



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRENO ALMEIDA BRITO REIS

CENAS SOB A INTERDIÇÃO:
O CINEMA PÓS-CONDENAÇÃO DE JAFAR PANAHI

FORTALEZA

2020

BRENO ALMEIDA BRITO REIS

CENAS SOB A INTERDIÇÃO: O CINEMA PÓS-CONDENAÇÃO DE JAFAR PANAHI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Orientadora: Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- R298c Reis, Breno Almeida Brito.
Cenas sob a interdição : O cinema pós-condenação de Jafar Panahi / Breno Almeida Brito Reis. – 2020.
99 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2020.
Orientação: Prof. Dr. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado.
1. Cinema iraniano. 2. Censura. 3. Autoinscrição. 4. Confinamento. I. Título.

CDD 302.23

BRENO ALMEIDA BRITO REIS

A CENA SOB A INTERDIÇÃO: O CINEMA PÓS-CONDENAÇÃO DE JAFAR PANAHI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Fotografia e Audiovisual.

Aprovada em: ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Profª. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Cláudia Cardoso Mesquita
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof. Dr. Érico Oliveira de Araújo Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profª. Dra. Maria Inês Dieuzeide Santos Souza
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À Bia, por me incentivar a tanto.

A Cláudia, Érico, Maria Inês e Osmar, que gentilmente toparam participar das bancas e contribuíram para o desenvolvimento de várias das ideias aqui apresentadas.

Também a Gabriela Reinaldo e Marcelo Dídimo, pelas contribuições em aula.

À CAPES, por financiar este esforço.

Ao Diego e ao Lucas, amigos que encontrei no caminho.

A Parnaíba, onde comecei e terminei de escrever.

Meus pais e minha irmã, meus nozinhos cegos.

Ao Augusto, meu amor passarineiro, gracias a la vida.

Em memória do querido Henrique Codato.

*uma casa, uma membrana entre o corpo e a noite
um filtro para as formas do mundo
anteparo contra os golpes do dia*

Ana Martins Marques

RESUMO

Esta pesquisa analisa os processos de realização do cineasta iraniano Jafar Panahi após a sentença judicial que, em 2010, o vetou, por um período de vinte anos, de realizar filmes, escrever roteiros, conceder entrevistas e sair do Irã. Panahi, não obstante, continua a filmar de forma discreta, independente e clandestina, tendo realizado dessa maneira *Isto não é um filme* (2011), *Cortinas Fechadas* (2013), *Táxi Teerã* (2015), *Onde está você, Jafar Panahi?* (2016) e *3 Faces* (2018). Abordo o que nesses filmes se delinea como um pensamento filmico da interdição. Ao identificar as marcas estéticas e as estratégias de realização que Panahi passou a explorar, descrevo as linhas de força desse seu projeto cinematográfico pós-condenação, analisando como os filmes confrontam, negociam e transgridem as condições restritivas da interdição.

Palavras-chave: Cinema iraniano. Censura. Autoinscrição. Confinamento.

ABSTRACT

This research analyses Iranian filmmaker Jafar Panahi's filmmaking processes following the court ruling that has banned him for twenty years from making films, writing screenplays, giving interviews and leaving Iran. Nevertheless, Panahi continues filming discreetly, independently and clandestinely, having thus made *This is not a film* (2011), *Closed Curtain* (2013), *Taxi* (2015), *Where are you, Jafar Panahi?* (2016) and *3 Faces* (2018). I address what is outlined in these films as a filmic thinking of interdiction. In identifying the aesthetic marks and filmmaking strategies that Panahi came to explore, I describe the main lines of his post-condemnation filmic project, analysing how these films confront, negotiate, and transgress the restrictive conditions of interdiction.

Keywords: Iranian cinema. Censorship. Self-inscription. Confinement.

RÉSUMÉ

Cette recherche analyse les processus de réalisation du cinéaste iranien Jafar Panahi suite à la décision de justice qui lui a interdit de faire des films, d'écrire des scénarios, de donner des interviews et de sortir d'Iran pendant vingt ans, depuis 2010. Néanmoins, Panahi continue de filmer discrètement, indépendamment et clandestinement, ayant ainsi réalisé *Ceci n'est pas un film* (2011), *Pardé* (2013), *Taxi Téhéran* (2015), *Où en êtes-vous, Jafar Panahi ?* (2016) et *Trois visages* (2018). J'aborde ce qui se trace dans ces films comme une pensée filmique de l'interdiction. En identifiant les marques esthétiques et les stratégies de réalisation explorées par Panahi, je décris les lignes de force de son projet filmique post-condamnation, en analysant comment ces films confrontent, négocient et transgressent les conditions restrictives de l'interdiction.

Mots-clés: Cinéma iranien. Censure. Auto-inscription. Confinement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 — A abordagem policial.....	25
Figura 2 — O Cinegrafista no cadafalso.....	26
Figura 3 — A escritura fílmica da liberdade.....	28
Figura 4 — Rostos em alerta, corpos em fuga.....	31
Figura 5 — <i>Les deux mystères</i> (1966), desenho de René Magritte.....	37
Figura 6 — A expressão de Hossein.....	42
Figura 7 — A angústia de Nargess.....	42
Figura 8 — O autor no quadro.....	46
Figura 9 — Ler um roteiro, fazer um filme?.....	47
Figura 10 — Camadas interior, exterior e de fuga.....	54
Figura 11 — As brechas.....	55
Figura 12 — O quadro gradeado.....	56
Figura 13 — Atrás dos portões.....	57
Figura 14 — As grades do estádio.....	59
Figura 15 — Do cárcere às ruas, os fogos de artifício.....	59
Figura 16 — Panahi entra no quadro fixo.....	62
Figura 17 — Mirtahmasb reconhecido, o quadro se mobiliza.....	63
Figura 18 — Os olhares cruzados de Panahi e Mirtahmasb.....	63
Figura 19 — A tela vedada.....	65
Figura 20 — Zonas de evocação.....	66
Figura 21 — Os vultos observam à janela.....	67
Figura 22 — Lá dentro, os vultos dançam.....	68
Figura 23 — A câmera volta-se ao fora.....	71
Figura 24 — A câmera se mostra.....	72
Figura 25 — Aberturas: Quando o carro dá partida.....	72
Figura 26 — Esquema dos campos definidos em <i>Táxi Teerã</i>	74
Figura 27 — A compressão do plano vertical.....	79
Figura 28 — A câmera gira.....	81
Figura 29 — A câmera gira novamente.....	82
Figura 30 — O deslocamento do carro varia o enquadramento.....	83
Figura 31 — Além das cercas, Shahrzad.....	84
Figura 32 — A paisagem através do vidro partido.....	85
Figura 33 — Esquema do percurso narrativo de <i>Táxi Teerã</i>	86
Figura 34 — Esquema do percurso narrativo de <i>Onde está você, Jafar Panahi?</i>	86
Figura 35 — O que está nas reentrâncias.....	86
Figura 36 — Notas de pesquisa.....	88
Figura 37 — Ainda as grades.....	93

SUMÁRIO

Apresentação	12
Do texto.....	14
Argumentos.....	15
Cenas sob a interdição	17
Panahi, cineasta dissidente.....	17
Uma sequência de perseguição política.....	19
Resistir à sentença, insistir em filmar.....	21
A câmera, um artefato suspeito.....	23
Filmar cautelosamente, arriscado gesto de liberdade.....	27
Em alerta.....	30
Necessidade e dificuldade de narrar.....	32
Tampouco um filme	37
Nem um cachimbo, tampouco um filme.....	37
Negar a transgressão.....	38
Negar a ilusão.....	40
Negar o produto.....	43
O sonho de um filme.....	45
Jogo de espelhos.....	45
Cinema-processo.....	48
Encerrar e abrir / O dentro e o fora	51
Enquadrar / Confinar.....	51
Aqui e lá fora.....	53
As grades da casa.....	55
As grades do estádio.....	58
A câmera na casa.....	59
Filmar-se ou ser filmado.....	62
A janela como tela.....	63
Sobrequadros.....	65
As casas vistas de fora.....	67
O automóvel.....	68
Como circulam os carros de Panahi?.....	75
O vídeo de Marziyeh.....	78
A caminho do vilarejo.....	79
Rachar a tela.....	84
Aonde vai Panahi?.....	85
Considerações finais	88
Referências	94

APRESENTAÇÃO

Este é um estudo dos processos de realização do cineasta iraniano Jafar Panahi após a sentença judicial que, em 2010, o vetou, por um período de vinte anos, de realizar filmes, escrever roteiros, conceder entrevistas e sair do Irã. Panahi, não obstante, continua a filmar de forma discreta, independente e clandestina, tendo realizado dessa maneira *Isto não é um filme* (2011), *Cortinas Fechadas* (2013), *Táxi Teerã* (2015), *Onde está você, Jafar Panahi?* (2016) e *3 Faces* (2018). Esta pesquisa tem por objetivo analisar os gestos éticos, estéticos e políticos que caracterizam a expressão filmica de Panahi sob as condições da interdição.

A fase pós-condenação da carreira de Panahi, ainda em curso, é uma delimitação incompleta, compreendendo um *corpus* em aberto. Entretanto, nota-se, nos filmes lançados até agora, a consistência de um projeto ético, estético e político comum. No âmbito acadêmico, pesquisas sobre os filmes pós-condenação de Panahi têm se concentrado em uma ou outra de suas características, tais como a inflexão “autoetnográfica” (FERRAZ, 2016), a *mise-en-scène* do confinamento (TAVARES, 2017) e os recursos metanarrativos (GARCIA, 2018).

Neste estudo, considero os filmes pós-condenação de Panahi como um agrupamento — não necessariamente homogêneo, fechado ou totalizante, mas uma rede de rearranjos possíveis —, para abordar, analisando as singularidades de cada filme e as ligações articuladas entre si, o que neles se delineia como um pensamento filmico da interdição. De modo que, “num gesto imaginativo ou de fabulação do crítico, um filme pode ser o fora de campo do outro, sua continuidade ou mesmo seu futuro hipotético” (SOUTO, 2016, p. 33). Ao identificar as marcas estéticas e as estratégias de realização que passaram a ser exploradas por Panahi, proponho descrever as linhas de força desse seu projeto cinematográfico pós-condenação, analisando como os filmes confrontam, negociam e transgridem as condições restritivas da interdição.

A partir da análise filmica comparativa — centrada em aspectos formais e narrativos indicadores dos modos de realização — e de uma perspectiva iconológica, identifico na obra pós-condenação de Panahi as figuras da interdição e as aproximo não apenas entre si, mas também a suas aparições em outros filmes — na obra de Panahi, no cinema iraniano, em

outros cinemas — e em outras imagens nas quais seja sensível a sobrevivência de gestos, formas e pensamentos mobilizadores de justaposições.

Para tanto, utilizo uma escrita associativa e fragmentada, inspirada em autores que “fazem pontes — tecem relações que transformam uma divisão em um contraste ativo, com poder de afetar, de produzir pensamento e sentimento” (STENGERS, 2017), tal como Walter Benjamin e Aby Warburg compuseram, respectivamente, suas obras inacabadas, as *Passagens* e o *Atlas Mnemosyne*: por exercícios de montagem.

Benjamin opta pela “montagem literária” por considerar que há mais a mostrar que a dizer; para explorar “os contrastes dialéticos” e tornar operantes os cacos da história, catando, colecionando e contando aquilo que resta despedaçado pelo turbilhão dos discursos sobrepujantes (BENJAMIN, 2009, p. 502). É com a montagem que Benjamin (2012, p. 245) exercita cumprir a proposta de “escovar a história a contrapelo” — ou, em outras palavras, elaborar uma “historiografia ao arrepio do historicismo”, tarefa que compartilha com Aby Warburg (CANTINHO, 2016, p. 24). Este, no *Atlas Mnemosyne*, “delega à montagem a capacidade de produzir, pelo encontro de imagens, um conhecimento dialético da cultura ocidental” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 29).

O “princípio-atlas”, vinculando palavra e imagem, dispõe propostas dialéticas de *reler o mundo — ler*, em seu “sentido conotativo e imaginativo em busca de *montagens*” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 21, grifo do autor) — como se lê os búzios, as cartas de tarô, as entranhas de um animal sacrificado: a prancha de um atlas, a *mesa* — “mesa de oferenda, de cozinha, de dissecação ou de montagem” — onde imagens das mais variadas procedências são justapostas, é um campo operatório aberto à imaginação, isto é, ao gesto de ligar separações, associar dessemelhanças, relacionar coisas tão distantes quanto os astros e as vísceras (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 24).

Afinal, não seria este trabalho de pesquisa em cinema a tarefa de *dis-por*, como sobre uma mesa de montagem, fotogramas, planos e citações, a partir dos quais ensaiar em palavra o pensamento movido pelo cinema, especificamente pelo cinema de Panahi?

Uma pesquisa que abordasse transversalmente, por saltos e associações, as singularidades rearranjáveis de um conjunto aberto de formas fílmicas demandava um método

análogo a procedimentos do cinema¹: para além de um método de montagem, um “método da cena”, como Rancière descreve as “cenografias teóricas” características de seus escritos²: “O essencial da cena é a construção de uma certa intriga, na qual as noções se encontram em operação, encarnadas por personagens conceituais”³ (RANCIÈRE e JDEY, 2018, p. 15).

Desse modo, Panahi aqui se introduz como uma personagem conceitual da interdição, papel que tem desempenhado filme após filme. Recuperando a trajetória do realizador como dissidente, o texto narrativo, descritivo e analítico passa a operacionalizar a interdição como uma categoria conceitual a partir da situação específica de Panahi, da qual se desdobram os problemas e as hipóteses da pesquisa, de maneira que “na espessura de um evento singular se pode ler o conjunto de elos e questões que definem uma singularidade política, artística ou teórica”⁴ (RANCIÈRE e JDEY, 2018, pp. 11-12). Por isso, trato aqui não *do* Irã, mas de *um* Irã, o Irã que vemos nos filmes de Panahi. Há tantos Irãs quanto há Brasis, mas somente um eu acesso e nele me concentro, esse que Panahi nos mostra a cada filme: o Irã de um realizador impedido de fazer filmes.

O que proponho, enfim, é reler e narrar — desmontando e remontando os procedimentos e formas fílmicas elaborados por Panahi sob a interdição, confrontando-os com imagens outras — uma vertente do cinema iraniano contemporâneo que se faz em tensão com as restrições que se lhe aplicam.

Do texto

A dissertação está segmentada em três partes:

“Cenas sob a interdição” é como a construção de uma personagem. Descrevo como Panahi se constitui como sujeito interditado, tratando das restrições das quais sempre foi alvo como cineasta, de sua trajetória de dissidência e das estratégias que tem inventado para contornar a interdição, bem como para expô-la na própria matéria fílmica. Assim

-
- 1 Como filmasse planos, escrevo em tópicos, aproximando essas formas fragmentadas de escritura (a nota, o tópico, o plano, a vinheta). Sobre as unidades de texto posso exercer o corte, interrompê-las, criar saltos e elipses, variar o enquadramento, infundir durações, fazer uma questão demorar, pô-la em *ralenti*.
 - 2 Basta lembrar como Rancière resgata a história de Joseph Jacotot, na personagem do mestre ignorante, para construir uma cena pedagógica na qual se formula a noção de emancipação intelectual.
 - 3 Em francês, no original: “L’essentiel de la scène, c’est la construction d’une certaine intrigue où les notions se trouvent à l’œuvre, incarnées par des personnages conceptuels”.
 - 4 Em francês, no original: “[...] on pense que dans l’épaisseur d’un événement singulier on peut lire l’ensemble des liens et des enjeux qui définissent une singularité politique, artistique ou théorique”.

compreenderemos que personagem é essa que entra em cena quando Panahi passa a se autoinscrever em seus filmes após a condenação, e de que maneira esse gesto, de cerne testemunhal, implica numa tomada de posição das imagens.

“Tampouco um filme” é uma série de proposições em torno de *Isto não é um filme*. Concentro-me sobre essa negação do estatuto fílmico para examinar os procedimentos que, aí revistos por Panahi, avançarão algumas das linhas de força de sua obra pós-condenação: o subterfúgio, a processualidade e a crítica do ilusionismo.

“Encerrar e abrir / O dentro e o fora” é um ensaio analítico concentrado nas relações espaciais construídas na cena sob a interdição. Analiso, em consonância com a reclusão e a deriva de Panahi nos ambientes da casa e do automóvel, as relações formais entre corpo e câmera nesses espaços limítrofes e exíguos, identificando como o enquadramento e as corporeidades podem fundar clausuras e aberturas.

Argumentos

Isto não é um filme (2011): realizado enquanto Panahi aguardava o julgamento de um recurso interposto contra a sentença, é um autorretrato feito em parceria com o documentarista Mojtaba Mirtahmasb. Panahi é filmado na reclusão de seu apartamento, rememorando sua trajetória pessoal e profissional, revendo e comentando seus filmes, lendo um roteiro que gostaria de realizar.

Cortinas fechadas (2013): no interior de uma casa completamente vedada por cortinas pretas refugia-se um escritor dissidente (Kambuzia Partovi, também correalizador do filme), logo surpreendido pela intrusão de Melika (Maryam Moghadam), uma mulher com tendências suicidas, que ali chegou fugindo de um esquadrão que a perseguia. Quando Melika arranca as cortinas da janela, Panahi surge em cena; e sua presença provoca um desvio pelo real. As personagens reconhecem a presença de seu criador e tentam contatá-lo, entre as camadas ficcionais e reais.

Táxi Teerã (2015): Panahi põe-se ao volante de um táxi e instala câmeras pelo veículo, criando um dispositivo de filmagem — remanescente a alguns trabalhos de seu mentor, o realizador Abbas Kiarostami — que se desenvolve conforme o realizador/taxista dialoga com

seus passageiros, alguns em situações inventadas, outros interpretando a si mesmos, no entre-dois de documentário e ficção.

Onde está você, Jafar Panahi? (2016): curta-metragem realizado para a série *Où en êtes-vous?* do Centre Pompidou, por ocasião de uma mostra retrospectiva da obra de Jafar Panahi. O subtítulo original do filme, em persa, é شرایط (Sharayet), “As condições”. Acompanhado do cineasta Majid Barzegar, Panahi filma-se ao volante de seu carro, a caminho do túmulo de Kiarostami, então recentemente falecido. Gravado em aparelhos celulares, o filme consiste na conversa de Panahi e Barzegar sobre as condições de trabalho dos cineastas iranianos, e especificamente sobre a situação pós-condenação de Panahi.

3 Faces (2018): Panahi e a atriz Behnaz Jafari se dirigem ao vilarejo de Saran, em busca de Marziyeh (Marziyeh Rezaei), uma jovem que lhes enviara um vídeo no qual se enforcava, porque os pais a impediram de estudar teatro em Teerã. No vilarejo, Panahi e Jafari transitam por uma estreita estrada de mão única e muito sinuosa, encontrando uma série de personagens pitorescas, entre as quais Shahrzad, atriz que havia participado de muitos filmes populares antes da Revolução Islâmica, até ser impedida de atuar pelo novo regime. As três faces do filme, Marziyeh, Jafari e Shahrzad, são o encontro de três gerações de atrizes: a aspirante, a prestigiada e a interdita.

CENAS SOB A INTERDIÇÃO

Panahi, cineasta dissidente

No cinema iraniano, a obra de Jafar Panahi se insere no segmento dos filmes de arte ou de autor, fração minoritária da produção nacional e alvo constante dos órgãos oficiais de *supervisão (nezarat)*⁵, mas aclamada nos circuitos de festivais de cinema internacionais (MELEIRO, 2006, p. 55). Os realizadores dessa vertente caracterizam-se, à maneira dos poetas persas de outrora, como intelectuais populares dissidentes, cujo empenho em criar imagens realistas e narrativas socialmente críticas, em meio às políticas de islamização cultural e à eventual repressão do Estado, coloca-os em conflito com o regime de fundamentação teocrática que se instalou no Irã com a Revolução Islâmica (NAFICY, 2012, p. 184). Portanto, não raro tais cineastas estão sujeitos a sanções do Ministério da Cultura e Orientação Islâmica (*Ershad*) e a represálias oficiais — nesse rol incluem-se Bahram Beizai, Mohsen Makhmalbaf e Bahman Ghobadi, todos atualmente expatriados.

Uma vez que o Estado se arroga o controle das visibilidades, dispõe-se uma cena conflituosa no âmbito do cinema: enquanto o Ministério da Cultura e da Orientação Islâmica regula o que se pode ver e dar a ver, os cineastas tentam resistir a esse cerceamento, inventando maneiras de exercer relativamente sua liberdade de criar imagens, operando essas tensões no campo estético, ético e político, como resume Marie-José Mondzain, aludindo a Abbas Kiarostami:

O caso do Irã é ainda mais notável se atentarmos que a tradição islâmica aí se apresenta inseparável da representação e da figuração. É neste contexto ideológico que podem ser mais claramente entendidos os jogos de poder que determinam as posições monoteístas a respeito da imagem. Aqueles que nesses países se dirigem ao olhar são necessariamente resistentes políticos que não aceitam nenhuma ditadura do visível, nenhuma polícia da visão (MONDZAIN, 2015, p. 64).

5 Como os demais produtos culturais iranianos, o cinema foi submetido ao projeto de islamização cultural decorrente da Revolução Islâmica de 1979. O Ministério da Cultura e Orientação Islâmica é um dos órgãos estatais encarregados de controlar a adequação do cinema aos códigos islâmicos, definidores do que se pode ver e dar a ver. O Ministério avalia roteiros e filmes para emitir permissões de produção, exibição e distribuição. Esses procedimentos e regulamentos não têm definição precisa e variam conforme a gestão de governos conservadores e reformistas. Tal imprecisão ocasiona, nessa variação de cenários, tanto condutas arbitrárias dos censores quanto brechas de flexibilidade para a liberdade criativa dos cineastas (ZEYDABADI-NEJAD, 2010, pp. 30-54).

Como nota Jacques Rancière (2009, p. 12), “hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da história”. Com efeito, no Irã pós-revolução, é no próprio cinema, em fricção com as instâncias ideológicas de controle e normatização das imagens conforme os códigos morais e icônicos islâmicos, que os realizadores iranianos têm inventado suas formas de resistência: “Neste contexto, qualquer gesto cinematográfico torna-se muito rapidamente um gesto político: de saída, para onde apontar a câmera?” (MONASSA, 2013, p. 11).

A inclinação de Panahi a explorar o contato direto do cinema com o mundo, inspirado pelo neorealismo italiano⁶, aperfeiçoou-se sob a tutela de Kiarostami, de quem foi assistente de direção em *Através das oliveiras* (1994). O primeiro longa-metragem de Panahi, *O Balão Branco* (1995), realizado a partir de um roteiro de Kiarostami, ganharia o prêmio Caméra d’Or no Festival de Cannes. Seus filmes subsequentes foram todos laureados nos mais célebres festivais internacionais de cinema, mas nenhum recebeu permissão de exibição comercial no Irã (PANAHI, 2016, p. 4). Segundo Panahi, o galardão ocidental a seus filmes teve influência prejudicial em sua reputação doméstica: “As recompensas que meus filmes recebem são vistas pelas autoridades, uma parte da mídia e da população como provas da hostilidade do Ocidente contra o Irã e, quanto mais sou recompensado, mais se diz que faço filmes anti-iranianos”⁷ (PANAHI, 2016, pp. 3-4).

Com a realização de *O Círculo* (2000), Panahi substituiu a protagonização infantil de seus dois primeiros filmes pelas perspectivas de adultos marginalizados, passando assim a abordar mais explicitamente questões socioculturais controversas, como as relações de gênero e de classe na sociedade iraniana (TODD, 2019), demonstrando-se “abertamente crítico à República Islâmica” (NAFICY, 2012, p. 129). Vencedor do Leão de Ouro em Veneza, *O Círculo* não obteve, à época, permissão de exibição no Irã; e Panahi, tendo se recusado a realizar os cortes solicitados pelos censores em seu filme seguinte, *Ouro Carmim* (2003), encontrou dificuldades para realizar *Fora do Jogo* (2006), somente obtendo as licenças oficiais para filmar ao submeter, sob o nome de um assistente de direção, uma falsa proposta de documentário⁸. O verdadeiro enredo do filme, uma docuficção, trata da proibição da

6 *Ladrões de bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica, foi o filme que o impulsionou a “fazer um cinema inspirado no mundo real” (PANAHI, 2016, p. 3).

7 No original, “Les récompenses que reçoivent mes films sont perçues par les autorités, une partie des médias et de la population comme des preuves de l’hostilité de l’Occident envers l’Iran, et plus je suis récompensé plus on dit que je fais des films anti-iraniens”.

8 “Jafar Panahi discusses “Offside” Pt. 6 - Permission”. FirouzanFilms: 2008. Disponível em:

entrada de mulheres em estádios esportivos no Irã: para contorná-la, um grupo de mulheres se disfarça de homens, na tentativa de assistir à partida de futebol entre Irã e Bahrein nas disputas eliminatórias da Copa do Mundo de 2006.

A *restrição* é o tema principal do cinema de Panahi — isto ele declara ainda à época de *Fora do Jogo*, cujo título original, *Offside*, traduzido literalmente como “impedimento”, explora o campo semântico desse termo técnico esportivo. A ideia do filme lhe surgiu quando, indo assistir a um jogo de futebol, Panahi se surpreendeu ao ver chegar nas arquibancadas sua filha, ainda criança, que havia sido barrada nos portões do estádio. Perguntada sobre como conseguira entrar, ela lhe respondeu: “Há sempre um jeito”⁹. Essa argúcia de Solmaz evoca as estratégias filmicas do pai: é constantemente inventando maneiras de contornar os impedimentos impostos aos cineastas que Panahi tem persistido em seu ofício de realizar filmes à revelia das restrições, tendo reiteradamente manifestado sua recusa a sair do país para conseguir mais liberdade profissional (NAFICY, 2012, pp. 129-130).

Uma sequência de perseguição política

A perseguição política a Jafar Panahi, bem como a vários outros artistas e intelectuais iranianos, agravou-se após as eleições presidenciais de junho de 2009. Apoiador do candidato reformista derrotado, Mir-Hossein Mousavi, Panahi envolveu-se na onda de levantes denominada Movimento Verde, que contestava a reeleição alegadamente fraudulenta do então presidente Mahmoud Ahmadinejad, cuja ascensão ao poder em 2005 assinalou um período conservador, em contraste com a administração reformista de Mohammad Khatami (1997-2005), que o precedera (MONASSA, 2013; SREBERNY, 2013).

Detido em Behesht-e Zahra

Em 30 de julho de 2009, Panahi foi detido durante ação policial no cemitério Behesht-e Zahra, em Teerã, onde milhares de pessoas se reuniam em homenagem à manifestante Neda Agha-Soltan, ali sepultada, cuja morte por um atirador, em 20 de junho

<<https://www.youtube.com/watch?v=G2JCFgq1t44>>. Acesso em: 11 dez. 2018.

9 “Jafar Panahi discusses “Offside” Pt. 1” FirouzanFilms: 2008. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Xy8mj4EjHjw>>. Acesso em: 11 dez. 2018.

daquele ano, fora registrada em vídeo e veiculada internacionalmente, o que a transformou em mártir e símbolo da ação repressiva ao movimento de oposição (MACKEY, 2009). Naquele dia — 8 Mordad, no calendário persa —, completava-se o quadragésimo dia da morte de Agha-Soltan, data simbólica no ritual de luto xiita. A Guarda Revolucionária, tendo já anunciado à imprensa que entraria em confronto com os opositores do regime em Behesht-e Zahra (MACKEY, 2009), agiu com violência para dispersar os protestos que se inflamavam no cemitério, enquanto os manifestantes entoavam palavras de ordem contra Ali Khamenei, Líder Supremo do Irã, exigindo sua destituição (MOTTAHEDEH, 2015, p. 22).

Além de Panahi, também foram detidas as realizadoras Mahnaz Mohammadi e Rokhsareh Ghaemmaghami, entre outros documentaristas (NAFICY, 2012, p. 156). A proibição de filmar manifestações talvez explique a detenção de tantos realizadores nesse episódio. Panahi declarou estar ali apenas como observador e foi liberado horas depois (MACKEY, 2010b).

Apoio ao Movimento Verde em Montreal

Entre agosto e setembro de 2009, no 33º Festival Internacional de Cinema de Montreal, do qual participava como presidente do júri, Panahi vestiu um xale verde, dado a ele por ativistas do Movimento Verde, com os quais também foi fotografado¹⁰. Os manifestantes compareceram à abertura e ao encerramento do evento, vestindo camisetas estampadas com a frase “*Where is my vote?*” — mote alusivo à alegação de fraude eleitoral de Ahmadinejad —, e bradando “*Démocracie pour Iran!*”. Essa demonstração explícita de solidariedade ao Movimento Verde custaria a Panahi um veto de viajar ao exterior (BLACK, 2010) e a acusação, no processo que levou a sua condenação, de “organizar protestos” durante o festival (PANAHI *apud* MACKEY, 2010b).

O projeto confiscado, a Prisão de Evin

Panahi foi preso em 1º de março de 2010, em sua casa, à época em que produzia secretamente, em parceria com o realizador Mohammad Rasoulof, um filme intitulado *Farda*

10 “Jafar Panahi President of Montreal World Film Festival Jury, red carpet, closing ceremony”. Reelution: 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=bnNGOZUDGns>>. Acesso em 11 dez. 2018.

[فردا] (*Amanhã*, em persa), sobre “uma família durante as eleições” (BLOTTIÈRE, 2015). Embora negasse a acusação oficial de que o filme fosse “anti-regime”, nas palavras de Panahi (*apud* MACKEY, 2010b), seria “um filme de arte socialmente consciente” e abordaria a conjuntura política que culminou no Movimento Verde¹¹ (PANAHI, 2016).

Agentes à paisana do Ministério da Inteligência e da Segurança Nacional confiscaram o computador de Panahi e sua coleção pessoal de filmes, muitos deles julgados “obscenos” e banidos no Irã (MACKEY, 2010b). Além de Panahi, foram presas cerca de 15 pessoas reunidas em sua casa: entre elas, sua esposa, Tahereh Saeedi; sua filha, Solmaz Panahi; o cineasta Mohammad Rasoulof; e Mehdi Pourmoussa, assistente de direção. A maioria dos detidos foram liberados dois dias depois; Rasoulof e Pourmoussa, somente no dia 17 de março; mas Panahi, apesar da imediata pressão internacional por sua liberdade, permaneceria 86 dias encarcerado na seção 209 — destinada a presos políticos, sob jurisdição do Ministério da Inteligência — da prisão de Evin, numa cela solitária, sob acusação de propaganda anti-regime e ameaça à segurança nacional (BLOTTIÈRE, 2015). Em 25 de maio, após realizar greve de fome, Panahi foi liberado sob fiança. Em dezembro, recebe a sentença, também imposta a Mohammad Rasoulof¹²: seis anos de prisão, e a proibição por 20 anos de realizar filmes, escrever roteiros, conceder entrevistas e viajar para o exterior.

Resistir à sentença, insistir em filmar

Apesar da interdição, Panahi insiste em filmar; em consequência dela, seu modo de realização se transforma. A obstinação de Panahi tornou a ruptura causada pela sentença o marco de um novo período em sua carreira: os filmes realizados após a condenação apresentam traços estéticos singulares, vinculados à condição de sujeito interditado do realizador.

Os filmes de Panahi anteriores à condenação centravam-se nas deambulações de personagens às margens do fluxo urbano: garotas; presidiárias em fuga; um ex-combatente e

11 Em entrevista a Jean-Michel Frodon, Panahi (2016, p. 3) afirma: “En 2008 [*sic*], il y a eu la réélection à la présidence de Mahmoud Ahmadinejad, qui a provoqué un immense soulèvement populaire, le mouvement vert, contre la fraude électorale. Mohamed Rasoulof [*sic*] et moi avons décidé de réaliser un film sur ces événements. Un jour la police a débarqué chez moi et m’a arrêté.”

12 Ao contrário de Panahi, Rasoulof teve a pena de prisão reduzida para um ano, após recurso. À revelia da sentença de interdição, Rasoulof também continuou a filmar, tendo realizado desde então três longas-metragens: *Adeus* (2011), *Manuscritos não queimam* (2013), *Lerd* (2017).

entregador de pizzas em vias de tornar-se assaltante; torcedoras de futebol. Essas personagens avançam em percursos obstaculizados, na tentativa de cumprir algum intento: comprar um peixe dourado para a celebração do Nowruz¹³; encontrar o caminho de volta para casa; escapar de retornar à prisão; roubar uma joalheria; entrar clandestinamente num estádio de futebol. Panahi fazia um cinema peripatético, tornado impraticável após a interdição. Como circular pelas ruas com uma câmera? Como filmar em público?

Essas questões apontam para problemas de *posição*. Contornar a sentença pressupõe a articulação de métodos de realização independente e discreta. Como se posicionar, a si e a câmera, nessas condições? Gestos poiéticos sob condições precárias de vida — o exílio, a condenação, a guerra, a perseguição, a interdição — ensejam formas expressivas indissociáveis dessa situação do sujeito, de tal modo que o ato de criação se constitui como “um saber, uma tomada de posição e um conjunto de opções estéticas absolutamente determinantes” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 17).

Nesse sentido, se um poeta homossexual escreve *ao jeito dos bichos caçados*, quando a violência acua a existência homossexual como uma presa, é porque “a subjetividade caçada *conforma* um discurso caçado, um exprimir-se caçado”, e urge “tornar esta condição um *modo* de estar no mundo — um método” (TIRELLI NETO, 2018, p. 9, grifos do autor). Reconhecer-se perseguido, fazendo dessa circunstância de existência uma forma expressiva, aproxima-se um tanto da subjetividade judaica, associada histórica e culturalmente à errância e à fuga, face ao antissemitismo: *Um judeu vai para os Estados Unidos*, escrevia Joseph Roth (2016, p. 137) ainda antes do Holocausto, porque “há milênios acontece sempre algo ameaçador, há milênios ele sempre foge”.

Vivendo exilado durante a Segunda Guerra Mundial, perambulando pela Europa até se instalar nos Estados Unidos, Bertolt Brecht fez “de sua situação de exílio uma ‘posição’, e desta um ‘trabalho’ de escritura, de pensamento, apesar de tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 17). Nesse período, o dramaturgo alemão incursa na composição de foto-epigramas: valendo-se da forma do diário — como faria Jonas Mekas, também exilado por força da guerra —, de recortes fotográficos e de breves estrofes poéticas, cujas montagens resultaram em obras como a *Kriegsfibel* (Abecedário da guerra) e o *Arbeitsjournal* (Diário de trabalho), Brecht opera “uma aproximação da guerra, uma ‘exposição da guerra’” (DIDI-HUBERMAN,

13 Nowruz é a celebração do ano novo iraniano, comemorado no equinócio de primavera do hemisfério norte — geralmente em 21 de março, no calendário gregoriano.

2017a, p. 17). A forma de escrita breve e ligeira do epigrama — a única que Brecht considerava viável àquele momento, como escreve em seu diário — associa-se diretamente à fugacidade do exilado, “sempre na iminência de fechar bagagens, partir para outro lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2017a, p. 17).

Ao visitar o campo de concentração de Birkenau, Didi-Huberman lamenta que, expostas sobre lápides diante das ruínas do crematório V, tenham sido re-enquadradas as fotografias que um integrante do Sonderkommando, do interior da própria câmara de gás, com uma câmera escondida e às cegas, tirara ali clandestinamente — “os únicos testemunhos visuais de uma operação de asfixia por meio de gás no próprio tempo de seu desenrolar” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, p. 46). Se o re-enquadramento confere maior nitidez aos conteúdos daquelas imagens — os corpos que se encaminhavam à execução e logo aparecem empilhados sob uma nuvem de fumaça —, isto as simplifica e adultera “suas próprias condições de existência”, pois o desenquadro original revelava justamente a posição arriscada do fotógrafo: que “ele precisava *se esconder para ver*” (DIDI-HUBERMAN, 2017b, pp. 48-50, grifo do autor). Compreendendo essa tomada de posição das imagens, reporto-me a obras cujas formas estéticas estão diretamente associadas às condições de sua realização. Como o exílio foi para Brecht, a interdição é para Panahi uma situação que pesa sobre sua forma expressiva, na medida em que se faz necessário outros modos de filmar, conforme as circunstâncias restritivas nas quais o realizador se encontra.

A câmera, um artefato suspeito

Então, sob as condições da interdição, como filmar? Impossível que Panahi torne a circular pelo espaço público com câmeras à vista. Com a criminalização do gesto fílmico, as ruas tornam-se espaço de vigilância e policiamento: em *Isto não é um filme*, avisam a Panahi que as forças de segurança estavam confiscando câmeras pelas ruas de Teerã, durante a Quarta-Feira de Fogos; assim como, em *Táxi Teerã*, Arash pede a Hana que retorne ao táxi para guardar sua câmera digital portátil, com a qual a garota tentava realizar um filme como tarefa escolar. As câmeras em Panahi, portanto, agora são mantidas em espaços seguros, aos quais a *mise-en-scène*, por consequência, também se recolhe.

A suspeição da câmera, exacerbada na situação do sujeito interditado, é um problema

enfrentado há muito pelos cineastas iranianos, como nos mostra uma cena de *Feridas de um casamento* (1989), de Mohsen Makhmalbaf: o ex-combatente Haji (Mahmud Bigham), retomando sua carreira de fotojornalista após a guerra Irã-Iraque (1980-1988), está fotografando com sua noiva, Mehri (Roya Nonahali), dois homens forçando uma cabine telefônica para roubar moedas; até que policiais surgem — ainda na dimensão ficcional — e abordam não os ladrões, mas os portadores de câmeras: não só as personagens que fotografam, mas a equipe de filmagem (Fig. 1). Makhmalbaf entra em cena para prestar esclarecimentos à polícia — afirma que tem autorização para filmar e está realizando um “documentário” chamado *Feridas de um casamento* —, ordenando ao diretor de fotografia, Ali Reza Zarrindast, desorientado com essa interrupção metanarrativa, que continue filmando (ZEYDABADI-NEJAD, 2010, p. 61).

Figura 1 — A abordagem policial



Fonte: *Feridas de um casamento* (Mohsen Makhmalbaf, 1989)

Parecendo prefigurar as circunstâncias em que Panahi foi preso, dessa cena se depreende uma leitura crítica do presente, na medida em que podemos observar a restrição como uma experiência coletiva, histórica e cultural, da repressão ao trabalho dos cineastas no Irã pós-revolução.

Em outro filme de Mohsen Makhmalbaf, *Nassereddin Shah, Actor-e Cinema* (1992), o Cinegrafista (Mehdi Hashemi) que trabalhava a serviço do xá Mozafar Adim (que reinou de 1896 a 1907), inspirado na figura histórica de Mirza Ebrahim Khan Akkasbashi¹⁴, é teletransportado por feitiço e por engano à corte do xá precedente, Nácer Aldim (reinou de 1848 a 1896), para introduzir o cinema no Irã àquela época. Ao chegar ao passado, o cinegrafista aterrissa no harém do xá e é condenado à morte por “fotografar os aposentos privados” do monarca. Em 2017, no dia 12 de setembro, data em que se comemora no Irã o Dia Nacional do Cinema, Panahi publicou em sua conta pessoal no Instagram¹⁵ (Fig. 2) a cena em que, na guilhotina, prestes a ser decapitado, o Cinegrafista é salvo por Amir Kabir (Dariush Arjmand), grão-vizir durante o reinado do xá Nácer Aldim e considerado o primeiro grande reformista do Irã, que no filme surge magicamente em cena, liberta o Cinegrafista da guilhotina por telecinese e intercede pela vida dele junto ao xá, convencendo este da potência do cinema como instrumento de prosperidade social a longo prazo, em comparação com a agricultura e a educação.

14 O xá Mozafar Adim, entusiasta do cinema, encarregou Akkasbashi, seu fotógrafo oficial, de levar ao Irã os conhecimentos e equipamentos cinematográficos que deixaram ambos maravilhados durante a Exposição Universal de 1900, em Paris.

15 Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BY7-_wqBCG2/>. Acesso em 26 maio 2019.

Figura 2 — O Cinegrafista no cadafalso



Fonte: Instagram/@jafar.panahi

Sintomático que a personagem do Cinegrafista, “protótipo de todos os futuros cineastas iranianos” (DABASHI, 2008, p. 135), seja levada ao cadafalso pelo julgamento precipitado do xá: nessa reimaginação fantástica da história do cinema no Irã, reitera-se a criminalização e o risco aos quais os realizadores iranianos continuam sujeitos. Nessas cenas de repressão dos cineastas se entrevê a situação de Panahi, ou mesmo se anteveem os riscos aos quais está exposto por insistir em filmar: um possível flagrante, a interrupção de um filme em curso, o retorno à prisão.

Panahi vive atualmente em “limbo judicial”, embora o risco de represálias a sua insistência em filmar tenha amainado graças à consolidação de sua reputação internacional e à relativa atenuação da perseguição política após a eleição do candidato reformista Hassan Rouhani à presidência em 2014 (VIVARELLI, 2015; BEAUMONT-THOMAS, 2015). O artista visual Pooya Abbasian, colaborador de Panahi radicado em Paris, comenta que, à época do lançamento de *Táxi Teerã* no Festival de Berlim, no Irã “não houve reação do governo, exceto um ministro [Hojatollah Ayobi] que ameaçou [Panahi] verbalmente mas, por enquanto, ele não foi preso. O Irã encarna esse paradoxo, sua condenação foi um gesto simbólico para

advertir outros artistas, uma demonstração de força”¹⁶ (ABBASIAN, 2015).

Filmar cautelosamente, arriscado gesto de liberdade

Antes mesmo da prisão, Panahi já articulava táticas dissimulativas para conseguir filmar à revelia das medidas restritivas ao cinema, seja obtendo licenças através de argumentos falsos e sob o nome de terceiros, como fez para produzir *Fora do Jogo*; ou empregando estrategicamente duas equipes de filmagem, para que uma continuasse filmando caso a outra fosse detida (BLOTTIÈRE, 2015).

A utilização de câmeras digitais portáteis possibilitou a Panahi não apenas uma maneira mais discreta de filmar, indispensável após a interdição, mas também a produção independente, que passasse ao largo do controle estatal para a obtenção de recursos e equipamentos necessários. Tal independência, conquistada com o advento da câmera digital, se inscreve num gesto do realizador Mohsen Makhmalbaf em seu curta-metragem *Test-e Demokrasi* (2000): empunhando uma pequena câmera digital — cujas potencialidades ele explora, maravilhado, comparando-a ao ideal da câmera-caneta de Astruc —, Makhmalbaf escreve com ela a palavra “liberdade” sobre o mar e a areia da praia.

Figura 3 — A escritura filmica da liberdade



Fonte: *Test-e Demokrasi* (Mohsen Makhmalbaf, 2000)

Na cena precedente, Makhmalbaf discutia com Shahaboddin Farrokhyar (ou Shahab), seu companheiro de direção, sobre a liberdade que a câmera digital proporcionaria aos cineastas iranianos:

16 No original, “Il n’y a pas eu de réaction du gouvernement, hormis un ministre qui l’a menacé oralement mais, pour l’instant, il n’a pas été en prison. L’Iran incarne ce paradoxe, sa condamnation était un geste symbolique à l’attention des autres artistes, une démonstration de force”.

Esta é a câmera da era da informação. Exatamente como um escritor... eis sua mente, e eis sua caneta. Ele toma a caneta e escreve, criando assim sua obra de arte. Mas o cineasta escreve, então solicita uma permissão, e não lhe concedem! Mesmo que consiga a permissão, ele não terá acesso a equipamentos... Após um ano, de cem grandes ideias, uma pode tornar-se filme... não a permitirão chegar às telas, e mesmo que deixem exibir seu filme, ele passará por tanta censura que nada restará. Na verdade, enquanto você precisar de investidores e subsídios governamentais... Enquanto filmes forem censurados, eu não sei, é realmente apenas uma indústria... Para a arte cinematográfica inovadora da qual tanto falam, tudo do que você precisa é uma câmera digital. Esta câmera bem aqui!¹⁷

Também em 2000, quando participava de um seminário do Festival de Cannes sobre o futuro do cinema, a realizadora Samira Makhmalbaf ratifica a opinião do pai: “Três modos de controle externo têm historicamente sufocado o processo criativo para um cineasta: político, financeiro e tecnológico. Hoje, com a revolução digital, a câmera ultrapassará todos esses controles e será colocada à disposição do artista”¹⁸ (MAKHMALBAF, 2014). As previsões de Mohsen e Samira Makhmalbaf fundavam-se na idealização da câmera-caneta, concretizada pela câmera digital, portátil e barata, como instrumento viabilizador da independência autoral dos cineastas — potencialmente libertos, no contexto pós-revolucionário, do controle exercido pelo Ministério da Cultura e Orientação Islâmica sobre a produção cinematográfica. Quando, em *Test-e Demokrasi*, Shahab diz a Mohsen Makhmalbaf que “essas câmeras não parecem tornar as coisas tão mais fáceis assim”, ele responde que “a filmagem é a mesma, a diferença é o que ocorre por trás das cenas”.

Com efeito, aquele gesto de escritura da liberdade, como previsto por Makhmalbaf, multiplicou-se: o avanço da tecnologia digital impulsionou o número de produções iranianas independentes a baixo custo, além do escoamento desses filmes ao exterior, o que dificultou o controle e o monitoramento dos órgãos de supervisão (ZEYDABADI-NEJAD, 2010, p. 149). Foi nesse cenário que Panahi encontrou possibilidades de realizar após sua condenação:

17 Nas legendas em inglês, lê-se: “This is the camera of the information age. Just like a writer... there is his mind, and there is his pen. He takes the pen and writes, and so creates his work of art. But the filmmaker writes, then asks for a permit, and they don't give it to him! Even if he gets a permit, he won't have access to the necessities... After a year, from 100 great ideas, one might be able to make a film out of it... they won't let it go to the screen, and even if they do let him screen his film, it will go through so much censorship that nothing will be left. In fact, as long as you need investors and government subsidies... As long as films are censored, I don't know, it's really just an industry... For the innovative art of cinema they talk about so much, all you need is a digital camera. This cheap camera right here!”

18 No original, “Three modes of external control have historically stifled the creative process for a film-maker: political, financial, and technological. Today with the digital revolution, the camera will bypass all such controls and be placed squarely at the disposal of the artist.”

Eu não compreendi imediatamente a amplitude da condenação, o que essas interdições significavam para mim. Mas, pouco a pouco, afundi na depressão. Felizmente, as câmeras digitais e outras facilidades oferecidas pela tecnologia permitem filmar sem precisar solicitar autorizações, de maneira discreta e barata. Eu pude retornar a filmar, isso me salvou.¹⁹ (PANAHI, 2016)

Panahi explora essa possibilidade de a câmera digital se camuflar e passar despercebida pela polícia, garantindo certo sigilo à filmagem, ao mesmo tempo que geralmente torna evidente ao espectador a presença diegética das câmeras que utiliza. Também se torna patente nos filmes pós-condenação a utilização do celular como aparelho de filmagem, “como veículo da liberdade de expressão e da evidência visual em um clima de forte controle das mídias audiovisuais”²⁰ (LANGFORD, 2015, p. 263). *Onde está você, Jafar Panahi?* (2016) foi gravado com dois celulares, e o gesto de filmar e assistir a gravações no celular é muitas vezes mediador das relações entre personagens.

As estratégias de realização discreta possibilitadas pela câmera digital portátil foram essenciais para que Panahi, em *Táxi Teerã*, conseguisse sair do ambiente doméstico e retornasse a filmar nas ruas, ainda que dentro do automóvel: o realizador dispôs três câmeras *Blackmagic*, de fácil manipulação e ocultação, no exíguo espaço interno do táxi, assim decupando o espaço da cena, e instalou um teto solar para regular a iluminação (PANAHI, 2015). O relato de Panahi sobre a montagem diária e a ocultação dos arquivos de *Táxi Teerã* demonstra como, sob o jugo da sentença, as precauções tomadas durante a filmagem também se estendem às etapas de pós-produção:

Eu montava as imagens a cada dia em casa. Assim, ao fim da filmagem eu já tinha uma primeira montagem. Eu fazia um *backup* ao fim de cada dia de filmagem e os colocava em segurança em diferentes lugares. Também fiz vários *backups* da minha primeira montagem, que escondi em várias cidades diferentes. Foi quando enfim tive certeza de ter o meu filme sem correr o risco de que pudessem apreendê-lo. Aliviado, logo pude terminar a montagem.²¹ (PANAHI, 2015)

19 No original, “Je n’ai pas tout de suite compris l’ampleur de la condamnation, ce que ces interdictions signifiaient pour moi. Mais peu à peu, j’ai sombré dans la dépression. Heureusement, les caméras numériques et les autres facilités offertes par la technologie permettent de filmer sans avoir besoin de demander des autorisations, de manière discrète et bon marché. J’ai pu me remettre à filmer, cela m’a sauvé”.

20 No trecho original, em inglês: “Panahi builds on this idea of the video-enabled mobile phone being used as a vehicle for free speech and visual evidence in a climate of heavily controlled audiovisual media”.

21 No original, “Je montais les images chaque soir à la maison. Ainsi, à la fin du tournage j’avais déjà un premier montage. Je faisais un back up à la fin de chaque jour de tournage et je le mettais en sécurité dans des endroits différents. J’ai fait aussi plusieurs back ups de mon premier montage que j’ai cachés dans plusieurs villes différentes. C’est à ce moment-là que j’ai eu enfin la certitude d’avoir mon film sans courir

Pooya Abbasian, que recebeu na França os arquivos de *Isto não é um filme* enviados secretamente do Irã num *pen drive*, relata como tem funcionado o contrabando dos filmes pós-condenação de Panahi ao exterior: “Não posso falar em detalhes mas, atualmente, com o digital, dispomos de uma primeira versão [do filme] em *pen drive*, a partir da qual podemos fazer o DCP (a cópia para projetar nas salas de cinema [n.d.e.]) aqui, no exterior”²² (ABBASIAN, 2015). Um *fait divers* registrado por jornalistas e críticos conta que o *pen drive* com *Isto não é um filme* foi enviado a Cannes escondido dentro de um bolo, mas Abbasian o nega²³.

Em alerta

Nas estratégias de realização clandestina implica-se um constante estado de alerta. O risco corrido lá fora, nas ruas, encontra correspondência na situação de Nargess (Nargess Mamizadeh) e Arezou (Maryiam Parvin Almani), duas das personagens de *O Círculo*, em cujos rostos se esboça uma vigilância cautelosa. Detentas em fuga, elas correm, escondem-se — “detrás de carros, em vielas escuras e sob seus *chadors*, como se tentassem ser invisíveis”²⁴ (DÖNMEZ-COLIN, 2006, p. 92) —, espreitando uma ameaça iminente, vinda do fora de campo (Fig. 4). Dali despontam os vetores de tensão do policiamento, expresso pelas constantes rondas policiais, reveladas a certa distância, em contracampo ou no plano de fundo.

le danger que l'on puisse mettre la main dessus. Soulagé, j'ai pu ensuite terminer le montage”.

- 22 No original, “Je ne peux pas en parler en détail mais, aujourd'hui, avec le numérique, on dispose d'une première version sur clé USB, dont on peut faire le DCP [la copie à projeter en salles, ndlr] ici, à l'étranger”.
- 23 Em entrevista publicada no jornal *Libération*, Pooya Abbasian (2015) declarou: “À la sortie de *Ceci n'est pas un film*, on a pu lire dans la presse que le film était sorti d'Iran sur une clé USB cachée dans un gâteau... (*Rires*) C'est délirant ! Moi qui ai reçu le film, je peux vous dire que ce n'était pas dans un gâteau, un dispositif qui serait très voyant aux rayons X à l'aéroport”.
- 24 No trecho original, “The women are in constant state of panic, hiding behind cars, in dark alleys and under their *chadors* as if trying to be invisible”.

Figura 4 — Rostos em alerta, corpos em fuga



Fonte: *O Círculo* (Jafar Panahi, 2000)

Essas mulheres movem-se pelo desejo de exorbitar o círculo que as limita. O policiamento do qual são alvo é também uma generalizada fiscalização social de gênero, exercida não apenas pelos agentes policiais, mas por vários homens com os quais deparam em sua rota de fuga. Sua liberdade de ação é repetidamente restringida, para além de sua condição de presidiárias, por serem mulheres. Desacompanhadas de responsáveis masculinos, todo passo as torna suscetíveis a recriminações ou incriminações, o que lhes demanda táticas de cautela e estratégias de fuga.

Nargess deseja retornar a Raziliq, seu vilarejo de origem, destino idílico cujas paisagens a jovem imagina representadas numa reprodução de *Campo de Trigo com Ciprestes* (1889), de Van Gogh, vista num antiquário. Ainda que o objetivo seja definido e não falte determinação a Nargess, o percurso apresenta obstáculos e o avançar das fugitivas se estanca, se demora e, por fim, é estorvado pela ameaça de captura nas ruas. No último plano, vê-se que todas foram levadas de volta à cela da prisão. Se a forma fílmica cíclica acompanha os círculos viciosos de discriminação de gênero que essas mulheres estão como que fadadas a repetir, a figura do círculo também demarca a circunscrição de um raio restritivo, uma barreira que constringe qualquer linha de fuga.

Semelhantes riscos de apreensão, dadas as restrições de filmar, afetam o trabalho dos cineastas iranianos em via pública. Sob o jugo da sentença, Panahi recolhe-se inicialmente ao espaço doméstico para conseguir filmar. Nisto se circunscreve a fronteira de ação entre o dentro e o fora: é no ambiente privado, recluso e, a princípio, solitário, que o cineasta reivindica a liberdade de agir, ainda que nos limites da cena interna.

Necessidade e dificuldade de narrar

No campo de concentração de Auschwitz, Primo Levi sonhava em sobreviver para contar o que estava vivendo. Sonho que se transforma em pesadelo: ele conta, mas ninguém o ouve. É o pesadelo de que sua experiência traumática seja ignorada; de que não seja compreensível; de que não seja crível. É preciso contar, mas como contar precisamente? É necessário tornar dizível, traduzindo o trauma à linguagem corrente lá fora, e tornar legível, isto é, partilhável e compreensível. É por sua necessidade urgente de contar o trauma vivido que Levi, químico, passa à escrita: “torna-se escritor unicamente para testemunhar” (AGAMBEN, 2008, p. 26).

No prefácio de *É isto um homem*, Levi afirma a “necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66), o que encontra eco na descrição que o escritor Georges Perec faz, ao analisar o livro *A Espécie Humana* (1947) de Robert Antelme, deportado a Dachau, dessa urgência manifestada pelos sobreviventes dos campos de concentração nazistas:

Falar, escrever, é para o deportado que retorna uma necessidade tão imediata e tão forte quanto sua necessidade de cálcio, de açúcar, de sol, de carne, de sono, de silêncio. Não é verdade que ele pode se calar ou se esquecer. É necessário, de início, que ele rememore. É necessário que ele explique, que conte, que domine esse mundo do qual foi vítima²⁵ (PEREC *apud* SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66).

Tal questão do sobrevivente, entre a necessidade e a precariedade de narrar seu

25 Esse trecho de Perec, retirado de seu artigo “Robert Antelme ou la vérité de la littérature”, incluído em seu livro *L.G. Une aventure des années soixante* (1992), é citado por Philippe Mesnard no prefácio da edição francesa (Paris: Éd. Kimé, 2005) de *Rapport sur Auschwitz*, um relatório que Primo Levi e o médico Leonardo de Benedetti escreveram sobre as condições médicas e sanitárias do campo de Monowitz, um subcampo de Auschwitz.

trauma, remonta ao contexto das guerras mundiais — no estresse pós-traumático dos soldados que retornavam mudos da guerra, Walter Benjamin (2012) aponta a crise da experiência e da narração na modernidade — e se formula, sobretudo, remetendo-se ao Holocausto, que se tornou uma episteme do trauma na modernidade. Tornaram-se abundantes os “livros de guerra”, como notava Benjamin, e a literatura do Holocausto, exemplos emblemáticos das narrativas do trauma. Mas pode-se pensar em como os testemunhos elaboram-se esteticamente para além desses contextos e da narrativa literária, e daí “pensar em uma arte testemunhal, ou seja, em práticas imagéticas do testemunho” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 74).

Alargando essa perspectiva, a figura do sobrevivente-testemunha-narrador diz respeito a todo aquele que retorna de uma “situação radical de violência [...] que desencadeia esta carência absoluta de narrar” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 66), a denominada “testemunha muda”, “portadora de uma palavra que não emana de nenhuma boca e escapa à plasticidade da linguagem das palavras” e cujo trauma se inscreveu no corpo (RANCIÈRE, 2006, p. 180); ou ainda a figura do *superstes*, “aquele que viveu algo, atravessou até o final um evento e pode, portanto, dar testemunho disso” (AGAMBEN, 2008, p. 27). Essas personagens testemunhais remetem, de modo geral, à experiência histórica, em nível pessoal ou comunitário, de traumas sociais, e promovem, no cruzamento de memória, história e esquecimento, o exercício de “políticas de memória” (GAGNEBIN, 2010) que operam contra o apagamento, a ignorância, a indiferença e o silêncio que envolvem os traumas sofridos.

A posição de Panahi como perseguido político não se insere na coletividade de um povo dizimado por políticas genocidas (como sucedeu aos judeus, os armênios, os tutsi), mas de um grupo dissidente sem uma identidade nata e comum senão a de cineastas, que é, com efeito, alvo de políticas de apagamento e silenciamento alicerçadas no controle ideológico das imagens no Irã. O que poderíamos caracterizar como o trauma de Panahi, relacionado à prisão política e à sentença de interdição, não se aparta da história do Irã pós-Revolução.

Panahi, ao entrar em cena e assumir em seus filmes pós-condenação a posição de sujeito interditado, visa testemunhar sua condição precária de vida, desde os resquícios de sua experiência na prisão e ainda sob a sentença de interdição, como declara em *Onde está você, Jafar Panahi?*:

Qual era a origem dos meus filmes precedentes? A sociedade. Passavam-se na rua. Eu jamais fazia filmes em interiores. Eu nunca filmava dentro de casas. Mas qual é a situação atual? A situação atual quer me cortar da sociedade. Colocaram-me num canto. Agora que estou no meu canto, do que posso falar? Naturalmente, de minha própria história. Antes, o assunto principal eram as pessoas, as pessoas da rua. Hoje, sou eu o assunto principal. Sou obrigado a me colocar diante da câmera para atuar no lugar dos outros. [...] Contar minha própria história. Isto se deve à minha situação. Esses três filmes, não fui eu que os fiz. Eles são fruto da situação em que me encontro. Que outro tipo de filme eu poderia fazer?²⁶

Panahi demonstra constante necessidade de narrar a partir da proscrição à qual foi relegado, daí a elaboração de uma *mise-en-scène* confinada (à casa, depois ao carro) e autorreflexiva; uma *mise-en-scène* que ele considera elaborada menos por si do que pela própria interdição, como força instauradora de um dispositivo limitante mas ainda aberto a explorações, de modo que as restrições sobre as possibilidades de encenação se inscrevem nas escolhas do realizador, relativamente subordinadas às coerções da sentença.

Quando entra em cena pela primeira vez, em *Isto não é um filme*, Panahi já não tem o rosto emaciado pela greve de fome que fez na prisão, como mostravam as fotografias divulgadas logo após sua liberação, com a condição de prisioneiro inscrita no corpo como forma de protesto. Se Panahi utiliza o cinema como “dispositivo testemunhal” (SELIGMANN-SILVA, 2008, p. 78), o trauma a ser narrado vincula-se menos a relatar a experiência passada da prisão — da qual, todavia, não sairia ileso, acometido por “espasmos na caixa torácica, problemas de respiração e no disco cervical” (MACKEY, 2010) —, do que a expor, formal e narrativamente, as condições da interdição em vigor.

A presença física de Panahi torna-se pivotal nos filmes pós-condenação: é por meio de reiterados exercícios de autoinscrição que o realizador, passando para a frente da câmera, elabora sua posição testemunhal, antes de tudo, como corporeidade. Implicando-se diretamente em cena, Panahi atua sempre em seu próprio nome, o que não o desvincula totalmente de sua persona extrafílmica, isto é, de seu ofício de cineasta e de sua condição de sujeito interdito; e sempre na posição de autor da cena em curso: ora ele demonstra o gesto

26 Nas legendas, em francês: “Quelle était la source de mes films d'avant ? La société. Ça se passait dans la rue. Je ne faisais jamais de films dans des intérieurs. Je ne filmais jamais dans les maisons. Mais quelle est la situation actuelle ? La situation actuelle veut me couper de la société. On m'a mis dans un coin. Maintenant que je suis dans mon coin, de quoi puis-je parler ? Naturellement, de ma propre histoire. Avant, le sujet principal était les gens, c'était les gens de la rue. Aujourd'hui, c'est moi le sujet principal. Je suis obligé de me mettre devant la caméra pour jouer à la place des autres. [...] Raconter ma propre histoire. C'est dû à la situation. Ces trois films, ce n'est pas moi qui les ai faits. Ils sont le fruit de la situation dans laquelle je me trouve. Ces trois films ont été faits par ceux qui m'ont imposé cette situation. Quel autre genre de film pourrais-je faire ?”

filmico que empreende; ora, quando mais elusivo, aqueles com quem contracenam identificam-no e o desmascaram. O que está em jogo é a “autoria em performance”²⁷ (*performing authorship*), termo pelo qual a pesquisadora Cecilia Sayad (2013) se refere aos modos de autoinscrição de cineastas que se engajam em cena para evocar sua “função autoral” à medida que a desempenham no próprio processo filmico. Se a autoria é justamente a função que foi interdita a Panahi, a cada filme ele tenta performá-la como ator. Tem-se aí um corpo que não cessa de se reinscrever, como uma espécie de palimpsesto.

Isto não é um filme entrecruza a exposição do realizador em pleno ato de criação — essa revelação processual que confere ao projeto uma direção ensaística, recurso também explorado em *Onde está você, Jafar Panahi?* — e um experimento performativo da possibilidade de atuar como autor, constituindo essa personagem composta, autor-ator, que seguirá tentando articular, sob nuances singulares, as elaborações ficcionais dos filmes seguintes. A partir daí, entre evidenciar e mascarar sua função autoral, Panahi é uma figura ambivalente que mobiliza, simultaneamente, forças que arranjam e desarranjam a cena; como autor, torna-se uma personagem liminar na diegese, da qual tende a ser afastado. Nesse sentido, Panahi aproxima-se do que Sayad (2013, p. 107) chama de “o autor intermediário” (*the author in-between*):

Esses diretores se recusam completamente a desaparecer por trás de uma ‘máscara’, seja falhando em habitar o mundo diegético o suficiente para interagir apropriadamente com outros personagens [...] ou constantemente contaminando o enredo ficcional com referências relevantes à vida real [...]. A autoria em performance, aqui, consiste em tornar o autor num corpo estranho e inassimilável.²⁸ (SAYAD, 2013, p. 109)

Os recorrentes desmascaramentos de Panahi encenam essa sua falha de inserção na diegese. O autor está presente, e tal presença, assim que revelada ou inferida sua função autoral, causa um estranhamento que transtorna os pactos narrativos que o próprio autor em cena aplica-se a sustentar. É como se a cena estivesse vulnerável não só por sua

27 O termo *performing authorship*, cunhado pela pesquisadora brasileira Cecilia Sayad em inglês, não tem tradução oficial para o português. Mesmo em sua conferência “Autoria como Performance”, apresentada em português na Universidade de Coimbra, a autora não traduz o termo, mas ressalta sua opção de utilizar o verbo *to perform* no gerúndio para qualificar a autoria como práxis inconclusiva e em processualidade, o que embasa a tradução que proponho aqui (“autoria em performance”).

28 No original, em inglês: “These directors refuse fully to disappear behind a ‘mask’, either failing to inhabit the diegetic world sufficiently to interact appropriately with other characters (Godard) or constantly tainting the fictional plot with topical references to real life (Godard and Allen). Performing authorship here, consists of turning the author into a strange, unassimilable body.”

clandestinidade, mas também pela instabilidade que a presença de Panahi provoca. Dessa maneira, a autoinscrição de Panahi acarreta efeitos de distanciamento e reflexividade, afetando tanto a constituição da diegese quanto o lugar do espectador.

Tal estranhamento do autor é especialmente nítido em *Cortinas Fechadas*, visto que a autoinscrição não ocorre sutilmente como nos demais filmes, mas com a aparição súbita de Panahi à metade do filme, demarcando uma ruptura brusca da diegese. Acompanhamos procedimento semelhante em *O Espelho*: o surgimento inesperado do autor em cena, depois que a protagonista abandona sua personagem e o set, reforça a suspensão da narrativa ficcional em curso. Ao espectador, as denegações se enfraquecem, e não sabemos bem se o que Panahi revela é uma dimensão do real ou uma outra camada ficcional externa à diegese cindida, pois ele é tão ator quanto autor. De tanto estranhar e desconfiar, o espectador não se projeta totalmente no filme, aproxima-se dos enredos sem se enredar completamente, distanciando-se um tanto, para imputar-se uma postura crítica e analítica em relação ao que se coloca em cena. É esta a postura que assumo diante dos filmes de Panahi como pesquisador, porque também espectador, mas compelido a tomar distâncias mais drásticas.

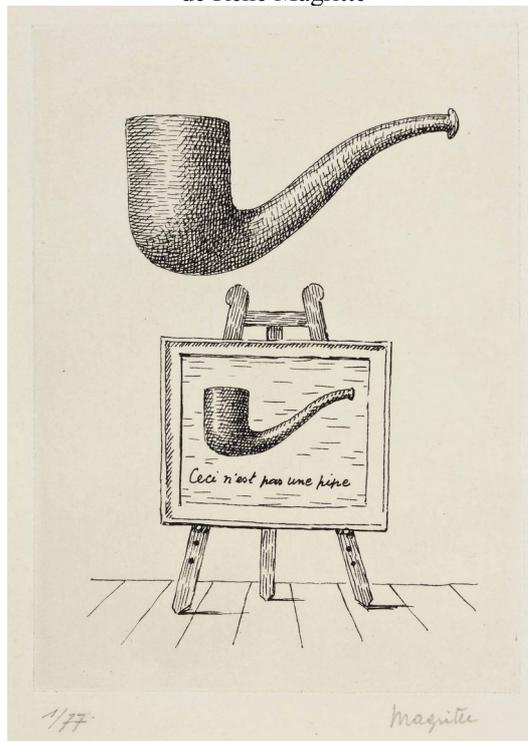
TAMPOUCO UM FILME

Implicações da negação filmica na obra de Panahi

Nem um cachimbo, tampouco um filme

Les deux mystères (1966): como se em *zoom out* um plano de *La trahison des images* (1928-1929) se expandisse, criasse e expusesse uma ambientação para a pintura de Magritte, enquadrada sobre um cavalete num assoalho de tábuas, nessa cena se insere, agigantada e flutuante, outra misteriosa figura de cachimbo.

Figura 5 — *Les deux mystères* (1966), desenho de René Magritte



Fonte: Reprodução/Artnet, originalmente publicado no livro *Aube à l'antipode* (1966), de Alain Jouffroy

Tão desestabilizador quanto esse novo elemento, o enunciado inscrito no quadro continua a impor, agora entre as duas figuras de cachimbos, a asserção de tom pedagógico — acentuado pela caligrafia cursiva dos manuais escolares, pela composição esquemática da relação entre palavra e imagem, pelo quadro dentro do desenho à semelhança de uma lousa — a atingir a arbitrariedade das associações, inculcadas também por força didática, entre o nome,

a coisa e sua figuração (FOUCAULT, 2014).

O fundamento metaimagético da pintura se irradia ao desenho: o enunciado demonstrativo em *La trahison des images*, que já lhe conferia a qualidade de metaimagem por reportar-se a seus elementos internos, passa a também apontar, em *Les deux mystères*, para a composição que a engloba como cenário. A metaimagem trata não apenas da imagem específica referenciada internamente, mas da condição imagética em si: autorreferenciais e multiestáveis, as metaimagens operam como objetos epistêmicos, dispositivos iconológicos de reflexão crítico-teórica (MITCHELL, 1994, p. 49-65). Imagens que pensam. De tal sorte que, a partir de *Les deux mystères*, Foucault desdobra uma série de apontamentos sobre a relação entre palavra e imagem, em seu livro *Isto não é um cachimbo* (1973), ao fim do qual foram anexadas duas cartas que Magritte lhe enviara, instigado pela leitura de *As Palavras e as Coisas* (1966), cujo ponto de partida é também uma metaimagem: *Las Meninas* (1656) de Velázquez.

Re-empregando a fórmula de Magritte ao intitular seu primeiro projeto pós-condenação de *Isto não é um filme*, Panahi estabelece, entre o título do projeto e o seu modo de realização, entre a frase e a política das imagens, um curto-circuito autorreferencial: a quais gestos, posicionamentos e estratégias de realização refere-se a negação do estatuto filmico da obra resultante?

Negar a transgressão

Da lacunaridade do limbo legal, Panahi formula, não sem certa ironia, o título de *Isto não é um filme* como subterfúgio, uma salvaguarda diante de potenciais represálias. Como se contestasse uma acusação, no enunciado se imbuí sua posição de réu, a negar a transgressão implicada em seu insistente gesto de realizar filmes, à revelia da sentença proibitiva.

No lastro dessa instância defensiva, Panahi poderia alegar não ser aquele um filme *seu*, pois confia a direção a Mojtaba Mirtahmasb, que reiteradamente reclama em cena a exclusividade da função autoral. Embora eventualmente maneje a câmera, Panahi demonstra não se responsabilizar por acionar seu funcionamento: em um plano inicial, o enquadramento fora definido por seu filho, Panah Panahi, que avisa, pelo correio de voz telefônico, ter deixado a câmera ligada no quarto do pai. Além disso, os créditos compartilhados de

realização indeterminam o grau de participação de Panahi na execução do projeto. Ali ele é ator, mas não o proibiram de atuar, tampouco de ler um roteiro.

O subterfúgio e a dissimulação, dos quais Panahi se vale ao longo dos projetos pós-condenação, são marcas culturais da sociedade iraniana, remontando a uma antiga prática xiita chamada *taqiya*, referente à permissão de negar ou esconder a crença religiosa em situações de ameaça, uma vez que o segmento xiita do Islã se caracterizou historicamente como uma minoria perseguida (NAVAI, 2014). Ainda no Irã atual, o subterfúgio é medida estratégica para se contrapor à vigilância do Estado: “As mentiras são, sobretudo, uma consequência de sobreviver em um regime opressivo, de ser regido por um governo que se acredita capaz de interferir nos assuntos mais íntimos de seus cidadãos” (NAVAI, 2014, posição 46). Como a medida da interdição se impõe a Panahi no lastro das “práticas do Estado totalitário moderno”, o realizador, por sua vez, visa “apagar seus rastros” (GAGNEBIN, 2006), no sentido de adotar táticas de precaução para filmar despercebido pelas instâncias de repressão, tal como apregoa o poema de Brecht:

O que você disser, não diga duas vezes.
Encontrando seu pensamento em outra pessoa, negue-o.
Quem não escreveu sua assinatura, quem não deixou retrato
Quem não estava presente, quem nada falou
Como poderão apanhá-lo?
Apague os rastros! (BRECHT *apud* GAGNEBIN, 2006, p. 52)

Também se tornou comum, nos filmes pós-condenação de Panahi, a estratégia cênica de indeterminar o envolvimento fílmico dos não-atores: nas cenas iniciais de *3 Faces*, quando a mãe de Panahi lhe telefona e pergunta, desconfiada, se ele está fazendo um filme, ele desconversa e diz estar apenas viajando com uma amiga, a atriz Behnaz Jafari; esta, por sua vez, suspeita que essa viagem, em busca de uma jovem aspirante a atriz que supostamente se suicidara num vídeo endereçado a ela, é na verdade uma trama forjada por Panahi para envolvê-la na realização de um filme. O primeiro passageiro de *Táxi Teerã* demonstra não saber estar sendo filmado ao confundir a câmera no painel com um dispositivo de segurança, mas desconfia que Panahi, por desconhecer a direção do Hospital Parsian e dispensar o pagamento da corrida, não seja de fato um taxista; já Omid, o vendedor de DVDs, identifica na conversa dos passageiros um diálogo reminescente de uma cena de *Ouro Carmim* e, reconhecendo a identidade de Panahi, deduz que ele esteja gravando um filme. A advogada Nasrin Sotoudeh percebe a câmera no painel do táxi e, sorrindo, a aponta, ciente de que

Panahi prepara algo; ao se despedir, aconselha-o a cortar suas palavras do filme, para que não seja “acusado de realismo sórdido”.

A encenação ambivalente faz coexistir personagens ignorantes e desconfiados da situação fílmica em curso, e essa variação se estende ao lugar do espectador, entre acreditar e duvidar dessas posturas:

Ilusão e consciência estão em uma relação de necessidade recíproca. Crença e dúvida aparecem alternativamente, como as duas faces de uma mesma moeda, às vezes cara, às vezes coroa. A crença do espectador está habitada pela dúvida, está tensionada pelas dúvidas: É verdadeiro? Foi preparado para o filme? É uma encenação? É um ator ou uma pessoa real? O lugar do espectador é o do jogo em que se torna impossível estar seguro de que o falso é falso e o verdadeiro, verdadeiro. Se toda representação tem por princípio investir contra nossas convenções do verdadeiro e do falso, o cinema levou esse jogo aos seus limites: *To be or not to be* (Lubitsch, 1942) (COMOLLI; SORREL, 2015, p. 123-124).²⁹

No limiar dessa questão posta pelas personagens — ser ou não ser um filme a situação em que se encontram —, opera a personagem de Panahi, cujo comportamento evasivo eleva o cruzamento de cena e vida a potências incógnitas. Como jogo de cena, a indeterminação instaurada por Panahi se adensa em suas estratégias éticas para insinuar a inocência dos colaboradores desses projetos clandestinos, embora tais ardis não tenham surtido tanto efeito: Mirtahmasb teve seu passaporte confiscado durante as promoções internacionais de *Isto não é um filme*, para que não saísse do Irã; o mesmo ocorreu a Kambuzia Partovi e Maryam Moghadam, que participaram de *Cortinas Fechadas* (CHILD, 2013).

Negar a ilusão

O emprego de não-atores, comum no cinema de arte iraniano, fundamentou a direção realista e anti-ilusionista do cinema de Panahi. A artificialidade dramaturgica o incomoda, e essa inquietação se manifesta nas cenas iniciais de *Isto não é um filme*, quando o realizador

29 Na edição argentina consultada, lê-se: “Ilusión y conciencia están en una relación de necesidad recíproca. Creencia y duda aparecen alternativamente, como las dos caras de una misma moneda, a veces cara, a veces ceca. La creencia del espectador está habitada por la duda, está tensada por las dudas: ¿es verdadero? ¿está arreglado para el filme? ¿es una puesta en escena? ¿es un actor o una persona real? El lugar del espectador es el del juego en que se vuelve imposible estar seguro que lo falso es falso y lo verdadero, verdadero. Si toda representación tiene por principio arremeter contra nuestras costumbres en cuanto a lo verdadero y lo falso, el cine llevó ese juego hasta sus límites: *To be or not to be* (Lubitsch, 1942)”.

passa a atuar. Pois a atuação incipiente não elide sua precedência de autor: versado na máquina cinema, o autor-ator não alcança espontaneidade equiparável à dos não-atores com os quais costumava trabalhar. Julgando sua atuação fingida e mentirosa, Panahi aspira ao gesto de Mina (Mina Mohammadkhani) em *O Espelho*: abandonar o registro fictício da personagem, recusando o regime ilusionista do filme. A discordância entre Mina e a equipe de filmagem leva ao paroxismo a emancipação da auto-*mise-en-scène* da garota, que abandona o *set* e não se deixa persuadir a voltar. Seu percurso independente pelas ruas de Teerã passa a dirigir a equipe, que decide segui-la, filmando à distância não mais a personagem ingênua e desorientada, mas a não-atriz resoluta em renunciar ao papel que lhe fora determinado.

Ao arrancar de seu braço ileso a tipoia que o imobilizava como mero objeto cenográfico, Mina expõe e rejeita o ilusionismo da cena. Panahi alude a esse gesto, em *Isto não é um filme*, para também demarcar sua insatisfação com os artifícios que surgiam em cena: “Acho que agora estou numa posição exatamente similar à de Mina. De alguma forma, devo remover minha tipoia e jogá-la fora”³⁰. Se Mina recusa o filme para reivindicar “ser ela mesma”, Panahi, ao negar o estatuto fílmico do projeto em realização, não alcança efeito análogo: ainda considera artificial sua performance como ator, a apartá-lo de si, da “verdade do corpo” que os não-atores atingem ao passarem “da dimensão da encenação àquela da experiência vivida” (COMOLLI, 2008, p. 228).

Assim que Panahi decide ler o roteiro de um projeto seu vetado pelos censores, a recitação do texto em um cenário improvisado torna sensível a ausência da dramaturgia contingente a exceder a roteirização da cena. É isto que Panahi analisa ao reassistir a seus filmes anteriores: em *Ouro Carmim*, o olhar de Hossein (Hossein Emadeddin), girando nas órbitas, manifesta o instante revelatório do gesto espontâneo e imprezível, do plano não calculado (Fig. 6), de modo que é o não-ator quem passa a dirigir o filme; efeito similar desponta em uma cena de *O Círculo*, na qual o ambiente exerce a direção, amplificando a angústia expressa no semblante de Nargess (Nargess Mamizadeh): as linhas verticais do corredor da rodoviária conferem espessura sentimental às atitudes da não-atriz (Fig. 7), que corre pela estação, observando, das janelas, um grupo de policiais revistar o ônibus no qual a personagem fugiria para sua vila de origem. Desse modo, a filmagem constitui menos uma maneira de reproduzir ou constatar algo prescrito, mas de desencadear um acontecimento

30 Nas legendas em inglês, lê-se: “I think right now I'm in exactly a similar position as Mina. Somehow I must remove my cast and throw it away”.

durante a tomada. O controle diretorial se esvai em favor da incalculável potência criadora da corporeidade dos não-atores. O que nessas cenas se evidencia, e Panahi aponta, seria a “inscrição verdadeira”³¹ (COMOLLI, 2008), isto é, o estrato de real sobre o qual eventualmente se empilham as denegações da ficção.

Figura 6 — A expressão de Hossein



Fonte: *Isto não é um filme* (Jafar Panahi, 2011)

Figura 7 — A angústia de Nargess



Fonte: *Isto não é um filme* (Jafar Panahi, 2011)

31 A inscrição verdadeira diz respeito à dimensão da tomada: que um corpo e uma câmera se encontraram e compartilharam uma duração. Para Comolli, todo o cinema se funda na potência documental desse encontro.

A dramaturgia contingente e anti-ilusionista, tal como observada nas cenas revistas, deriva da relação ética estabelecida por Panahi com os não-atores: uma postura que incita a emancipação da performance do não-ator, sua corporeidade ainda não codificada, de modo que a cena se abre à dimensão empírica da experiência do corpo filmado. Daí Panahi questionar como poderia elaborar tal relação consigo, como autor e ator, nas condições restritas em que se encontra, no ambiente fechado e controlado da cena interna doméstica, podendo apenas ler um roteiro que não devém filme.

Panahi almeja a posição do amador, mas, para tanto, para que a situação fílmica não se dissocie do extrafílmico, para que esse outro de si surgido pelo confronto com a câmera não seja enredado pela máquina cinema, é preciso desprogramar seu próprio corpo da dramaturgia ilusionista — no que reconhece malograr —, ou antes, renunciar a sua perícia de cineasta, ao controle exercido sobre a *mise-en-scène* como autor, função que pouco parece totalmente cedida a Mirtahmasb. Talvez por isso Panahi considere que nada produzirão ali além de mentiras, ainda que negue o filme como para se distanciar das irremissíveis ilusões do cinema.

Negar o produto

Sabendo que Mirtahmasb preparava um filme sobre realizadores iranianos que deixaram de filmar, Panahi convida-o a sua casa: “Apenas venha cá. Tenho umas ideias que gostaria de contar a você. Venha aqui e veremos o que pode ser feito”³². Mirtahmasb atende ao chamado, a ser mantido em segredo, prometendo chegar em meia hora. Tudo parece fortuito e improvisado. No curso das filmagens, ele ainda pergunta o que Panahi faria, ao que este responde: “Vamos beber nosso chá e pensar sobre o que fazer”³³.

Em Mirtahmasb Panahi encontra não só alguém que possa filmar em seu lugar, mas um interlocutor direto; entre eles se estabelece uma relação filmada, colaborativa, como o dispositivo fílmico de partida. Sem planos preconcebidos, a processualidade da filmagem se evidencia: a iluminação, o dispositivo de filmagem, o ângulo de enquadramento e os cortes são discutidos em cena. A relação ética entre Panahi e Mirtahmasb se engendra e se expõe por

32 “Just come over. I Have a few ideas I want to tell you about. Come here and we'll see what can be done”, nas legendas em inglês.

33 “Let’s drink our tea and think about what to do”, nas legendas em inglês.

meio desses diálogos, tanto acerca de aspectos formais da realização, quanto sobre a situação de Panahi. Essas questões, indissociadas, se pronunciam especialmente quando Mirtahmasb, da arriscada posição de confabulador e cúmplice, questiona o caráter fílmico e a licitude do que estão realizando:

Mirtahmasb: Mas você não pode fazer um filme de forma alguma, pode?

Panahi: E daí que eu não possa fazer um filme? Isto significa que eu peço a você para fazer um filme de mim? Acha que isto vai se tornar algum trabalho de arte maior?

Mirtahmasb: Você me pediu que viesse aqui. Disse que havia ensaiado algumas tomadas, que não ficaram boas, pareciam falsas... Jafar, você está esperando a confirmação de uma sentença pelo filme que estava fazendo antes. Você recebeu uma interdição de 20 anos de todas as atividades, além de um termo de seis anos de prisão.

Panahi: E?

Mirtahmasb: Bem, de qualquer maneira, esta é uma atividade relacionada ao cinema. O que estamos fazendo agora e que eu estarei fazendo mais tarde.

Panahi: Isso o quê?

Mirtahmasb: Este filme sendo feito.

Panahi: Você chama isto de um filme?

Mirtahmasb: Não sei. Você deveria saber.³⁴

Panahi nega o objeto fílmico; nega o filme como uma formatação predefinida a ser alcançada, em proveito da processualidade da filmagem, da realização intuitiva e espontânea que passa a elaborar com Mirtahmasb. Pois há uma urgência de fazer algo, uma necessidade de filmar, mesmo que se desconheça o destino dessas filmagens, se elas poderão eventualmente se tornar filme. Se as personagens de Panahi perseguiam fins mais ou menos precisos, o objetivo do realizador, agora, parece muito menos definido.

Nos créditos finais, o não-filme resultante é descrito como “*An effort*”: um esforço, uma tentativa, um ensaio. Assim se renega a precedência de modelos fílmicos à dimensão poética do fazer, ainda que, dada a tendência de Panahi a tergiversar e contradizer, isto soe como mais uma escusa para anuviar a transgressão da sentença.

34 “Mirtahmasb: But you can't make a film now anyhow, can you? / Panahi: So what I can't make a film? That means I ask you to take a film of me? Do you think it will turn into some major work of art? / Mirtahmasb: That's what you said, right? / Panahi: What did I say? / Mirtahmasb: You asked me to come here. You said you had tried a couple of shots, they hadn't worked out, they seemed phony... Jafar, you are now waiting for the confirmation of the verdict for the film that you were making before. You have a 20-year ban on all activities in addition to a 6-year prison term. / Panahi: So... / Mirtahmasb: Well, this is an activity related to cinema, anyhow. What you're doing now, and later I'll be doing. / Panahi: What is? / Mirtahmasb: This film being made. / Panahi: You call this a film? / Mirtahmasb: It beats me. You should say.”

O sonho de um filme

Na sucessão de narrativas analíticas tecidas por Foucault a partir de *Les deux mystères*, destaca-se de saída o cachimbo que paira sobre o quadro, “esse cachimbo desmedido, flutuante, ideal — simples sonho ou ideia de um cachimbo”: forma vaporosa, como um eflúvio de fumaça do cachimbo desenhado no quadro; forma de perspectiva e coordenadas imprecisas, cuja gravitação ameaça ruir a sustentação do cavalete e a composição do desenho; uma presença espectral, onírica; uma ideia, um modelo (FOUCAULT, 2014, p. 17).

Como Panahi evoca essa imagem, imaginemos que sobre o cavalete haja ainda uma tela, o ecrã no qual se projeta o filme finalizado, ao qual assistimos, mas cujo estatuto fílmico é negado de antemão pelo enunciado que o intitula. E acima da tela em que se projeta o não-filme surge uma substância amorfa que, antes vista como o cachimbo gigante ou a ideia de cachimbo, seria agora a *ideia de um filme*, o *sonho de um filme* a pairar sobre o não-filme. O que se realiza seria tão-somente a evocação de um filme que não pôde ser realizado, o que estabelece um parâmetro fílmico ainda inalcançável. Por isso o não-filme é da ordem da tentativa.

Jogo de espelhos

Se voltarmos à rede de metaimagens que leva Foucault de *Las Meninas* a *Les deux mystères*, perceberemos, no jogo de molduras e espelhos de Velázquez, um gesto análogo ao de Panahi, posto que ali, “distanciando-se um pouco, o pintor colocou-se ao lado da obra na qual trabalha” (FOUCAULT, 1999, p. 3).

Figura 8 — O autor no quadro

Fonte: *Las Meninas* (1656), pintura de Diego Velázquez

O engajamento de Panahi em *Isto não é um filme* é similar: os autores se inscrevem como autores em quadro, face ao espectador, no processo mesmo de criar, não tanto a obra dada a ver, mas outra, uma obra invisível: a tela de costas, o roteiro irrealizável.

O Velázquez no quadro, a pincelar uma tela virada de costas ao espectador, mantém invisíveis as figuras que pinta — o rei Filipe IV da Espanha e a rainha consorte, Mariana de Áustria, entrevistados no reflexo de um pequeno espelho na parede ao fundo —, enquanto seu contracampo — a infanta Margarida, acompanhada de suas criadas (*las meninas*), ladeando o pintor — vem ao primeiro plano, tornando-se o tema principal, tomando o título. À inscrição do gesto poético na própria obra subjaz, para o espectador, uma disjunção entre o *gesto criador na imagem* e o *gesto criador da imagem*: assim como *Las Meninas* não é o quadro sendo pintado em seu interior (o retrato dos monarcas), *Isto não é um filme* não constitui o filme pretendido (cujo roteiro pode somente ser lido), daí sua negação.

Gesto que destaca a descoincidência entre o filme que se faz e o filme que se queria fazer, a leitura do roteiro aproxima a performance de Panahi à de Marguerite Duras em seu

filme *O caminhão* (1977), no qual a realizadora e o ator Gérard Depardieu, reunidos em uma mesa, põem-se a ler um roteiro, esse diálogo roteirizado no qual se descreve o argumento de um filme irrealizado.

Figura 9 — Ler um roteiro, fazer um filme?



Fonte: *Isto não é um filme* (Jafar Panahi, 2011) e *O caminhão* (Marguerite Duras, 1977)

Duras lê: “Haveria uma estrada à beira-mar. Ela atravessaria um grande planalto descampado. E depois um caminhão chegaria. Passaria lentamente pela paisagem”. A temporalidade fílmica se conjuga nesse tempo verbal e condicional. Inserções de planos em *travelling* exibem, com efeito, algo próximo do que Duras descreve — há uma estrada, há caminhões passando — mas as imagens não fixam o que o texto lido sugere. Enquanto Duras descreve o filme a Depardieu, reiteradamente pergunta a ele: “Você vê?” — não por acaso essa locação em que estão é chamada no roteiro de *chambre noire* (câmara escura): é como se Duras e Depardieu colocassem em funcionamento nesse espaço uma máquina, que, em vez de fixar imagens numa superfície, opera por descrições puras que convocam a imaginação. “Você vê?”, pergunta Duras, como se testasse o mecanismo dessa câmara escura.

Panahi lê um roteiro seu, inspirado num conto de Tchekhov, que não havia recebido permissão oficial para realização. Há certo desejo de efetuar a passagem do legível ao visível: “Agora que não me permitem que faça o filme, talvez lendo e explicando, posso criar uma imagem dele. Talvez o espectador veja o filme que não foi feito”. Descrevendo as tomadas, esboçando as locações, marcando a atuação da protagonista, Panahi intenta acessar o que o roteiro propõe de visível, ao mesmo tempo que reconhece o hiato entre a leitura e a realização, e, nisto, a impotência de seu gesto diante da interdição: “Se podemos contar um filme, por que não podemos fazê-lo?”.

Enunciando verbalmente o que pouco se conecta com visibilidades atualizáveis, Panahi e Duras, como realizadores-leitores em cena, articulam potências fílmicas no plano

descritivo da oralidade como mobilizadoras da imaginação. Para Duras, trata-se de preservar a “proliferação ilimitada de imagens” do texto, na medida em que deliberadamente se recusa a efetivar a limitação que o cinema impõe ao imaginário por fixar imagens (DURAS, 2014, posição 755). Sabe-se que, Duras, na passagem de escritora a cineasta, fez de seu cinema, como Syberberg e Straub-Huillet, um campo exploratório de relações disruptivas entre texto e filme, entre palavra e imagem, entre dizer e mostrar, entre ver e falar (SENRA, 2009), dissociações das quais só o cinema seria capaz, como diz Deleuze:

Uma voz fala sobre alguma coisa. Fala-se sobre alguma coisa. Ao mesmo tempo, fazem com que vejamos outra coisa. E, enfim, aquilo que nos é falado está *sob* o que nos fazem ver. Esse terceiro ponto é muito importante. É aqui que sentimos que o teatro não poderia acompanhar. O teatro poderia assumir as duas primeiras proposições: falam de algo para nós e nos fazem ver outra coisa. Mas que aquilo de que nos falam se ponha ao mesmo tempo sob o que nos fazem ver — e é necessário, senão as duas primeiras operações não teriam sentido algum e pouco interesse —, isso pode ser dito de outra maneira: a palavra se eleva no ar, ao mesmo tempo em que a terra que se vê afunda-se cada vez mais. Ou melhor, ao mesmo tempo em que essa palavra se eleva no ar, aquilo de que ela nos falava afunda-se sob a terra. (DELEUZE, 2016, p. 338, grifo do autor)

Desta que poderia ser uma descrição exata do ato de fala que constitui *O Caminhão*, tomemos o destaque dado ao *sob*. Porque a leitura do roteiro irrealizável também o invoca, como interstício entre o que se fala e o que se dá a ver, para elaborar o que chamamos de um cinema *sob* a interdição: porque pesa sobre ele a vigência de uma sentença a subordiná-lo; e porque ele age sub-repticiamente para confrontar tal subordinação.

Cinema-processo

Isto não é um filme é uma revisão do projeto estético-político de Panahi face a uma mudança de cenário: é a reafirmação de seus princípios, bem como um preâmbulo experimental de suas reformulações. Nesse sentido, pode-se compreender o cinema pós-condenação de Panahi, em conjunto, como uma contínua linha investigativa se desenhando no percurso cauteloso de Panahi a sondar as possibilidades de fazer um filme, a testar seus limites de agir sob a interdição, um cinema que se elabora como pesquisas formais e narrativas em torno de suas próprias condições de possibilidade. Por isso poderíamos considerá-lo um tipo de “cinema-processo” (ALVARENGA, 2017).

Se *processo* pode ser entendido como o “método” ou “procedimento” inerente a toda realização filmica, e muito concernente aos filmes-dispositivo, o conceito de cinema-processo apoia-se mais na acepção de “ação continuada, realização contínua e prolongada de alguma atividade”, seguindo a distinção proposta por Cláudia Mesquita (2011, p. 17). Esta noção abrange projetos filmicos cuja produção se dilata na temporalidade da vida, pela qual se deixam atravessar, abertos, vulneráveis, inconclusivos.

Os filmes pós-condenação de Panahi compõem uma espécie de continuum, porque se desenvolvem conforme um projeto estético-político comum em aberto, prolongando-se na duração em que se entrecruza com a vida (do próprio autor, na condição de sujeito interdito) e se imiscui na história (ao tomar a interdição como fato social³⁵, tensionando-a e correndo o risco de suas consequências), de maneira que “a própria cena — com suas características, que cifram forças, possibilidades, mas também constrangimentos, dificuldades, limites, em cada circunstância — *testemunha*, marcada que está, pelas fricções do cinema com a vida” (MESQUITA, 2014, p. 216).

Mesmo que cada filme de Panahi seja uma obra em si, com produção própria, eles se entrecruzam como modulações de um contínuo processo de confrontar a interdição, apresentando-se como soluções provisórias alcançadas. Pois é na duração da interdição que esses exercícios de realização se produzem, friccionando suas condições restritivas, como esforços de criação que, malgrado os riscos de captura, culminam nesses objetos filmicos em que o próprio esforço transparece, nas fotografias de nuvens que Panahi realizou entre 2013 e 2016, nos roteiros irrealizados cujos elementos não cessam de ser evocados e retomados.

35 Em janeiro de 2019, quando *3 Faces* ganhou o Prêmio da Audiência no 8º Festival do Cinema Iraniano, em Praga, Panahi gravou uma mensagem em vídeo para o público do festival, desculpando-se por sua ausência, devido às condições de sua interdição, as quais ele compara, em seu pronunciamento, às do realizador turco Yilmaz Güney e do roteirista estadunidense Dalton Trumbo. A trajetória de Yilmaz Güney foi marcada por conflitos com os regimes militares da Turquia, por sucessivas passagens pela prisão e, não obstante, por constante atividade cinematográfica: seus colaboradores, Zeki Ökten e Şarif Gören, encarregavam-se de realizar os roteiros que ele escrevia na cadeia. Alvo da perseguição macartista, o roteirista Dalton Trumbo, por se recusar a colaborar com investigações do Comitê de Atividades Antiamericanas sobre alegadas infiltrações de propaganda comunista na indústria cinematográfica, foi processado por desacato e ostracizado pelos estúdios. Depois de preso e com a carreira embargada, durante a década de 1950 Trumbo continuou a escrever roteiros, mas em sigilo, sob nomes de terceiros ou pseudônimos. No vídeo, Panahi diz: “Essas circunstâncias podem acontecer em diferentes períodos, em diferentes países. Mas o que importa é ser capaz de fazer filmes. Não há desculpa para não fazer filmes. É preciso procurar maneiras de fazê-los”. O vídeo foi publicado em sua conta no Instagram. Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/Bs7X-SGgOYO/>>. Acesso em 3 jun. 2019.

Dessa maneira, compreendo a obra pós-condenação de Panahi como o testemunho de um sujeito interditado em constante processo de re-elaborações circunstanciais, como se retomasse continuamente a questão que intitula um dos filmes, “Onde está você, Jafar Panahi?”, à medida que confronta os termos da interdição, enquanto ela houver de vigorar.

ENCERRAR E ABRIR / O DENTRO E O FORA

Das relações espaciais na cena interdita

Enquadrar / Confinar

No célebre ensaio *Pintura e cinema*, André Bazin distingue as relações espaciais determinadas pelos enquadramentos pictórico e cinematográfico: se ambos operam cortes, a pintura concentra linhas de força centrípetas pela delimitação da moldura, enquanto a tela de cinema tende ao prolongamento do olhar em linhas centrífugas (BAZIN, 2014). Bazin faz essas distinções a partir de “filmes sobre arte”, nos quais a câmera desenquadra pinturas ao sobrepor-se às molduras, rompendo tais delimitações espaciais para explorar topograficamente o campo emoldurado, perscrutando-o, expandindo-o, remontando-o e estabelecendo, por montagem, associações com outros quadros. Contra as acusações de que dessa maneira o cinema descaracterizaria a tradição pictórica, Bazin considera a tela de cinema, na verdade, um *abre-te sésamo*: transborda a rigidez da moldura, propondo modos de ver menos encerrados.

Deleuze (2018, p. 29) define o enquadramento como “a determinação de um sistema fechado, relativamente fechado, que compreende tudo o que está na imagem, cenários, personagens, acessórios”. Enquadrar é, antes de tudo, um gesto de limitar: a instauração de um corte quadrilateral do mundo, definindo uma composição comparável a um sistema informático, não linguístico, onde os elementos cênicos se inscrevem à maneira de dados. Frisa-se, nessa definição, que o espaço balizado pelo quadro não é de todo hermético. No que concerne a tal operação de limitação, Deleuze propõe, entre outras, uma tipologia de enquadramentos baseada nas relações entre corpo e quadro, de acordo com as quais “os limites podem ser concebidos de dois modos, *matemático* [também chamado geométrico] ou *dinâmico*: ora como prévios à existência dos corpos cuja essência os limites vão fixar, ora se estendendo precisamente até onde vai a potência do corpo existente. (DELEUZE, 2018, p. 31, grifos meus). Disto nos interessa a tensão que corpo e quadro exercem entre si como questão central das clausuras e aberturas formais no cinema.

Ao revisarem a concepção do “cinema como janela e moldura”, Thomas Elsaesser e Malte Hagener (2018) recuperam alguns apontamentos de Leo Braudy sobre “as formas

‘aberta’ e ‘fechada’ de cinema” para especificar o que cada uma constitui esteticamente:

[...] o termo ‘fechado’ se refere a filmes nos quais o universo representado (sua diegese) se fecha sobre si mesmo, no sentido de que contém apenas os elementos que são necessários, porque internamente motivados: os filmes de Georges Méliès, que fazem experiência com técnicas cinematográficas e truques de câmera ao mesmo tempo em que, continuamente, referem-se a si mesmos, pertencem a essa categoria, assim como os mundos meticulosamente construídos de Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Wes Anderson e Michael Haneke, nos quais tudo parece ter seu lugar predeterminado, seguindo os preceitos de alguma mão invisível, mas onipresente, ou de um elaborado plano mestre. Além disso, tudo o que existe ‘na tela’ está numa relação mútua de dependência, e também de tensão, com o que está fora do quadro, criando uma dinâmica potente entre o espaço na tela e o espaço fora da tela. Em contraposição, os filmes abertos oferecem um segmento, um instantâneo ou um fragmento de realidade que flui e evolui continuamente. Os filmes dos irmãos Lumière foram citados com frequência (nem sempre de modo convincente) como exemplo prototípico desse tipo de cinema. Outros exemplos importantes são os filmes de Jean Renoir, com seus movimentos de câmera longos e fluidos e elencos grandes, os filmes neorrealistas de Roberto Rossellini, bem como as obras recentes dos irmãos Dardenne, que se equilibram na linha tênue entre documentário e ficção. Cineastas do chamado ‘cinema contemplativo contemporâneo’, frequentemente provenientes do sul global, como Lisandro Alonso, Carlos Reygadas, Pedro Costa, Lav Diaz e Jia Zhang-ke, mostraram tendências semelhantes no sentido de enfatizar a natureza contingente e complexa da realidade cotidiana. O mundo diegético de seus filmes aparece como se aquilo que representa pudesse continuar a existir de maneira quase igual, mesmo que a câmera fosse desligada e a vida continuasse, com seus altos e baixos, para além dos limites do quadro e do tempo definidos pelo cineasta. (ELSAESSER e HAGENER, 2018, pp. 27-28)

A condenação de Panahi aparenta demarcar o fechamento abrupto de um cinema formalmente aberto; no entanto, as formas filmicas gestadas sob a interdição, na medida em que negociam e transgridem os termos da sentença, complexificam o fechamento e a abertura de diegeses como que condenadas ao confinamento. Então, que aberturas podem ser criadas no quadro, numa casa, num carro? Como o mundo pode ainda se insinuar no confinamento? Subjacentes aos filmes de Panahi, essas são as interrogações que aqui nos mobilizam em torno deles.

Em sua tese intitulada *A estética do confinamento*, Roberta Veiga (2008) ressalta que a experiência do cinema é em si uma experiência de enclausuramento, na medida em que o espectador é aprisionado à sala e a uma duração; entretanto, ao mesmo passo, a tela abre uma janela ao fora, de modo que o cinema dispõe uma relação dialética de aprisionamento e abertura. Para além da dimensão da espectadorialidade, essa experiência se imprime em filmes que a elaboram como uma “estética do confinamento”:

[...] filmes que enfatizam a experiência mesma do aprisionamento dos espectadores, confinando atores/personagens e o próprio diretor no espaço reduzido onde a imagem se fixa, abrindo mão da potencialidade geográfica do cinema em explorar múltiplos ambientes, caminhos e exteriores através dos planos abertos, longos movimentos de câmara e variação na montagem (VEIGA, 2008, p. 192).

Assim descrita, a *mise-en-scène* confinada está associada à rigidez de dispositivos filmicos que estipulam uma inflexibilidade espacial. No conjunto de filmes analisados por Veiga, há dois que, por se isolarem respectivamente na casa e no automóvel, nos auxiliam a refletir sobre as relações espaciais dispostas por essas mesmas locações no cinema de Panahi: *Là-bas* (2006), de Chantal Akerman; e *Dez* (2002), de Abbas Kiarostami.

Aqui e lá fora

Isolando-se em um apartamento alugado em Tel-Aviv, Chantal Akerman filma o que ocorre além das janelas, através das frestas das venezianas. Os planos são frontais e fixos; estáticos, exceto pelos movimentos do mundo lá fora: os vizinhos, as ruas, as ondas do mar. Mesmo que Akerman chegue a sair desse espaço tão recluso, no filme elabora-se uma sensação de *apartamento*, de estar apartada do mundo, um mundo do qual a realizadora só consegue participar como observadora distanciada.

Akerman coloca-se no filme como narradora, uma presença vocal que raramente se mostra como corporeidade. A realizadora está sozinha; não há interlocutores em cena, tampouco a criação de relações: “a narradora fala a ninguém”, de modo que “essa ausência de relação se mantém durante todo o filme e faz de *Là-bas* uma experiência sufocante, solitária e isolada” (VEIGA, 2008, pp. 196-197). Tal opção de Akerman pela realização absolutamente solipsista intensifica seu confinamento cênico. Ainda que ela possa deixar o espaço doméstico (como o faz, quando vai à praia filmar), trata-se de um isolamento, para além de espacial, associado a condições psicológicas, na medida em que a realizadora, como narradora, não cessa de ruminar a ideia de suicídio, tema recorrente desde seu primeiro filme, *Saute ma ville* (1968).

Panahi, ao contrário, rejeita o solipsismo. No início de *Isto não é um filme*, todos os seus familiares viajaram; mesmo que o filho tenha deixado uma câmera ligada à sua

disposição, e que Panahi até tente gravar-se sozinho, ele está sempre urdindo relações: recorrentemente conversa ao telefone; logo chama Mirtahmasb para filmá-lo; é interpelado por uma vizinha e mais tarde pelo zelador do prédio; interage com Ig, a iguana de estimação de sua filha... Se essas companhias atenuam a sensação de seu isolamento ao espaço doméstico, em contraste com o de Akerman, o que parece incomodar Panahi na solidão das cenas iniciais, que ele julga demasiado falsas, talvez seja essa artificialidade de falar para ninguém, daí essa necessidade de partilhar a cena com interlocutores.

Em *Là-bas* sucedem-se planos sempre fixos; os enquadramentos variam somente a cada corte. Nessa dinâmica formal rigorosa, Veiga identifica três camadas do olhar, três modos de ver definidos por uma câmera apontada sempre às janelas. A primeira é o “quadro de dentro” ou “cena interior”: “é o olhar que, mesmo voltado para a janela que dá a ver o fora, se volta para o ambiente da sala, o cômodo onde estão a câmara e a janela, como um quadro, uma moldura” (VEIGA, 2008, p. 198). A segunda camada, denominada “quadro de fora” ou “cena exterior”, forma-se quando o enquadramento da câmera coincide com o quadro da janela e o preenche ou o ultrapassa, deixando de exibir o espaço interno, onde a câmera permanece situada. A terceira camada, “camada de fuga”, diz respeito à quebra do dispositivo de confinamento: a câmera exorbita o espaço doméstico, e isso ocorre somente nos dois planos filmados na praia. Nessa variação de enquadramentos, fundam-se as relações entre o espaço interno (a reclusão e a introspecção da realizadora), o fora (“a tensão, o deslocamento”) e eventuais linhas de fuga (VEIGA, 2008, p. 199).

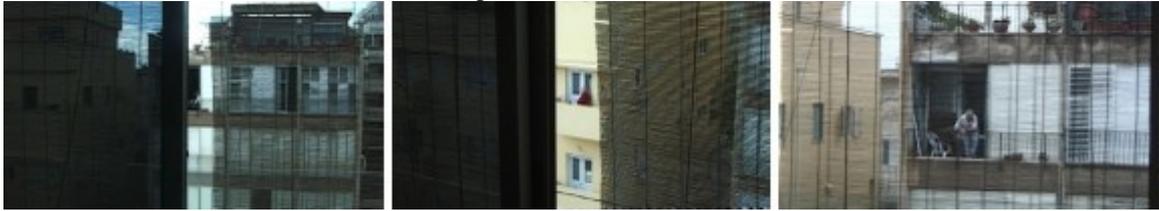
Figura 10 — Camadas interior, exterior e de fuga



Fonte: *Là-bas* (Chantal Akerman, 2006)

Em *Cortinas Fechadas*, Panahi encena um isolamento mais absoluto no espaço doméstico, mais inflexível que o de Akerman, se considerarmos a relação que ambos estabelecem com o fora por meio das janelas. Akerman explora nas frestas das cortinas a estreita abertura de um *através*, pelo qual institui um modo de ver o mundo unilateralmente, vendo sem ser vista.

Figura 11 — As brechas



Fonte: *Là-bas* (Chantal Akerman, 2006)

Panahi, por oposto, veda completamente as janelas, na medida em que a casa se torna o esconderijo de uma personagem perseguida, recusando toda brecha de contato com o mundo. Por coincidência, tanto Akerman quanto Panahi — quando as cortinas são arrancadas — põem-se a observar o mar e a pensar em suicídio. Se em *Là-bas* Akerman é, na descrição que Veiga (2008, p. 192) retoma de Ishaghpour, “uma cineasta que impõe grades ao mundo”, o confinamento de Panahi resulta do inverso, de um mundo que impõe grades ao cineasta. Nesse sentido, a inflexibilidade espacial do dispositivo de confinamento em Panahi é menos uma escolha estética aleatória do que uma imposição da sentença de interdição, que, para ser exposta, torna-se forma fílmica: a casa como cela, as janelas e grades como zona de relativa abertura ao mundo.

As grades da casa

Cortinas Fechadas inicia com um quadro gradeado, através do qual se vê o exterior da casa onde o filme ocorre (Fig. 12): lá fora, uma estrada, o mar, o horizonte. Cerrando a casa e o quadro, as grades impõem a perspectiva de confinamento que permeará o filme: o fora só pode ser visto do interior doméstico, que permanece trancado, e logo será vedado com cortinas e tecidos pretos — remissivos dos *chadors* das mulheres de *O Círculo* — pela personagem de Kambuzia Partovi, no papel de um escritor que ali se isola por estar sendo perseguido, daí a necessidade de clausura absoluta, de fazer da casa um esconderijo.

Figura 12 — O quadro gradeado



Fonte: *Cortinas Fechadas* (Jafar Panahi, 2013)

Isto não é um filme já se encerrava também em grades, como demonstração da fronteira intransponível para o sujeito-câmera impedido de filmar. Lá fora do apartamento de Panahi havia fogueiras, fogos de artifício e o estampido de foguetes das comemorações da Quarta-Feira de Fogos. Em mensagens de voz, a esposa de Panahi o avisava do caos na cidade e da probabilidade de interrupção das linhas telefônicas. Outros interlocutores alertavam-no de que policiais estavam revistando transeuntes e confiscando câmeras nas ruas. As chamadas e a balbúrdia lá fora são enfim vislumbradas, no plano que encerra o filme (Fig. 13), através dos portões gradeados do prédio do realizador.

É Panahi quem finalmente empunha a câmera nessa última sequência de *Isto não é um filme* — a câmera profissional que Mirtahmasb deixa funcionando ao ir embora —, quando decide descer de seu apartamento até a entrada do prédio, acompanhado do zelador, Hassan, com quem enceta um diálogo. Surgindo em cena exatamente quando Panahi e Mirtahmasb se despedem, é Hassan, numa entrada tão proposital quanto aparentemente encenada, ou antes a sua intrusão cênica, cumprindo sua tarefa cotidiana de levar o lixo à rua, que autoriza Panahi a tomar a câmera, deixando de filmar com o celular, para acompanhá-lo. Com a saída de Mirtahmasb, outra relação filmada, ainda que breve, se estabelece entre Panahi e Hassan na duração de uma pausada descida de elevador — e nisso a cena se confina num espaço ainda mais exíguo; e ao fim desse movimento descendente, nivela-se com o fora e seus riscos —, parando em cada andar para que Hassan recolha o lixo dos moradores, como o primeiro ensaio de um movimento de saída, de exploração física dos limites de tomada de

posição do realizador — limites demarcados, naquele momento, pelos portões do prédio.

Figura 13 — Atrás dos portões



Fonte: *Isto não é um filme* (Jafar Panahi, 2011)

As grades asseveram as formas de constrangimento que caracterizam o cinema pós-condenação de Panahi. Detrás dos portões, Panahi coloca-se como sujeito-câmera observador das chamas da Quarta-Feira de Fogos, contudo, mesmo apartado pelas grades, o gesto de filmá-las parece torná-lo participante de uma celebração também sob risco de interdição. A Quarta-Feira de Fogos é uma festa persa pré-islâmica, com raízes no zoroastrismo. Algumas cenas antes, ouvia-se no televisor que o líder supremo do Irã, Ali Khamenei, denunciava a festividade como antirreligiosa. Em seu livro *City of Lies*, Ramita Navai oferece uma descrição da Quarta-Feira de Fogos sob a perspectiva de Dariush, jovem militante de oposição no exílio, enviado a Teerã para executar uma missão:

O governo tentou banir o chaharshanbeh souri; era um remanescente pagão do zoroastrismo e o regime o declarou anti-islâmico. Mas o Nowruz e tudo o que o englobava era tão importante culturalmente aos iranianos quanto as festividades islâmicas; por mais que o governo tentasse, essa é uma batalha que eles não poderiam ganhar. Ele [Dariush] fitava as pessoas maravilhado, surpreso que elas pudessem se divertir sob aquelas circunstâncias. [...] esses jovens eram destemidos, porque demonstravam uma desobediência audaciosa. Ele viu, por uma rua lateral, um grupo de adolescentes começar a dançar e bater palmas; outros, sobre os capôs dos carros, cantavam e reboavam os quadris; uma das garotas até retirou o véu e o brandiu no ar, enquanto a multidão gritava ao seu redor, apreciando seu gesto. Dariush percebeu que estava testemunhando um ato de rebeldia em massa³⁶ (NAVAI,

36 No original, em inglês: “The government had tried to ban chaharshanbeh souri; it was a pagan remnant of Zoroastrianism and the regime had declared it un-Islamic. But norooz and all that came with it was as culturally important to Iranians as the Islamic festivals; try as the government might, it was one battle they

2014, posição 349).

Dadas tais implicações políticas, que as gravações de *Isto não é um filme* ocorram durante a Quarta-Feira de Fogos, colocada sonora e plasticamente em cena, faz com que vislumbremos, junto a Panahi, desde as brechas de uma cena confinada, as chamadas da desobediência civil. Através das grades, as chamadas estão *conformadas* à perspectiva do sujeito interdito: às brechas. Hassan abre o portão para jogar o lixo fora. O fogo e as grades recortam as silhuetas dos corpos que festejam. Panahi, com a câmera, não acompanha o zelador para além do saguão do prédio, mantendo-se à distância. Formalmente, não há ainda uma linha de fuga para o dispositivo de confinamento. É arriscado aproximar-se demais das brechas e apagar as grades que emolduram o quadro para dar a ver o fora por completo. Mas, afinal, mantê-las visíveis como barreira do olhar é expor a interdição.

As grades do estádio

Barradas ao tentar entrar no estádio disfarçadas de homens, as mulheres que protagonizam *Fora do Jogo* estão detidas numa cerca improvisada, sob a vigilância de guardas que, tanto quanto elas, desejam acompanhar a partida de futebol em curso. Próximo à cerca há um portão gradeado, *através* do qual um dos guardas consegue assistir ao jogo. Por meio das reações desse soldado, as mulheres conseguem imaginar o que acontece no campo, ou melhor, nesse fora de campo que é o estádio inacessível a elas. Às mulheres é duplamente negada a posição de espectadoras: pela lei que lhes veta o acesso ao estádio e pelos soldados que a reforçam; e justamente por executar a lei e ter de manter as mulheres em custódia, os soldados veem-se também privados de assistir ao jogo, com exceção do referido soldado que se mantém diante do portão de acesso ao estádio. As mulheres conseguem convencê-lo a narrar o que ele consegue entrever da partida, e não se deixam enganar quando percebem que ele começa a fabular. Por suas brechas, o portão gradeado é aqui a forma de mediação entre

could not win. He [Dariush] stared at the people in wonder, surprised they could be enjoying themselves under the circumstances. He could not understand why there were so many discrepancies between what the Group had been telling them and what was happening in the country. But it was still possible to read the situation through the Group's prism: these kids were brave, for they were demonstrating audacious disobedience. He watched a group of teenagers down a side street start dancing and clapping; a few were on car bonnets singing and hip-swinging; one of the girls even whipped off her headscarf and waved it in the air as the crowd around her shrieked in appreciation. Dariush realized he was witnessing a mass act of rebellion”.

ver e narrar, gesto que aproxima pela primeira vez essas personagens em relações desiguais de poder e de ver.

Figura 14 — As grades do estádio



Fonte: *Fora do Jogo* (Jafar Panahi, 2006)

Na sequência final do filme, a vitória da seleção iraniana provoca uma catarse coletiva tão intensa — e tão pagã — quanto a Quarta-Feira de Fogos. Até os guardas se contagiam pelas comemorações. Nas ruas apinhadas de gente, o ônibus em que os guardas conduziam as mulheres à delegacia é invadido pelos torcedores em festa, que assim as libertam de um círculo de punição. As comemorações nas ruas em *Fora do Jogo*, como as vemos retrospectivamente, desestruturam o cárcere, parecendo figurar o que veríamos além dos portões do prédio de Panahi em *Isto não é um filme*.

Figura 15 — Do cárcere às ruas, os fogos de artifício



Fonte: *Fora do Jogo* (Jafar Panahi, 2006)

A câmera na casa

Em oposição ao último quadro de *Isto não é um filme*, o quadro gradeado que inicia *Cortinas Fechadas* não é definido pela posição de um sujeito-câmera identificável, mas por uma câmera fixa observacional, posicionada no interior da casa como um olhar maquínico,

enquanto a cena emerge no fundo de campo, dirigindo-se ao espaço doméstico. Se tomarmos, como espectadores, uma distância que o filme não propõe a princípio, sabe-se que já há dentro dessa casa aparentemente trancada e inabitada a câmera, e que alguém ali a posicionou à espera da cena ficcional que o filme tenta sustentar em sua primeira metade. Logo se conjectura que há alguém ali a operá-la, uma vez que, assim que Partovi adentra a casa pelo fora de campo e passa à frente da câmera para fechar as cortinas dessa janela-quadro, a câmera, até então fixa, acompanha com uma curta panorâmica horizontal o movimento de Partovi, até que de uma bolsa ele retire seu cachorro de estimação, transportado assim escondido, saberemos adiante, pelo fato de que os cães são considerados animais impuros pelo Islã e estavam sendo perseguidos e sacrificados.

A sequência de abertura de *Cortinas Fechadas* demonstra a dinamização de um enquadramento inicialmente geométrico: as grades desenham com linhas paralelas e diagonais uma composição de quatro quadros simétricos na tela, como um conjunto de coordenadas que assinalam o ponto onde o táxi que traz Partovi estaciona e ele desembarca, na extensa profundidade de campo onde a narrativa começa a se desenvolver; enquadramento geométrico, também, por organizar uma delimitação espacial que preexiste à chegada de Partovi e sua inscrição como elemento cênico. A panorâmica que a câmera faz para acompanhar Partovi dinamiza os enquadramentos, que se ajustam à gestualidade das personagens. Se a câmera não restringe os corpos, isto não quer dizer que os corpos liberam a câmera da restrição ao espaço doméstico: certos enquadramentos são furtivos, tomados de fora dos aposentos, emoldurados pelas paredes e corrimãos da casa. A casa eventualmente se impõe como moldura do quadro, criando camadas internas no espaço de confinamento. Destacam-se os planos fixos nas cenas contemplativas ou de encenação do cotidiano, adaptando-se assim à imobilização ou à contenção gestual dos corpos filmados.

Ainda nessa sequência, a câmera acompanha a subida de Partovi pelos pisos da casa, no trajeto que faz para vedar as janelas superiores. Efetuando movimentos panorâmicos que seguem Partovi, a câmera expõe a amplitude e a composição dos cômodos, enquanto a montagem encadeia com *raccords* de movimento o percurso ascendente a cada piso. Esta cena apresenta a relação mutualista que o corpo filmado cria com o espaço fílmico, tal como Panahi apontava na cena de Nargess correndo pela rodoviária: aqui, o corpo de Partovi mobiliza a câmera e ambos deslocam-se pela casa, erigindo e dando a ver um território,

conectando suas partes como se o criassem em conjunto, mas sobre o qual atuam contraditoriamente: se Partovi, no papel de perseguido, tenta fazer da casa uma cela impenetrável, fechando aberturas e construindo celas, a câmera tende a aberturas formais, dilatando as bordas do quadro com cortes móveis.

A irrupção de Panahi em cena, por sua vez, provoca a fragmentação espacial da casa: como autor, ele não está no mesmo campo que as personagens, e a montagem reforça tal alheamento ao separá-los em planos próprios, como se criador e criaturas ocupassem, no mesmo lugar, dimensões temporais e espaciais distintas. Ainda que a casa se decomponha, essas dimensões passam a se conectar através de um celular que Partovi e Melika utilizam como câmera para se endereçar a Panahi. Em contraste com a câmera sem sujeito definido que também os filma, o celular desvela as relações filmicas em curso na casa: Partovi, na personagem do escritor perseguido, está escrevendo o roteiro que Panahi ali tenta realizar³⁷. Enquanto Panahi, na posição de autor e sujeito interdito, tenta encontrar maneiras de sair da casa, traçar linhas de fuga além da contemplação do suicídio, Melika se filma para persuadi-lo a acompanhá-la rumo ao mar. Também vemos Partovi reconstituir a cena que leva ao surgimento de Melika, como se tentasse compreender a falibilidade do isolamento da casa; refaz seus gestos, filmando-se ao celular, para entender esse espaço em desestruturação.

De todo modo, na *mise-en-scène* de confinamento elaborada por Panahi, o limite de ação aplica-se mais à câmera, que jamais sai da casa, do que aos corpos filmados. Panahi não vive em prisão domiciliar, como tanto se noticiou erroneamente; mas a câmera, sim, está como que circunscrita à casa (PIELDNER, 2018). Na última cena, a partida de Panahi e Partovi demonstra esse limiar: a câmera permanece na casa trancada, ainda filmando atrás das grades, num enquadramento idêntico ao que inicia o filme. Ela retorna a sua posição inicial de câmera de vigilância; contudo, depois de tanto se aliar às corporeidades na duração do filme, agora ela se fixa não para limitar os corpos, mas porque os acompanha até onde consegue. E continua filmando, fixa porque solitária, tão-somente máquina, como se aguardasse por corpos que a operem e a corporifiquem. Mesmo diante da intransponibilidade da casa, agora percebemos que, com a profundidade de campo e pelas brechas das grades, a câmera tenta amplificar um espaço que tende à clausura. Se Panahi se recolhe ao espaço doméstico por forças extrafilmicas, nota-se que as formas filmicas em elaboração a cada filme operam no sentido de confrontar um dispositivo de confinamento imposto pela condenação, e que,

³⁷ Com efeito, os diálogos de *Cortinas Fechadas* foram escritos por Partovi.

lidando com a restrição espacial, os corpos e os quadros dinamizam os constrangimentos aos quais estão sujeitos, como se experimentassem as possibilidades de ultrapassá-los, mas sem deixar de expô-los.

Filmar-se ou ser filmado

Os primeiros planos de *Isto não é um filme* também se compõem por enquadramentos geométricos: infere-se que Panahi está se filmando sozinho, com a câmera que o filho deixou acionada; esses breves momentos de realização solitária são marcados pela limitação no manuseio da câmera, por receio de operá-la. A relação de Panahi com a câmera aparenta ser a de instalá-la em certos pontos da casa, determinando quadros fixos nos quais ele vem se inscrever. Esse modo de filmar, inabitual a Panahi, reforça a solidão do realizador e seu esforço de lidar, pela primeira vez, com os constrangimentos de uma *mise-en-scène* à qual foi condenado. O primeiro plano, frontal e fixo, enquadra a mesa à qual Panahi se senta para tomar o café da manhã e, ao celular, convida Mirtahmasb a seu apartamento.

Figura 16 — Panahi entra no quadro fixo



Fonte: *Isto não é um filme* (Jafar Panahi, 2011)

A chegada de Mirtahmasb, que associaremos à tomada de movimento da câmera, não é anunciada explicitamente: durante um plano que ainda permanecia fixo, Panahi conversa com sua advogada ao celular e, endereçando-se a Mirtahmasb no antecampo, finalmente indica a presença de um interlocutor e operador atrás da câmera. Enquanto Panahi, tomando chá à mesa, fala sobre Mina como figura do anti-ilusionismo, a montagem insere aí um plano trêmulo, de câmera na mão, que enquadra o televisor de Panahi — a tela, quadro dentro do quadro — exibindo a cena referida de *O Espelho*, até que, quando Panahi pausa o filme, com um movimento panorâmico a câmera passa da televisão ao realizador, e a partir daí se concentra em segui-lo pela casa, contrapondo-se ao olhar maquínico anônimo que até então dispunha na casa cortes espaciais limitados para a inscrição do corpo filmado. Mirtahmasb é

convocado e reconhecido como sujeito-câmera, que imprime seu ponto de vista implicado numa relação fílmica colaborativa e modula os enquadramentos conforme a performance de Panahi se articula.

Figura 17 — Mirtahmasb reconhecido, o quadro se mobiliza



Fonte: *Isto não é um filme* (Jafar Panahi, 2011)

Mais adiante, quando está prestes a se despedir, Mirtahmasb pede a Panahi que o filme também — e finalmente o vemos, Panahi o filma com o celular, durante um plano/contraplano —, para que restassem imagens suas, caso fosse preso. Razão análoga parece fundamentar o reiterado gesto de autoinscrição de Panahi em seus filmes pós-condenação: filma-se para que ao menos sua imagem sobreviva diante dos riscos aos quais está exposto. Entre o plano e o contraplano, interpõe-se uma diferença plástica entre a imagem da câmera e a do celular, esta em menor resolução e em quadro mais reduzido, indicando a precariedade e a limitação do olhar que Panahi pode sustentar àquele momento.

Figura 18 — Os olhares cruzados de Panahi e Mirtahmasb



Fonte: *Isto não é um filme* (Jafar Panahi, 2011)

A janela como tela

“As portas, as janelas, os postigos, as lucarnas, as janelas dos carros, os espelhos são outros tantos quadros dentro do quadro” (DELEUZE, 2018, p. 32). Profusos no ambiente da casa e do automóvel, esses sobrequadros são utilizados formalmente por Panahi para intensificar as relações espaciais em jogo no confinamento.

Zonas de tensão entre o dentro e o fora, as janelas são vedadas para neutralizar a abertura que promovem no enquadramento, pois urge fazer da casa um esconderijo. A primeira metade de *Cortinas Fechadas* edifica-se nessa necessidade de *apagar as brechas*. Tal gesto tenta hiperbolizar a privacidade que o ambiente doméstico seria capaz de proporcionar, tanto para refugiar-se de um fora de campo ameaçador, quanto para transgredir normas que ali poderiam encontrar um espaço de suspensão: ali seria possível criar um cachorro, bem como ainda seria possível filmar.

Contudo, no cinema iraniano, a elaboração de um espaço cênico privado é inevitavelmente artificial, uma vez que a presença da câmera aponta para a espetatorialidade e, em termos de visibilidade, faz de todo campo um espaço público. Aí continuam a imperar os códigos islâmicos, de modo que, mesmo numa cena doméstica que se pretende o mais íntima possível, uma mulher *filmada* deve portar o véu. O velamento compulsório é um dos sinais mais explícitos de como a cena não está imune ao cumprimento dos códigos islâmicos de visibilidade. A casa era uma locação preterida por Panahi, para evitar a conformação da cena a tais normas que lhe subtrairiam o realismo. Veda-se uma casa em vão; pois, filmada, a câmera a expõe ao fora, a esse fora abstrato e invasivo da dimensão espetatorial. Especialmente na cena interna doméstica, Panahi figura o fora como o território da repressão e do risco, ora entrevisto, ora sugerido como fora de campo, através de quadros internos que atuam como mediadores de tensões espaciais.

No primeiro andar da casa de *Cortinas Fechadas*, há uma janela enorme, que Partovi veda com panos pretos, e diante da qual se senta, acompanhado de seu cachorro, como se contemplasse uma tela. Partovi e o cachorro colocam-se aí como espectadores, diante de uma tela que nada dá a ver. Todas as brechas foram cobertas para que nenhuma luz escapasse e denunciasse a presença deles na casa. A janela coberta, como uma tela inteiramente preta, é um sobrequadro esvaziado que coloca em abismo a rarefação da imagem emoldurada do fora (DELEUZE, 2018, p. 30). Aqui, o custo de não ser visto é a impossibilidade de ver. Refúgio, a casa é também cativo. Melika, a intrusa, figura do fora, é quem descortinará essa tela, desencadeando o surgimento de Panahi, o autor, como outra presença intrusiva na cena que Partovi tenta isolar.

Figura 19 — A tela vedada



Fonte: *Cortinas Fechadas* (Jafar Panahi, 2013)

Em *Lâ-bas*, Chantal Akerman conta de uma visita, um professor universitário, que vem a seu apartamento e descortina as janelas. Por um instante, a realizadora fica cega com a brusca luminosidade que entra, até sua vista se acostumar. Quando ele vai embora, depois de lhe assegurar a possibilidade de escapar dessa prisão, Akerman reconhece que aquele homem compreendia o dentro e o fora porque conheceu o exílio e a prisão — uma descrição tão cabível a Panahi, visto que sua experiência na prisão e a interdição informam as dinâmicas espaciais de seu cinema pós-condenação; bem como evoca a figura da visita que adentra a casa e a desordena, como o Visitante de *Teorema* (Pier Paolo Pasolini, 1968), como Melika e Panahi são para Partovi presenças disruptivas na casa.

Sobrequadros

Sobre o tapete da sala de seu apartamento, Panahi cria um sobrequadro superficial e bidimensional, sobre o qual lê o roteiro de um projeto filmico irrealizável. Com fitas adesivas, delimita um outro espaço cênico: o tapete torna-se a casa da garota que protagonizaria o filme; a área entre as fitas seria o quarto dela. Quadro dentro do quadro, casa dentro do apartamento, nesse não-filme dentro de outro delimita-se também o que seria narrativamente um espaço de confinamento: os pais da garota a manteriam trancada em casa, para impedi-la de estudar teatro em Teerã. Cenário precário, um corte na fita indica a porta do quarto, uma cadeira faz as vezes de janela. Enquanto Panahi descreve minuciosamente suas ideias de

decupagem, na cadeira ele cria, como janela, um rasgo na imagem, uma abertura no apartamento: ali Panahi posiciona o celular, no qual exibe as tomadas que fizera das locações para o filme irrealizável. A oralidade do roteiro recitado e da decupagem descrita alia-se a essas imagens precárias e sugestivas para entrecruzar dimensões espaciais que não conseguem se dar a ver além de virtualidade.

Em *Fora do Jogo*, uma das mulheres consegue escapar do guarda que a escoltara até o banheiro, mas retorna pouco tempo depois ao cercado onde mantinham-na detida. Como assistira a parte do jogo, ela tenta re-encenar às companheiras de cárcere o que tinha visto das arquibancadas: as cercas que as prendem delimitam a área do campo de futebol, e a cada uma das detidas ela designa a posição de determinado jogador, de modo a dar-lhes a ver os lances que havia visto. Sobrequadro de encenação, o cercado passa a evocar às mulheres o jogo que elas não podem ver, o espaço a elas inacessível.

Figura 20 — Zonas de evocação



Fonte: *Isto não é um filme* (Jafar Panahi, 2011) e *Fora do Jogo* (Jafar Panahi, 2006)

Tanto o cercado quanto o tapete são enquadrados, a princípio, em *plongé*. A câmera se ergue e se inclina, tomando certa distância, para conter a vastidão de espaços aos quais os sobrequadros tentam remeter. É como o realizador vê o croqui de uma locação; é como Panahi vê o fora àquele instante, do alto de seu apartamento; é como a torcedora viu o jogo das arquibancadas. A elaboração desses sobrequadros não se faz sem o exercício de narrar, no hiato entre o dizível e o visível: se o filme não pode ser uma sucessão de imagens enquadradas, que se torne um disparador de imagens mentais; não são elas, afinal, que ainda conseguem escavar um interstício e passar ao largo do controle das visibilidades?

As casas vistas de fora

Embora *3 Faces* se ancore no carro, com a saída à cena externa as casas do vilarejo eventualmente tomam a cena. Mas a câmera evita adentrar o espaço doméstico, e a partir de fora estabelece enquadramentos gerais, fixos e frontais das fachadas ou das varandas, onde recorta os sobrequadros das portas e das janelas.

Numa dessas casas, uma tensão espacial se demarca ao encenar uma separação domiciliar de gêneros. Um dos habitantes do vilarejo convida Jafari a sua casa e, enquanto eles dialogam na varanda, o homem interrompe a conversa sempre que sua esposa aparece para lhes servir algo. Quando a esposa sai de cena, um outro plano a acompanha, até que ela se recolha num outro aposento da casa, em frente à varanda. A câmera se detém frontal e fixa sobre a fachada desse aposento, em cuja janela a mulher e suas filhas se amontoam para observar, de longe e apartadas, a conversa da qual não podem participar. Delas, vemos apenas os vultos.

Figura 21 — Os vultos observam à janela



Fonte: *3 Faces* (Jafar Panahi, 2018)

Essa inversão de perspectiva do confinamento doméstico — isto é, agora vemos o dentro de fora, através das janelas — articula-se especialmente em torno da casa de Shahrzad. Poeta, Shahrzad havia sido uma popular atriz de cinema, até ser impedida de atuar após a Revolução Islâmica. Ela aparece em *3 Faces* como figura da interdição, como pária, uma presença fantasmagórica transitando sorrateira pelo fora de campo, ou filmada à distância, de costas. Na realidade, Shahrzad mora em Isfahan, distante daqueles vilarejos azerbaijanos, e

sua participação direta no filme resumiu-se à recitação que fez de um poema seu, inserido na banda sonora, a pedido de Panahi. “Sua presença é simulada por sua ausência” (FRODON, 2018a). Com efeito, Shahrzad em *3 Faces* nada mais é do que uma articulação de formas elusivas que urdem um possível retorno da atriz interdita ao cinema.

Na cena a que me refiro, Panahi leva Behnaz Jafari e Marziyeh à casa de Shahrzad, à beira da estrada. Ele permanece no carro, onde pernoitará. A câmera continua junto ao carro, enquadrando a casa à distância, em um plano geral e profundo. A janela da casa cria um sobrequadro luminoso que se destaca na escuridão da noite e mostra, lá de dentro, através de cortinas, as silhuetas das três mulheres dançando juntas. Esse pequeno teatro de sombras evoca, sob formas que expõem a interdição de Shahrzad, os números de dança pelos quais ela se tornou conhecida como símbolo sexual no cinema iraniano pré-revolucionário (TALATTOF, 2011, p. 4). “Ao longe, na noite, a estrela proscrita: uma sombra, mas uma sombra que dança”³⁸ (FRODON, 2018b).

Figura 22 — Lá dentro, os vultos dançam



Fonte: *3 Faces* (Jafar Panahi, 2018)

O automóvel

Se em *Isto não é um filme* e *Cortinas fechadas* o recolhimento ao espaço doméstico está relacionado à discrição que a realização clandestina demanda, o que resulta num tipo de encenação confinada, a partir de *Táxi Teerã* Panahi efetua um gesto furtivo de saída ao decidir

³⁸ No original, em francês: “Au loin dans la nuit, la star proscrite: une ombre, mais une ombre qui danse”.

filmar no interior de carros, preservando a discricção de um ambiente ainda confinado mas em deslocamento livre pelo espaço público, retomando a deriva urbana que caracterizava seus filmes anteriores à condenação: “se meus primeiros filmes passavam-se todos na cidade, agora eu poderia tentar fazer a cidade entrar no meu táxi” (PANAHI, 2015). *Táxi Teerã* surge exatamente dessa necessidade de, “a qualquer custo, tirar a câmara do confinamento da casa” (PANAHI, 2015).

Essa utilização do carro como fundamento do dispositivo de filmagem remete a recursos semelhantes na obra de Kiarostami, na qual o automóvel é um “tema obsessivo” e “insistentemente presente”, tendo se consolidado como forma estética: uma “forma *carro*” (BERNARDET, 2004, p. 27). Neste sentido, o carro é constituidor de formas filmicas e modos de ver singulares, algo que se sobressai de modo emblemático em *Dez* (Abbas Kiarostami, 2002), em que o automóvel é o definidor espacial do rígido dispositivo fílmico empregado (BERNARDET, 2004, p. 14). A posição das duas câmeras fixas instaladas no painel do carro, restritas nesse espaço exíguo, intensifica a rigidez da *mise-en-scène*, um rigor que se nota, já de início, pela fixidez permanente dos enquadramentos sobre os corpos da motorista (Mania Akbari) e de cada um dos passageiros com quem ela dialoga nos dez segmentos que compõem o filme, bem como pelas opções da montagem, que por vezes se abstém de intercalar os planos de uma *mise-en-scène* tão dialógica e sonega a interlocução visual entre os campos onde cada corpo está situado, acentuadamente retendo o olhar do espectador.

Em *10 on Ten* (2004), Kiarostami, ao volante de seu carro, reflete sobre a realização de *Dez* e faz alguns comentários sobre filmar em automóveis, os quais considera, mais do que o ambiente doméstico, como o espaço ideal para o diálogo íntimo. Julga que o efeito de intimidade proporcionado pelo automóvel à cena deve-se ao espaço reduzido, que dificulta a introdução de uma equipe numerosa e de grandes equipamentos de filmagem, o que propicia maior espontaneidade às atuações.

O argumento preliminar de *Dez* se inspirava, a princípio, na história de uma psicanalista que passa a trabalhar em seu carro, quando tem seu consultório interdito por ter sido acusada de induzir o divórcio de uma ex-paciente:

No primeiro dia após a interdição, chega ao prédio do consultório uma paciente, e

para não realizar a sessão, a psicanalista alega um problema de encanamento. Inconformada, a paciente tem uma crise de choro e entra no carro da psicanalista, que estava parado no estacionamento; quer que a sessão se realize a qualquer custo. Surge um policial, que não autoriza o carro a ficar estacionado com pessoas dentro, então a psicanalista dá partida — e assim teriam começado as sessões no trânsito da cidade, com vários pacientes durante uma semana. (BERNARDET, 2004, p. 27)

Desse caso, duas questões se prolongam: 1) Kiarostami logo dispensou a relação psicanalítica entre as personagens, por fundar-se na escuta e tender ao monólogo dos pacientes, para explorar a potência dialogal do carro entre motorista e passageiros; 2) note-se que a psicanalista contorna a interdição ao ser compelida a *mobilizar-se*, à semelhança de Panahi, de tal maneira que o carro se torna discretamente um consultório ou um set de filmagem movedições.

Numa seção intitulada “O elogio do carro”, no livro *Caminhos de Kiarostami*, Jean-Claude Bernardet compila depoimentos de Kiarostami sobre sua experiência cotidiana de dirigir, nos quais o realizador aponta vários elementos constituintes da “forma carro” em sua obra, dentre os quais destaco: o contato passageiro, mas estreito, entre estranhos; o diálogo lateral, não frontal; a contenção do corpo sentado; a constância do deslocamento em *travelling*; a situação fílmica interna poder passar despercebida àquilo que alcança do fora; as janelas como meio de interpelar o fora; o carro dispor, visualmente, uma experiência análoga à do cinema, como se os vidros (frontal e laterais) compusessem uma grande tela imersiva.

Dez é uma exploração singular desses elementos porque seu dispositivo coercitivo torna patente o pensamento formal atrelado à espacialização do automóvel. Desse modo de filmar protocolar e confinado instituído no automóvel, aqui me interessa pensar especialmente em seus dois ligeiros desvios: quando momentaneamente o dispositivo se rompe, e quando uma das câmeras é entrevistada.

A ruptura do dispositivo ocorre no segmento número 7. Acompanhamos o diálogo entre Mania e uma prostituta, mas vemos somente Mania; a prostituta será finalmente mostrada quando a conversa se encerra, não pela câmera que, de acordo com o dispositivo, a enquadraria no assento dos passageiros, mas por um plano geral que enquadra a rua à frente do carro, quando a personagem desembarca e surge nesse campo externo, contrastante com a espacialidade constrita que o filme até então dispunha, para abordar outros carros que passam, até partir num deles. Essa repentina mudança espacial será a única brecha criada no dispositivo de confinamento de *Dez*, ainda que esse plano seja gravado de dentro do carro

(vemos o capô limitar a borda inferior do quadro).

Figura 23 — A câmera volta-se ao fora



Fonte: *Dez* (Abbas Kiarostami, 2002)

No segmento número 3, Mania conversa com seu filho. O balançar do carro provoca um gradativo deslocamento da câmera que enquadra o garoto, de modo que a lente dessa câmera entra aos poucos no campo da outra, pela borda direita do quadro. Mesmo que a maquinação do dispositivo estivesse sensível desde o início do filme, durante esse segmento a máquina evidencia concretamente sua presença na cena. Com o deslizar da lente, um feixe de reflexos luminosos se inscreve na imagem, que se torna opaca, manifestando sua espessura plástica de objeto produzido pela lente da câmera, que, como as janelas ou o para-brisa do carro, é também um anteparo, entre transparência e opacidade.

Figura 24 — A câmera se mostra

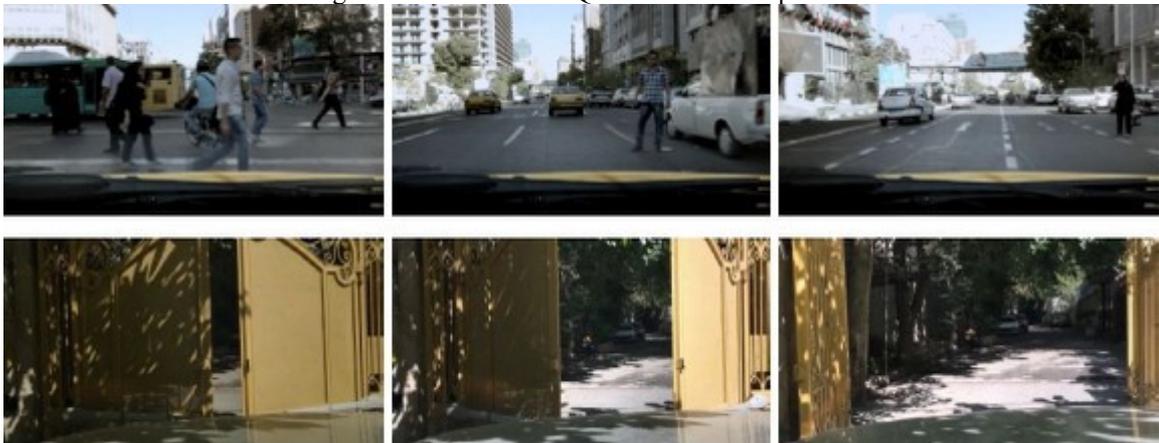


Fonte: *Dez* (Abbas Kiarostami, 2002)

Menciono esses dois desvios em *Dez* porque, se aí aparecem como exceções, são exatamente essa abertura frontal ao fora e essa exposição do dispositivo que inauguram a incursão de Panahi no automóvel, minorando, já de partida, a forma de confinamento que Kiarostami leva ao paroxismo por opção.

Táxi Teerã e *Onde está você, Jafar Panahi?* começam com um plano geral e frontal da paisagem diante do carro. O semáforo abre, os portões³⁹ abrem, e assim carro e câmera iniciam seu movimento conjunto de *travelling*. A perspectiva parte do carro (o capô permanece na borda inferior do quadro), mas o olhar não se constrange totalmente à cena interna. Esses planos iniciais são, de fato, planos de abertura: abrem os filmes, ainda que discretamente, ao fora que, antes tão ameaçador, agora é encarado e percorrido.

Figura 25 — Aberturas: Quando o carro dá partida

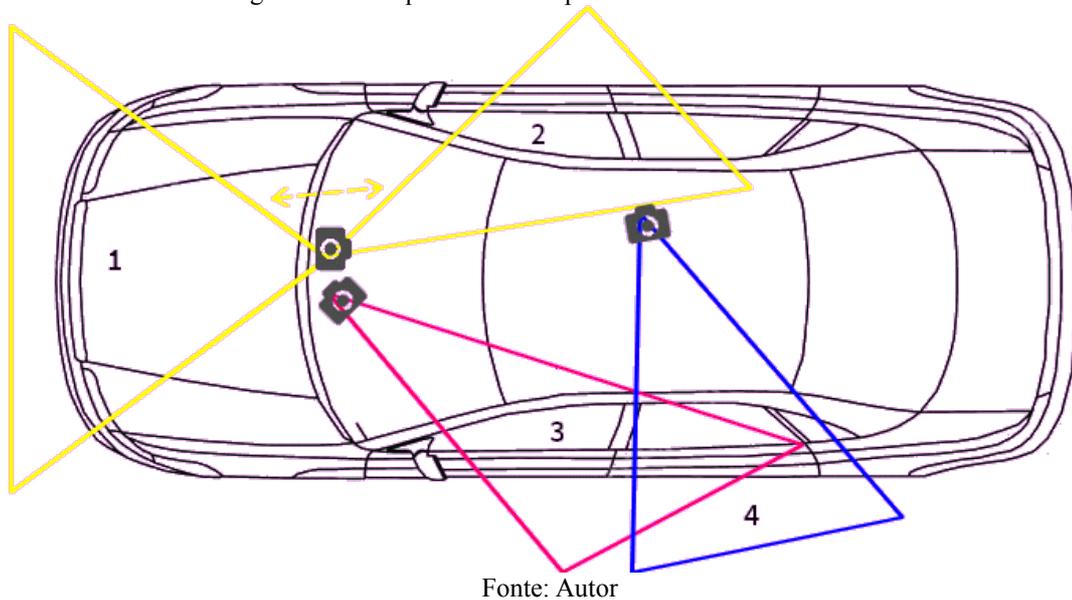


Fonte: *Táxi Teerã* (Jafar Panahi, 2015) e *Onde está você, Jafar Panahi?* (Jafar Panahi, 2016)

39 Os portões do prédio de Panahi, os mesmos que encerravam *Isto não é um filme*, abrem *Onde está você, Jafar Panahi?*

Além da abertura que promovem, ambos esses planos demonstram a presença das câmeras instaladas no carro e as possíveis dinamizações de enquadramento que exercem, conforme suas variadas flexibilidades.

No primeiro plano de *Táxi Teerã*, um plano-sequência de nove minutos, o táxi segue um *travelling* em longa linha reta, mostrando a avenida adiante. Um primeiro passageiro surge em campo e embarca; pouco mais à frente, uma mulher acena e também embarca. Referindo-se a essa câmera diegeticamente oculta que nos mostra a paisagem, o primeiro passageiro pergunta o que seria aquilo. Nesse momento, a câmera é movida numa panorâmica para a direita, de modo que o enquadramento passa da rua ao passageiro. Adivinhamos a mão de Panahi a mover essa câmera, pois há uma tutilidade no giro que varia os enquadramentos. Com esse gesto, Panahi confia ao espectador o dispositivo ao qual o passageiro permanecerá alheio. Das câmeras instaladas por Panahi no táxi, esta é a única flexível, e seus curtos movimentos panorâmicos serão frequentes ao longo do filme, girando entre a paisagem e o assento dianteiro do passageiro. Essa dinamização de enquadramentos contrasta com a fixidez dos planos gerados pela câmera que enquadra o assento do motorista e pela câmera que enquadra o banco traseiro, voltadas ao espaço interno do carro, instaladas em ângulos diagonais, mantendo em campo as aberturas das janelas, onde eventualmente ocorrem interações com o espaço externo. Poderíamos chamar estas de *câmeras-carro*, que reservam cortes espaciais a serem ocupados, e dos quais não se demovem. Por alternância de planos, a montagem coloca em comunicação constante os corpos filmados situados nos campos delimitados pelas câmeras instaladas no táxi, dispostos da seguinte maneira:

Figura 26 — Esquema dos campos definidos em *Táxi Teerã*

Fonte: Autor

A câmera que Panahi gira, variando entre os campos 1 e 2, por dinamizar os enquadramentos de forma tão háptica, torna-se uma *câmera-corpo*. Há outras duas câmeras que se inserem no táxi, não instaladas por Panahi, mas manipuladas por passageiros, as quais também operam como câmeras-corpo: o celular de Panahi, com o qual Omid grava o testamento do passageiro acidentado; e a câmera portátil de Hana, com a qual a garota tenta gravar um filme como tarefa escolar. Essas câmeras-corpo de Omid e Hana demonstram indiscutivelmente sua presença diegética e apresentam muito mais abrangência exploratória de campo, mesmo que também se mantenham dentro do carro. São instáveis e destoam da *mise en scène* preparada por Panahi. Elas chegam, inclusive, a revelar em passagens muito rápidas as câmeras que Panahi instalou no painel do carro. Elas também criam filmes dentro do filme, ao qual suas imagens se integram pela montagem: Omid registra, além do testamento em vídeo do passageiro moribundo, o desespero da esposa que corre ao redor do carro, que o celular acompanha em giro vertiginoso; Hana, na tentativa de realizar seu filme, mantém-se no táxi enquanto aponta sua câmera para as possíveis cenas que se compõem lá fora, dirigindo-se a um fora sem bordas e legando planos mais livres ao filme do tio.

Onde está você, Jafar Panahi? é filmado com apenas dois celulares. Um deles, câmera-carro, está acoplado ao para-brisa do automóvel, enquadrando Panahi frontalmente num plano fixo. O outro celular mostra-se, já de partida, como câmera-corpo: Panahi o empunha e filma enquanto dirige, no curto trecho até encontrar o cineasta Majid Barzegar à

sua espera; quando Barzegar entra no carro, trazendo as flores que levarão ao túmulo de Kiarostami, Panahi lhe confia o celular, e assim entabulam a relação filmada que conduz o filme até o cemitério. Barzegar, sentado ao lado de Panahi, o enquadra de perfil e, movimentando a câmera num raio de 180° em panorâmicas laterais, ocasionalmente filma a estrada pelo para-brisa e pela janela, uma estrada sinuosa como as que Kiarostami costumava filmar.

No plano inicial de *Onde está você, Jafar Panahi?*, Panahi filmava a rua mantendo a moldura do carro no quadro; Barzegar, por sua vez, a apaga, e o quadro é preenchido totalmente pela camada exterior. No último plano, chegando ao destino, Panahi prefere permanecer no carro e, tomando de volta o celular que entregara a Barzegar, filma o companheiro entrando no cemitério. Aí Panahi enquadra totalmente a camada exterior ao carro pelo para-brisa, mas há um reflexo empoeirado no vidro que impede a transparência total do quadro, evidenciando o anteparo a separar Panahi do fora.

Como circulam os carros de Panahi?⁴⁰

Se o automóvel condiz com a tendência peripatética dos cinemas de Kiarostami e Panahi, nas circunstâncias da interdição a utilização do carro se associa antes à possibilidade de Panahi filmar discretamente enquanto circula pelo espaço público, entrevisto pelas janelas e pelo para-brisa. O automóvel é locação propícia para que a cena clandestina tensione os limites de seu confinamento ao bordejá-los, na fronteira móvel com o espaço público. Manter as câmeras no carro é uma condição de possibilidade para filmar em sigilo e explorar certa liberdade de deslocamento, tal como manter-se no ônibus em movimento era o que permitia seguir Mina à distância e filmá-la, sem que ela se soubesse filmada, na segunda metade de *O Espelho*. Com efeito, em *Táxi Teerã*, as câmeras se colocam como ocultas aos participantes do filme. Os passageiros supostamente estão alheios à filmagem, e nisto se cria um jogo de cena recorrente entre Panahi e alguns dos passageiros que suspeitam estarem implicados numa relação filmada. Ao espectador, a presença diegética da câmera é explicitada sempre que Panahi manuseia uma das câmeras no painel do carro.

Que seja um *táxi* diz também que o automóvel não percorre um caminho com destino

40 Paráfrase de uma questão lançada por Bernardet (2004, p. 45): “Como circulam os carros nos filmes de Kiarostami?”.

definido pelo motorista-realizador, mas pelos passageiros. O táxi configura-se como modelo ideal da “deambulação automobilística” a provocar “um estilhaçamento dos objetivos”, tal como se observa em *Dez*: “*Dez* não é um filme de busca nem de espera. Mania não tem um objetivo, um lugar a alcançar, uma ação a realizar” (BERNARDET, 2004, p. 93). A única tarefa que Panahi tem a cumprir, embora esta não seja a finalidade que mova *Táxi Teerã*, é buscar a sobrinha na escola. *Onde está você, Jafar Panahi?* é o percurso até o túmulo de Kiarostami; *3 Faces* é a busca por Marziyeh. Talvez o objetivo a perseguir, a cada projeto, seja a possibilidade de fazer um filme, confrontando os riscos de apreensão ou de desarranjo.

Algo comum nos filmes de Panahi, a *mise-en-scène* de *Táxi Teerã* constrói uma temporalidade análoga à passagem do tempo real. Se em filmes anteriores havia certos recursos que marcavam a duração do tempo diegético (a locução radiofônica de um jogo de futebol, ouvida no fundo sonoro diegético em *O Espelho*, ou também a duração da partida em *Fora do Jogo*), em *Táxi Teerã* o fluxo contínuo do tempo é marcado pela entrada em cena sucessiva dos passageiros do táxi, de maneira semelhante a como a câmera passa de uma personagem a outra em *O Círculo*, sem hiatos aparentes. Quanto à circularidade fílmica se imbricar na “circulação automobilística”, Bernardet cita um comentário de Kiarostami sobre *Dez*:

Essa encenação circular faz parte do simbolismo do filme. Girar em círculo é literalmente não ir a lugar algum. Estar em movimento para nada. Sem que faça sentido. Para avançar de verdade é necessário ir de um ponto a outro. Esse trajeto nos remete, portanto, à ideia de imobilidade. E o que não se movimenta, o que não cresce, não progride, está doente e condenado a morrer. (CIMENT e GOUDET, *apud* BERNARDET, 2004, pp. 94-95)

O encadeamento contínuo de passageiros em *Táxi Teerã* parece arranjado por um insinuado pensamento dramatúrgico de Panahi na elaboração das situações que ali transcorrem, das quais Omid, implicado ele mesmo na cena, é o primeiro a desconfiar. Se o automóvel, comparado ao espaço doméstico, possibilita maior abertura formal ao cinema de Panahi por se reaproximar do mundo, narrativamente há sugestões de que esse espaço é fabricado. O táxi pressupõe a deriva, mas Panahi parece seguir caminhos traçados, marcar encontros fortuitos, forjar situações alusivas a seus filmes anteriores. Como ele se deixa atravessar pelas contingências do fora ao qual abre portas e janelas?

Por mais arranjada que a cena pareça, a restrição espacial e os recursos ficcionais são contenções utilizadas para acolher a liberdade de engajamento fabulativo dos não-atores. O que está em questão é menos a veracidade narrativa do que a capacidade de constituição da cena em tais condições. Porosa à passagem de alteridades, a diegese se vulnerabiliza ainda mais, na iminência de se desarranjar, pela própria presença instável de Panahi como autor-ator desmascarado pelos passageiros, expondo-se na tentativa de fazer coalescer o gesto dúplice de dirigir um carro e um filme. Com efeito, é por força da interdição, ou tão-somente pela suspeição que uma câmera suscita, que a encenação ficcional é demandada como recurso ético necessário para filmar o outro, como diz Panahi, ao relatar a etapa de pré-produção de *Táxi Teerã*:

Então, todo dia eu pegava táxis e escutava as histórias dos passageiros. Alguns me reconheciam, outros não. Eles falavam de seus problemas e dificuldades cotidianas. Então eu peguei meu celular e comecei a filmar. Imediatamente o clima mudou e um dos passageiros me disse: “Por favor, desligue seu aparelho, para que pelo menos aqui possamos falar à vontade”. Compreendi que não podia fazer um documentário sem colocar os passageiros em perigo. Meu filme deveria tomar a forma de uma docu-ficção. Escrevi um roteiro e em seguida refleti sobre a maneira de levá-lo à tela. Pensei inicialmente em utilizar pequenas câmeras GoPro, mas a lente fixa delas reduz as possibilidades de mise en scène e de montagem. Finalmente, optei pela câmera Black Magic, que cabe numa mão e pode se dissimular facilmente em uma caixa de lenços de papel sem chamar atenção. Isso me deu a possibilidade de preservar toda a dimensão documental da ação fora do carro, nunca revelando as filmagens e garantindo sua segurança à equipe. A instalação de três câmeras em um espaço exíguo deixou pouco espaço para a equipe: portanto eu tive que gerenciar sozinho o enquadramento, o som, a performance dos atores, mas também minha própria performance e a direção do carro! Não utilizei nenhum dispositivo especial para iluminar as cenas, para não atrair muita atenção e comprometer as filmagens. Construímos apenas um grande teto solar para equilibrar a luz. As filmagens começaram em 27 de setembro de 2014 e duraram quinze dias. Os atores são todos não-profissionais, conhecidos meus ou conhecidos de conhecidos. A pequena Hana, a advogada Nasrin Sotoudeh e o vendedor de DVD Omid desempenham seus próprios papéis na vida. O estudante cinéfilo é meu sobrinho. A professora, esposa de um amigo. O ladrão, amigo de um amigo. O acidentado vem do interior.⁴¹ (PANAHI, 2015, tradução minha)

41 Na publicação original, em francês: “Jour après jour, je prenais donc des taxis où j’écoutais les histoires des passagers. Certains me reconnaissaient, d’autres pas. Ils parlaient de leurs problèmes et difficultés quotidiens. Et puis, j’ai pris mon téléphone portable et j’ai commencé à filmer. Tout de suite, l’ambiance a changé et l’un des passagers m’a dit: « Merci d’éteindre ton gadget pour qu’on puisse au moins ici parler à notre aise ». J’ai compris que je ne pouvais pas faire un documentaire sans mettre en danger les passagers. Mon film devait prendre la forme d’une docu-fiction. J’ai écrit un scénario et j’ai ensuite réfléchi à la manière de le porter à l’écran. J’ai pensé d’abord à utiliser des petites caméras GoPro, mais leur objectif fixe réduit les possibilités de mise en scène et de montage. Finalement, j’ai opté pour la caméra Black Magic qui se tient d’une main et peut se dissimuler aisément dans une boîte à mouchoirs en papier sans attirer l’attention. Ceci me donnait la possibilité de préserver toute la dimension documentaire de l’action à l’extérieur de la voiture, tout en ne dévoilant jamais le tournage et en garantissant sa sécurité à l’équipe. La mise en place de trois caméras dans un espace exigu laissait peu de place pour l’équipe : je devais donc gérer tout seul, le cadre, le son, le jeu des acteurs, mais aussi mon propre jeu et la conduite de la voiture ! Je n’ai

O vídeo de Marziyeh

Um plano vertical de 4 minutos, gravado por um celular, dá início a *3 Faces*. Trata-se de um vídeo endereçado à atriz Behnaz Jafari, gravado por Marziyeh Rezaei, do vilarejo de Saran, próximo à cidade natal de Panahi, Mianeh. Pelo que Marziyeh fala, reconhecemos alguns traços da protagonista daquele roteiro que Panahi lia em *Isto não é um filme*, a garota impedida pelos pais de estudar teatro em Teerã. É por tal razão que Marziyeh grava esse vídeo, ao final do qual se suicida, depois de tantas tentativas falhas de contactar a célebre atriz para pedir-lhe auxílio. Essa utilização do celular como câmera dá forma ao gesto interpelativo que Panahi costumava encenar através de chamadas telefônicas que recebe ao celular⁴².

O plano vertical, tão comum nos vídeos gravados à câmera frontal do celular, mas raro no cinema, comprime drasticamente o campo e a tela, privilegiando o rosto, que ocupa, constricto e angustiado, esse estreito corte espacial. O cenário, aparentando uma caverna, é uma camada pedregosa que oscila entre sombras e luz, de acordo com o deslocamento da garota. Câmera na mão, a *mise-en-scène* é trêmula, áspera e vertiginosa. De frontal, enquadrando o rosto de Marziyeh, o plano gradualmente passa para uma contra-plongée que mostra acima da garota a corda na qual ela se enforcará. O brusco desenquadramento que encerra o plano indica a morte de Marziyeh, quando o celular despenca de sua mão, seu corpo asfixiado.

utilisé aucun dispositif particulier pour éclairer les scènes afin de ne pas trop attirer l'attention et compromettre le tournage. Nous avons seulement construit un grand toit ouvrant pour équilibrer la lumière. [//] Le tournage a démarré le 27 septembre 2014 pour une durée de quinze jours. Les acteurs sont tous des non-professionnels, des connaissances ou les connaissances de connaissances. La petite Hana, l'avocate Nasrin Sotoudeh et le vendeur de DVD Omid jouent leur propre rôle dans la vie. L'étudiant cinéphile est mon neveu. L'institutrice, la femme d'un ami. Le voleur, l'ami d'un ami. Le blessé vient lui de province”.

42 Os gestos interpelativos se expressam especialmente em *Onde está você, Jafar Panahi?*: Panahi recebe duas chamadas no celular que também está a filmá-lo, acoplado ao pára-brisa: a primeira é de uma estudante de cinema, que pede a opinião de Panahi sobre um roteiro que ela lhe enviara; a segunda é de uma mulher identificada como “Mokhtareh”, que quer notícias de Panahi — trata-se, muito provavelmente, de Parvin Mokhtare, mãe de Kouhyar Goudarzi, jornalista e ex-presos político que fora companheiro de cela de Panahi. Essas cenas de interpelação demonstram como Panahi, como cineasta e dissidente, torna-se alguém a quem seus semelhantes recorrem. Ao mesmo passo, Panahi convoca sujeitos nessas mesmas condições a participarem de seus filmes como intercessores (lembramos de Nasrin Sotoudeh, de Shahrzad, e dos cineastas que compartilham a realização dos filmes pós-condenação: Mojtaba Mirtahmasb, Kambuzia Partovi e Majid Barzegar).

Figura 27 — A compressão do plano vertical



Fonte: *3 Faces* (Jafar Panahi, 2018)

São estas imagens o motor do filme, que é a viagem abrupta de Behnaz Jafari e Jafar Panahi — o vídeo de Marziyeh, confiado a sua melhor amiga, Maedeh, foi encaminhado a Panahi, que o mostra à atriz — até o vilarejo de Saran, à procura de Marziyeh. São também estas imagens que incitarão um conflito entre Panahi e Jafari sobre a autenticidade do vídeo, que coloca em crise a diegese e convoca o espectador a tomar distância da cena, na medida em que a atriz suspeita ter sido capturada numa situação fílmica forjada pelo cineasta.

A caminho do vilarejo

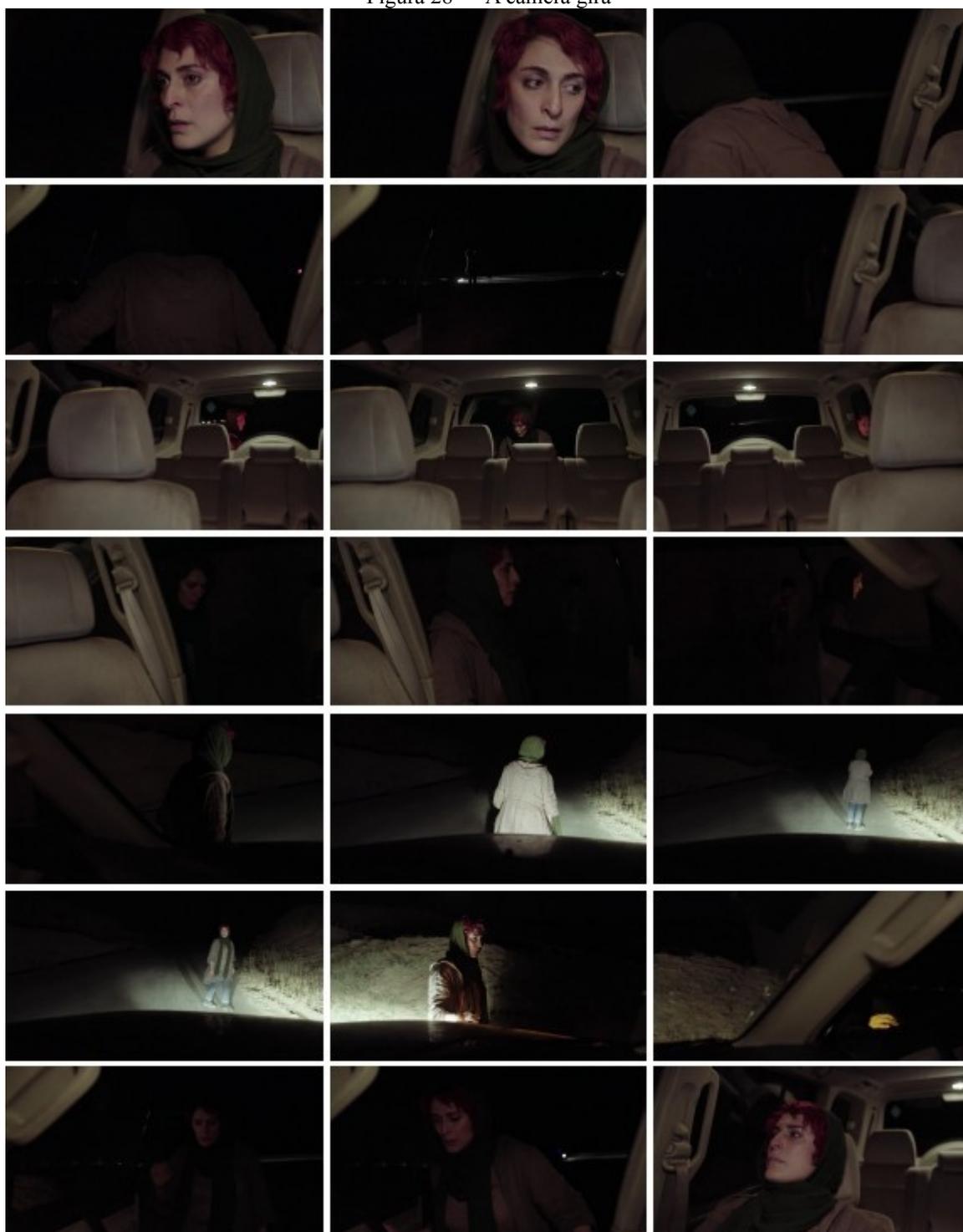
Ao vídeo de Marziyeh, sucede-se imediatamente um plano filmado no carro de Panahi em movimento, um plano fechado de Behnaz Jafari, sentada no banco dianteiro, assistindo ao vídeo no celular. É noite, a estrada está escura, e a única iluminação vem da tela do celular, incidindo no rosto da atriz. Este plano fixa-se demoradamente sobre Jafari, enquanto ela conversa com Panahi, de quem apenas ouvimos a voz — assemelhando-se formalmente ao primeiro segmento de *Dez* e à primeira sequência de *Táxi Teerã*, nos quais a câmera se firma sobre o passageiro, mantendo oculto da cena dialógica o motorista, de modo que a rigidez do enquadramento encarcera o olhar do espectador.

Contudo, ainda neste plano, essa câmera instalada no carro efetuará uma dinamização de enquadramento inédita. Panahi estaciona o carro para atender a ligação de uma diretora não identificada com quem Jafari trabalhava àquele momento num filme, cujo set a atriz havia abandonado (atitude tão remanescente de Mina) para ir com Panahi à busca de Marziyeh. Enquanto Panahi fala ao telefone, Jafari sai do carro e caminha pela estrada, arrodando o carro. Neste momento, a câmera se move um pouco para re-enquadrar, através da porta aberta do automóvel, a saída de Jafari, e, acompanhando o movimento dela ao redor do carro, efetua um giro completo em seu próprio eixo, até retornar a sua posição de início,

num enquadramento um pouco menos fechado. Mas não sabemos quem manipula esta câmera. Não parece ser Panahi; ele está lá fora ao telefone enquanto a câmera passa, em seu movimento circular, a enquadrá-lo junto a Jafari. Haveria, então, uma terceira pessoa operando a câmera? Por isso as luzes do carro permanecem apagadas e o plano mais fechado, para que um possível operador possa se ocultar em algum ponto cego?⁴³ Ou o giro da câmera seria remotamente controlado? Essas dúvidas se colocam porque o gesto filmico em *3 Faces*, ao contrário do que ocorre em *Táxi Teerã* e *Onde está você, Jafar Panahi?*, jamais se evidencia. Essa câmera tem sujeito indeterminado, não é mais extensão de Panahi.

43 Tal como Kiarostami permanecia no banco traseiro do carro de *Dez*, nesse espaço mantido fora de campo, a dirigir as cenas.

Figura 28 — A câmera gira



Fonte: *3 Faces* (Jafar Panahi, 2018)

Esse giro empreendido pela câmera ressurge numa cena posterior, quando Panahi é forçado a parar o carro na estreita estrada de terra do vilarejo, bloqueada por um boi ferido. Jafari sai do carro e segue adiante; observa o boi, passando depois para o fundo do automóvel, onde, se observamos muito atentamente, a vemos fumar, até que logo retorna ao assento do

passageiro. A câmera efetua um giro de 180° para que acompanhem os movimentos da atriz, enquanto Panahi é mantido fora de campo, conversando com o dono do boi, num diálogo que parece inserido posteriormente por dublagem. Desta vez, poderia ser Panahi a manipular a câmera? Talvez, mas em *3 Faces*, uma vez que a presença diegética da máquina jamais é explicitada em qualquer conexão com o corpo filmado do autor em cena, os movimentos da câmera-carro guardam ínfima sensação háptica, não se tornando efetivamente uma câmera-corpo.

Figura 29 — A câmera gira novamente



Fonte: *3 Faces* (Jafar Panahi, 2018)

Mas voltemos ao plano daquele primeiro giro: no plano seguinte já é dia, e aí a câmera nos apresenta outra operação inédita nos filmes pós-condenação: a cena externa. O plano aberto mostra Panahi enchendo uma garrafa de água em um riacho à beira da estrada. A câmera acompanha seu retorno ao carro, com movimentos panorâmicos, num plano que permanece exterior ao automóvel. Quando o carro parte daí, dois planos fechados e diagonais de Jafari e Panahi, internos ao carro, alternam-se para estabelecer o diálogo entre eles. Nessa conversa, a atriz demonstra os primeiros sinais de desconfiar que a situação de Marziyeh é um roteiro de Panahi e, com a tensão dessa suspeita, Panahi para o carro. As evasivas de Panahi fazem Jafari encerrar o diálogo, ainda confusa. Nisto, quando o plano de Panahi alterna pela última vez para Jafari, ela não aparece enquadrada no plano fechado e diagonal interno, mas por aquela câmera externa, que a enquadra lateralmente pela janela do motorista; aí a câmera demonstra sua exterioridade pelo desenquadramento que provoca, sem esforço, ao permanecer naquele ponto da estrada enquanto o carro segue viagem, transformando um plano fechado da atriz em um plano aberto da paisagem.

Figura 30 — O deslocamento do carro varia o enquadramento



Fonte: *3 Faces* (Jafar Panahi, 2018)

Em *3 Faces* finalmente a câmera sai de seu confinamento, como se o espaço externo pouco apresentasse o risco da vigilância e da repressão que antes se afiguravam. O fora é aí um espaço relativamente seguro, por ser remoto — periférico, fronteiro, numa estreita via de mão única com códigos de trânsito peculiares — e, sobretudo, por ser familiar a Panahi: “As filmagens de *3 Faces* aconteceram em três vilarejos: os locais de nascimento de sua mãe, seu pai e seus avós. Um ambiente tão familiar e protetor facilitou bastante a possibilidade de filmar sem riscos”⁴⁴ (FRODON, 2018a). Esses vilarejos situam-se numa província azerbaijana

44 No original, em inglês: “The *3 Faces* shoot took place in three villages: the birthplaces of his mother, his father and his grandparents. Such a familiar and protective environment greatly facilitated the possibility of

do Irã, onde o persa dá lugar à língua azeri; e é notadamente por Panahi assumir o papel de tradutor, além de condutor, que sua familiaridade com esse espaço se expressa (FRODON, 2018b), acrescentando outra camada às mediações que exerce como autor na cena.

Rachar a tela

Na sequência final de *3 Faces*, Panahi e Jafari conduzem Marziyeh de volta para a casa dos pais. O plano, do ponto de vista subjetivo do carro, abrangendo apenas a camada exterior, começa num *travelling* até chegar à casa, fixando-se na fachada, enquadrando o muro e a porta. Panahi permanece no carro, enquanto a atriz e a garota entram. Pela porta, pouco depois, sai o irmão de Marziyeh, furioso, expulso pelo pai. A câmera efetua leves movimentos panorâmicos para mostrar o rapaz, cujo comportamento irascível vimos algumas cenas atrás, espiar por cima do muro e arrancar dali, com um chute, uma pedra. Agachando-se em frente à casa, ele balança a pedra entre as mãos, num gesto que ameaça a constituição desse plano, frágil como o anteparo de vidro atrás do qual a câmera o institui. Esse sopesar da pedra acentua a tensão da cena, mas uma ameaça ingênua, quando comparada com a reação indiferente, até cômica, de Panahi.

Panahi sai do carro e, andando pelas ruas, para próximo de uma cerca. Algo fora de campo chama-lhe a atenção. Ele vai até um ponto da cerca onde não há grades. E desse ponto um outro plano se faz, mostrando o que Panahi vê: Shahrzad, ao longe numa paisagem bucólica, pintando uma tela. A atriz interdita ainda consegue criar algo. E Panahi a vê além da cerca, mas não através das grades. Por uma brecha, o anteparo a separá-los se apaga. Neste momento, ouve-se o alarme do carro disparar. Imaginamos a pedra arremessada.

Figura 31 — Além das cercas, Shahrzad



Fonte: *3 Faces* (Jafar Panahi, 2018)

Corta para o *travelling* do carro, que, numa elipse temporal, segue seu caminho. Sobre a estrada adiante, vista através do para-brisa, a rachadura do vidro se ramifica. Essa rachadura fissa a transparência do anteparo, demonstra-o como uma camada mediadora e protetiva do gesto fílmico, apontando a posição internalizada e escudada da câmera. O carro retorna a Teerã — lá, a câmera poderá se externar como pudera no vilarejo? Esse retorno se faz com um retorno à forma interna, mas rachada.

Figura 32 — A paisagem através do vidro partido

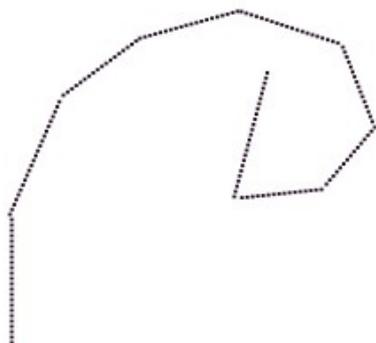


Fonte: *3 Faces* (Jafar Panahi, 2018)

Aonde vai Panahi?

O táxi de Panahi começava seu percurso seguindo o trajeto muito linear de uma avenida larga, onde rápida e facilmente a câmera divisa os dois passageiros que entrarão no carro, voltando a câmera à cena interna. Tão reta, a rua passa pelo carro como o filme que transcorre em sua fluidez, como *défilement*. Nenhum passageiro precisa sair para que outro entre: as rotas se aglutinam. O maior desvio nesse fluxo é proposto pelas duas senhoras a caminho de Cheshmeh Ali, as quais Panahi, perdido e atrasado, logo coloca em outro táxi, porque precisa buscar Hana na escola. Compromisso cumprido, a carteira esquecida no banco traseiro por uma daquelas senhoras define, no rumo a esmo, uma guinada que torce e retorna, desenhando para a narrativa um arco menor que, antes de fechar, é interrompido pelo furto da câmera.

Figura 33 — Esquema do percurso narrativo de *Táxi Teerã*



Fonte: Autor

Figura 34 — Esquema do percurso narrativo de *Onde está você, Jafar Panahi?*



Fonte: Autor

Note-se, para efeito de comparação, que a “trajetória automobilística em Kiarostami [...] nunca se dá em linha reta nem por vias principais” (BERNARDET, 2004, p. 47). Pois é por ir ao encontro de Kiarostami que *Onde está você, Jafar Panahi?* apresenta uma transição nos caminhos de Panahi, do retilíneo ao sinuoso, que se prolongará na pura sinuosidade de *3 Faces*. Na estreita estrada até o vilarejo de Saran, as sucessivas curvas acentuadas não deixam avistar nada à distância em seu curso. O caminho serpenteia, e só se aproximando de cada dobra é possível ver o que vem mais além.

Figura 35 — O que está nas reentrâncias



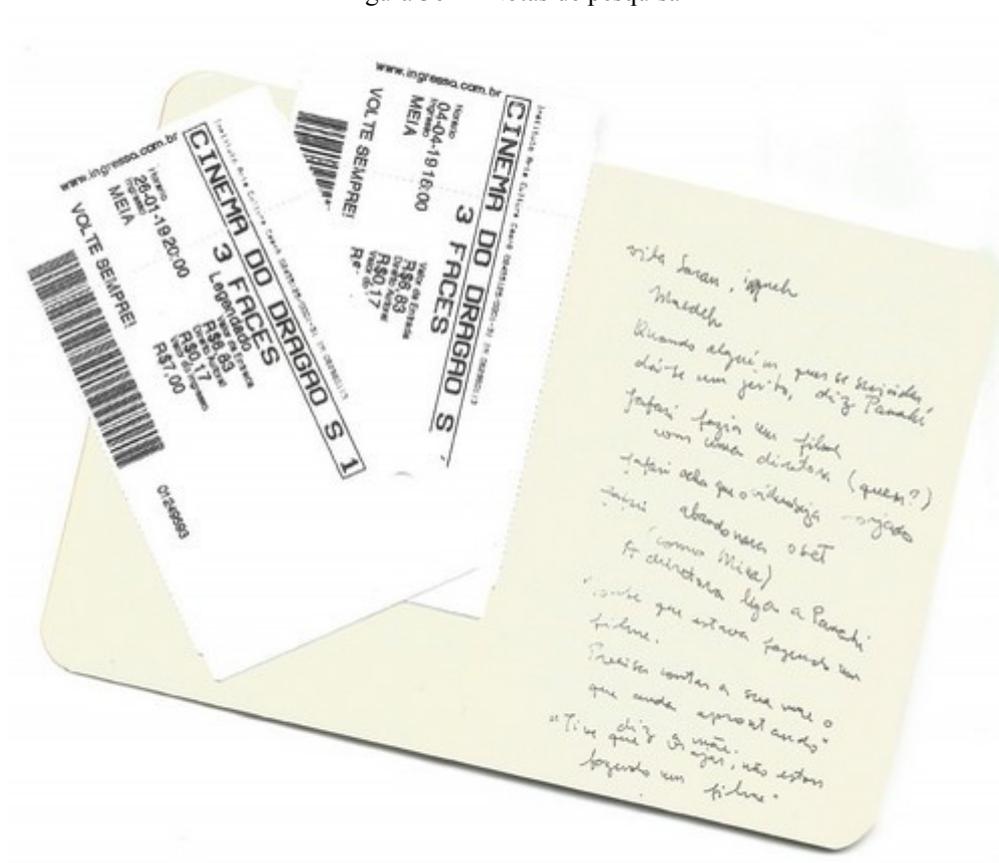
Fonte: *3 Faces* (Jafar Panahi, 2018)

E aqui esta pesquisa, percorrendo os caminhos de Panahi, chega não a sua reta final, mas a uma curva, da qual nos aproximamos para tentar ver o que vem lá.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando escrevi o projeto desta pesquisa, em meados de 2017, não havia notícias de um novo filme de Panahi a caminho. Mas, bela surpresa, *3 Faces* estrearia no Festival de Cannes, em maio de 2018, durante o primeiro semestre do mestrado. Pelo que eu então via do trailer e das críticas, *3 Faces* retomava a intriga central do roteiro irrealizável lido em *Isto não é um filme* e, ao mesmo tempo que apontava novos caminhos formais (cenas externas, surpreendentemente), aparentava prolongar algumas marcas já conhecidas (a autoinscrição, a forma-carro). Consegui assistir a *3 Faces* em janeiro de 2019, numa exibição única na Mostra Retroexpectativa 2018/2019, no Cinema do Dragão. Lá também assisti ao filme uma segunda vez, em abril de 2019, quando entrou em cartaz em circuito nacional. Como não havia previsão de reassistir *3 Faces* além dessas sessões, e sem saber quando teria acesso a uma cópia do filme, aproveitei para tomar notas já à primeira vista, na sala de cinema, sem enxergar muito bem o que ia escrevendo à luz da tela.

Figura 36 — Notas de pesquisa



Fonte: Autor

Eu esperava poder incluir *3 Faces* na pesquisa, ao menos as aproximações mais patentes desde já — com efeito, elas já estavam se entremeando aos primeiros tópicos da dissertação. Quanto a suas particularidades, em especial o avanço a cenas externas, o filme se apresentava a mim como uma ponta solta. Se escolher um corpus de análise significava isolá-lo, eu sabia que *3 Faces* não seria o ponto conclusivo desse cinema em processo. A mim permanece, nessas linhas finais, o descompasso entre o tempo de uma pesquisa que precisa ser encerrada em 24 meses e um cinema que, feito com a vida e uma sentença, continua. Esta dissertação se encerra como aquelas notas no escuro, à espera dos filmes por vir. E espero que as conclusões possíveis definam menos encerramentos do que aberturas a outras questões, outras pesquisas.

Agora recorro que minha incursão no cinema iraniano foi menos pautada pelo recorte de nacionalidade do que pelo desconcerto que me causaram *Salve o Cinema* (Mohsen Makhmalbaf, 1995) e *O Espelho* (Jafar Panahi, 1997), em razão do olhar autorreflexivo que propõem ao espectador, incitando certa inclinação analítica em relação aos processos cinematográficos, algo crucial para minha formação amadora na pesquisa em cinema àquela época, durante a graduação em jornalismo. Esta pesquisa foi completamente guiada por esse lugar de estranhamento, dúvida e curiosidade a que somos convocados como espectadores de Panahi, a mesma posição que tomo como pesquisador.

Nas ocasiões em que exibi os filmes de Panahi ou apresentei partes desta pesquisa, sempre alguém perguntava como Panahi conseguia fazer esses filmes sem sofrer outras retaliações, quais seriam os termos exatos de sua sentença etc. O primeiro esforço, aqui, foi o de montar uma narrativa que situasse as condições em que Panahi trabalha, e que caracterizasse a interdição, ainda como força extrafílmica, mas uma força que não deixa de se infiltrar nos processos fílmicos, modulando-os. Tentei demonstrar como, para Panahi, é preciso contorná-la para que um filme se faça, ao mesmo tempo que lhe cabe transmutar essa força em formas, transformá-la em matéria fílmica, para expô-la. Logo, o que os filmes nos mostram não é uma compreensão da interdição em si, mas das negociações formais e narrativas que Panahi estabelece com os termos restritivos de sua sentença. A transgressão implicada nesse cinema que se faz em paulatino confronto com seu impedimento de realizar-se, transgredindo-o a cada consecução, não é a afirmação de uma liberdade irrestrita; como vimos, as *mise-en-scènes* pós-condenação firmam-se em limitações, sobretudo espaciais e de

posicionamento de câmera. Esta é a maneira singular como Panahi gere a interdição como forma. Ressalto, portanto, a perspectiva aqui concentrada na singularidade do caso de Panahi; eu não objetivava, a partir dele, atingir uma generalização da interdição como categoria. Vê-se que Mohammad Rasoulof, sentenciado à mesma pena, tem operado de maneira distinta sob a interdição⁴⁵. Um estudo detalhado da obra pós-condenação de Rasoulof possibilitaria mostrar quais outras formas a interdição pode assumir.

Também guiava esta pesquisa a hipótese de que a obra pós-condenação de Panahi é um projeto fílmico em continuidade, o que me demandou considerar os filmes mediante uma perspectiva geral, mas pormenorizada. Em busca de um ponto de acesso a essa composição, uma chave seria, para mim, a condição não-fílmica expressa em *Isto não é um filme*, porque seu caráter ensaístico, autorreflexivo e direto expõe os fundamentos do projeto estético-político pós-condenação, justo àquele primeiro momento em que Panahi precisa se ambientar a uma outra espacialidade mais restrita, revendo, na própria cena, as estratégias e procedimentos de que poderia doravante se valer para tentar constituir uma cena. Ao cabo, me parece que essa condição não-fílmica, ainda que aí mais expressiva, prolonga-se aos demais filmes, no sentido de que são, em certa medida, “tentativas”, experiências vividas sob a interdição.

O gesto de autoinscrição, por sua constância, é o que mais torna coesivo o projeto pós-condenação, visto que há certa equivalência entre expor a interdição e Panahi expor-se a si mesmo na condição de sujeito interdito. Isto nos leva a especular até quando a presença de Panahi, que ele julga necessária, perdurará. Ou melhor, em que medida a exposição do autor como ator seria dispensável? Se, em vez de sua quase onipresença ou de sua aparição súbita, ele encenasse uma evacuação? Se Panahi decidir sair completamente de cena⁴⁶, não mais operando esse gesto reiterador do cruzamento entre cena e vida, de inflexão testemunhal e de instabilização da diegese, imaginemos por quais reformulações seu cinema passaria.

45 Rasoulof, aliás, voltou a ser perseguido após o lançamento de seu filme *Lerd* (2017). Novamente acusado de fazer propaganda contra o Estado e ameaçar a segurança nacional, o realizador foi sentenciado, em julho de 2019, a um ano de prisão, impedido de se engajar em atividades sociais ou políticas e de sair do Irã por dois anos, mas permanece em liberdade (PEITZ, 2019). A advogada Nasrin Sotoudeh, que participou de *Táxi Teerã*, foi novamente detida, levada à Prisão de Evin em junho de 2018. Em março de 2019, ainda presa, seu marido comunicou à imprensa que ela foi sentenciada a 38 anos de prisão e 148 chibatadas (MAGRA, 2019). Essa retomada de perseguições nos leva a imaginar se Panahi conseguirá permanecer incólume.

46 Um ponto de partida para esse exercício especulativo seria analisar as parciais saídas de cena que Panahi já tem efetuado como personagem: sua completa ausência na primeira metade de *Cortinas Fechadas*; os momentos em que sai do táxi e deixa Hana sozinha, em *Táxi Teerã*; e, em *3 Faces*, quando ele permanece no carro à porta de Shahrzad e Behnaz Jafari conduz sozinha a cena pelo vilarejo à noite.

Como ele mesmo se pergunta: Que tipo de filmes poderia fazer?

Dentre as condições de possibilidade do projeto fílmico de Panahi, recolher-se a espaços seguros onde seja possível agir discretamente tem se demonstrado uma das mais cruciais, então são as relações de espacialidade um ponto de partida para a elaboração de uma *mise-en-scène* confinada cujas modulações acompanhamos ao longo dos filmes, conforme as limitações da interdição vão sendo tensionadas. Em visada geral, acompanhamos um processo de abertura dos confinamentos da cena — da casa ao carro, até as externas no vilarejo — mas não parece se tratar de um curso evolutivo. O alcance de formas mais irrestritas asseguraria condições semelhantes ou mais auspiciosas para um eventual filme subsequente? Preservar o anonimato de equipe e elenco é uma estratégia preventiva inconstante, por exemplo. Acredito, portanto, que cada filme tende a ser uma proposição circunstancial, que avalia os riscos aos quais está suscetível.

Os confinamentos formais de Panahi nos trouxeram às questões do enquadramento, às clausuras e aberturas que o cinema promove, para daí investigar, na última seção da pesquisa, de cerne analítico, como as câmeras se posicionam, que movimentos efetuam, como se relacionam com os corpos filmados, observando as dinâmicas de contenção e liberação que câmera, corpo e espaço engendram entre si. Algumas constatações:

Que Panahi funda aberturas por meio de recortes menores no quadro: sobrequadros de mediação (as janelas, os portões) ou de encenação evocativa (o tapete), para estabelecer, respectivamente, conexões espaciais ou com um fora de campo contíguo, entrevisto mas inacessível, ou com um fora de campo abstrato e invisível, que só pode ser evocado. Nessas aberturas, os anteparos (as grades, as cortinas, o vidro das janelas) tendem a se evidenciar por sua materialidade ou pelas bordas das aberturas que regulam, demarcando a sensação de apartamento e de mediação entre o dentro e o fora.

Que, em Panahi, o quadro não encarcera os corpos; desloca-se de acordo com eles, valendo-se majoritariamente de panorâmicas. Não são os corpos, mas as câmeras que estão circunscritas. A câmera acompanha os corpos dentro de espaços contidos, mas, com exceção da câmera externa de *3 Faces*, não ultrapassa sua fronteira de contenção, à semelhança de como Panahi circula pelo Irã sem ousar sair, porque sair do país, ainda que tenha lhe sido proibido, é possível, mas a custo da incerteza de poder regressar. Contra tal delimitação da

câmera, a convocação de outros sujeitos-câmera à cena e a inserção do celular como instrumento de filmagem liberam olhares menos restringidos.

Nestes primeiros dias de 2020, o Irã está no centro de um conflito com os Estados Unidos. O general Qasem Soleimani, militar de vultosa influência no Irã pós-revolução, foi assassinado em Bagdá por um drone americano. Ali Khamenei jurou vingança. Donald Trump ameaçou bombardear patrimônios culturais iranianos, em caso de retaliação. Tensões internas se agravaram agora que o governo iraniano admitiu responsabilidade pela derrubada, por engano, de um voo comercial ucraniano em Teerã, matando as 176 pessoas a bordo, o que deflagrou manifestações populares de oposição ao regime. Enquanto eu escrevia estas últimas linhas, Panahi publicou quatro vídeos no Instagram. Ele estava filmando esses protestos nas ruas de Teerã. São imagens muito contundentes de manifestantes exigindo a deposição de Khamenei e gritando palavras de ordem contra as forças policiais, que respondem com bombas de gás lacrimogêneo. Imagens de outros cinegrafistas, divulgadas na Internet, captaram Panahi em meio à multidão. O que me fica é essa imagem do cineasta interdito nas ruas, filmando.

Esses breves gestos filmicos de cerne documental também se demonstravam numa série de vídeos que Panahi publicou no Instagram em abril de 2019, gravados na província do Lorestão, logo após as enchentes que assolaram a região. Tais vídeos, que Panahi chama nas legendas de “notas de viagem”, não sei se de fato compõem um documentário, se seriam um estudo preparatório para um filme. Panahi fez essas gravações — em que entrevista vários dos atingidos pelas enchentes — acompanhado da atriz Pouri Banayi, que, como Shahrzad, deixou de atuar após a Revolução Islâmica. Uma matéria jornalística (VENICE, 2019) reportou que esses cliques seriam parte de um documentário sobre as enchentes, que supostamente Panahi enviaria ao Festival de Veneza, notando que seria a primeira aparição fílmica de Banayi em quarenta anos, caso sua presença não fosse elidida no corte final. Nenhuma outra fonte, até agora, confirma essas informações. Filme ou não, há nesses vídeos o carro, uma viagem, estradas apagadas pela força das águas, a interpelação dos transeuntes, quase como uma variação próxima da proposta de *3 Faces*, bem como uma premissa remanescente à de *E a vida continua* (Abbas Kiarostami, 1992).

No último dos vídeos gravados nos protestos sob a ponte de Hafez⁴⁷, nas cercanias da

47 Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/B7NVFdmAvXd/>>. Acesso em 14 jan. 2020.

Universidade Amir Kabir, Panahi filma alguns manifestantes acendendo velas em alusão às vítimas do avião derrubado, apartados, por grades vistas no plano de fundo, da multidão que protesta na rua. Os gritos aumentam, e a câmera de Panahi passa para lá, atravessando uma brecha da grade. O braço se estica para alcançar a camada exterior, para logo recuar um pouco, mantendo à metade do campo, entre a vigília e o protesto, a grade (Fig. 37). Parece que voltamos ao último plano de *Isto não é um filme*.

Figura 37 — Ainda as grades



Fonte: Instagram / @jafar.panahi

REFERÊNCIAS

- ABBASIAN, Pooya. Pooya Abbasian: «Sa condamnation était un geste symbolique». **Libération**, Paris, 14 abr. 2015. Entrevista concedida a Clémentine Gallot. Disponível em: <https://next.liberation.fr/cinema/2015/04/14/sa-condamnation-etait-un-geste-symbolique_1241184>. Acesso em: 02 dez. 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)**. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- BAZIN, André. **O que é o cinema?** Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BEAUMONT-THOMAS, Ben. Jafar Panahi asks for Golden Bear winner Taxi to be shown in Iran. **The Guardian**, Londres, 17 fev. 2015. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2015/feb/17/jafar-panahi-golden-bear-taxi-iran>>. Acesso em: 02 dez. 2018.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Org: Willi Bolle. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ª ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- BLACK, Ian. Iran arrests top film-maker Jafar Panahi for supporting Green movement. **The Guardian**, Londres, 02 mar. 2010. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2010/mar/02/iran-arrests-film-maker-jafar-panahi-green-movement>>. Acesso em: 02 dez. 2018.
- BLOTTIÈRE, Mathilde. Jafar Panahi, itinéraire d'un réalisateur obstiné qui dérange. **Télérama**, Paris, 15 abr. 2015. Disponível em: <<https://www.telerama.fr/cinema/jafar-panahi-itineaire-d-un-realisateur-obstine-qui-derange,125483.php>>. Acesso em: 02 dez. 2018.
- BRASIL, André. Formas do antecampo: performatividade no documentário brasileiro contemporâneo. In: **Revista Famecos**, Porto Alegre, v.20, n.3, pp. 578-602, 2013.
- CANTINHO, Maria João. Aby Warburg e Walter Benjamin: a legibilidade da memória.

História Revista, v. 21, n.2, pp. 24-38, 2016. Disponível em:

<<https://www.revistas.ufg.br/historia/article/view/43380>>. Acesso em 3 jun. 2019.

CHILD, Ben. Jafar Panahi's Closed Curtain collaborators grounded in Iran. **The Guardian**, Londres, 18 fev. 2013. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2013/feb/28/jafar-panahi-closed-curtain-iran>>. Acesso em 19 mar. 2019.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder**: A inocência perdida em cinema, televisão, ficção, documentário. Trad. Augustin de Tugny; Oswaldo Teixeira; Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis; SORREL, Vincent. **Cine, modo de empleo**. Trad. Margarita Martínez. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2015.

DABASHI, Hamid. **Makhmalbaf at Large**: The Making of a Rebel Filmmaker. Nova York: I. B. Tauris, 2008.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 - A imagem-movimento**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. O que é o ato de criação? In: DELEUZE, Gilles. **Dois regimes de loucos**: textos e entrevistas (1975-1995). Trad. Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Devolver uma imagem. In: ALLOA, Emmanuel (Org). **Pensar a imagem**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição**. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017a.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Trad. André Telles. São Paulo: Editora 34, 2017b.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Atlas ou O gaio saber inquieto**: O olho da história, III. Trad. Márcia Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

DÖNMEZ-COLIN, Gönül. **Cinemas of the Other**: A Personal Journey with Film-Makers from the Middle East and Central Asia. Bristol, Reino Unido: Intellect Books, 2006.

DURAS, Marguerite. **Le camion**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2014. (e-book)

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **Teoria do cinema**: Uma introdução através dos sentidos. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2018.

FERRAZ, Renata. Taxi, de Jafar Panahi: o realizador diante do dispositivo filmico. In: **Doc On-Line**: revista digital de cinema documentário, v. 19, pp. 307-315, 2016. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/19/analise_2.pdf>. Acesso em: 08 dez. 2018.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo**. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro, RJ: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **As Palavras e as Coisas**: Uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FRODON, Jean-Michel. **3 Faces**: a film by Jafar Panahi. [press kit]. Paris: Celluloid Dreams, 2018. Disponível em: <<http://www.celluloid-dreams.com/uploads/pdf/films/3-FACES-Press-Kit.pdf>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

FRODON, Jean-Michel. À quoi tient le bonheur du spectateur de «Trois visages»? **Slate France**, 5 jun. 2018. Disponível em: <<http://www.slate.fr/story/162605>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. O preço de uma reconciliação extorquida. In: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010.

GARCIA, Pedro Piccoli. **Metanarrativa, pós-modernidade e política em *Isto não é um filme e Táxi Teerã*, de Jafar Panahi**. Dissertação (Mestrado em Letras) — Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul - RS, 2018.

JEANNELLE, Jean-Louis. Toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits: modalités de l'inadvenue au cinéma. In: **Fabula-LhT**, n° 13, nov. 2014a. Disponível em: <<http://www.fabula.org/lht/13/jeannelle.html>>. Acesso em: 16 jan. 2019.

KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. Trad. Alvaro Machado. In: Kiarostami, Abbas. **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de São Paulo, 2004.

LANGFORD, Michelle. Iranian Cinema and Social Media. In: FARIS, David M.; RAHIMI, Babak. **Social Media in Iran**: Politics and Society after 2009. Nova York: SUNY Press, 2015.

MACKEY, Robert. July 30: Updates on Post-Election Protests in Iran. **The New York Times**, Nova York, 30 jul. 2009. Disponível em: <<https://thelede.blogs.nytimes.com/2009/07/30/updates-on-new-post-election-protests-in-iran>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

MACKEY, Robert. Iranian Filmmaker Released on Bail. **The New York Times**, Nova York, 25 maio 2010a. Disponível em: <<https://thelede.blogs.nytimes.com/2010/05/25/iranian-filmmaker-released-on-bail/>>. Acesso em: 01 jun. 2019.

MACKEY, Robert. An Iranian Director's Impassioned Defense. **The New York Times**, Nova York, 17 nov. 2010b. Disponível em: <<https://thelede.blogs.nytimes.com/2010/11/17/an->

[iranian-directors-impassioned-defense/](#)>. Acesso em: 02 dez. 2018.

MAGRA, Ilana. Defensora dos direitos das mulheres é condenada a 38 anos de prisão e 148 chibatadas no Irã, diz marido. **O Globo**, 13 mar. 2019. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/mundo/defensora-dos-direitos-das-mulheres-condenada-38-anos-de-prisao-148-chibatadas-no-ira-diz-marido-23519015>>. Acesso em 13 jan. 2020.

MAKHMALBAF, Samira. The Digital Revolution and the Future Cinema. In: MACKENZIE, Scott. **Film Manifestos and Global Cinema Cultures: A critical Anthology**. Berkeley: Univ. of California Press, 2014.

MELEIRO, Alessandra. **O Novo Cinema Iraniano: Arte e Intervenção Social**. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

MESQUITA, Cláudia. Obra em processo ou processo como obra? In: EDUARDO, Cleber; VALENTE, Eduardo; VIEIRA, João Luiz. **Cinema Brasileiro Anos 2000: 10 questões**. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacinetica.com.br/anos2000/questao9.php>>. Acesso em 03 jan. 2020.

MESQUITA, Cláudia. “A Família de Elizabeth Teixeira”: A história reaberta. In: **Catálogo do 18º Festival do Filme Documentário e Etnográfico** (forumdoc.bh). Belo Horizonte: Filmes de Quintal, 2014.

MET, Philippe. Pour un cinéma fantôme: Autour du « Harry Dickson » d’Alain Resnais et de Frédéric de Towarnicki. **Positif**, n. 565, mar. 2008. pp. 61-65.

MITCHELL, W. T. J. Metapictures. In: MITCHELL, W. T. J. **Picture Theory: Essays on verbal and visual representation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

MONASSA, Tatiana. Filmar como ato de resistência. In: MONASSA, Tatiana (org.). **Cineastas iranianos: Mohammad Rasoulof e Jafar Panahi**. Rio de Janeiro: Gráfica Stamppa, 2013.

MONDZAIN, Marie-José. **Homo spectator: ver, fazer ver**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.

MOTTAHEDEH, Negar. **#iranelection: Hashtag Solidarity and the Transformation of Online Life**. Stanford, CA: Stanford University Press, 2015.

NAFICY, Hamid. **A Social History of Iranian Cinema**, Volume 4: The Globalizing Era, 1984—2010. Duke University Press Books, 2012.

NAVAI, Ramita. **City of Lies: Love, Sex, Death, and the Search for Truth in Tehran**. Nova York: PublicAffairs, 2014. (e-book)

PANAHI, Jafar. Notes du réalisateur. In: ANDRIANI, Viviana; DARD, Aurélie. **Taxi**

Téhéran: un film de Jafar Panahi [dossier de presse]. Paris: Memento Films, 2015.

Disponível em: <http://www.memento-films.com/assets/epk/press/taxi-teheran_press.pdf>.

Acesso em: 02 dez. 2018.

PANAHI, Jafar. **Jafar Panahi : « Lorsqu'un film m'appelle »**. Entrevista concedida a Jean-

Michel Frodon, 25 abr. 2016. Disponível em: <[https://www.festival-](https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/DP_Jafar_Panahi1.pdf)

[automne.com/uploads/spectacle/DP_Jafar_Panahi1.pdf](https://www.festival-automne.com/uploads/spectacle/DP_Jafar_Panahi1.pdf)>. Acesso em: 02 dez. 2018.

PEITZ, Dirk. “Die Revolutionswächter wollen ein islamisches Hollywood”. **Zeit Online**, 28

jul. 2019. Disponível em: <[https://www.zeit.de/kultur/film/2019-07/mohammad-rasoulof-](https://www.zeit.de/kultur/film/2019-07/mohammad-rasoulof-iran-filmregisseur-haft-propaganda-filme/komplettansicht)

[iran-filmregisseur-haft-propaganda-filme/komplettansicht](https://www.zeit.de/kultur/film/2019-07/mohammad-rasoulof-iran-filmregisseur-haft-propaganda-filme/komplettansicht)>. Acesso em 13 jan. 2020.

PIELDNER, Judit. **The Camera in House Arrest**: Tactics of Non-Cinema in Jafar Panahi's Films. *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, n. 15, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. Figuras do testemunho e democracia. Entrevista por Maria-Benedita Basto. In: **Revista Intervalo**. Lisboa, n. 2, maio 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques; JDEY, Adnen. **La méthode de la scène**. Paris: Lignes, 2018.

ROTH, Joseph. **Judeus errantes**. Trad. Simone Pereira Gonçalves. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2016.

SAYAD, Cecilia. **Performing Authorship**: Self-Inscription and Corporeality in the Cinema. New York: I.B. Tauris, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Narrar o trauma: a questão dos testemunhos de catástrofes históricas. In: **Psic. clin.**, vol. 20, n. 1, 2008.

SENRA, Stella. O cinema de Marguerite Duras: uma breve apresentação. In: SENRA, Stella *et al.* **Marguerite Duras**: escrever imagens. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2009.

SOTINEL, Thomas. Jafar Panahi, le cinéaste iranien dans les limbes de l'interdiction. **Le Monde**, Paris, 17 out. 2016. Disponível em:

<https://www.lemonde.fr/cinema/article/2016/10/17/jafar-panahi-un-cineaste-dans-les-limbes-de-l-interdiction_5014831_3476.html>. Acesso em: 02 dez. 2018.

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: Uma perspectiva comparada sobre as relações de classe no cinema brasileiro contemporâneo. 2016. Tese (Doutorado em Comunicação Social) — Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

SREBERNY, Annabelle. Thirty-plus Years of the Iranian Revolution: Culture in Contestation. In: SREBERNY, Annabelle; TORFEH, Massoumeh (orgs.). **Cultural Revolution in Iran**:

Contemporary Popular Culture in the Islamic Republic. Nova York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2013.

STENGERS, Isabelle. **Reativar o animismo**. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Série Caderno de Leituras, N. 62. Belo Horizonte: Editora Chão da Feira, 2017. Disponível em: <<http://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2017/05/caderno-62-reativar-ok.pdf>>. Acesso em: 06 abr. 2019.

TALATTOF, Kamran. **Modernity, Sexuality and Ideology in Iran: The Life and Legacy of a Popular Female Artist**. Nova York: Syracuse University Press, 2011.

TAVARES, Jansen Hinkel Molineti. **Os espaços de confinamento no cinema persa**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2017.

TIRELLI NETO, Ismar. Apresentação. In: CAMPOS, Otávio. **Ao jeito dos bichos caçados**. Belo Horizonte: Macondo & Moinhos, 2018.

TODD, Drew (org.). **Jafar Panahi: Interviews**. Jackson, MS, EUA: University Press of Mississippi, 2019.

VEIGA, Roberta. **A estética do confinamento: o dispositivo no cinema contemporâneo**. Tese de Doutorado, PPGCOM, FAFICH - UFMG, 2008.

VEIGA, Roberta. Alteridade no habitáculo: uma análise do dispositivo de confinamento em Dez, de Abbas Kiarostami. **Galáxia**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. ISSN 1982-2553, [S.l.], n. 21, jul. 2011. ISSN 1982-2553. Disponível em: <<http://ken.pucsp.br/galaxia/article/view/5393>>. Acesso em: 03 jan. 2020.

VENICE Festival May Screen Jafar Panahi's Documentary on Iran Flood Victims. **Kayhan Life**, 13 maio 2019. Trad. Fardine Hamidi. Disponível em: <<https://kayhanlife.com/society/environment/venice-festival-may-screen-jafar-panahis-documentary-on-iran-flood-victims>>. Acesso em 14 jan. 2020.

VIVARELLI, Nico. After ‘Taxi’ wins Berlin Golden Bear, Jafar Panahi Asks For His Film To Be Shown In Iran. **Variety**, Nova York, 16 fev. 2015. Disponível em: <<https://variety.com/2015/film/news/after-taxi-wins-berlin-golden-bear-jafar-panahi-asks-for-his-film-to-be-shown-in-iran-1201434793/>>. Acesso em: 02 dez. 2018.

ZEYDABADI-NEJAD, Saeed. **The Politics of Iranian Cinema: Film and Society in the Islamic Republic**. Nova York: Routledge, 2010.