rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Jafar Panahi e a utilização do pós-cinema no cárcere

Jansen Hinkel[1]

ANO 8. VOL. 1 – REBECA 15 | JANEIRO – JUNHO 2019

[1] Jansen Hinkel atualmente é doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi (PPGCOM-UAM); é mestre em Comunicação pela mesma instituição e possui graduação em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP-UNESPAR). Atua como pesquisador de cinema, com interesse nos caminhos filosóficos e poéticos das artes audiovisuais.
Email: hinkeljansen@hotmail.com

rebeca
Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual

Resumo

Jafar Panahi é um cineasta iraniano que, por causa de seus filmes e declarações políticas, foi condenado a seis anos de prisão domiciliar e proibido de realizar seu trabalho por vinte anos. Mesmo assim, sem o conhecimento do regime teocrático que lhe deu o veredito, Panahi dirigiu alguns filmes que tiveram notoriedade internacional e revelaram sua prisão. A proposta deste artigo é inter-relacionar os conceitos de pós-cinema com a obra audiovisual feita a partir de obstruções políticas e formais, para mostrar que o pós-cinema aparece mesmo em regimes fechados com forte presença da censura. A abordagem por análise fílmica de textos culturais produzidos em tais condições revela a ideia de um cinema que se torna pós-cinema (uma outra coisa dentro da contemporaneidade), e dele se projeta não só uma tipologia pós-cinematográfica, mas uma crítica sociopolítica advinda das proibições.

Palavras-chaves: cinema iraniano; Jafar Panahi; Oriente Médio; prisão domiciliar.

Abstract

Jafar Panahi is an Iranian filmmaker who, because of his films and political statements, was sentenced to six years of house arrest and barred from performing his work for twenty years. Nevertheless, without knowing about the theocratic regime that gave him the verdict, Panahi directed some films that had international notoriety and revealed his arrest. The proposal of this article is to interrelate the concepts of post-cinema with the audiovisual work made from political and formal obstructions to show that the post-cinema appears even in closed regimes with a strong presence of censorship. The approach of a filmic analysis of cultural texts produced in such conditions conveys the idea of a cinema that becomes a post-cinema (another thing within contemporaneity), and it is projected not only a post-cinematographic typology, but a sociopolitical criticism of prohibitions.

Keywords: Iranian cinema; Jafar Panahi; Middle East; Home arrest.

As prisões de Jafar Panahi

Os governos autoritários sempre viram o cinema como ameaça ou propaganda; quando os filmes não estiveram de acordo com a propaganda, aconteceram as prisões e exílios dos responsáveis por eles. A Alemanha de Hitler, a Itália de Mussolini, a Espanha de Franco, a Rússia de Lênin e Stálin, as ditaduras militares latino-americanas, a China comunista e os regimes autoritários africanos (para citar alguns exemplos), ao longo do século passado, exilaram, prenderam ou mataram seus artistas.

No contemporâneo, com foco no Oriente Médio, quase todos os cineastas sofrem as práticas dos regimes teocráticos, e percebe-se, na observação do trabalho de Jafar Panahi, que o uso de procedimentos pós-cinematográficos serve a um tipo de cinema de resistência, tal como aconteceu no século XX. Contudo, agora, são as novas linguagens e técnicas, a contaminar as narrativas, que assumem funções antes cinematográficas ou televisivas: estar contra um pensamento vigente e opressor, ou propagá-lo massivamente como elogio e tática do regime em questão.

O pós-cinema pode ser entendido como a multiplicidade de imagens captadas por técnicas audiovisuais distintas ou mesmo por outras técnicas artísticas em junção com dispositivos especificamente audiovisuais. Não apenas um tipo de câmera ou espaço, o cinema pode sair da tela e encontrar o teatro, pode ser feito apenas com um programa de computador, existir na edição de imagens captadas por câmeras de segurança ou na variedade dos registros presentes na televisão, internet e aparelhos celulares. O pós-cinema, portanto, é um conceito poluído e interessado na poluição.

Se no século XX a preocupação era entender o fenômeno comunicacional televisivo e o futuro do cinema, hoje todas as imagens fazem parte do cinema se assim quiserem os realizadores. O cinema é capaz, inclusive, de acontecer fora do espaço da tela e no espaço real da exibição (algo que ocorria já no primeiro cinema, com uma banda sonora apresentada ao vivo).

> No cinema, entre o fim dos anos 50 e o fim dos anos 70 – com o surgimento das novas técnicas das mídias, a difusão da televisão, as guerras coloniais, 1968 e seu fracasso, e a crise dos movimentos de contestação – houve também uma renovação das tendências modernas. Mas o refluxo, os impasses ideológicos, a ruína das utopias desembocaram no que veio a se chamar “fim das grandes narrativas” e na recusa da dimensão histórico-crítica. (ISHAGHPOUR, 2004: 122)

As novas configurações de mundo são percebidas também na arte e na comunicação, e na adesão das mesmas em relação a tais configurações. O prefixo pós,

aplicado em geral aos conceitos de modernidade e verdade, logo aparece antes da palavra cinema. Tal problemática, chamada de pós-cinema, é usada aqui com o foco principal de interpretar o novo cinema iraniano, em específico os filmes de Jafar Panahi, em suas alusões ao pós-cinema e a influência disso no objeto fílmico a partir da prisão domiciliar do cineasta.

A discussão teórica sobre as prisões registradas pelo cinema persa, e a real função de cada uma delas no que se refere à compreensão ocupada (no espaço social) e representada (no espaço cinematográfico), ocorre quando a definição da prisão e dos prisioneiros alcança a relação entre espaço e sujeito (no caso do cinema, locação e personagem) e as diferentes funções resultantes de tal relação. O cárcere de alguns artistas, por conseguinte, é uma forma de pós-cinema à revelia de seus realizadores, uma condição do próprio meio onde se trabalha com audiovisual.

A penalização dos artistas iranianos e a obstrução (censura) dentro das políticas culturais do país são fatos que servem como procedimento teórico em relação ao termo pós-cinema. Discutir a prisão e os espaços fílmicos do cinema de origem persa é essencial para entender e atualizar as significações do pós-cinema na arte audiovisual.

Jafar Panahi, nascido em 1960 na cidade de Mianeh (Irã), é um influente cineasta da atualidade. Em 2009 — ao apoiar a candidatura de Mir Hussein Mussavi, candidato da oposição, primeiro-ministro do Irã entre 1981 e 1989 —, Panahi foi condenado à prisão domiciliar por seis anos e proibido, por vinte anos, de filmar. Mesmo com a condenação, de maneira clandestina, o realizador continuou a fazer filmes, aqui separados para análise: *Isto não é um filme* (*In film nist*, 2011) e *Cortinas fechadas* (*Pardé,* 2013).

Os cenários fechados das histórias transformadas em filme explicam a guerra interior do cineasta em sua prisão e, ao mesmo tempo, projetam o Irã contemporâneo. A partir da experiência do cárcere, tais obras apresentam uma natureza autobiográfica em que o corpo (físico e projetado) é a matéria narrativa. A matéria-corpo, coibida de um espaço aberto e livre, torna-se o protótipo cruzado entre documentário e ficção. O corpo está em estado de sítio e, de tal proibição, surgem alternativas de invenção — estas, uma espécie de pós-cinema.

Para entender a inter-relação entre o pós-cinema e o cinema de Panahi, é preciso analisar suas obras audiovisuais a partir de algumas constantes: a frágil diferença entre documentário e ficção, a prisão do cineasta, o uso do cinema como forma de resistência e protesto, a herança e adoção de aspectos teatrais nas narrativas e o espaço (locação) pela condição do confinamento. São essas as proposições teóricas que poderão caracterizar a obra de Jafar Panahi como pós-cinema.

Apartamento iraniano

O que é um documentário? Em princípio, a projeção da realidade; contudo, uma projeção é sempre um produto filtrado por um ponto de vista e por uma estilística. Até o mundo real, sem a representação ou a ilustração através da arte, não foge ao olhar do sujeito ou à luz da interpretação do outro, mesmo na realidade, o sujeito está preso a sua experiência.

> Nosso universo midiático atravessa, há vários anos, uma zona de turbulência de amplitude inédita. As linhas se movem, as fronteiras se deslocam sem cessar e os meios de comunicação clássicos estão perdendo muitas de suas referências, de modo que se começou a sentir, ultimamente, cada vez mais apertado no planeta cinema. De fato, o que restou do cinema naquilo que o cinema está se tornando? (GAUDREAULT; MARION, 2016: 14)

O que restou do cinema? A pergunta dá margem para uma outra questão: tudo aquilo que substitui o cinema é, então, um pós-cinema ou o pós-cinema se insere no cinema?

No caso dos filmes de Jafar Panahi feitos em regime de prisão domiciliar, ou seja, dentro de um pequeno recorte contemporâneo, o pós-cinema acontece pela obrigação externa (a condenação, e dela o espaço de confinamento) e pela atitude de continuar mesmo assim, uma obrigação existencial e política. Através desses fatores determinantes, se quer aqui responder não o que restou do cinema, e sim: o que resta do cinema quando se prende um cineasta por fazer cinema?

A prisão do cineasta, documentada por ele mesmo na tentativa de não ser ou parecer um filme às autoridades, discute os conceitos de ficção e não ficção a partir do projeto propositalmente impossível de não ser uma obra fílmica, e vai ao encontro da estilística de ambientes fechados que envolvem certas narrativas do realismo cinematográfico (filmes que se passam em locação única ou em poucos lugares).

O confinamento, entendido como prisão política, é um cenário obrigatório, e é por ele que se alcança a realidade (sua projeção), justamente na intenção de se disfarçar que o que se vê e o que se ouve é mesmo um filme; uma estratégia lógica de manifesto contrário a um veredito ainda em processo.

O filme compreende uma vertente documental contemporânea que se utiliza da encenação para alcançar a interpretação do material observado. O uso do documentário como forma de expressão audiovisual considera o cinema como arte e registro que leva o artista a pensar o real e particularizá-lo de alguma forma. O caráter particular — em que o realizador é também personagem e experimenta o espaço de seu apartamento para significar, pela câmera, seu confinamento — é uma *performance*. O diretor-personagem precisa fazer um filme que não é um filme, o experimento é a *performance*.

> Modo Performático: enfatiza o aspecto subjetivo ou expressivo do envolvimento do cineasta com o sujeito e a resposta de um público a esse envolvimento. Rejeita noções de objetividade em favor da evocação e afetação. (...) Os filmes neste modo compartilham qualidades com o experimental, o pessoal e a vanguarda, mas com forte ênfase no impacto emocional e social no público. (NICHOLS, 2001: 34)

Não que o filme se enquadre totalmente na definição de Bill Nichols, o que restringiria a complexidade necessária para se entender tal obra. A relação pessoal de Panahi com o projeto (secreto, com equipe não creditada) aproxima o resultado final de um documentário performático. Contudo, não se trata apenas de um documentarista e sua *performance* diante da câmera; o que se mostra é um prisioneiro a utilizar o cinema para protestar sua condição e discordar da política em um presente histórico no qual é possível, através de registros e *performances* audiovisuais, fazer cinema com as possibilidades de um pós-cinema. São outras formas de relação entre real e ficção captadas por distintas câmeras digitais.

A sociedade atual e a contemporaneidade do registro técnico são paradigmas do pós-cinema usados para que *Isto não é um filme* seja possível. O real não pode sair do lugar, existem apenas um artista em frente à câmera e um apartamento. O primeiro fator específico identificável em um cinema que se encerra em locação única é o espaço da ação. Claro que adjetivar o espaço como fator específico é desconsiderar a herança do teatro ao cinema, contudo, ele é específico por causa das atribuições formais dadas ao espaço quando transformado em filme.

No caso de *Isto não é um filme*, dois espaços, que em tese é um espaço único, ou seja, o próprio filme, se desdobra em dois discursos: o apartamento como espaço para um documentário e o tapete da sala como espaço de processo para um filme de ficção. O que acontece no apartamento é o próprio documentário, enquanto a tentativa de mostrar um filme que não foi filmado (na utilização do tapete da sala como planta baixa para representar o cenário deste filme imaginário) é um caminho de ficção pela obstrução espacial. O apartamento de Jafar Panahi, sua prisão: espaço para o documentário. O tapete da sala, utilizado para explicar o cenário de um filme proibido de ser feito: espaço alternativo para a ficção que não pode ser realizada devido à condenação do diretor à prisão domiciliar.

Isto não é um filme começa à mesa, em um café da manhã. Um plano conjunto e estático, frontal, de quase quatro minutos, mostra Jafar Panahi ao telefone. Os sons são diegéticos. Neste plano inicial é instaurado um aspecto da encenação que será mais ou menos respeitado ao longo do filme, no qual planos demorados informam ao

espectador aquilo que se quer dizer sem, ao menos inicialmente, se valer da montagem; para depois, ao utilizá-la, haver o impacto reflexivo.

Pode-se pensar a *mise-en-scène* em três camadas que organizam o documentário de forma que cada uma delas discuta um aspecto referente à prisão do realizador. Separadas, tais camadas dão um ritmo fílmico de tom crescente: da calma cotidiana do espaço até o sentimento de inadequação e revolta em relação a ele. Para tal construção, Jafar Panahi se vale do plano fixo em que documenta seu dia a dia com ações prosaicas (falar ao telefone, tomar café da manhã). Depois, para explicar o que se está a fazer efetivamente, o cineasta constrói um filme (que ele não pôde realizar) em cima do tapete da sala; esta *performance* é classificada aqui como a segunda camada (outra *mise-en-scène)* do documentário, como o protesto de um artista preso. Por último, diferentes câmeras (equipamento profissional e aparelho celular) contrapõem politicamente as noções daquilo que se considera documentário e ficção e dita, então, uma estética proveniente da montagem cinematográfica com a característica-base do pós-cinema que é o uso de diferentes registros e regimes de imagem.

A tríade demonstrativa (planos fixos de motivos cotidianos – *performance* em cima do tapete – jogo entre câmeras através da montagem) confirma o desenho de um espaço de prisão. A prisão política, portanto, é a base temática do espaço fílmico; a partir dela, a exposição dialógica do confinamento interage diretamente com o ritmo e a montagem em busca de uma estética pelo relato de si mesmo.

O espaço fílmico do apartamento é cortado para acima de um tapete, onde o cineasta tenta desenhar com fita crepe a planta baixa de um filme que não foi feito para que o espectador, através da verbalização e do sugerido no tapete, consiga imaginar o filme por si mesmo. Tal encenação aposta na imaginação e na simbologia de que o espaço é, por reflexão, um espaço de liberdade.

Ao tentar recriar a locação, Panahi revela a história de uma jovem de classe menos favorecida a viver uma situação limite. É a história de Maryan que ele quis filmar e não conseguiu, e o filme existirá ali no apartamento do diretor, em cima do tapete. A personagem foi aprovada na universidade para estudar no campo das artes. Filha de pais conservadores, ela é proibida de fazer o curso. Quando sua família vê seu nome no jornal que anuncia os aprovados no vestibular, ela é então restringida de suas liberdades cotidianas. Com seus pais a viajar, Maryan é trancafiada em casa. Presa, ela precisa dar um jeito de fugir para chegar na capital (Teerã) a tempo de se matricular na universidade; caso contrário, perderá o direito ao curso.

Filmado quase todo dentro do quarto da personagem protagonista, o suposto filme seria uma digressão na obra de Jafar Panahi, que sempre filmou em espaços abertos e, devido a limitações relacionadas aos véus das atrizes, sempre preferiu

locações em lugares públicos e histórias não passadas em ambientes de intimidade. Com a prisão, o cineasta passa dos exteriores reais a filmes em ambientes internos. Os recursos do cinema moderno (luz natural, locação real e equipe pequena), sempre utilizados por Jafar Panahi nas ruas iranianas, agora se fecham entre quatro paredes.

O tapete da casa do cineasta representa a casa inteira de Maryan: uma pequena almofada simboliza a cama da menina, uma cadeira com apoio vazado é a janela de seu quarto (o vão do apoio sugere uma vista para o exterior da casa), linhas traçadas com fita crepe são as paredes do quarto e da sala, as portas e a escada de acesso que une a sala ao quarto.

A cadeira, se fosse uma janela, mostraria o beco em que a casa se encontra, e a primeira tomada do filme, que duraria seis minutos em plano fixo, mostraria a vista desta janela e uma senhora com sacolas de compras a chegar em casa. No curto caminho do beco à casa, ela receberia a ajuda de um jovem para carregar suas coisas. Esta personagem seria a avó paterna de Maryan, que, ao chegar em casa, a acordaria em seu quarto. Percebe-se, pelos diálogos entre neta e avó (lidos diretamente do roteiro segurado pelo diretor, que descreve a tomada e diz as falas para a câmera), que elas não moram juntas, que Maryan não sai de casa e que sua avó, pela debilidade física que dificulta seu caminhar, não visita a neta todos os dias. O cineasta já havia pesquisado a locação real para este filme, e mostra à câmera a gravação em seu celular do local visitado. A espacialização feita no tapete torna-se, então, menos figurativa.

Após a avó ir embora, plano filmado pela janela (cadeira em cima do tapete), o espectador veria Maryan sozinha em seu quarto, deitada na cama. Um telefone tocaria e ela então se levantaria, atenderia ao telefone, o jogaria no chão e voltaria à cama, e, escondendo-se entre os cobertores, poria-se a chorar. Na próxima tomada, filmada com uma câmera no teto (*plongée*), Maryan estaria a consertar o telefone que acabara de quebrar no plano anterior e, durante o reparo do aparelho, ela receberia outra ligação.

Jafar Panahi pede um momento à câmera. Parece cansado, desiste de narrar sua história, joga o roteiro no chão e fala: “Se podemos contar um filme, por que não podemos fazê-lo?”. Ele sai de quadro e a sala fica vazia. A imersão na história contada é interrompida com esse retorno abrupto para o documentário sobre a prisão do personagem narrador. O contar uma história (caráter ficcional) se interrompe, e o espectador sai de um campo lúdico e imaginativo para o mundo real do filme.

O corte de uma ficção contada no discurso interno de um filme de não ficção direciona o espectador da imaginação ao pensamento político; como se a ficção com sua sucessão causal, expulsa pelo documentário, exigisse de volta a natureza social própria de filmes de protesto. O jogo que transita entre documentário, ficção,

performance e denúncia é o método aplicado pela obra para a construção espacial do confinamento audiovisual.

Em determinado momento do filme (anterior à demonstração do roteiro em cima do tapete), Jafar Panahi explica ao espectador as especificações de sua condenação ainda em processo, cujo resultado é a proibição de fazer cinema, de escrever roteiros, de sair do país e de conceder entrevistas. Contudo, a atuação e a leitura de roteiros cinematográficos não foram proibidas nem mencionadas, e aí surge a ideia para *Isto não é um filme*.

Ao desistir, pela tristeza de estar preso dentro de casa, de relatar o restante do filme não produzido, o cineasta, em uma atuação revoltada de si mesmo, começa a discutir a prisão em planos nos quais a fala não necessariamente é o foco principal. Seu confinamento domiciliar é evidente pelo próprio apartamento e pelas telas (celular, televisão e computador) que confirmam sua situação. Sites bloqueados não o deixam saber se sua prisão está noticiada no mundo ou não, telefonemas com familiares e amigos são feitos e não se pode dar muita informação. Uma iguana (o bicho de estimação) passeia pelo apartamento entre livros e plantas. O cineasta filma em silêncio suas plantas e os prédios lá fora e recebe visitas rápidas de vizinhos, sempre entre a porta e o corredor, com o visitante fora de quadro. Apesar de ser um apartamento confortável de classe média (uma moradia familiar e não uma prisão miserável e desumana), a atmosfera, feita de silêncios e planos demorados, enquadra não um espaço afetuoso e livre, mas um espaço de solidão.

Enquanto se documenta um prisioneiro em sua casa, são feitas considerações sobre a arte do cinema. Por exemplo, ao mostrar no aparelho de DVD uma sequência de um dos seus filmes, *Ouro carmim* (*Talaye Sorkh*, 2003, roteiro de Abbas Kiarostami), o diretor comenta a atuação amadora e improvisada do ator da sequência e discorre sobre a mentira, sobre como um diretor de cena pode explicar a um ator o que fazer antes de o ator decidir por si mesmo. Faz-se, assim, a defesa do não ator ou do ator amador, que improvisa enquanto o diretor deve se preocupar apenas em registrá-lo para alcançar uma ideia de realismo.

Outro exemplo é quando se vê uma sequência de *O espelho* (*Ayneh*, 1997). O longa-metragem é sobre uma criança que volta da escola sozinha e percebe, no caminho, que pegou o ônibus errado. Há uma parte da filmagem em que a criança cansa de atuar e diz que sabe voltar à sua casa sozinha, que não quer mais contar mentiras, e sim ser ela mesma. Panahi se compara à criança do filme, pois o cinema lhe foi tirado, de forma que se ele filmar algo deve jogar fora, como se lhe fosse obrigada a mentira de que ele não é mais capaz de fazer seu trabalho, assim como a criança que sabia voltar para casa (a atriz) mas tinha que fingir que não sabia (a personagem).

Em outra reflexão, o cineasta pede que se filme a televisão, na qual passa uma sequência do filme *O círculo* (*Dayereh*, 2000). Nesta sequência, uma jovem corre num espaço público, seu véu balança, e a câmera a segue. Panahi, ao assistir a seu próprio filme, diz à câmera que uma locação fala sozinha e se basta, que não é preciso que a atriz demostre desespero, pois o espaço aberto, com suas colunas e arquitetura, já dá tal informação ao espectador. Então, ele se pergunta como poderia alcançar um sentimento similar ou a sugestão de um estado de humor em linhas demarcadas em cima de um tapete, e como se poderia chamar isso de um filme.

Nota-se que a importância do espaço é sempre verbalizada por este documentário; o realizador, que até então só filmava em espaços abertos, é obrigado a uma nova forma: a ausência de imagens (a impossibilitar o realismo), que, agora proibidas, se transformam em princípio ético e numa difícil equação, da não perda do espaço, mesmo prisioneiro.

No Irã, a última quarta-feira do ano persa é conhecida como A Quarta-Feira dos Fogos, uma comemoração popular que inicia as celebrações de final de ano. De ordem não religiosa, por seguir algumas tradições anteriores ao Islã, ela foi proibida pelos líderes do país. Panahi acompanha pela televisão a notícia de que mesmo proibida desde o ano passado, a festa acontece na cidade. Ele é interrompido por uma vizinha que bate à sua porta a lhe pedir que cuide de seu cachorro enquanto ela sai para festejar. Ele aceita, a princípio, mas nega em seguida, pois sua iguana de estimação ficou com medo do bicho. A sequência, ligeiramente cômica, demarca o comportamento de uma cidade em festa: caótica e consumista. O cineasta não pode sair de casa para registrar o evento festivo, nem filmar a polícia que está na rua para impedir de alguma forma que ele aconteça. O tempo agitado na cidade, externo à situação do personagem Jafar Panahi, é correlato à sua prisão. Não só há sujeição no confinamento privado do personagem como no país e na sua cultura; *Isto não é um filme,* sem o registro do espaço público, também o abraça no seu esboço social. A prisão de um, por lógica, é também a dos outros iranianos.

Ao anoitecer, o diretor-cinegrafista Mojtaba Mirtahmasb (amigo de Panahi e também diretor de *Isto não é um filme*) precisa ir embora. No elevador, os amigos encontram o coletor de lixo, e uma conversa se inicia entre os três. A última parte do filme é o plano-sequência entre o jovem coletor e o diretor, que acontece dentro do elevador. Tal como Maryan, a personagem do filme que não existe, o homem que ali trabalha é um estudante do campo das artes. O diretor, com a câmera, segue o homem até o subsolo. É possível ver os fogos na rua quando o homem sai do prédio e diz para Panahi não o seguir, pois as pessoas podem vê-lo com uma câmera, visto que sua figura é bastante conhecida. Nessa ida para um espaço aberto, em um ponto final poético que

não se atreve a continuar para a rua, o filme chega ao final, com a imagem das silhuetas das pessoas e dos carros e o som dos fogos de artifício e das sirenes.

Cortinas fechadas

Em 2013, Jafar Panahi faz um segundo trabalho. *Cortinas fechadas* (*Pardé*) se utiliza da metalinguagem, ou seja, a formalização da narrativa através de métodos que compreendem diferentes linguagens como alternativa de exposição. O encontro de linguagens, e a interrupção de uma para dar lugar a outra, é mais um caminho do cineasta para ilustrar sua situação íntima e política. Nesse filme, Panahi vira um personagem de si mesmo atormentado por suas criações ficcionais.

A primeira sequência de *Cortinas fechadas* prepara o território da encenação a ser desenvolvida durante o filme. Se em *Janela indiscreta* (*Rear Window*, 1954), de Alfred Hitchcock, as persianas de uma janela sobem (como a cortina de um teatro de palco italiano que se abre para o início da peça) e dão a dimensão da proposta, em *Cortinas fechadas* uma janela é vedada pelo protagonista em sua primeira ação como personagem.

A antítese hitchcockiana, que é também aproximação, define outra contextualização para pensar o pós-cinema. Em Alfred Hitchcock, a janela se abre; contudo, ninguém puxa as persianas para cima, não é uma ação real de nenhum dos personagens, e sim um método de linguagem que apresenta uma paisagem viva e exterior (totalmente dentro de um estúdio), em que o protagonista, preso em uma cadeira de rodas sem poder sair de casa por causa da perna quebrada, observa tal paisagem. O olhar do espectador é, então, o olhar do personagem principal. O jogo de suspense e comédia em cima do voyeurismo contido no cinema trata o confinamento como artifício narrativo de causa e efeito: nos entretém, conta uma história e parte da obsessão em olhar o outro para desenvolver o mistério e a comicidade. Quando uma grande janela é vedada, e a imagem externa é proibida à visão, o confinamento tem o sentido alterado. Mesmo que análogo ao cinema de entretenimento, o campo do *voyeur* agora inexiste: o desenvolvimento e a sugestão dos conflitos são pontos de vista de um prisioneiro em relação ao seu espaço e dentro dele, não mais o que ele vê do lado de fora. Inicia-se um experimento contemporâneo de linguagem.

A estratégia de *Janela indiscreta* é o contrário da de *Cortinas fechadas*, contudo ambas as realizações se utilizam do confinamento como molde, com desdobramentos éticos e estéticos diretamente ligados à época e à sociedade em que um filme é produzido.

> Os confinamentos são moldes, distintas moldagens, mas os controles são uma modulação, como uma moldagem auto-

> deformante que mudasse continuamente, a cada instante, ou como uma peneira cujas malhas mudassem de um ponto a outro. (DELEUZE, 1992: 2)

O confinamento (molde) e o controle (modulação) presentes no cinema persa estão ali por motivos político-ideológicos: filmar as prisões torna-se urgente; a imagética resultante aciona, pelo cinema, a condição e a informação política, que, nesse caso, é desenvolvida também por técnicas pós-cinematográficas.

As primeiras imagens: uma janela gradeada, a ocupar todo o espaço de uma parede, dá para o mar, precedido por faixa de terra asfaltada. A câmera é fixa e está na parte de dentro; o que se vê é como a visão de alguém a olhar por essa janela. Na estrada, um carro chega, estaciona e duas pessoas saem do veículo. São dois homens, um passageiro e o motorista. O passageiro pega suas coisas e entra em casa; o plano é fixo e só se sabe que alguém entrou ali através do som. Ele aparece novamente no campo fílmico, paga o motorista e entra uma última vez na casa. O homem que fica traz um cachorro escondido consigo; quando o motorista entra no carro e vai embora, este homem, com um grande pano escuro, tapa toda a janela. Depois, faz a mesma coisa em todos os cômodos enquanto a câmera ora o segue, ora o enquadra em plano fixo e conjunto a mostrar o cachorro e os grandes cômodos do lugar.

O homem dá banho em seu cachorro e brinca um pouco com o bicho. Também ele se banha, e pode-se perceber que está ferido, com um corte na canela. Raspa todo o cabelo em frente ao espelho. A noite começa com uma forte tempestade e o homem, sentado no parapeito de uma janela toda coberta, ouve a chuva. No sofá, o cachorro (chamado Boy) aperta o controle remoto e liga o televisor. O som da TV informa, numa reportagem: "(...) porque os cães são impuros em nossa sociedade islâmica, serão agora proibidos. A polícia tomará medidas drásticas (...)". O homem baixa todo o volume da TV e retira as pilhas do controle remoto, com rapidez. Na televisão, agora sem som, veem-se cachorros a agonizar, com muito sangue e ferimentos graves. Após esse episódio, o homem escreve em seu diário; ele e seu cão estão ali há dois dias (informação escrita pelo personagem no caderno). O espírito distópico de um Islã ficcional em que os cachorros são proibidos e mortos, com um homem a fugir da polícia, é então apresentado.

Todas as sequências desta primeira parte de *Cortinas fechadas* não possuem diálogos; as imagens são de um homem e seu cotidiano na casa escura e os sons são das coisas: natureza, passos e objetos. Predomina o plano fixo e aberto. A construção do som é causal, ou seja, uma escuta "que consiste em servirmo-nos do som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre sua causa" (CHION, 2011: 27). A causalidade sonora do som ambiente (numa construção técnica de som direto e *foleys*) prepara um

espaço aprisionado ainda não quebrado pelo diálogo: o indivíduo está só, e cada ruído não apenas intensifica sua solidão para o espectador, como o informa simbolicamente[2] da natureza psicológica (o personagem) e física (a locação) desse lugar.

Ainda na segunda noite, a casa-esconderijo é invadida por um casal de irmãos. O silêncio é quebrado. O monólogo interior do personagem é interrompido pelas estranhas figuras que chegam e, como intrusos, passam a fazer parte da casa. Os irmãos também fogem da polícia, foram seguidos até ali por um esquadrão. O homem, assustado, esconde o cachorro no andar de cima. Os policiais batem à porta. Todos ficam em silêncio. Um chamado urgente pelo rádio faz com que os policias se retirem.

Os irmãos, um homem e uma mulher, são de algum grupo contrário ao governo e pedem abrigo. Eles reconhecem o homem, sua fotografia está nos principais jornais da cidade que informam que após uma discussão e a morte de uma cadela, ele brigou com os executores, resgatou um cachorro, fugiu e é procurado pelas autoridades. Por isso, também, raspou o cabelo, para que não o reconhecessem. O irmão deixa a irmã na casa e vai em busca do grupo revolucionário, para trazer um carro e tirar a menina dali; enquanto isso, o homem e a jovem precisam conviver. Há certa tensão entre eles; o homem desconfia que os dois sejam policiais e ao mesmo tempo se preocupa com a segurança da mulher, pois o irmão lhe revelou que ela é suicida e mentalmente instável. Tal ambivalência de sentimentos é agravada pela conversa; quanto mais eles dialogam, mais o homem tem medo de que ela cometa suicídio e mais duvidoso fica a respeito dela.

O irmão não retorna, e o homem assume um aspecto vigilante em relação à sua hóspede. *Cortinas fechadas*, aos poucos, organiza sua atmosfera para o campo simbólico, em que o espectador então questiona a realidade do discurso interno: são verdadeiros os visitantes ou não passam da imaginação do homem, a enlouquecer aos poucos em sua prisão e a criar fantasmas?

Em dado momento, o homem procura a jovem pela casa, encontra-a na sacada e fica extremamente nervoso por achar que ela decidiu se matar, o que considera uma afronta, um desrespeito com a sua situação de fugitivo. Ela, ofendida, diz estar apenas a ver o mar. Tal sequência se dá do lado de fora; contudo, não se pode ver, a *mise-en-*

[2] O presente texto usa os conceitos de “símbolo” e/ou “caráter simbólico” de forma heterogênea, não integral. Definido como algo que é mais que um sinal e seu senso de utilização, o texto tem no conceito de símbolo tanto o valor próprio da estética (causa e efeito de uma representação que produz um pensamento e uma interpretação pela qualidade da imagem e do som); quanto o caráter social, de natureza simbólica, que os agentes do espaço possuem em relação ao meio (o valor simbólico de cada indivíduo num espaço). Ao longo do texto, quando necessário, tais significações serão aprofundadas.

scène acontece no escuro, fora de campo, e a referência imagética é uma pequena saída para a sacada, onde mais ou menos se vê a noite e se ouve a discussão das personagens. A paisagem do exterior, ausente, reforça ainda mais os espaços internos tidos como prisão, e o fato de uma personagem mulher conversar com um homem não familiar a ela, com o suicídio como tópico, confronta uma identidade islâmica com sérias restrições às mulheres e que tem, na questão do suicídio, um de seus maiores tabus. Um tabu, inclusive, muito utilizado como tema no cinema persa não comercial. Tais conflitos desse espaço interno estabelecido, com ausência de uma paisagem exterior, constroem uma paisagem própria que pode ser considerada uma paisagem do confinamento: composta pelos sons e imagens do interior da casa, sem jamais sair dali.

Após a discussão, a jovem some pela casa; o homem procura-a, a vasculhar por todos os lugares, e não a encontra. Assim, confuso e aterrorizado, ele começa a remontar os acontecimentos desde a chegada dos irmãos até o momento em que ele se percebe só novamente. Alterado, a questionar sua própria realidade, seu monólogo nos dá a impressão de que tudo que aconteceu não passou de alucinação.

Por se tratar de um homem só, perseguido, vigiado e em um estado de medo constante, em um filme preocupado com as consequências, no sujeito, da prisão, seu caráter existencial (e seu caos) tornam-se um caminho possível para o uso de espaços de confinamento como estilística no cinema contemporâneo. O aspecto humano subordinado a um espaço reduzido desdobra-se em sua forma mais radical: a loucura, ou a impressão dela.

O eu e o universo interligados em algo palpável, mesmo em um estágio de loucura, ou confusão, quando transportados para o campo da representação, no caso o cinema, a ideia “eu” e a ideia “universo” passam a ser ideias dramáticas – eu: o personagem, e universo: o espaço. Essa inter-relação, em princípio física (o indivíduo e o meio), quando dramatizada (realocada para o campo estético), aprofunda a discussão relativa aos espaços como materialidade e à significação por esses espaços do que se considera cinema ou pós-cinema e seus procedimentos específicos. O interesse se reparte no par dialético espaço/representação, e em suas funções dentro de cada um desses conceitos.

Um personagem em um espaço, a não aceitar a realidade do mesmo, cria um outro espaço, também possível aos olhos do espectador; e através da dúvida se o que se viu aconteceu mesmo, esse outro espaço problematiza o discurso: por que o espaço real do personagem foi repartido? A ficção que até então se viu se bifurcou; o homem ali dentro inventou mais uma ficção?

Após tentar refazer o passo-a-passo da visita dos irmãos até o momento em que se viu novamente sozinho, o homem pega algumas ferramentas e madeira e sobe

até o último andar da casa. Lá, constrói um esconderijo. Enquanto isso, o cão passeia pelos aposentos, e, por alguns minutos, *Cortinas fechadas* se utiliza do ponto de vista do cão. Não um ponto de vista subjetivo, como se a câmera fosse o cão, e sim um acompanhar da câmera a registrar as ações do animal, a dar-lhe certa qualidade maior de personagem, com *raccord* de movimento entre planos, por exemplo, ou sequências apenas com o bicho, algo que não dura muito, contudo, sugere certa passagem de tempo.

O homem tenta sair da casa; põe o cão numa mala, um chapéu na cabeça e sai pela porta da frente. A câmera filma a porta por alguns momentos. Há sons vindos de fora, uma mistura de ritmos de motivos tribais e buzinas de carro. O homem retorna e retira o cachorro da mala, desistiu de partir.

Outra comparação, além do contraponto a *Janela Indiscreta*, pode ser construída. A inviabilidade da realidade externa (a vida lá fora ou o que acontece lá fora), que resulta na desistência do personagem, que retorna para seu espaço de isolamento, é algo próximo da demonstração feita por Luis Buñuel em *O anjo exterminador* (*El Ángel Exterminador*, 1962), um filme que acontece todo dentro de um casarão do qual, após um jantar, as personagens não conseguem mais sair. Nada as impede, é uma impossibilidade que nasce interiormente em cada uma delas; e aos poucos se é transportado a eventos surreais desenvolvidos a partir das relações entre os convidados. Realizado por Buñuel como um ataque anticlerical à burguesia, à Igreja católica e ao regime franquista espanhol, *O anjo exterminador* estabelece no confinamento (espacial e narrativo) uma profunda rejeição a sistemas ditatoriais; tal como *Cortinas fechadas*, na sua costura entre metalinguagem e crítica social a manifestar um sentimento (e uma posição ideológica) sobre o fundamentalismo radicado na sociedade iraniana.

O protagonista de *Cortinas fechadas*, ao desistir e voltar, encontra a mulher sentada na escada. Ele pergunta quem é ela e por que ela voltou; ela repentinamente começa a arrancar os panos que revestem as janelas e as paredes. Por esta sequência cria-se a impressão de que, na verdade, se trata de um escritor a dialogar com um de seus personagens, ou com sua musa. Ela então lhe diz: “Tem-se que comunicar com você de um modo diferente”. Continua a arrancar mais panos, e nas paredes são revelados pôsteres de filmes dirigidos por Jafar Panahi. O homem pergunta à mulher uma última vez: “Quem é você?”, e os dois saem de campo, a deixar a sala. Alguns segundos depois, entra na sala o próprio Jafar Panahi. O homem, fora de campo, ainda pergunta à mulher: “Quem é você? Aonde vai? Por que está aqui? O que devo fazer para não falar mais com você? Não tenho prazer em falar com você. Você é o próprio desespero. Ver você me seca”. A partir disso, o cineasta torna-se mais um dos

personagens da casa, e as figuras do homem (um escritor) e da mulher, como fantasmas, tentam de alguma forma se comunicar com o real proprietário do lugar.

Uma digressão: para um espectador não-iraniano, a última sequência descrita carece de sentido. A prisão de Jafar Panahi é um fato localmente conhecido e parcialmente noticiado, e filmes como *O balão branco (Badkonake Sefid, 1995)*, *O espelho* e *O círculo (Dayereh, 2000)* são muito populares no Irã, tanto quanto os filmes de Abbas Kiarostami ou Mohsen Makhmalbaf. Sem tais informações, os pôsteres pregados na parede são apenas fotografias de filmes desconhecidos, e não de trabalhos realizados pelo diretor do filme que é visto; e a aparição de um outro homem que não estava no filme é só a entrada de um personagem desconhecido até o momento, e não a imagem do diretor do filme que de repente entra na sua própria história. Mesmo assim, qualquer espectador, de qualquer lugar do mundo, ainda que não ciente da situação do cineasta, ao assistir, em ordem cronológica, *Isto não é um filme*, *Cortinas fechadas* e *Taxi Teerã*[3] (*Taxi,* 2015), compreenderá perfeitamente a proposta de tais obras.

Quando Jafar Panahi se coloca também como personagem, a última parte de *Cortinas fechadas* atua nos encontros e paralelos entre a ficção apresentada até agora e uma nova história, a do diretor em sua casa e das visitas que ele recebe. Como assombrações, ou a personificação dos sentimentos do artista, o homem e a mulher continuam ali, a discutir sobre a situação do cineasta. A mulher, até o fim do filme, alude ao suicídio como se quisesse que esse fosse o fim do diretor. O homem, um escritor que precisa entregar seu trabalho em poucos dias, também é incomodado por ela com afrontas sobre a real função de seu trabalho. A natureza metafórica do escritor e da mulher, como desenhos humanos dos sentimentos de um cineasta, é ora aceita, ora incerta; o espectador está no campo do absurdo, realidades e personagens se entrecruzam, dialogam, e o espaço da casa é mais mental do que físico, a ser o homem, a mulher e as cortinas agora retiradas das janelas uma espécie de *performance* ligada aos sentimentos de prisão sentidos pelo diretor do filme.

Cortinas fechadas propositalmente mistura os personagens, colocando-os em situações reais do discurso interno, e logo os retira dessa realidade. A metalinguagem é então o que passa a conduzir o filme até o fim. O isolamento dos personagens, mais a função que cada um representa (o escritor, o cachorro, a suicida e o cineasta), são uma forma de romper com a solidão do confinamento; onde se pode, no jogo entre as

[3] *Taxi Teerã* é realizado depois de *Cortinas fechadas*, também tem Jafar Panahi como personagem (dessa vez, um motorista), assim como informa a situação da censura no país, e também se passa em um único espaço (agora, um automóvel).

relações, demonstrar os choques entre as personas sujeitas a um espaço delineado. Choque esse que é o próprio drama, ou a característica dramática.

> A crise do drama na segunda metade do século XIX pode ser atribuída em grande parte às forças que tiram os homens da relação intersubjetiva, empurrando-os para o isolamento. Mas o estilo dramático, posto em questão por esse isolamento, é capaz de sobreviver a ele quando os homens isolados, aos quais corresponderia formalmente o silêncio ou o monólogo, são forçados por fatores externos a voltar ao dialogismo da relação intersubjetiva. Isso acontece na situação de confinamento, subjacente na maioria dos dramas modernos que evitaram o movimento em direção ao épico. (SZONDI, 2001: 113)

A teoria teatral (a respeito do drama no século XIX) é aqui usada porque, quando a ficção passou a se interessar pelo sujeito em confinamento — que não quer mais ser apresentado através do monólogo, e também não é mais o personagem trágico (castigado por forças maiores, geralmente os deuses), e sim o personagem em conflito com seu próprio espaço e sua natureza —, a discussão dos espaços sociais na identidade moderna se intensificou. Com Tchékhov, o teatro do absurdo de Beckett e, por fim, as peças existencialistas (Genet, Camus e Sartre[4]), o drama que parte da relação, espaço de confinamento e dialogismo, já está compreendido pelas histórias, incluídas as cinematográficas.

Em *Cortinas fechadas*, as longas sequências de um personagem isolado (tanto o escritor quanto Panahi) são sempre interceptadas pelo outro (geralmente a mulher), como se fosse impossível comentar a prisão a partir de um único ponto de vista. Daí a referência ao teatro, construído por metalinguagem e por personagens em busca de um autor e de um autor em constante briga com eles.

Se um filme deve seguir a coesão temática da proposta, “do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo” (EISENSTEIN, 2002: 13), a conversação é parte da técnica. A forma do filme e o sentido do filme são muitas vezes prisioneiros da fala; o verbo como veículo temático revela também uma forma: o filmar a conversa entre personagens. Apesar de *Cortinas fechadas* não ser um filme com estrutura clássica, parte de sua decupagem se constrói, principalmente em sequências de diálogo, de forma tradicional.

[4] A peça teatral *Huis Clos*, de Jean Paul Sartre, traduzida como *Entre quatro paredes*, de 1944, é um dos marcos do teatro do século XX e desenvolve todo seu primeiro ato em espaço único; além do título da peça ser uma expressão francesa a definir “um espaço fechado” ou “à porta fechada”.

Cortinas fechadas, mesmo com a presença da forma tradicional na representação de diálogos, é um filme contemporâneo, porque confunde e mescla narrativas, bifurca experiências que só existem no chamado pós-cinema, se autoriza à metalinguagem, foi captado em digital, comenta um presente político e, em duas sequências específicas, faz uso de multiplataforma, a intercalar imagens captadas em *smartphones* com as imagens da câmera principal do filme.

> Enquanto a pintura se transforma com a invenção da fotografia, libertando-se dos realismos e da lógica da perspectiva, o cinema contemporâneo, imerso nas novas tecnologias da imagem experimenta o espaço fora da moldura e dos limites lineares da narrativa. Projetores se multiplicam e se movimentam, ao mesmo tempo que as histórias se bifurcam, como estruturas abertas à participação do espectador, para a qual a projeção passa a funcionar como uma interface ativa. (MACIEL, 2009: 15)

A experimentação do espaço (locação) nos filmes de Panahi acontece também devido à característica digital do cinema contemporâneo; sem a mesma, não seria possível expor sua real prisão, tampouco trabalhar a questão do real imerso na ficção e vice-versa.

A presença de vários registros técnicos para captar imagem e som (celulares e câmeras digitais) desmonta a intenção de uma narrativa fechada e critica o espaço sociopolítico em que o filme foi realizado. Mesmo dentro da moldura (tela), e sem sair desse espaço, é possível dizer que a forma de registro do cineasta apresenta elementos pós-cinematográficos que são obrigados a aparecer justamente porque se está preso ou sob censura; tais condições fazem que filmes como *Cortinas fechadas* e *Isto não é um filme* sejam alternativas para se continuar a fazer cinema, como se o espaço obrigasse ao método.

Cortinas fechadas, após mostrar o cotidiano de Jafar Panahi nessa grande casa de veraneio e as visitas que ele recebe a conversar sobre sua prisão, sendo que alguns até lhe dizem para não se deixar abater, termina com o cineasta e o escritor a ir embora de carro. O plano inicial da janela gradeada através da qual se vê o escritor chegar é também o plano final: a mesma janela agora mostra o homem do começo e Jafar Panahi de partida, com o mar ao fundo. A casa, agora iluminada e sem as cortinas, somente é habitada pela mulher, que não vai embora. Ela fica ali, sentada na escada, a olhar a partida dos dois.

Com *Cortinas fechadas,* Jafar Panahi sai do documentário feito secretamente em seu apartamento para tentar uma ficção baseada no confinamento que discute, através da metalinguagem e do jogo com o real, a prisão, em sua forma existencial. Isso não torna *Cortinas fechadas* menos social do que *Isto não é um filme*; pelo contrário, ele

aprofunda a ideia, apenas a resolve em outra demonstração que parte das mesmas obstruções legais.

Considerações Finais

Os impedimentos que um filme iraniano recebe do governo, quando este lhe proíbe de mostrar um realismo sórdido (ou assim considerado), e lhe autoriza apenas à positividade, é não só uma imposição que afeta diretamente a técnica como um problema semântico. O que é mostrar uma realidade sórdida senão mostrar apenas uma realidade ou parte dela? A censura em cima (e acima) da escolha de um ponto de vista retira, pelo filtro regulamentador, qualquer honestidade em relação ao meio projetado, que se torna vazio, destituído de ética e, por conseguinte, uma desinformação e uma alienação.

Todo espaço social se autoriza em privilégios simbólicos (em latim, privilégio significa "lei privada") que conferem ao sujeito um caráter de importância, ou de qualidade, algo que lhe torne insigne; este algo, portanto, simbólico. O poder simbólico da lei islâmica no cinema persa é filtrado pelas imersões no pós-cinema das obras audiovisuais de Jafar Panahi. O cineasta acompanha um presente histórico e político, e, ao revelar sua prisão, seus filmes se confundem com as notícias, quebram o contrato do campo ficcional e do campo documental; há neles uma autoencenação (ou auto-*mise-en-scène*) em que a fruição das imagens discute verdade e mentira. Quando a técnica fílmica joga com a mentira e a verdade, os filmes fazem do tema uma invenção pós-cinematográfica mesmo que para a tela, inserida nela como alternativa de resistência à prisão e às condenações injustificáveis.

Revelar a própria prisão, registrá-la, inventar em confinamento, mentir, jogar com a verdade, narrar uma história proibida de ser filmada e empregar diferentes dispositivos para um registro audiovisual são características de um presente pós-cinematográfico, para que outro cinema seja possível, visto que o anterior foi proibido. Cada realizador do Oriente Médio, preso ou em exílio, tem sua maneira de continuar o trabalho: Jafar Panahi o fez em uma espécie de *performance* de si com o uso do cinema digital.

Isto não é um filme burla o sistema e a censura, consegue ser exibido e noticiado fora do Irã e torna-se o primeiro filme do diretor após sua condenação. *Cortinas fechadas* apresenta a angústia e a melancolia do cárcere, aborda assuntos como a incapacidade por proibição e o espaço doméstico transfigurado em espaço de pesadelo social. Por fim, se na década de 1990 o cinema persa obtém visibilidade internacional, no presente século o cinema de Jafar Panahi se associou com as técnicas

contemporâneas para denunciar o absurdo e transformá-lo em estética. Hoje, já fora da prisão, Panahi continua a fazer filmes.

Referências

CHION, Michel. **A audiovisão**: som e imagem no cinema. Lisboa: Texto & Grafia, 2011.

CORTINAS fechadas. Direção: Jafar Panahi, Kambuzia Partovi. Roteiro: Jafar Panahi. Irã: Jafar Panahi Film Productions, 2013. Colorido. 106 min.

DELEUZE, Gilles. ***Post-scriptum* sobre as sociedades de controle***.* Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema?**: uma mídia em crise na era digital. Trad. Christian Kasper. São Paulo: Papirus, 2016.

ISHAGHPOUR, Youssef. O real, cara e coroa. *In*: **Abbas Kiarostami***.* Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ISTO não é um filme. Direção: Jafar Panahi, Mojtaba Mirtahmasb. Produção: Jafar Panahi. Irã: Jafar Panahi Film Productions, 2011. Colorido. 75 min.

MACIEL, Katia. **Transcinemas***.* Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.

NICHOLS, Bill. **Introduction to documentary***.* Bloomington: Indiana University Press, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880 – 1950)***.* Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Submetido em 30 de junho de 2019 / Aceito em 19 de setembro de 2019