



Esta obra possui uma Licença

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/11884>
<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v16i27.11884>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 16 | N. 27 | Dez, 2022, pp. 97-112.

Submissão: 28/01/2022 | Aprovação: 15/05/2022



CINEMA E REPRESSÃO: A VONTADE DE VERDADE DE JAFAR PANAHI

CINEMA AND REPRESSION: THE WILL OF TRUTH OF JAFAR PANAHI

Ramisés ALBERTONI  

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)¹

Resumo: O artigo analisa o filme *In film nist* (2011), do cineasta iraniano Jafar Panahi, como forma de resistência ao silenciamento imposto pelo governo do Irã à sua produção artística, pois, em 2009, o cineasta desagradou as autoridades do seu país ao apoiar Mir Hussein Mussavi, o candidato opositor na eleição presidencial. Dessa forma, Panahi foi condenado a 6 anos de prisão domiciliar e proibido de filmar por 20 anos, contudo, o cineasta chamou o amigo cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb para registrar a sua rotina em um dia dentro do seu próprio apartamento e produziu um filme questionador. O cinema iraniano contemporâneo inaugurou uma nova modalidade de realismo, cujos cineastas constroem “ficções documentais”, em que os roteiros são inspirados em histórias reais. O realismo restitutivo do cinema iraniano procura restituir à complexa realidade uma plenitude que só o cinema seria capaz de alcançar, utilizando, para isso, a retomada de episódios acontecidos no mundo histórico e social. Deve-se considerar que a produção de discursos, em qualquer sociedade, é controlada com o desígnio de conjurar-lhe os poderes e os perigos, enfraquecendo a eficácia de eventos incontroláveis, no intuito de ocultar as forças que materializam a constituição social. Para que a “vontade de verdade” seja exercida satisfatoriamente, são utilizados, portanto, procedimentos externos e internos ao discurso. Enquanto os procedimentos externos ao discurso limitam a produção de discursos, interditando a palavra, e definindo o que pode ser dito/não-dito em cada circunstância, através do “tabu do objeto” e do direito privilegiado ou exclusivo de quem fala; os procedimentos internos ao discurso possuem a função de classificar, ordenar e ditar sua distribuição.

Palavras-chave: Cinema iraniano. Censura. Vontade de verdade. Discurso.

Abstract: The article analyzes the film *In film nist* (2011), by the Iranian filmmaker Jafar Panahi, as a form of resistance to the silencing imposed by the government of Iran on his artistic production, since, in 2009, the filmmaker displeased the authorities of his country by supporting Mir Hussein Mussavi, the opposition candidate in the presidential election. Thus, Panahi was sentenced to 6 years of house arrest and banned from filming for 20 years, however, the filmmaker called his cameraman friend Mojtaba Mirtahmasb to record his routine in one day in his own apartment and produced a questioning film. Contemporary Iranian cinema has ushered in a new modality of realism, whose filmmakers build “documentary fictions”, in which screenplays are inspired by real stories. The restitutive realism of Iranian cinema seeks to restore to the complex reality a fullness that only cinema would be able to achieve, using, for this, the resumption of episodes that took place in the historical and social world. It must be considered that the production of speeches, in any society, is controlled with the aim of conjuring its powers and dangers, weakening the effectiveness of uncontrollable events, in order to hide the forces that materialize the social constitution. In order for the “will to truth” to be exercised satisfactorily, procedures external and internal to the discourse are therefore used. While procedures external to discourse limit the production of discourses, interdicting the word, and defining what can be said/unsaid in each circumstance, through the “object taboo” and the privileged or exclusive right of the speaker; the procedures internal to the discourse have the function of classifying, ordering and dictating its distribution.

Keywords: Iranian cinema. Censorship. True will. Discourse

¹ Doutorando em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Arte, Cultura e Linguagem (PPGACL), da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: ramses.albertoni@ich.ufjf.br

O CINEMA NO IRÃ

O cinema iraniano é uma das 12 maiores produções no mundo, de acordo com Meleiro (2006), sendo que o Irã é o país que mais produz no Oriente Médio. Conquanto cineastas como Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf, Majid Majidi e Jafar Panahi tenham seus filmes distribuídos pelo mundo, as produções de jovens cineastas como Alireza Risian, Ebrahim Hatamikia, Ebrahim Forouzesh e Abolfazl Jalili circula apenas entre o público falante de pársi. A produção cinematográfica iraniana contemporânea é marcada por elementos da própria sociedade em diálogo com a história, a política e a cultura islâmica e iraniana. Essa filmografia se distingue pelas saídas encontradas pelos cineastas para burlar as forças repressoras do Estado. Segundo Meleiro,

A cultura sobre a qual falamos não é algo abstrato imposto ao homem e separado dele, mas são as normas ocultas que governam as pessoas, não apenas em sua retórica, mas na forma como essas pessoas realmente atuam. Embora a cultura iraniana possa ser considerada uma cultura formal, no sentido de ser estável e de se identificar com processos de sua própria natureza, modos alternativos de comportamento hoje são vistos como possíveis na sociedade iraniana. (MELEIRO, 2006, p. 13)

O cinema tem início no Irã em 1900, durante a viagem de Mozaffar ed-in Shah, quinto soberano da dinastia Qadjar, à Europa. O soberano comprou uma câmera de cinema e seu fotógrafo oficial, Mirza Ebrahim Khan Akass Bashi, filmou uma exposição de flores em Oostende, na Bélgica, em 18 de agosto de 1900. No entanto, as primeiras salas de cinema só começarão a ter importância no país a partir da década de 1920, e em 1928 uma sala de cinema exclusivamente reservada ao público feminino foi aberta em Teerã.

É preciso ressaltar que o Irã é um Estado teocrático, cuja Constituição é o *Alcorão*. Dessa forma, os líderes religiosos, conscientes do poder das imagens, ficaram divididos entre o receio e a sedução do cinema, pois os filmes vindos do Ocidente poderiam vincular valores contraditórios com os do Islã. Assim, em vez de se oporem ao cinema, os líderes decidiram estimular o desenvolvimento do cinema “à maneira iraniana”, para que os filmes pudessem estar disponíveis para a pedagogia do ensino da moral e da identidade nacional para uma população, na sua maioria, analfabeta.

Em 1932 foi realizado o primeiro longa-metragem iraniano, *Hadji Agha, ator de cinema*, do cineasta iraniano-estadunidense Ovanes Ohanian, único filme mudo conservado até hoje, em que o diretor denuncia a hostilidade que o cinema iria sofrer no país. Ohanian foi formado pela Academia de Cinema de Moscou e emigrou de volta para seu país de origem. Percebendo a precariedade da indústria cinematográfica iraniana, o cineasta fundou, em Teerã, o Parvareshghahe Artistiye Cinema

(Centro de Educação de Artistas de Cinema). Devido à descrença de que cineastas e atores poderiam ser classificados como profissionais, o centro atraiu apenas 16 estudantes e 2 professores, um deles o próprio Ohanian.

A mulher da tribo Lor, dos cineastas iranianos Ardeshir Irani e Abdol Hossein, foi gravado em 1933 e é considerado o primeiro filme falado e o primeiro a ser censurado pelas autoridades iranianas. As autoridades impuseram ao realizador do filme um final em que um vidente anuncia que uma estrela irá tirar o país do caos e do banditismo, devolvendo-lhe, assim, a glória do passado.

Entre 1938 e 1948 a produção cinematográfica iraniana quase foi interrompida completamente e o mercado passou a ser dominado pelas realizações estadunidenses, indianas e egípcias. Deste modo, com apenas 13 filmes produzidos até 1950, a produção cinematográfica iraniana se desenvolveu graças aos filmes do tipo “chanchada” e policiais, filmes de divertimento inspirados nos filmes indianos e egípcios, mas que tiveram o mérito de atrair o capital privado necessário à criação e ao desenvolvimento de uma indústria cinematográfica. Em 1963 já havia 300 salas de cinema em todo o país e 33 milhões de ingressos foram vendidos apenas em Teerã. Os filmes seriados e *djahel*, com heróis e ladrões, tornaram-se muito populares, abordando, inclusive, temas como a pobreza e injustiça social.

Foi a partir do final da década de 1950 que o cinema iraniano começou a criar uma identidade própria com as produções dos cineastas Farokh Gaffary – cujo filme *Sul da cidade*, de 1958, ficou proibido durante 5 anos –, Ebrahim Golestan – diretor de *O ladrilho e o espelho*, de 1965 – e Forough Farrokhzad – diretora de *A casa é negra*, de 1962.

Em 1969, o filme *A vaca*, de Dariush Mehrjui, mostrou o mundo rural sob um enfoque realista, provocando uma mudança no cinema iraniano que deu início ao movimento *Cinamay-e Motofavet* (Cinema Diferente), que se contrapôs aos filmes *farsi*, inaugurando a Nova Onda do Cinema Iraniano, influenciado pelo Neo-Realismo italiano. Essa proposta cinematográfica introduziu poesia na vida cotidiana, apresentando personagens comuns sob uma nova perspectiva. Segundo Egan, esses filmes foram importantes

in the sense that they challenged the formulaic and indulgent escapism of the Iranian commercial cinema, increased the profile of Iranian cinema abroad, and sought to develop new and experimental forms in seeking to critically engage with and explore the social, political and cultural realities of the Iranian past and present. (EGAN, 2005, p. 32)²

² Tradução livre: “no sentido de que desafiaram o escapismo formular e indulgente do cinema comercial iraniano, aumentaram a recepção do cinema iraniano no exterior e buscaram desenvolver formas novas e experimentais na busca de se envolver criticamente e explorar as realidades sociais, políticas e culturais do passado e presente iraniano”

Dessa época em diante, o compromisso político marcou profundamente o cinema iraniano e estará sempre presente até a Revolução Islâmica de 1979. Os cineastas utilizavam suas câmeras para denunciarem a miséria da população. Os artistas do movimento *Cinema-e Motofavet*, apesar das dificuldades com a censura, conseguiram se exprimir, cujas contundentes contestações foram dirigidas com muita delicadeza, ampliando os níveis de interpretação, jogando continuamente com a realidade e com a ficção, procurando evidenciar o mal-estar e a incapacidade da sociedade para funcionar num país onde o modernismo parece nascer das cinzas do passado.

Entretanto, ao contrário do que se acreditava, em 11 de fevereiro de 1979, no início da Revolução Islâmica, o Aiatolá Khomeini fez uma declaração surpreendente, afirmando que não iria tomar nenhuma posição contra o cinema, mas, pelo contrário, iria dar-lhe estímulo, traçando as linhas estéticas e ideológicas de um cinema “islamicamente correto”, impondo uma série de regras não escritas:

- ✓ o espectador não pode jamais achar simpático um criminoso ou alguém que tenha pecado;
- ✓ o tráfico de drogas não pode nunca aparecer;
- ✓ o casamento e a família devem ser respeitados;
- ✓ o adultério não deve ser evocado;
- ✓ os gestos sugestivos são proibidos;
- ✓ homens e mulheres não podem se tocar (mesmo entre marido e mulher);
- ✓ os temas “vulgares” ou “desagradáveis” devem ser evitados;
- ✓ a blasfêmia é estritamente proibida;
- ✓ os religiosos não podem ser mostrados como personagens cômicos ou desonesto.

As restrições impostas aos cineastas não se limitavam apenas ao roteiro, mas eram relativas também para a organização das filmagens, pois era preciso ter maquiadores dos dois sexos para se ter certeza de que não haveria contato ilícito. Entretanto, alguns jovens cineastas realizaram filmes denunciando o antigo regime e enaltecendo os valores da Revolução Islâmica.

A islamização artística da sociedade iraniana teve início com a criação do Ministério da Cultura e da Orientação Islâmica, cuja prioridade foi o desenvolvimento de um estilo cinematográfico que fugisse aos padrões hollywoodianos, alicerçando-se na liberdade intelectual, formal e econômica, afastando-se da influência comercial estadunidense. Segundo Sadr,

This cinema aimed to tell the truth, to search for another language capable of sending a social message to the spectator. The work of revolutionary cinema, it was claimed,

should not limit itself to negative denunciation, nor to appealing for reflection; it must be a summons for action. (SADR, 2006, p. 173)³

Os filmes produzidos procuravam mover os espectadores a seguir os princípios do Islã, lutando pela sua propagação, por isso, as narrativas renunciavam à intriga individual e ao herói isolado, pois se uma personagem se destaca, como tipo social, ela seria representante de determinado grupo.

Dessa forma, o cinema iraniano conseguiu, em 1997, ganhar a Palma de Ouro em Cannes pelo filme *O gosto da cereja*, de Abbas Kiarostami, que conta a história de Badii, um homem rico de meia-idade que pensa em cometer suicídio, por isso, procura desesperadamente alguém que possa ajudá-lo. Ele já fez a sua cova embaixo de uma cerejeira nas montanhas, mas precisa que alguém enterre o seu corpo.

Em virtude disso, o cinema iraniano alcançou o sucesso com excelentes filmes que, no entanto, não ofereciam uma imagem idílica do país. O Estado resolveu apoiar a distribuição desses filmes, mesmo que alguns sejam proibidos no Irã, mas que possuem autorização para serem exportados, pois é uma forma de reconhecer o país no exterior.

Conforme Pereira (2009), o cinema iraniano contemporâneo inaugurou uma nova modalidade de realismo, cujos cineastas constroem “ficções documentais”, em que os roteiros são inspirados em histórias reais, utiliza-se locações naturais com escolhas estéticas simples, ocorrendo uma relação ambígua entre o real e o ficcional com ênfase em valores humanos. Pereira (2009) classifica esses filmes como “realismo restitutivo”, distinto do proposto por Bazin, pois não procuram

[...] revelar algo do mundo, mas sim restituir a ele uma plenitude que só o cinema seria capaz de alcançar. Tal restituição se dá a partir da retomada de episódios acontecidos no mundo histórico e social. Para isso, os cineastas não funcionam como humildes testemunhas desse mundo, como apregoado por Bazin no Neo-Realismo. Eles não estão apenas por trás das câmeras, eles também aparecem diante delas, ora com seus corpos, ora apenas com suas vozes. [...] não almejam produzir uma neutra transparência. [...] a retomada de episódios do mundo histórico e social feita pelo cinema e com a presença do aparato cinematográfico em cena tem como resultado uma obra que retira o espectador do seu lugar habitual no qual ele domina toda a situação narrada. [...] O que esses filmes retiram do espectador são os marcos tradicionais que os filmes realistas lançam mão para contar uma história retirada do mundo histórico e social, o que gera uma tensão máxima nos polos da dúvida e da crença que Comolli caracteriza como sendo a postura do espectador frente ao cinema. (PEREIRA, 2009, p. 59)

Uma das características mais marcantes dessa filmografia é a habilidade em assimilar, imitar e copiar códigos cinematográficos estabelecidos, modelando-os em novos formatos.

³ Tradução Livre: “Este cinema visava dizer a verdade, buscar outra linguagem capaz de enviar uma mensagem social ao espectador. A obra do cinema revolucionário, dizia-se, não deveria se limitar à denúncia negativa, nem ao apelo à reflexão; deve ser uma intimação para a ação”.

O CINEMA DE JAFAR PANAHI

O cineasta iraniano Jafar Panahi nasceu em 11 de julho de 1960, no Azerbaijão Oriental, e estudou cinema na Universidade de Cinema e Televisão de Teerã. Em 1995 recebeu o prêmio da Câmera de Ouro do Festival de Cannes pelo filme *O balão branco* que narra as desventuras de uma menina que tenta comprar peixinhos dourados para o Ano Novo, conforme a tradição de seu país. Em 2000, Panahi obteve o Leão de Ouro de melhor filme, no Festival de Veneza, por *O círculo*, que trata das dificuldades de mulheres diante das restrições impostas pelo Estado islâmico.

Durante a eleição presidencial de junho de 2009, no Irã, Panahi desagradou as autoridades iranianas ao apoiar Mir Hussein Mussavi, o candidato opositor. Portanto, o presidente da época, Mahmoud Ahmadinejad, articulou a prisão do cineasta, acusando-o de fazer propaganda contrária ao seu governo. Posteriormente, Panahi teve a sua casa invadida e a sua coleção de filmes, tachada de “obscena”, foi apreendida. Em março de 2010, o cineasta foi preso e após um mês na cadeia fez uma greve de fome que durou 88 dias. Mais tarde, ele foi impedido de comparecer ao Festival de Cinema de Veneza, em setembro, o que intensificou a pressão da comunidade internacional e permitiu sua liberação mediante pagamento de fiança. A sentença foi diminuída a uma prisão domiciliar de 6 anos e uma interdição de filmar por 20 anos, além da impossibilidade de sair do país. Mesmo assim, contrariando as ordens judiciais e apesar de vigiado e tendo a família ameaçada, Panahi dirigiu três filmes após a condenação.

Em 2011, o cineasta filmou, dentro de seu apartamento, *In film nist*, com uma equipe anônima, para não sofrer a represália do governo, e equipamentos caseiros, retratando justamente a sua clausura e a pressão das autoridades iranianas. Após um *pen drive*, com as imagens, ser escondido dentro de um bolo para passar despercebido pelos policiais e conseguir sair do país, o filme foi apresentado no Festival de Cannes. A partir disso, com a boa recepção da crítica e da imprensa, a situação de Panahi e de outros diretores iranianos ganhou visibilidade, e o cineasta preparou um novo filme, *Cortinas fechadas*, de 2013, um documentário que mistura ficção com História. Narra-se a história de um homem preso em sua casa, mas recebendo uma visita inesperada que pode colocá-lo em risco. Esse filme foi premiado com o troféu de melhor roteiro no Festival de Berlim.

Em *Táxi Teerã*, de 2015, Panahi força ainda mais os limites de sua liberdade, já que o cineasta sai de seu apartamento, contrariando novamente as ordens judiciais. A maior parte da narrativa se passa dentro de um táxi, explorando o potencial narrativo e estético da filmagem dentro de um carro. Neste “falso documentário”, Panahi interpreta um taxista que interage com os mais diversos

passageiros ao longo de um dia, escancarando as fissuras da sociedade local como o machismo e o peso da religião. O filme recebeu o Urso de Ouro, prêmio máximo do Festival de Berlim.

Em 2019, Panahi lançou o seu quarto filme pós-condenação, *3 faces*, um estudo sobre o peso das imagens e da liberdade das mulheres. O ponto de partida dialoga com a nossa época de mídias sociais, narrando a história de uma jovem que sonha em ser atriz e envia um vídeo secreto a uma celebridade local, revelando estar presa pela família em sua casa, e pedindo ajuda. A atriz famosa, Behnaz Jafari, pede ajuda de Jafar Panahi, ambos interpretando a si mesmos, para encontrar a vítima e salvá-la. O vídeo caseiro mostra uma garota desesperada e a conclusão do vídeo sugere a possibilidade de uma tragédia. No entanto, Jafari e Panahi duvidam da veracidade da gravação. O filme ganhou o prêmio de melhor roteiro em Cannes.

SERÁ ISTO UM FILME?

No filme *In film nist* (PANAHI, 2011), impedido de sair de casa pelas autoridades iranianas, Panahi iniciou a filmagem do seu cotidiano, mas ao perceber que estava encenando para a câmera, resolveu chamar o amigo cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb para que ele fizesse as filmagens. Segundo o cineasta, “não posso filmar, escrever roteiros ou dar entrevista, mas ninguém me impediu de atuar ou de ler roteiros”.

Panahi se encontra sozinho em seu apartamento e em raros momentos tem a presença ocasional do iguana de sua filha, uma vizinha e seu cão de estimação, e o primo do zelador do prédio, que aparece por acaso, fazendo um serviço de limpeza. O cineasta conversa ao telefone com sua advogada, que luta para reverter a decisão judicial que o mantém em cárcere, e com os familiares.

Sempre inquieto, Panahi começa a leitura de um roteiro de cinema já pronto, mas ainda não adaptado, decidindo contar como seria o filme. O tapete da sala de seu apartamento se transforma numa casa perdida em um vilarejo qualquer, e o cineasta recria as personagens dessa história hipotética. Porém, a tessitura narrativa diante da câmera do amigo revela o mundo particular de um cineasta impedido de criar, o que lhe provoca momentos de euforia, depressão, alegria, angústia e dúvida.

Ao invés de se limitar a ler o roteiro de um filme possível, Panahi faz a encenação quase abstrata do filme, pois “os espectadores ficariam entediados”, ele explica. Nessa *mise en abyme* cinematográfica, a narrativa se passa integralmente num domicílio, com uma garota presa pelos pais por insistir em fazer carreira nas artes. Assim, o cineasta delimita um espaço na sua sala, marca a presença de cada objeto com fita crepe sobre o tapete e interpreta, dentro destes espaços fictícios, a

ação das personagens que deveriam ali existir. Para exemplificar sua proposta, Panahi mostra referências de outros filmes, em DVD, contudo, diante da inevitável frustração ele desiste para, no dia seguinte, renovar suas energias e reiniciar a encenação. A sala do apartamento é o estúdio onde Panahi traça cenários e desenha degraus de escadas que acedem aos outros espaços, cujos enquadramentos são definidos pelos dedos do cineasta e pela leitura do roteiro.

Mais adiante, Panahi exhibe cenas do seu filme *Talaye sorkh* (2003) e nos dá uma aula sobre cinema, utilizando a sequência em que Hossein é humilhado na ourivesaria. O cineasta nos apresenta cenas de outro filme de sua autoria, *Ayereh* (2000), em que uma mulher corre numa zona fechada por grades. Conforme Panahi, ele abriu o plano, pois, ao contrário de Hossein, a atriz não precisava de nenhum sublinhado do rosto, já que as linhas verticais do gradeamento acentuariam o seu estado mental. Esse filme narra várias histórias de mulheres, de rejeição, de desespero, de desigualdade, que são acompanhadas pela câmera do cineasta que varre em *travelling* os edifícios e as ruas de Teerã.

O cinegrafista Mirtahmasb diz a Panahi que precisa ir embora, buscar o filho. Assim, ele coloca a câmera sobre a mesa da cozinha, porém, diz ao amigo sobre a importância de registrar as imagens do confinamento. Panahi acompanha o amigo ao elevador, filmando-o com o seu *smartphone*. Nisso, chega Hasan, que foi pegar o lixo dos apartamentos do prédio e é filmado pela câmera que se encontra sobre a mesa. O jovem pergunta ao cineasta porque filmar com um *smartphone* quando possui uma câmera profissional em casa. O diálogo é constantemente interrompido pela recolha dos sacos de lixo e por um fluxo notável de histórias e diálogos que nos chegam dos apartamentos, que só termina no portão do prédio, onde vislumbramos clarões e ouvimos explosões, ecos dos festejos de ano novo, mas que parecem, igualmente, o barulho de protestos e de conflitos de rua.

Posto isto, é possível constatar que Panahi retorna, em seu filme, aos primórdios do “primeiro cinema” (COSTA, 2006), especificamente ao “cinema de mostração” (GAUDREAU, 1989). Conforme Costa,

no começo do século XX, o cinema inaugurou uma era de predominância das imagens. Mas quando apareceu, por volta de 1895, não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculos de variedades. (COSTA, 2006, p. 17)

Esses primeiros filmes possuem uma narratividade precária, com numerosas descontinuidades e rompem constantemente a diegese. GAUDREAULT & JOST (2009) desenvolvem uma teoria que estabelece dois modos fundamentais para a comunicação narrativa, a mostraçãõ e a narraçãõ, sendo que “[...] a mostraçãõ está ligada à encenaçãõ e apresentaçãõ de eventos dentro de cada plano (filmagem); já a narraçãõ está ligada à manipulaçãõ de diversos planos, com o objetivo de contar uma história (montagem)” (GAUDREAULT & JOST, 2009, p. 24).

Enquanto a mostraçãõ estaria ligada ao relato cênico, baseado na diegese mimética, a narraçãõ estaria ligada ao relato escritural e à figura tradicional do narrador, seria a diegese simples. Dessa forma, os filmes do primeiro cinema estariam ligados ao regime de mostraçãõ, situaçãõ que aos poucos vai sendo movimentada em direçãõ à narraçãõ e ao modo clássico e hegemônico de fazer cinema. É preciso ressaltar que o processo fílmico implica diversas formas de significado, como a encenaçãõ, o enquadramento e o encadeamento. A sobreposiçãõ dessas camadas é o que constrói a narratividade fílmica. No regime de mostraçãõ o meganarrador fílmico é a instância responsável pela manipulaçãõ de toda materialidade significativa, o narrador filmográfico é a instância que manipula o encadeamento de planos para a composiçãõ do tempo narrativo, o mostrador fílmico é a instância que controla o ponto de vista/escuta sem manipular o tempo discursivo e o mostrador profílmico é a instância que encena.

O filme de Panahi, cujo gênero é de difícil definiçãõ, pois transita entre vários discursos, agencia sua diegética a partir do procedimento da quebra da quarta parede, ou seja, uma barreira imaginária que separa as personagens do público, cuja diegese acontece dentro de quatro paredes. O cinema usa constantemente esse método como um exercício de questionamento da própria linguagem, cujo recurso tem origem na teoria do “teatro épico”, ou “teatro não aristotélico”, de Brecht (2005), desenvolvida para contrastar com a teoria do drama de Stanislavski, e se refere a uma personagem dirigindo a sua atençãõ para a plateia, ou tomando conhecimento de que as personagens e ações não são reais. Enquanto o teatro naturalista é ilusionista com relaçãõ à encenaçãõ, pois, conforme Benjamin (1994), deve-se reprimir sua consciênciã de ser teatro, porquanto sua finalidade é retratar a realidade, o teatro épico possui uma consciênciã vital que lhe permite

ordenar experimentalmente os elementos da realidade, e é no fim desse processo, e não no começo, que aparecem as “condições”. Elas não são trazidas para perto do espectador, mas afastadas dele. Ele as reconhece como condições reais, não com arrogância, como no teatro naturalista, mas com assombro. Com este assombro, o teatro épico presta homenagem, de forma dura e pura, a uma prática socrática. É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta; só nele se encontra o interesse em sua forma originária. (BENJAMIN, 1994, p. 81)

Portanto, o alcance do “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*), característica do teatro épico, característica efetiva do filme analisado, envolve, maiormente, o trabalho do ator, certa caracterização do espaço cênico e a forma de utilização da música. O efeito causado é que a plateia se lembra de que está assistindo a uma ficção e isso pode eliminar a “suspensão de descrença”. Muitos artistas usaram esse efeito para incitar a plateia a ver a ficção sob outro ângulo e assisti-la de forma menos passiva. Brecht estava ciente de que derrubar a quarta parede iria encorajar a plateia a assistir a peça de forma mais crítica, anulando, assim, o “efeito de alienação”. Conforme o dramaturgo,

a identificação é uma das vigas-mestras sobre as quais repousa a estética dominante. Na sua admirável Poética, Aristóteles já descreve como, por meio da *mimesis*, é produzida a *catarsis*, isto é, a purificação da alma do espectador. O ator imita o herói (Édipo ou Prometeu) com uma tamanha força de sugestão e uma tal capacidade de metamorfose, que o espectador imita o imitador e toma para si o que vive o herói. [...] O que gostaria de dizer-lhes, agora, é que toda uma série de tentativas no sentido de fabricar, com os meios do teatro, uma imagem manejável do mundo, conduziram a suscitar a questão perturbadora de saber se, por isso, não seria necessário abandonar de alguma forma a identificação. É que, se não se considera a humanidade (suas relações, seus processos, seus comportamentos e suas instituições) como alguma coisa de dado e imutável, e se se adota em relação a ela a atitude que se teve, com tanto sucesso desde alguns séculos, em relação à natureza, essa atitude crítica que procura transformar a natureza, com o objetivo de a dominar, então não se pode recorrer à identificação. Impossível identificar-se com seres transformáveis, participar de dores supérfluas, abandonar-se a ações evitáveis. (BRECHT, 2005, p. 135)

De acordo com Vilaça (1966), o teatro épico não tem a pretensão de eliminar ou destruir a emoção, se opondo à catarse, mas apenas à catarse como único objetivo do drama, e que nem todas as peças épicas são não- naturalistas; além disso, o autor pondera que a diversão faz parte do teatro épico e que a peça épica não se confunde com a “peça de tese” ou “peça de propaganda”; assim, “o desafio lançado pelo teatro épico é, em última análise, a criação de um teatro responsável socialmente enquanto conteúdo e ousado artisticamente enquanto forma” (VILAÇA, 1966, p. 273).

A criação épica, segundo Barthes (2007), aprofunda-se nos problemas sociais, cujos

males dos homens estão entre as mãos dos próprios homens, isto é, que o mundo é manejável; que a arte pode e deve intervir na história; que ela deve hoje concorrer para as mesmas tarefas que as ciências, das quais ela é solidária; que precisamos de agora em diante de uma arte de explicação, e não mais somente de uma arte de expressão; que o teatro deve ajudar resolutamente a história desvendando seu processo; que as técnicas cênicas são elas próprias engajadas; que, afinal, não existe uma “essência” da arte eterna, mas que cada sociedade deve inventar a arte que melhor a ajudará no parto de sua libertação. (BARTHES, 2007, p. 130-131)

Dessa forma, o espectador do filme *In film nist* (PANAHI, 2011) assume uma posição analítica perante os acontecimentos narrados nas cenas, pois a proposta não é reproduzir condições dadas, mas

desvendá-las, haja vista que o efeito de distanciamento ativa uma reação no espectador, tirando-o da passividade e colocando-o no movimento da reflexão, questionando o caráter de diversão adjudicado ao cinema, abalando sua validade social e privando-o de sua função específica no sistema capitalista. É possível afirmar, nesse sentido, que a quebra da quarta parede produz o efeito contrário da empatia.

A diegese do filme *In film nist* (PANAHI, 2011) se constrói na teatralidade da encenação que determina as composições de quadro e as orientações dos planos, principalmente os longos planos-sequência (BAZIN, 2002), valorizando-se a fala do diretor que questiona a câmera e o espectador sobre a arte e a vida.

Bazin (2002) definiu o plano-sequência como a filmagem de uma ação contínua com longo período de duração, no qual a câmera realiza um movimento sequencial, sem ocorrência de cortes e em apenas um *take*. O autor defendia a ideia de que este recurso dava mais realismo ao cinema, evitando a ruptura da realidade, o que acontece normalmente através das montagens de takes em uma película.

O autor postula uma espécie de progresso triunfal do realismo cinematográfico, distinguindo entre os cineastas da “imagem”, que dissecaram a integridade do *continuum* espaço-temporal do mundo e o segmentaram em fragmentos, e os cineastas da “realidade” que se utilizam do plano-sequência em conjunto com a encenação em profundidade para criar uma sensação em múltiplos planos da realidade em relevo. A partir disso, a proposta baziniana valoriza os enredos simples e sem grandes acontecimentos, as motivações instáveis das personagens e os ritmos cotidianos relativamente lentos, características dos cineastas Neo-realistas, buscando penetrar no cerne do real, comprometendo-se com a honestidade de testemunho da *mise-en-scène* e o respeito à integridade espaço-temporal da narrativa. Segundo Bazin,

o que deve ser respeitado é a unidade espacial do acontecimento no momento em que sua ruptura transformaria a realidade em sua mera representação imaginária. [...] Enfim, no filme de puro relato, equivalente do romance ou da peça de teatro, é provável ainda que certos tipos de ação recusem o emprego da montagem para atingir sua plenitude. A expressão da duração concreta é evidentemente contrariada pelo tempo abstrato da montagem. Mas, sobretudo, certas situações só existem cinematograficamente na medida em que sua unidade espacial é evidenciada. (BAZIN, 2002, p. 62-64)

A proposição de Bazin se vincula a uma noção política de democratização da percepção cinematográfica, porquanto o espectador sente-se livre para explorar os múltiplos planos do campo da imagem em busca de sentidos. O crítico é a favor do que conceitua de “cinema impuro”, ou seja, um misto de teatro e cinema, uma vez que,

na verdade, as imagens da tela são, em sua imensa maioria, implicitamente de acordo com a psicologia do teatro ou do romance de análise clássica. Elas supõem, junto com o senso comum, uma relação de causalidade necessária e sem ambiguidade entre os sentimentos e suas manifestações; postulam que tudo está na consciência e que a consciência pode ser conhecida. Se entendemos, já com mais sutileza, por “cinema” as técnicas de relato aparentadas com a montagem e com a mudança de plano, as mesmas observações continuam sendo válidas. (BAZIN, 2002, p. 90)

Bazin, contudo, jamais foi um “realista ingênuo” como o acusaram, porquanto sempre foi consciente dos artifícios exigidos para a construção da imagem realista, dessa forma, o crítico é um formalista que refletiu sobre a *mise-en-scène* cinematográfica. Segundo Xavier,

há um ilusionismo legítimo que constitui a base para o verdadeiro realismo, [...] tal mundo íntegro e intocável que se projeta na tela, construído à imagem do real, é um mundo de representação, imaginário [...] Bazin considera legítima a manipulação que salva a inocência do cinema. (XAVIER, 2008, p. 83-84)

Em vista disso, é necessário ressaltar que Pereira (2009) classifica o realismo iraniano como realismo restitutivo, distinto da proposta baziniana, pois os filmes dessa tendência procuram restituir à complexa realidade uma plenitude que só o cinema seria capaz de alcançar, utilizando, para isso, a retomada de episódios acontecidos no mundo histórico e social. Os cineastas do realismo restitutivo iraniano aparecem diante das câmeras, porquanto não almejam produzir uma transparência neutra, mas procuram retirar o espectador do seu lugar habitual de inércia, gerando uma tensão máxima nos polos da dúvida e da crença.

Assim sendo, no filme de Panahi os planos-sequência servem como questionamento da temporalidade narrativa e da *mise-en-scène*, aproximando-se da estética do “cinema de fluxo”, onde ocorre o abandono da perspectiva narrativa em prol de outras estratégias de relação espectral, privilegiando a imagem e o som em estado puro, cujos significante e significado estão amalgamados, não estando a serviço do enredo.

Posto isto, conjectura-se que parte significativa da visibilidade concedida ao filme *In film nist* (PANAHI, 2011) decorre de sua inegável importância política, cuja prisão domiciliar documentada pelas imagens é uma alegoria da censura como tentativa de restrição das formas de contato com o mundo. De acordo com a atriz Behnaz Jafari,

O filme é dele, que mais uma vez dá seu testemunho sobre a sociedade iraniana. Todo esse movimento internacional para que seja libertado é muito forte, mas é necessário que, enquanto isso, Jafar continue produzindo. Sou das que continuam que não podemos prescindir do olhar generoso de Jafar. Mesmo na adversidade, ele faz um cinema solidário, para entender o mundo das pessoas. (JAFARI, 2019).

O cineasta problematiza o que está em jogo na criação cinematográfica e na relação entre a

virtualidade prevista do roteiro e a atualidade imprevisível das imagens. É possível ponderar, assim, que, no cinema, a imagem-tempo comporta o cinema de ficção e o cinema de realidade, confundindo as suas diferenças, e, no mesmo movimento, as narrações tornam-se falsificantes e as narrativas tornam-se simulações, pois

é todo o cinema que se torna um discurso indireto livre operando na realidade. O falsário e sua potência, o cineasta e sua personagem, ou o inverso, já que eles só existem por essa comunidade que lhes permite dizer, nós, criadores de verdade. (DELEUZE, 1990, p. 88)

Conforme Deleuze, rompeu-se o vínculo do homem com o mundo, e é esse vínculo que deve tornar-se objeto de crença, pois só ela poderá religá-lo com o que ele vê e ouve. O cinema deverá filmar a crença no mundo, pois a natureza da ilusão cinematográfica é a de restituir-nos a crença no mundo. Todos,

cristãos ou ateus, em nossa universal esquizofrenia precisamos de razões para crer neste mundo. É toda uma conversão da crença. Já foi feita uma grande guinada da filosofia, de Pascal a Nietzsche; substituir o modelo do saber pela crença. Porém, a crença substitui o saber tão-somente quando se faz crença neste mundo, tal como ele é. (DELEUZE, 1990, p. 207-208)

Dessa maneira, o cinema se torna a percepção tornada linguagem integradora do homem-discurso ao mundo natural, retratando, por conseguinte, o drama homem/mundo. Portanto, o filme não deve ser analisado apenas do ponto-de-vista semiológico, estético ou histórico, mas sim, como uma imagem-objeto, cujas significações ultrapassam o mero cinematográfico, pois autoriza uma análise sociohistórica. A crítica deve, portanto, se integrar ao mundo que o rodeia e com o qual se comunica, buscando compreender a realidade que representa, já que o acontecimento, no caso, o filme, “[...] testemunha menos pelo que traduz do que pelo que revela, menos pelo que é do que pelo que provoca; ele não é senão um eco, um espelho da sociedade, uma abertura” (NORA, 1988, p. 188).

Desse modo, a imagem-objeto do filme de Panahi, cujas significações ultrapassam a mera criação artística, passa pelo formular heideggeriano que aborda a obra artística como um ente cujo caráter peculiar se propõe a des-vendar. Ao adotar um método próprio de investigação, o filósofo procura descobrir um útil sem teoria filosófica alguma, o seu texto mesclará a descrição com interpretação, a fenomenologia com a hermenêutica. Para Heidegger (2001), a obra-de-arte existe de modo tão natural como uma coisa, esse caráter de coisa é o primeiro com que nos esbarramos ao enfrentarmos uma criação. No entanto, a obra é algo mais que uma simples coisa. Na análise da pintura de Vincent van Gogh, em vez da mera exegese estética-histórica do quadro das botas do camponês, Heidegger (2001) tentará descobrir a essência do utensílio, que reside no servir para algo, no seu ser de confiança. Assim, o que o quadro nos apresenta é uma vida e um mundo que não

havíamos suspeitado anteriormente, porquanto a criação artística não é completa por si mesma, separadamente, só existe dentro de um conjunto de relações que transcendem sua entidade concreta, para integrá-la no mundo que a rodeia; preexiste à sua aparição um conjunto de seres sobre os quais a obra projeta uma espécie de luz, convertendo-se em seu centro unificador e constituinte de seus mundos. A reflexão heideggeriana concerne ao enigma da arte, ao enigma que é a arte mesma, já que o fazer artístico faz emergir algo que só se mostraria através da obra e que constitui a essência poética da arte.

Panahi (2011), partindo-se dessa reflexão, produziu um filme questionador, já que não se pode falar de tudo em qualquer conjuntura, pois não se tem o direito de dizer tudo, porquanto a “vontade de verdade” exerce poder de coerção sobre outros discursos, conforme Foucault (2007). A produção de discursos, em qualquer sociedade, é controlada com o desígnio de conjurar-lhe os poderes e os perigos, enfraquecendo a eficácia de eventos incontrolláveis, no intuito de ocultar as forças que materializam a constituição social. Dessa forma, para que a vontade de verdade seja exercida satisfatoriamente, são utilizados, portanto, procedimentos externos e internos ao discurso. Enquanto os procedimentos externos ao discurso limitam a produção de discursos, interditando a palavra, e definindo o que pode ser dito/não-dito em cada circunstância, através do “tabu do objeto” e do direito privilegiado ou exclusivo de quem fala; os procedimentos internos ao discurso possuem a função de classificar, ordenar e ditar sua distribuição.

De acordo com Foucault (2019), a liberdade não é uma essência, mas um elemento estratégico para a própria existência de relações de poder, um componente fundamental ao seu exercício. Portanto,

a liberdade aparecerá como condição de existência do poder (ao mesmo tempo sua precondição, uma vez que é necessário que haja liberdade para que o poder se exerça, e também seu suporte permanente, uma vez que se ela se abstraísse inteiramente do poder que sobre ela se exerce, por isso mesmo desapareceria, e deveria buscar um substituto na coerção pura e simples da violência); porém, ela aparece também como aquilo que só poderá se opor a um exercício de poder que tende, enfim, a determiná-la inteiramente. (DREYFUS & RABINOW, 1995, p. 244)

A liberdade estabelece uma relação agonística com as relações de poder, ela o desestabiliza, interrompe-o, provoca-lhe alterações. Por isso, ao travar uma discussão sobre o Irã, Foucault argumenta que

toutes les formes de liberté acquises ou réclamées, tous les droits qu'on fait valoir, même à propos des choses apparemment les moins importantes, ont sans doute là un point dernier d'ancrage, plus solide et plus proche que les “droits naturels”. Si les sociétés tiennent et vivent, c'est-à-dire si les pouvoirs n'y sont pas “absolument absolus”, c'est que, derrière toutes les acceptations et les coercitions, au-delà des

menaces, des violences et des persuasions, il y a la possibilité de ce moment où la vie ne s'échange plus, où les pouvoirs ne peuvent plus rien et où, devant les gibets et les mitrailleuses, les hommes se soulèvent. (FOUCAULT, 2019)⁴

Por conseguinte, Panahi (2011), em seu filme desafiador, tem consciência que as lutas se deparam com o risco, sempre presente na relação de poder, porque, em seus mecanismos, o poder é infinito, mas não todo-poderoso, por isso, ao poder é sempre preciso opor as leis intransponíveis e os direitos sem restrições (FOUCAULT, 1994). Se o poder só existe em ato, a liberdade também só se constrói da mesma forma, pois a ação das relações de poder pressupõe a liberdade, a ação de sujeitos livres. A analítica foucaultiana introduz a liberdade como um imperativo das relações de poder, por isso, a “relação de poder” e a “insubmissão da liberdade” não podem ser apartadas, pois no cerne da relação de poder encontra-se a recalcitrância do querer e a intransigência da liberdade.

No filme *In film nist* (2011), Panahi assume, dessa forma, o caráter de experiência e de vivência da liberdade a partir do que filma, provocando o poder do Estado, haja vista que a liberdade é vida ética de constituição de si e do mundo.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, R. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007. BAZIN, A. *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris: Les Éditions du Cerf, 2002.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRECHT, B. **O pequeno organon para o teatro**. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2005.
- COSTA, F. C. Primeiro cinema. In: MASCARELLO, F. (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: Papyrus, 2006.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo – cinema II**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- DREYFUS, H.; RABINOW, P. **Michel Foucault, uma trajetória filosófica**. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1995.
- EGAN, E. **The films of Makhmalbaf**. Cinema, politics and culture in Iran. Washington: Mage Publishers, 2005.

⁴ Tradução livre: “todas as formas de liberdade adquiridas ou reivindicadas, todos os direitos que se afirmam, mesmo no que diz respeito às coisas aparentemente menos importantes, sem dúvida têm aí um ponto de ancoragem final, mais sólido e mais próximo do que os "direitos naturais". Se as sociedades se mantêm unidas e vivem, ou seja, se os poderes ali não são "absolutamente absolutos", é porque, por trás de todas as aceções e coerções, para além das ameaças, da violência e das persuasões, existe a possibilidade deste momento quando a vida não é mais trocada, quando os poderes não podem mais fazer nada e quando, diante de forcas e metralhadoras, os homens se levantam”.

FOUCAULT, M. Inutile de se soulever?. **Le Monde**, N° 10661, 11- 12 mai 1979, p. 1- 2. Disponível em: <http://libertaire.free.fr/MFoucault154.html>. Acesso em: 2 nov. 2019.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2007.

GAUDREAU, A. **Du littéraire au vilique**: système du récit. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GAUDREAU, A; JOST, F. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UnB, 2009.

HEIDEGGER, M. **Arte y poesia**. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

JAFARI, B. [Entrevista concedida no] **Festival de Cannes**. 2019.

MELEIRO, A. **O novo cinema iraniano**: arte e intervenção social. São Paulo: Escrituras, 2006.

NORA, P. O retorno do fato. In: LE GOFF, J; NORA, P. (orgs.). **História**: novos problemas. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

PANAHI, J. **In film nist**. 75 minutos. Irã, 2011.

PEREIRA, S. C. P. **Entre a vida e a encenação**: o novo realismo no cinema iraniano. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. 111 fl. Programa de Pós-graduação da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

SADR, H. R. **Iranian cinema**: a political history. New York: I. B. Tauris, 2006.

VILAÇA, M. Do teatro épico. In: **Vértice** – Revista de Arte e Cultura, Coimbra, N° 271-272, p. 261-281, abr.-mai, 1966.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico** – a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008.