazem comportamentos banais do dia a dia, sensações, desejos e confissões, além de relatos de viagens, gostos e costumes.

No cinema, as narrativas autobiográficas começam no campo do cinema experimental e se desdobram no documentário, em que as formas de inscrição de subjetividade se alinhavam aos questionamentos em torno das limitações representativas da imagem – ou seja, da reflexividade sobre o próprio campo. De modo embrionário, as vanguardas cinematográficas dos anos 1930 a 1950 oferecem espaço para alguns experimentos que, de algum modo, flertam com essas formas. Rollet (1998) acredita que a forma autobiográfica no cinema começa a se configurar a partir dos filmes-diário de Jonas Mekas nos anos 1960, junto com outros cineastas que experimentaram as possibilidades e limitações do autorretrato, como Stan Brakhage, Barbara Hammer etc. O surgimento dessas obras se atravessa a um movimento intitulado como "*le retour du sujet*", que, por sua vez, se fundamenta em certo "desaparecimento do horizonte político, do fim das ideologias, das utopias comunitárias etc., que conduziu a uma espécie de dobra sobre si" (ROLLET, 1998, p. 12).

O interesse no gesto de criar uma imagem possível de si se desenvolve e se repensa no cinema

documentário a partir de pesquisadores como Phillipe Lejeune (1989), Alain Bergala (1998) e Jim Lane (2002), teóricos com contribuições mais recentes a esse universo de estudos. Para Lane (2002), o contexto que atravessa a disseminação das escritas autobiográficas no cinema documentário envolve aspectos como a propagação da autorrepresentação nas vanguardas artísticas nos anos 60, a rejeição às convenções do cinema direto, a virada reflexiva no cinema internacional e uma "virada mais ampla em direção às políticas do 'eu'" (LANE, 2002, p. 8). Essa forma de perceber a construção imagética desvela, portanto, não somente a criação da imagem como forma de autoria de uma obra, mas também de uma construção de formas de perceber o mundo histórico, de construir também a si mesmo a partir de uma interrelação entre noções de imagem, corpo e meio como elementos essenciais para quaisquer gestos de figuração. A partir de uma interrelação entre noções de imagem, corpo e meio como elementos essenciais para esses gestos de figuração, os filmes-diários, os filmes-cartas, os autorretratos, os ensaios filmicos, as autoficções etc. desdobram suas próprias definições de escrita de si.

Nesse sentido, os limiares entre a autobiografia e a autoficção diluem suas fronteiras a partir das definições apontadas por Serge Doubrovsky (1977, p. 10) diante da necessidade de descrever seu romance *Fils*: "Ficção, de eventos e fatos estritamente reais; autoficção, se preferir, de confiar a linguagem de uma aventura à aventura de uma linguagem, além da sabedoria e da sintaxe do romance, tradicional ou novo". Colonna (2004) amplia essa definição ao compreender a autoficção como uma forma literária em que o autor transfigura sua existência e identidade em uma história que investe em concepções mais alargadas de realidade, imaginação e verossimilhança. Para Scamparini (2018), por sua vez, as características ao redor do conceito de autoficção costumam ser considerar: a) a autorreferência

e o uso de fatos da vida do autor, acompanhados pela referência à própria obra artística; b) a busca por recursos comumente associados ao regime de leitura "oposto", como a presença de documentos factuais em narrativas ficcionais e de elementos fictícios em filmes documentários; c) o efeito de dúvida em relação à natureza dos eventos narrados e da própria obra, em categorias como romance, documentário, ficção, imagem. Nesse anseio por alimentar outras dinâmicas entre o sujeito e o fora-do-sujeito, as autoficções deflagram uma subjetividade em devir, impulsionando o tecido de relações que geram turbulências entre a própria identidade do gênero das próprias obras:

A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria uma variante pós-moderna da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos da memória. Outro aspecto importante é a questão da linguagem: quem faz autoficção hoje não narra simplesmente o desenrolar dos fatos, preferindo, antes, deformá-los, reformá-los, através de artifícios (FIGUEIREDO, 2013, p. 62).

Para Klinger (2012, p. 50), a autoficção dilui o espaço fronteiro entre biografia e ficção, oferecendo relevo à construção de um efeito de linguagem que se aproxima da noção de performance ao questionar o próprio gesto de escrita: "O autor é considerado como sujeito de uma performance, um sujeito que representa um papel nas suas múltiplas falas de si". Essas relações entre a autoficção e a performance, para a autora, aparecem na forma de construções que operam tanto na ficção quanto na vida em si, de forma que ambas se apresentam como textos inacabados, improvisados, *work in progress*, como se o leitor assistisse ao vivo aos seus processos de escrita. Quando parece criar uma *persona*¹² de si mesmo ao invés de um personagem nos filmes que vem realizando desde sua prisão domiciliar, Jafar Panahi cria um corpo que produz

¹² Nas artes cênicas, "*persona*" era o nome da máscara que os atores do teatro grego usavam, cuja função era tanto dar ao ator a aparência que o papel exigia, quanto amplificar sua voz, permitindo que fosse bem ouvida pelos espectadores. A palavra deriva do verbo *personare*, ou 'soar através de', e sua contraposição à ideia de 'personagem' atravessa e reside na diferença entre a composição de uma figura pelo ator e a máscara que ressoa sua aparência.

uma ilusão "sem suturas", em que se percebe a simultaneidade dos outros corpos que os habitam momentaneamente. Esse modo de compreensão da escrita cinematográfica de si realizada pelo diretor dialoga com Scamparini (2018), para quem o ato autoficcional na linguagem cinematográfica dilui as dicotomias ao colocar na própria materialidade da imagem as reflexões em torno dos regimes de escrita e leitura auto/biográfico e auto/ficcional.

Não, nada, ninguém: de um (não) filme aos incontáveis filmes

Os filmes de Jafar Panahi realizados no contexto de prisão nos ajudam a pensar em como a autoficção pode se fazer atravessada pelas reflexões em torno da representação por meio da própria imagem. Identificar a presença imagética do diretor nesses filmes nos remete diretamente à sua vida fora das obras, criando uma "fusão que, mesmo que profícua e muito presente no campo teórico, não encontra equivalente na prática de leitura: o leitor /espectador opta por aderir ao pacto biográfico ou ao pacto ficcional" (SCAMPARINI, 2018, p. 225). Nesse sentido, a persona do diretor Jafar Panahi concebida para seus filmes não se fundamenta no gesto de compor uma individualidade una e utópica por meio da imagem, mas justamente explodi-la por meio de sobreposições na sua própria figura. No caso de *Isto não é um filme*, essa explosão acontece pela presença de elementos comuns ao documentário, por exemplo, como a filmagem com câmeras digitais, a presença de pessoas reais, leitura de documentos, entrevistas etc. No caso de *Cortinas Fechadas*, essa escrita amplia as ambivalências entre o ato autobiográfico e o autoficcional, incorporando elementos mais afeitos à ficção (como enredo, personagens etc.) e abrangendo outras camadas de indefinição entre real e imaginário.

Em *Isto não é um filme*, a figura do cineasta investe em um desejo de invenção de si que atravessa certo inacabamento e indeterminação de sua identidade, imbricando justamente um movimento dialético entre a subjetividade e a criação da imagem. Nesse movimento, gera um

espaço em que habitam não somente o personagem de si criado para o filme, mas também o próprio filme, em um fluxo em que as questões se embaralham e se revelam na própria manifestação do estar vivo. Ao satirizar a própria falta de sentido do cárcere, o filme propõe uma estética que acompanha os movimentos invisíveis e imprevisíveis do próprio jogo narrativo a fim de borrar as identidades de si mesmo e de seu próprio filme. Esse mecanismo desestabiliza as engrenagens e dinâmicas de poder, assumindo as brechas da proibição para infringi-la e colocando os discursos, as identidades e os sentidos em descontrole.

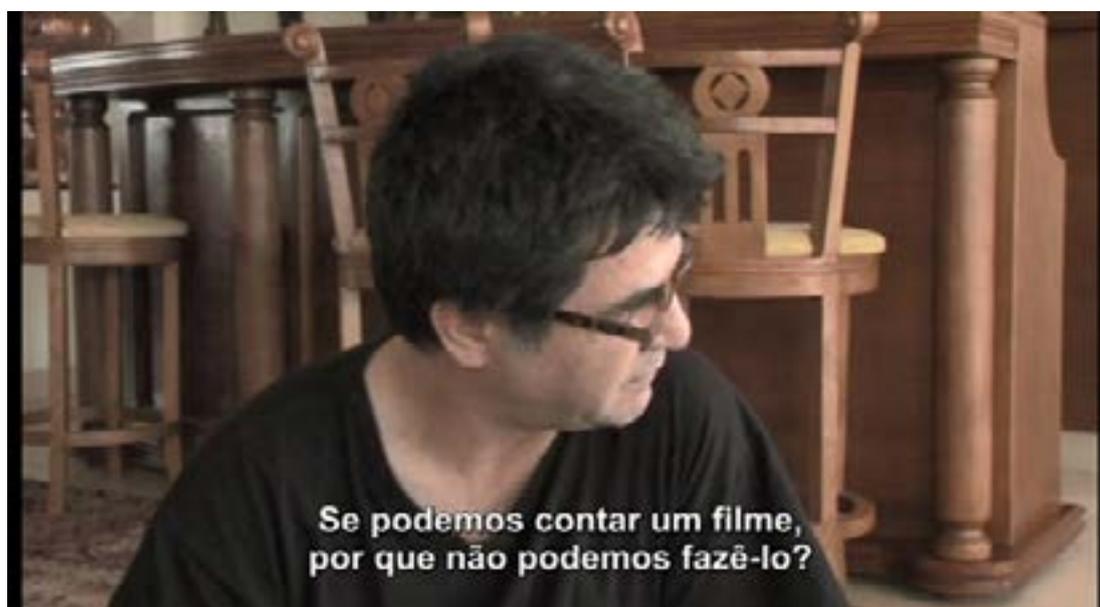
As circunstâncias que cercam a realização de *Isto não é um filme* são atravessadas por gestos de negação e confronto, em que os desejos de um sujeito entram em conflito com os de outro, produzindo uma situação em que esses anseios precisam ser negociados e atualizados. Na cozinha de Panahi, ele e seu cinegrafista, Mojtaba Mirtahmasb, conversam brevemente no início do filme sobre as estratégias para desviar do sistema de censura no governo iraniano. Panahi havia submetido um roteiro a um processo de avaliação e os censores informaram que, se ele fizesse determinadas alterações que atenuassem a história, ela poderia ser realizada. Contudo, mesmo cumprindo as exigências dos avaliadores, o diretor não conseguiu as permissões para realizar seu filme. O roteiro do (não)filme estava em processo de filmagem junto com o diretor Mohammad Rasoulof, quando, com cerca de 30% de material gravados, as filmagens foram proibidas e os materiais, apreendidos.

Por mais que o corpo de Panahi também esteja preso em sua residência, o governo iraniano, reconhecendo a força das imagens, nega ao cineasta a possibilidade de construir suas obras. Dessa forma, as dinâmicas de poder em torno do visível e do invisível alimentam o risco de sujeitos como Panahi serem marginalizados quando criam territórios singulares que se separam das estruturas e regulações dos poderes. No momento em que decide realizar seu filme a partir de uma leitura de seu roteiro, Panahi investe no movimento

contrário, toma de assalto a configuração de uma negação à imagem e aposta em outra forma para o filme. A partir do anseio de produzir sentido a partir de um vácuo, Panahi convoca seu desejo à existência na forma de um protesto que funciona como uma forma de afirmação de invenção de outros mundos. Dessa forma, acredita-se que, nesse filme, a negação à imagem se transmuta na potência de imagens que fluem no desejo de

não obedecer às hierarquias, mas se propagam justamente no anseio de compor afetos que elaboram personas e universos. Assim, o diretor opta por tomar a ausência promovida pela negação deliberada à existência dessas imagens como potência para que outra se torne possível, a partir de certas arestas entre os gestos autobiográfico, autoficcional e reflexivo.

Figura 1 – Panahi se questiona enquanto lê o roteiro



Fonte: Frame de *Isto não é um filme* (2018).

No caso das atividades e relações sociais que atravessam a realização de *Isto não é um filme*, as propriedades formais do filme são atravessadas por conflitos com a negação. Ao tomar a negação à imagem como potência para nos convocar a um gesto de imaginar um filme a partir de seus olhos, o diretor toma a forma de uma escrita de si que mescla à reflexão diante da própria imagem. Iniciando como um documentário que registraria seu cotidiano enquanto aguardava o resultado de uma sentença do governo iraniano, Panahi, deliberadamente, abre seu filme para outra direção, em que o controle sobre a representação de si oferece lugar a um corpo à deriva que se assume no jogo da contravenção e ironia com a própria condição de negação e aprisionamento. Ao exercitar o eu como um espaço de produção

de desejo, Panahi cria um (não)filme não como um projeto reflexivo de sujeito que se arvora na consciência e no controle, mas que deflagra as dinâmicas de poder que cercam as condições de criação de seu filme (e de si mesmo).

Esse desejo pelo improvisado e pelo imprevisível nos ajuda a compreender a formação da subjetividade a partir do rompimento com as estruturas psíquicas, sociais e culturais que sustentam a existência e, por consequência, a cristalizam nas mesmas atitudes e significações. Para Rolnik (2018), a subjetividade limitada a uma ideia de sujeito sente, na tensão entre aquilo que lhe é estranho e o que lhe é familiar, a incapacidade de se sustentar na constante transmutação do mundo, o que faz com que ela se proteja na crença de ser fixa e imutável. Quando a auto-

ficção investe na possibilidade de uma escrita de si que se reinventa em seu próprio processo, ela alimenta o anseio de ir de encontro à gestão do cotidiano, à sociabilidade e à comunicação, investindo na possibilidade de criar revoluções que lançam um olhar sobre o não-repetível, o espontâneo e o irreversível.

Compondo uma escrita de si cuja inscrição de subjetividade reside na expansão dos modos de ser a partir da negação da imagem, pode-se dizer que o gesto de Panahi se alinhava a um modo de fazer que o obriga a estar sempre mudando de modo, conduzindo-o a nunca saber o que está realizando antes de realizar. Dessa forma, o diretor investe no processo paradoxal de construir uma memória que, constantemente, se descola da necessidade de definir sua identidade a partir do sentido. Quando resgata a cena de filmes anteriores¹³, Panahi sinaliza sobre o modo como a situação de descontrole proposta por seus não-atores colabora para que uma espécie de verdade "espontânea" se produza na sua relação com a imagem. Por mais que o exercício de Panahi em ler o roteiro na sala de estar provoque infinitas imagens na mente de seus espectadores, ele parece acreditar que ainda não é suficiente, que seu exercício ainda se configura como uma subjetividade controlada e, de certa forma, "ficcionalizada". Pensando em Guattari e Rolnik (1996, p. 25), se as tradições da filosofia e das ciências humanas concebem a subjetividade como um espaço "interior" que se desenvolve em diálogo com o mundo (ou espaço exterior), para os autores, a subjetividade seria essencialmente fabricada:

Em sistemas tradicionais, por exemplo, a subjetividade é fabricada por máquinas mais territorializadas, na escala de uma etnia, de uma corporação profissional, de uma casta. Já no sistema capitalístico, a produção é industrial e se dá em escala internacional.

Pensando nisso, o que interessa a Panahi na atuação dos protagonistas de seus filmes diz respeito à fuga e à liberdade que a imagem de si pode encontrar fora dos caminhos da subjetividade centrada na interpretação e no sentido. Esse sistema capitalístico e industrial que, segundo Guattari e Rolnik, alimenta a fabricação dessas "subjetividades serializadas", tem seu desenvolvimento no período moderno, em que as relações sociais e os processos de produção se modificam em torno de mudanças envolvendo sistemas de produção de mercadorias, mercados competitivos e a mercantilização da força de trabalho (GIDDENS, 2002). Ao saturar-se de imagens, espaços e tempos que se acumulam, o diretor parece escancarar corpos que recusam a se definir entre os princípios de ordenação do mundo para reparti-los em lampejos de subjetividade que emergem justamente nessas aberturas.

Janelas, celulares e espelhos: dois personagens à procura de um autor

Em *Cortinas Fechadas*, por sua vez, as formas de representação de si investem na autoficção como um desejo de reinventar formas de criar imagens de si, tornando-as cada vez mais simbólicas, imaginárias e abstratas. Esse modo se afasta cada vez mais das tentativas de reprodução da realidade, concebendo jogos de retroalimentação entre artificial e real que se tornam cada vez mais presentes e evidentes. A autoficção que presenciamos nessa obra dialoga mais com universos diegéticos com contornos mais definidos, como propostos por cineastas como o chileno Alejandro Jodorowsky, o canadense Xavier Dolan e o francês François Truffaut.

Filmado secretamente na própria casa à beira-mar de Panahi no Mar Cáspio com uma equipe de quatro a cinco pessoas, o filme inicia e termina com um plano de uma janela (atravessada por

¹³ Nesse mecanismo de acionar descontroles para si e seu filme, em outro momento, Panahi resgata outra obra de sua filmografia, *Crimson Gold* (*Talaye sorkh*, 2003), que versa sobre um entregador de pizza iraniano que atravessa diversas situações relacionadas à corrupção e desequilíbrio social em sua cidade. Em diálogo com Mirtahmasb, Panahi concentra-se em uma cena em que seu protagonista, Hussein (interpretado pelo não-ator Hossain Emadeddin), sai de uma joalheria logo após seu proprietário tê-lo humilhado. No contexto da filmagem, Panahi explica que a atuação de Emadeddin seguiu por um caminho inesperado em relação às suas indicações antes da gravação, afirmando 'Ele atuou de uma maneira que fugiu ao meu controle'. Na cena em questão, o ator sai da joalheira acompanhado de outras duas pessoas e, sentindo-se consternado diante da humilhação sofrida, começa a passar mal, desfazendo o nó de sua gravata, cobrindo boa parte da cabeça e os olhos com um gorro e se encostando na parede.

grades) da tranquila casa de veraneio. Essa circularidade de dois enquadramentos semelhantes propõe, desde o início, um sentimento de contradição: a aparente tranquilidade da vista de uma praia se desestabiliza com as grades fechadas nas janelas, apontando para uma sensação de angústia que perdura durante todo o filme. No início, acompanhamos a chegada do personagem chamado Roteirista (o codiretor Kambuzia Partovi), que, logo quando entra na casa, tira um cachorro de dentro de uma mala. Em seguida, ele começa a pregar pesadas cortinas escuras nas janelas, obstruindo a visão das pessoas para dentro da residência. Ao longo dos dias que o escritor passa na residência, compreende-se que ele se isola no espaço residencial por conta de uma proibição da lei islâmica à posse e circulação de cachorros em vias públicas, por considerá-los impuros.¹⁴ Em uma das cenas, o perigo que ambos atravessam nesse cenário se torna evidente por meio de uma reportagem impactante que mostra o cachorro do escritor – a quem ele chama “Boy” – diante de uma televisão assistindo outros cães serem sacrificados.

Ao longo dos dias, acompanhamos o cotidiano de ambos, que, em uma noite aparentemente comum, são surpreendidos pela invasão de outras duas pessoas à residência: Melika (Maryam Moghadam) e seu irmão (Hadi Saeedi). Ambos são foragidos das autoridades e buscam se esconder na casa, mesmo à contragosto do roteirista – revelando que a casa de veraneio, na verdade, pertence a um amigo próximo. Diante do impasse entre permanecer na casa e continuar sua fuga, o irmão insiste para que Melika permaneça em observação pelo escritor, pois ela seria uma suicida em potencial. Quando o irmão segue seu caminho, Melika e o roteirista passam a dividir a residência e alimentam uma convivência baseada na tensão por conta da iminência da chegada das autoridades e o laço que criam por conta

da intimidade que desenvolvem ao longo dos dias. Em um determinado momento, no entanto, essa tensão extrapola a harmonia da convivência e Melika decide retirar as cortinas escuras e pesadas que o roteirista havia prendido nas janelas logo quando havia chegado. Ao mesmo tempo em que acompanhamos o desespero do personagem em tentar reerguer as cortinas que impedem que as autoridades vejam o que acontece dentro da residência, as paredes guardam uma informação que muda radicalmente nossa relação com o universo da obra.

Quando as cortinas são arrancadas também das paredes, podemos visualizar que, nelas, estão pendurados grandes quadros com pôsteres de filmes dirigidos por Jafar Panahi – tais como *O Espelho* (1997), *O Círculo* (2000) e *Fora do Jogo* (2006). Nesse momento, os questionamentos começam a ferver: seria Panahi o dono da casa, que, por sua vez, a emprestou para que o roteirista se escondesse com seu cachorro? Logo em seguida, essa sensação extrapola ainda mais quando o próprio diretor entra em cena, interpretando uma versão de si mesmo e, a partir desse momento, outras camadas de interpretação vão se acumulando. O cineasta recebe visitas de personagens distintos ao longo da segunda parte do filme, que se referem a ele por seu próprio nome e não ignoram sua condição como prisioneiro político, ajudando-o em diversas tarefas – oferecendo almoço e até consertando as janelas quebradas por Melika anteriormente. O fato das sequências que envolvem o diretor não abandonarem o universo diegético construído anteriormente torna essa relação entre ficção e realidade ainda mais difusa. Essa sensação se amplia quando percebemos que os personagens de Melika e do roteirista continuam habitando a casa (como se fossem fantasmas), mesmo que eles nunca sejam vistos pelo cineasta.

Ao mesmo tempo em que essas camadas de

¹⁴ Esse contexto trata-se de uma regra básica para o islamismo, que considera que o contato com o animal deixa o muçulmano impuro e o impede de completar os seus ritos religiosos. O Alcorão menciona cachorros duas vezes: a primeira é uma permissão que as pessoas possam comer carne trazida por cães caçadores e a segunda refere-se a um grupo de fiéis e seus cães que escapam dos perseguidores ao se esconderem em uma caverna, onde eles acabam dormindo. No entanto, na cultura islâmica, existe a ideia de que a saliva e o pelo dos cachorros “sujam” às pessoas e fazem com que a oração “não seja válida”, na opinião do líder supremo do Irã, Ali Khamenei. Disponível em: <https://www.efe.com/efe/brasil/sociedade/levar-o-cachorro-na-rua-se-torna-um-novo-dilema-no-ir/50000246-3886738>. Acesso em: 15 nov. 2019.

realidade coabitam o mesmo espaço, algumas das sequências das cenas iniciais do filme começam a se repetir: vemos o momento em que o roteirista precisou abrir a porta dos fundos da residência e recebeu a visita dos dois fugitivos. Em um primeiro momento, visualizamos as imagens que foram filmadas por uma câmera de celular manipulada pelo personagem enquanto narrava o acontecimento para alguém que não conhecemos. Em um segundo momento, revemos essa mesma cena exibida do ponto de vista dos próprios bastidores, filmada pelo próprio diretor Jafar Panahi que manipula uma das câmeras. Essa

sequência, ao mesmo tempo, em que amplia e borra ainda as camadas de relação entre os personagens, abrindo um filme dentro do filme a que estamos assistindo e trazendo concretude para os personagens que parecem, ao mesmo tempo, estar e não estar na casa. Nesse sentido, as camadas autoficcionalis e reflexivas que Panahi propõe com esse filme borram ainda mais as fronteiras implodidas em *Isto não é um filme*, pois, aqui, o universo diegético em que ficção e realidade habitam parece se constituir com menos arestas e fronteiras menos demarcadas.

Figura 2 – Panahi e sua equipe filmam uma cena previamente vista



Fonte: Frame de *Cortinas Fechadas* (2019).

Por exemplo, quando consideramos as formas da autoficção no cinema, Bergala (1998) sinaliza para a presença de autoficções em que o cineasta, ao invés de registrar sua própria vida durante um certo período, escreve um roteiro e contrata um ator para interpretar um personagem que corresponde à primeira pessoa do diretor – casos de François Truffaut e Alejandro Jodorowsky, por exemplo – ou ele mesmo o interpreta – caso de Nanni Moretti e Atom Egoyan.¹⁵ Em sua maioria,

essas autoficções assumem uma estrutura narrativa clássica com início, meio e fim a partir de enredos com eventos específicos, distinguindo-se de forma seminal ao caráter fragmentário de formas como o filme-diário, por exemplo. No caso desses filmes, a reflexividade termina se tornando um motor exclusivo para a transformação da matéria bruta da experiência de vida do realizador em uma narrativa com moldes de uma estrutura clássica hollywoodiana, pois

¹⁵ Em *Les 400 Coups* (1959), François Truffaut compõe um alter-ego no personagem Antoine Doinel, vivido por Jean-Pierre Léaud, em um filme que retrata sua adolescência na França; em *La Danza de la Realidad* (2013), Jodorowsky escala o ator Jeremias Herskovits para retratar sua infância na cidade de Tocopilla, Chile; em *Caro Diário* (1993), Nanni Moretti interpreta a si mesmo no filme em que percorre as ruas de Roma, descobrindo fachadas, indo ao cinema, visitando o lugar onde Pasolini foi assassinado etc.; em *Calendar* (1993), o cineasta egípcio Atom Egoyan interpreta um alter-ego, um fotógrafo que retorna ao seu país natal com sua esposa (Arsinée Khanjian, atriz e esposa do diretor na vida real) para tirar fotos de igrejas armênias para um calendário.

a materialidade da imagem não evidencia sua própria escritura.

Na realização de um filme em que seu corpo se lança no desafio de exibir camadas menos evidentes das relações entre ficção, autobiografia e reflexividade, Panahi "dirige a si mesmo" a partir de certa recusa a uma busca pelo sentido ou pela interpretação. Assim, ele investe em um gesto de se deixar revelar a partir de uma abertura não guiada por intenções, conceitos ou conclusões prévias. Para Stelzer (2016, p. 285), os exercícios de subjetividade "apresentam um jogo entre palavra e imagem, real e ficção, presença e representação buscando novas formas de relação com a intermedialidade, que vem se tornando uma prática constante ao realizar uma escrita de si poética e inventiva". Nesse jogo entre matérias, o que se pode compreender é que o pacto autobiográfico e o autoficcional que Panahi cria com o espectador podem ser distintos para cada obra, visto que a imagem se torna um campo de batalha entre os espaços da vida e a criação.

Em *Cortinas Fechadas*, Panahi encena um filme (ou vários filmes dentro de seu filme) a partir de suas dúvidas e incertezas, vislumbrando formas de sua subjetividade que oferecem espaço a outros afetos, corpos e máscaras. Desta forma, acredita-se que este transbordamento de fronteiras entre o ato autobiográfico e o autoficcional também explodem no campo da ambiguidade identitária e, assim, geram reflexão para além da representação e do cinema, mas esbarram também nos conceitos de identidade e subjetividade. Ao se equilibrar entre o gesto de capturar os acontecimentos de sua vida e inventar uma narrativa a partir deles, *Cortinas Fechadas* traz à experiência de assisti-lo a ironia do desejo do diretor em inventar personas a partir de sua própria identidade. Desta forma, Panahi decompõe o mito da identidade que funda um modo de produção da subjetividade, restringindo o corpo e o desejo ao plano do visível e do consciente e alimenta individualidades abstratas e incorpóreas. A partir dos choques entre as figuras e personagens naquela casa isolada de diversas informações que trariam concretude ao universo

"real" ou "ficcional", o gradativo descontrole sobre os elementos da cena emerge como experiência sensível e desestabiliza o espaço, o tempo, o diretor e o próprio filme.

Considerações finais: a autoficção como gesto de insurgência

Nos filmes de Panahi, os planos da subjetividade e do pensamento são desmascarados para produzir um tensionamento na relação entre a palavra, sua obra e a si mesmo, desmontando regimes de identidade que inventam modos de viver. Dessa forma, acredita-se que a forma de *Isto não é um filme* e *Cortinas Fechadas* emerge como obras que nascem da diluição de fronteiras entre a autobiografia e a autoficção, tomando o gesto reflexivo como um ponto seminal de questionamento entre as arestas do sujeito, da imagem e da imagem de sujeito. No movimento de se ver como observador e criador (de si, das imagens e das imagens de si), Panahi tensiona esses gestos de escrita a partir de um confronto entre o seu corpo e a imagem, constituindo territórios incorpóreos e abstratos e, ainda assim, saturados de materialidade.

Quando conectamos a reflexão entre o sujeito e mundo dos objetos diante dos filmes de Panahi, podemos compreender como o próprio espaço do filme se compõe como uma heterotopia dentro dos espaços (reais e imaginários) que lhe são possíveis. A partir desses vetores que se cruzam, as ideias de Panahi como um sujeito criador e como corpo no espaço se atravessam por meio das imagens das duas "câmeras" – aquela que registra aquilo que estamos vendo e aquela que cria, junto com ele, os enquadramentos que nos colocam também dentro de seu corpo. Tomando de assalto os espaços físicos e mentais a partir das epifanias compostas em sua forma de existir, os filmes dentro dos filmes de Panahi ocupam territórios do consciente e do inconsciente ao, constantemente, deslocar corpos, câmeras, palavras, imagens e espaços. Assim, as insurgências se revelam na potência de provocar os censores, ao mesmo tempo em que alimentam a busca por um protagonismo esvaziado, que convoca o

corpo como um lugar vazio que pode ser ocupado pelas personas e máscaras que podem caber nas histórias que lhe interessa contar.

Em seus filmes posteriores, *Táxi Teerã* (*Taxi*, 2015), *3 Faces* (*Se rokh*, 2018), *Où en êtes-vous Jafar Panahi?* (2016) e *Hidden* (2020), as personas de Panahi atravessam situações distintas. A cada filme realizado, parecem constituir identidades que surgem ao mesmo tempo em que se desfazem, reverberando um jogo de criação em que a exposição de si se retroalimenta de sua própria invenção. Nesses ecos entre o rosto e a máscara como formas de falar de si, procura-se pensar em como, enquanto se narra, Panahi não representa a si nem se torna um sujeito a partir da narrativa, mas, pelo contrário, simula versões [im]possíveis de si mesmo.

Referências

- BAUMEISTER, Roy. **Identity**. Cultural Change and the Struggle for Self. Nova York, Oxford University Press, 1986.
- BERGALA, Alain. Si "je" m'étais conté. *In*: BERGALA, Alain (org.). **Je est un film**. Editora Acor, Paris, 1998. p. 5-10.
- CALLIGARIS, Contardo. Verdades de autobiografias e diários íntimos. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 43-58, jul. 1998.
- CHANAN, Michael. The Role of History in the Individual: Working Notes for a Film. *In*: LEBOW, Alisa (org.). **The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary**. New York: Columbia University Press, 2012. p. 15-32.
- COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Paris: Éditions Tristram, 2004.
- DOUBROVSKY, Serge. **Fils**: roman. Paris: Éditions Gallimard, 1977.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção e autoficção. Rio de Janeiro: EdUERJ/FAPERJ, 2014.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico**: As heterotopias. São Paulo: n-1 Edições, 2013.
- GIDDENS, Anthony. **Modernidade e Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: Cartografias do desejo. 4. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.
- KLINGER, Diana. **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- LANE, Jim. **Autobiographical Documentary in America**. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. 2. ed. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2014.
- MALUF, Sônia. Antropologia, narrativas e busca de sentido. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 5, n. 12, p. 69-82, dez. 1999.
- MELEIRO, Alessandra. O novo cinema iraniano. *In*: BAPTISTA, Mauro; MASCARELLO, Fernando (org.) **Cinema mundial contemporâneo**. Campinas, SP: Papyrus, 2008. p. 337-352.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
- ROLLET, Patrice; BERGALA, Alain; BRENEZ, Nicole; LEJEUNE, Philippe. Le chemin (filmé) de la vie - Table Ronde. *In*: BERGALA, Alain (org.). **Je est un film**. Editora Acor, Paris, 1998. p. 11-32.
- ROLNIK, Suely. **Esferas da Insurreição**: Notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.
- RUBY, Jay. Visual Anthropology. *In*: LEVINSON, David; EMBER, Melvin (org.). **Encyclopedia of Cultural Anthropology**. New York: Henry Holt and Company, 1996. v. 4, p. 1345-1351. Disponível em: <https://astro.temple.edu/~ruby/ruby/cultanthro.html>. Acesso em: 23 mar. 2019.
- SADR, Hamid Reza. Iranian cinema. Londres: I. B. Tauris, 2006.
- SCAMPARINI, Julia. O narrador autoficcional na literatura e no cinema. **Scripta Uniandrade**, [S. l.], v. 16, n. 3, p. 216-229, 2018.
- SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público**: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SHERMAN, Sharon. **Documenting Ourselves**: film, video, and culture. Lexington: The University Press of Kentucky, 1998.
- STELZER, Andréa. Autoficção e intermedialidade na cena contemporânea. **Urdimento**, [S. l.], v. 1, n. 26, p. 276-286, jul. 2016.
- TAPPER, Richard (org.). **The new iranian cinema**. New York: I. B. Tauris, 2006.
- TAYLOR, Charles. **As fontes do self**: A construção da identidade moderna. São Paulo: Edições Loyola, 1997.

Márcio Andrade

Doutor em Comunicação pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil, com período sanduiche na Universidad de Navarra, Espanha. Mestre em Educação Tecnológica e graduado em Rádio e TV pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), em Recife, PE, Brasil. Coordenador da produtora de conteúdo Combo Multimídia, em Recife, PE, Brasil.

Endereço para correspondência

Márcio Andrade

Combo Multimídia

Rua Vidal de Negreiros, 318, sala 408

São José

Recife, PE, Brasil

Os textos deste artigo foram revisados pela Poá Comunicação e submetidos para validação do autor antes da publicação.