

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
JANSEN HINKEL MOLINETI TAVARES**

**OS ESPAÇOS DE CONFINAMENTO NO CINEMA
PERSA**

**SÃO PAULO
Novembro de 2017**

JANSEN HINKEL MOLINETI TAVARES

**OS ESPAÇOS DE CONFINAMENTO NO CINEMA
PERSA**

Dissertação submetida ao Programa de Mestrado da Anhembi Morumbi, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Audiovisual, sob a orientação do Prof. Dr. Maurício Mário Monteiro.

SÃO PAULO
Novembro de 2017

**UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
JANSEN HINKEL MOLINETI TAVARES**

**OS ESPAÇOS DE CONFINAMENTO NO CINEMA
PERSA**

Dissertação submetida ao Programa de Mestrado da Anhembi Morumbi, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Comunicação Audiovisual, sob a orientação do Prof. Dr. Maurício Mário Monteiro.

Aprovado em ----/-----/-----

Prof. Dr. Maurício Mário Monteiro.

Prof. Dr. Eduardo Vicente.

Prof. Dr. Vicente Gosciola.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Celia; e minha irmã, Bruna, meus primeiros exemplos de sensibilidade.

À amiga Raquel e seus pais, os professores Saulo e Juleusa, que me receberam em São Paulo com muito carinho.

Aos professores do PPGCOM da Anhembi Morumbi, espero um dia alcançar o mesmo nível de competência.

E, por fim, aos meus queridos avós, o nono Sivo e a nona Aurora.

RESUMO

Um estudo sobre filmes de origem persa, que considera os espaços fílmicos reduzidos como um recorte possível para abordar questões referentes à prisão e ao controle, em suas múltiplas aparições. A partir de algumas obras audiovisuais dos cineastas iranianos Jafar Panahi, Abbas Kiarostami e Samira Makhmalbaf, busca-se contextualizar uma subtração espacial e sua representação que revelam, respectivamente: a prisão política, a prisão social e o cárcere privado. Trata-se, portanto, de um estudo social sobre os espaços, tanto sua representação no campo estético (o cinema, no caso), quanto os processos históricos e culturais ocorridos em tais espaços. Ao estabelecer a discussão teórica entre o cinema e a história do Irã, e perceber as restrições que uma produção artística sofre dentro de um regime teocrático; o texto evidencia, através dos filmes escolhidos, a presença da prisão e do controle na proposta estética de tais filmes, preocupados com a interpretação de sua sociedade. Ou seja, a variedade das obras analisadas confere unidade analógica à pesquisa: a subtração do espaço e os acontecimentos dados a partir do confinamento. Além disso, o interesse filosófico por tais obras permite a compreensão dos espaços sociais sob a ótica do cinema, que é, dessa forma, o principal objetivo do presente texto.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema Iraniano. Espaço. Prisão. Confinamento. História.

ABSTRACT

A study on Persian films that considers reduced film spaces as possible configuration for pointing issues related to prison and control. The text contextualizes spatial subtraction and its representation through analysis of audiovisual works from Iranian filmmakers Jafar Panahi, Abbas Kiarostami and Samira Makhmalbaf, to reveal in their works, respectively: a political prison, a social prison and a private prison. In this way, it is a social study of spaces, of both their representation in the aesthetic field (film, in this case), and its historical and cultural processes. By establishing theoretical discussion between film and Iran's history, and perceiving the restrictions that an artistic production suffers within a theocratic regime, the text provides evidences on the presence of prison and control in the aesthetic proposal of such films, which, in turn, were concerned with the representation of their context in society. The variety of analyzed works gives analogical unity to the object of research: the subtraction of space and the events unleashed from confinement. Moreover, the philosophical intent of this work is to allow the understanding of social spaces from the perspective of cinema

KEY WORDS: Iranian Cinema. Space. Prison. Confinement. History.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ESPAÇOS DE CONFINAMENTO	09
1 UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA PERSA	15
1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FIM DE UMA DITADURA	17
1.2 A REGULAMENTAÇÃO E A ORIENTAÇÃO	22
2 AS PRISÕES DE JAFAR PANAHI	32
2.1 APARTAMENTO IRANIANO	34
2.1.1 Tapete Persa	39
2.1.2 Contar Ou Fazer Um Filme?	41
2.1.3 A Quarta-Feira Dos Fogos	44
2.2 CORTINAS FECHADAS	45
2.2.1 Os Visitantes	47
2.2.2 Os Fantasmas	50
2.2.3 Os Personagens	54
2.3 VEÍCULO EM MOVIMENTO	58
2.3.1 Passageiros	61
2.3.2 Um Taxista	64
2.3.3 A História De Um Confinamento Social	67
3 AUSÊNCIA, LUGAR E MOVIMENTO	73
3.1 ESPAÇO E SOCIEDADE	77
3.2 CISÃO, ESGOTAMENTO E VIGILÂNCIA	79
3.3 A REPRESENTAÇÃO DE UM ESPAÇO EM MOVIMENTO	86
3.4 LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO	92
4 PROTEGIDAS DO SOL	95
4.1 DE ORDEM ÍNTIMA	97

4.2 FILMAR A PRISÃO	101
4.3 FILMAR A LIBERDADE.....	104
4.4 UM PONTO DE VISTA SOCIAL.....	107
CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESPAÇOS DE EMPATIA	110
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	114
FILMOGRAFIA.....	117

INTRODUÇÃO: ESPAÇOS DE CONFINAMENTO

As águas mapeadas são mais tranquilas que a terra,
e lhe emprestam sua forma ondulada:
a lebre da Noruega corre para o sul, afobada,
perfis investigam o mar, onde há terra.
É compulsório, ou os países escolhem as suas cores?
— As mais condizentes com a nação ou as águas
nacionais.
Topografia é imparcial; norte e oeste são iguais.
Mais sutis que as do historiador são do cartógrafo as
cores.¹

Elizabeth Bishop, O MAPA, 1946.

Ao se pensar num significado para o espaço, dentro das diversas acepções que o constitui, se está intencionalmente no *ethos* que o personifica; todo o espaço, no momento em que é pensado, é caracterizado por uma forma física, ou seja, aquilo que é palpável, possivelmente delineado e provavelmente visto.

No infinito tem-se o espaço, a forma de recortar este infinito é organizá-lo e cercá-lo de atribuições que compreendem a natureza das coisas e os modos de agir do pensamento humano: chama-se a isso de espaço. Significar ideias pelas ciências diversas que teorizam a humanidade é cercear, na tentativa de formatação e formulação, um espaço; portanto, o erigir por códigos (fazê-lo existir) ou entender tais códigos quando o espaço já é existente; códigos que são ativos (não apenas em pensamento) e presentes mediante contratos sociais.

Na intenção física de um espaço, de natureza geográfica para reconhecê-lo, se pontuam outros desdobramentos observados dentro dele, e por lógica, há vários espaços num único lugar. Um país é também uma casa, uma nação é uma ideia espacial mesmo que não só isso, e uma projeção ou fotografia são também espaços, como recortes (a partir de um ponto de vista) feitos por representação estética (sentido tão caro ao cinema). Ou seja, a imagem cinematográfica, ao revelar espaços, pode tornar real a

¹ *Mapped waters are more quiet than the land is, / lending the land their waves' own confirmation: / and Norway's hare runs south in agitation, / profiles investigate the sea, where land is. / Are they assigned, or can the countries pick their colors? / — What suits the character or the native waters best. / Topography displays no favorites; North's as near as West. / More delicate than the historians' are the map-makers' colors.*

representação deles, e ressignificá-los conforme as ideologias de um ponto de vista; de modo que o mundo contemporâneo, por se constituir também por imagens de representação, transforma tais imagens numa experiência de realidade, muitas vezes quase a substituir a realidade ao conferir à imagem uma verdade absoluta.

A definição espacial não pode se ater apenas às ideias de demarcação, desenho, localização ou território. Essenciais além de físicos, a possuir estruturas políticas, culturais e individuais, os espaços são também abstratos, ou abstrações, nesse caso uma ideia de espaço, não ele efetivamente.

Um modelo simples que se pode fazer entre o físico e o abstrato a respeitar a proposta é a prisão: uma cela com alguém dentro é um espaço comprovado e com função específica; este alguém, ali dentro, está preso por algum motivo. A imaginar que este prisioneiro queira fugir, e a fuga, não necessariamente realizada, contudo desejada, seja então uma utopia de liberdade, se está no campo físico e abstrato de um espaço único que se reparte – a prisão em si e a ideia de um espaço de liberdade.

A construção do texto perpassará pela definição dos espaços como prisões e, a partir das relações entre confinamentos e seus motivos, se estabelecerá uma análise pela interpretação crítica de algumas obras filmicas, recortadas por nacionalidade (no caso o cinema iraniano). Apresentar-se-á, então, um texto dissertativo que pretende aproximar o espaço cinematográfico aos espaços sociais.

A prisão é um interesse comum tanto para as teorias históricas e filosóficas (além da teoria crítica) quanto para as narrativas cinematográficas. O seu conceito compreende um estudo sobre os espaços de confinamento ou isolamento que tangenciam o espaço físico – palpável, material, subtraído e responsável por uma exclusão do corpo e da mente por motivos sociais e políticos ligados à história presente de uma determinada época –; e também se atém às questões de controle menos óbvias, intercaladas num jogo entre a subjetividade do indivíduo e seu valor de número, de mercado, a funcionar como um produto ou parte de uma massa manipulável (a exemplo do consumo e da religião), de alguém que possui um endereço e é constantemente vigiado, regado e, por vezes, alienado ou conscientemente

preso. A preparação de tais conceitos relativos à prisão (junto com as distinções entre espaço público e privado) terá seu embasamento teórico em autores que compreendem a filosofia social, a teoria fílmica e no interesse histórico e político relacionado ao Oriente Médio.

Ao apontar a temática da prisão se está deliberadamente no campo teórico do confinamento, este, observado pelo cinema (narrativo, histórico, documental, experimental e/ou de entretenimento), torna-se não só uma evidência da subtração dos espaços como uma tomada de consciência (da parte dos realizadores) em relação ao local de interesse que pode ser a própria prisão (cadeia) como a entendemos ou um local emparedado e de disciplina: uma escola, um hospital ou mesmo uma família nuclear numa mesa de jantar (signo caro ao melodrama, por exemplo), um trabalhador no escritório, um operário numa fábrica, um motorista no táxi e qualquer outro exemplo a poder iniciar ou incitar uma sequência fílmica.

Também a preocupação em contar uma história, registrar um acontecimento e/ou comentar uma situação política ou psicológica pelo audiovisual, tem na escolha do espaço (a prisão é o local da narrativa) um caráter filosófico a encontrar a teoria cinematográfica; porque a compreensão social e midiática da projeção de um lugar pode ser ou espécie de documento histórico ou uma imagem com significado autônomo que interpreta o acontecimento ao invés de demonstrá-lo.

Entender o espaço onde a história ocorre é também reconhecer sua força política e ideológica; e a locação não é apenas situacional, ela é o corpo estrutural de uma ideia social e poética a buscar um sentido ético à construção cinematográfica.

A variação do mesmo tema, nos cineastas que aqui serão estudados, está para o texto como um esboço interpretativo que define o cárcere não só como a sujeição à liberdade ou a proibição à vida em sociedade; também como um reflexo histórico-social a caracterizar o aprisionamento dentro de uma elaboração crítica em relação ao cinema. São filmes que ao serem considerados uma alternativa estética audiovisual, a partir do assunto (o confinamento) alcançam um comentário próprio (de natureza social e de protesto) contra o estabelecimento de uma cultura influenciada por leis rígidas e ideologicamente direcionada ao fundamentalismo religioso.

O cinema de nacionalidade iraniana – que aqui será chamado de cinema persa devido ao idioma falado nos filmes e a distinção cultural e histórica que se faz entre árabes e persas –, é conhecido por seu viés social e contemplativo, além de uma proximidade com os aspectos híbridos entre a narrativa ficcional e o documentário cinematográfico.

Foram separados para a dissertação três cineastas que representam, à sua maneira, a ideia da prisão e o esclarecimento político na sociedade do Irã. Serão observadas teoricamente as obras dos cineastas Abbas Kiarostami, Samira Makhmalbaf e Jafar Panahi.

Na obra fílmica de cada um deles, o estudo proporá uma análise dos espaços (físicos e fílmicos) a considerar o confinamento em cenários como o cárcere privado, a prisão social e a prisão política a transitar no espaço imaginado pelo cinema; ou seja, a representação dos espaços físicos e suas atribuições.

Pode-se pensar o cinema, pela forma, numa imagética entre o tempo e o espaço; ou apenas visual se o recorte não for o cinema sonoro ou a ideia de um cinema sonoro. Em relação ao espaço, a pesquisa atentará aos realizadores citados que, através da subtração espacial (ou seja, a utilização de uma ou de pouquíssimas locações numa narrativa mais a temática da prisão), desenvolveram um cinema em que a estética propõe uma ética ao considerar o confinamento um recurso de exposição irrevogável de delimitação e afastamento sociais, a criar um pensamento crítico sobre a demarcação moral, física e política de um espaço.

A análise desta temática-poética terá os seguintes recortes: o automóvel como locação (Abbas Kiarostami), o cárcere privado no filme *A Maçã* (Samira Makhmalbaf) e o diretor Jafar Panahi, que proibido de fazer cinema e condenado à prisão, continuou suas produções em seu próprio apartamento onde aborda as impossibilidades da expressão artística. Portanto, ao se discorrer sobre as estruturas da redução do espaço no cinema persa, a pesquisa nada mais é que um estudo sobre cinema e política a partir da ideia da prisão.

A Maçã (*Sib*, 1998), filme dirigido pela cineasta Samira Makhmalbaf, conta a história de duas meninas que estiveram confinadas em casa por mais

de uma década. Aqui, as considerações em relação ao espaço fílmico partirão da relação do cárcere privado e sua dramatização.

Em *Isto Não É Um Filme (In Film Nist, 2011)*, direção de Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb; uma prisão política real faz da leitura de um roteiro em frente à câmera o próprio filme. Em seu apartamento, condenado à prisão domiciliar, o cineasta Jafar Panahi discute a impossibilidade (proibição do estado) de se expressar através do cinema. Como personagem de seu próprio documentário, ele narra ao espectador o filme que ele queria fazer; a tentar assim, dentro do espaço aprisionado, contar um pouco sobre este filme que lhe foi proibido realizar.

Em *Cortinas Fechadas (Pardé, 2013)*, também dirigido por Jafar Panahi em parceria com Kambuzia Partov; o espaço serve à distopia e à desesperança tratada com teatralidade e metalinguagem. Há o filme dentro do filme, e nele um escritor foge do governo para salvar seu cachorro, que pela lei é um animal impuro e deve ser morto, (lei fictícia que serve ao filme como parábola sobre a censura e o controle). A televisão noticia o massacre dos cães e o personagem escritor se fecha em casa, com todas as janelas vedadas, isolado para que não matem seu cachorro e ele mesmo não vá para cadeia. Portanto, um isolamento auto-imposto para fugir de uma prisão oficial.

Em *Dez (Dah, 2002)*, de Abbas Kiarostami, o espaço fílmico é dilatado pela ausência clássica do campo e contracampo, apresentados com outro método. Sem equipe de gravação, sem roteiro prévio, há o registro de uma mulher divorciada a receber em seu carro diversos personagens. Duas câmeras, uma na motorista, outra no carona, e mais nenhum artifício. Documentam-se reações e às vezes se filma apenas o personagem interlocutor, e quem fala, o faz fora de campo. As discussões a respeito do feminino (o véu, o divórcio, a revolta do filho homem por ter uma mãe separada de seu pai, prostituição e religião dentro da República Islâmica do Irã) são a base de protesto para os segmentos deste filme dividido em dez blocos. Para o texto, a figura do automóvel será considerada uma prisão em movimento, em que os corpos confinados dentro do carro ilustram uma prisão social. Tal como *Taxi Teerã (Taxi, 2016)*, direção de Jafar Panahi, que

também se passa só dentro do carro e é um dos objetos deste estudo sobre o confinamento.

O confinar, ou a subtração dos espaços, seja ele uma cela ou uma fotografia, é um espaço recortado a partir de um espaço maior. O recorte não faz desaparecer um outro espaço que se torna impossível, ou não visível, ele apenas encerra o sujeito e o assunto num lugar estabelecido. Confinamento é a relação desse recorte com as impossibilidades sociais da liberdade, a relação também entre a ideia da prisão e do controle que detém a liberdade (física, criativa ou ambas) construída por um espaço.

Por fim, o texto abordará, a princípio, a história da passagem do Irã de uma dinastia ditatorial para uma república teocrática, a apresentar assim uma sociedade e uma cultura controladas. E depois, evidenciar no cinema a representação dos confinamentos em filmes que vão da década de 1990 à atualidade; ou seja, os cenários do cárcere privado, da prisão domiciliar, da autoimposição ao isolamento como alternativa de fuga e da prisão vivida em sociedade e no cotidiano.

Visto do espaço, o planeta não possui cores nacionais nem demarcações políticas, como declara o poema de Elizabeth Bishop ao enxergar numa cartografia topográfica as distinções entre natureza e o mundo social. Contudo, próximo ou inserido em qualquer mundo social, o pensamento precisa reconhecer problemas. O retrato desdobrado em relação à locação no cinema, a ser a locação uma representação do confinamento, será o ponto chave do texto na especificação e no reconhecimento dos problemas relativos à prisão em determinado mundo social: no caso, o cinema iraniano.

1 UMA BREVE HISTÓRIA DO CINEMA PERSA

O cinema iraniano sempre foi uma arte controlada pela censura, tanto na antiga ditadura do xá quanto no atual regime dos aiatolás pós-revolução. Os filmes iranianos, desde a escrita dos roteiros até uma possível distribuição (que não é garantida), acontecem sob o peso de regras de um ministério (MCOI: Ministério da Cultura e Orientação Islâmica) que serve à moral de tradição xiita a partir das interpretações de seus líderes religiosos, não necessariamente de seu povo, tampouco acordado com ele.

O cinema do Irã é, mesmo que um produto de sua época, também uma resistência a ela; ou melhor, uma tentativa de resistência aos regimes constituídos ao longo de sua história. Da Segunda Guerra Mundial ao atual Irã dos aiatolás, o país (cultura, sociedade e leis) é um resultado de múltiplos processos históricos engendrados nos estados do Oriente Médio de maneira difusa pelo discurso do nacionalismo (uma atmosfera praticamente mundial pós-1950), a corrupção dos grandes poderes e o fundamentalismo religioso.

A Segunda Guerra Mundial mudou a estrutura de poder no mundo. A derrota da França, os ônus financeiros da guerra, a emergência dos estados unidos e da URSS como superpotências, e uma certa mudança no clima da opinião pública, ao fim do domínio britânico e francês nos países árabes. A crise do canal de Suez em 1956 e a guerra da Argélia de 1954 a 1962 assinalaram as grandes tentativas das duas potências de reafirmar sua posição. Em um lugar, a Palestina, a retirada britânica levou a uma derrota dos árabes quando o Estado de Israel foi criado. Em outras partes, os antigos governantes foram substituídos por regimes comprometidos de um ou outro modo com o aglomerado de ideias que se formou em torno do nacionalismo: desenvolvimento de recursos nacionais, educação popular e emancipação das mulheres. Eles tiveram de exercer suas políticas dentro de sociedades em processo de rápida mudança: as populações cresciam rápido, cidades expandiam-se, em particular as capitais, sociedades estratificavam-se de modos diferentes; e os novos meios de comunicação – cinema, rádio, televisão e vídeo – tornaram possível um diferente tipo de mobilização. (HOURANI, 2006, p.460)

Mesmo com a diferença das épocas e dos tempos políticos, distintos cenários econômicos e a evolução da linguagem do cinema no seu encontro entre sociedade e tecnologia no mundo, as narrativas audiovisuais iranianas são obrigadas à antevisão e ao controle de seus governantes, pois apesar da maleabilidade do sistema político ser uma realidade (que pode mudar de um dia para outro em qualquer país ou sociedade), a moral é estanque, e muitas vezes milenar.

Para analisar o confinamento no cinema persa, é preciso entender também a moral orientada que protege o regime e como o exaustivo controle em cima dos artistas, que nada mais é que a política cultural do país, influencia na criação e nos interesses dos realizadores, que ao transformarem os seus espaços sociais e filosóficos em imagem e som, também refletem a estética da censura. Afinal, uma sociedade altamente controlada é também o lugar de um povo confinado.

Todo produto tem a marca do sistema de produção no qual foi gerado', diz um princípio extraído de uma das partes mais sugestivas dos estudos de Marx. Essa marca é por vezes visível a olho nu, desde logo, e outras vezes, nem tanto. O que pode parecer, num filme, uma 'simples' escolha estética, digamos, tomar o interior de um automóvel como cenário único ou quase único para a 'ação', como em *Ten*, de Abbas Kiarostami, eventualmente se revela a única alternativa viável numa perspectiva econômica ou política. Sem dúvida, no sistema de significação final que é o filme pronto, o motivo não-estético se esfuma e tudo se apresenta, se o filme é bem sucedido, como perfeitamente estético. Em outras palavras, se o filme é bem sucedido, tudo faz parte da ética da estética que é o filme pronto, sobrando pouca margem para os demais tipos de especulação. (COELHO, Teixeira. Apud: MELEIRO, 2006, p.11)

A ideia da locação (no caso o automóvel no filme de Abbas Kiarostami) a ser a única alternativa de acordo com a economia do país, é uma elaboração incompleta, porém introdutória quando o pensamento se direciona na análise de uma política cultural, principalmente em países em que a economia foi, ao longo da história, enfraquecida pelo fascismo do xá e pela corrupção. Entretanto, o diálogo entre economia/cenário histórico com a produção cinematográfica é relevante para construir as ambivalências e concordâncias entre censura e arte. "Estamos diante de um panorama em

que artistas e intelectuais estão constantemente sob censura, opositores políticos são perseguidos e mortos e jornais reformistas são fechados” (MELEIRO, 2006, p.19).

Além disso, a passagem do regime fascista do xá Mohammed Reza Pahlevi para uma democracia teocrática encabeçada pela figura do aiatolá Khomeini em 1979, é uma abordagem que importa ao texto, mesmo que sumária, para a compreensão da política cultural a subjugar as obras fílmicas de inúmeros cineastas.

1.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE O FIM DE UMA DITADURA

O Irã é um país do Oriente Médio que faz fronteira leste com o Afeganistão e Paquistão, fronteira oeste com o Iraque e é banhado ao norte pelo Mar Cáspio e ao sul e sudoeste pelo Golfo de Omã e pelo Golfo Pérsico, respectivamente. Já conhecido como Pérsia, é de uma rica e importantíssima herança cultural para a civilização e atualmente é habitado por mais de oitenta e duas milhões de pessoas (dado de julho de 2016), sendo que mais de oito milhões delas vivem em Teerã, capital iraniana.

Com o nome oficial de República Islâmica do Irã, é um território cuja língua é o persa, que pode também ser chamada de *farsi* ou *parse*. Seu sistema político é uma república teocrática com algumas características do parlamentarismo. Há um chefe de estado, conhecido como Líder Supremo e eleito pela Assembleia dos *Experts*, no caso o aiatolá Ali Hoseini-Khameini, em tal posição política desde junho de 1989, sendo anteriormente o presidente do país. Há um presidente, este eleito pela maioria votante em dois turnos (sufrágio aos dezoito anos, tanto homens quanto mulheres). Desde 2013 o presidente é Hasan Fereidun-Ruhani, reeleito em 2017 e considerado um político moderado.

É um país onde 99,4% da população é de religião islâmica (90 – 95% xiitas e 5 – 10% sunitas); sendo só 0,3% das pessoas de outra religião (como o zoroastrismo, primeira religião monoteísta e antiga religião persa, além do judaísmo e do cristianismo).

Na época, o Irã – exausto e destruído pelas inúmeras guerras com Bizâncio – acabara de ser conquistado pelos árabes, que disseminavam a nova religião: o islã. Seu processo é lento e se dá em um ambiente hostil. Até então, os iranianos tinham sua religião oficial (o zoroastrismo) ligada ao regime vigente (a dinastia sassânida). (KAPUSCINKI, 2012, p.99)

A atual república teocrática iraniana foi fundada em 1979, após uma revolução que derrubou o último xá (espécie de ditador monarca) e assim instaurou-se o governo dos aiatolás.

A ideia dominante das décadas de 1950 e 1960 foi a do nacionalismo árabe, aspirando uma estreita união de países árabes, independência do jugo das superpotências e reformas sociais para uma maior igualdade. (...) A derrota do Egito, Síria e Jordânia na guerra de 1967 com Israel, porém, deteve o avanço dessa ideia. (...) Em outros níveis, os contatos entre os povos árabes tornavam-se mais estreitos: os meios de comunicação (...) transmitiam ideias de um país árabe para outro; em alguns deles, a exploração de recursos petrolíferos possibilitou o rápido crescimento econômico, e isso atraiu migrantes de outros países. (...) A necessidade das populações desenraizadas de encontrar uma base sólida para suas vidas, o senso do passado implícito na ideia de nacionalismo, uma aversão às novas ideias e costumes que vinham do mundo ocidental, e o exemplo da revolução iraniana de 1979, tudo levou ao rápido crescimento de sentimentos e lealdades islâmicas. (HOURANI, 2006, p.460-461)

Com o projeto de retorno aos ideais islâmicos encabeçado pelo aiatolá xiita Khomeini, que por anos exilado finalmente conseguiu ser a voz e o rosto da revolução e dar suas cores ultraconservadoras ao novo sistema, a sobrepor uma ideia de república islâmica xiita ao invés de um governo islâmico mais democrático e aberto, como queriam alguns revolucionários liberais, contudo sem muita influência, perseguidos e chamados por Khomeini de contrarrevolucionários. Apesar de todos, liberais ou não, serem a favor da revolução após o violento, despótico, megalomaníaco e incompetente governo do xá Mohammed Reza Pahlevi e sua Savak – uma polícia virulenta e assassina com liberdade total para penalizar e torturar quem bem entendesse e como quisesse: “Para a população, a Savak era uma força não

somente cruel, mas também alienígena – uma força de ocupação, a variante local da Gestapo nazista.” (KAPUSCINSKI, 2012, p.71).

Para compreender o controle em cima dos filmes iranianos é preciso estabelecer um panorama histórico do controle em cima da sociedade, esta que do começo do século XX até os dias de hoje passou pela dinastia Pahlevi e pela revolução dos aiatolás. O sofrimento, o massacre e a miséria da população foram feitas por déspotas enriquecidos pelo petróleo: uma petroburguesia alienada e armada de uma polícia psicopata e fanática.

O petróleo desperta grandes paixões porque é, acima de tudo, uma enorme tentação. Desperta o apetite por imensas quantidades de dinheiro fácil, por riquezas e força, por fortunas e poder. É um líquido sujo e fedorento que facilmente jorra da terra, para, logo em seguida, cair sobre ela de nova sob a forma de uma sonora chuva de dinheiro. Todo aquele que descobriu e se apossou de uma fonte de petróleo se sente como alguém que, após uma longa peregrinação subterrânea, encontrou um tesouro. Esse homem não só se torna um ricoço como é assolado por uma quase mística convicção de que alguma entidade superior olhou para ele benignamente e, de um modo magnânimo e todo especial, elevou-o acima de seus semelhantes, escolhendo-o para ser o seu favorito. (KAPUSCINKI, 2012, p.49)

É preciso se aproximar de tal desenho socioeconômico na ditadura do xá, que hipnotizada pela riqueza do petróleo esbanjava dinheiro e investia em material bélico até hoje abandonado nos desertos iranianos por não haver, na época, mão de obra qualificada para manejá-lo ou sequer entender a engenharia. Uma ditadura esquizofrênica que se preocupava apenas com o luxo de poucos, as celebrações extremamente positivas em homenagem ao xá e seu governo e a propaganda de ares messiânicos em relação à dinastia Pahlevi.

Essa extraordinária quantidade de moeda sonante permitiu ao xá dar vida a uma nova classe social até então desconhecida por historiadores e sociólogos: a petroburguesia, um fenômeno social incomum. A petroburguesia não produz nada, e sua única função é esbanjar dinheiro. O acesso a essa classe não passa pelo caminho da luta social (contra o feudalismo, por exemplo) nem pelo princípio da livre concorrência, mas pela competição pelas boas graças do xá. (...) É uma classe de parasitas que, em pouco tempo, apossa-se de uma grande

parte das receitas do petróleo do Irã e se torna a verdadeira proprietária do país. (KAPUSCINKI, 2012, p.91-92)

O povo enquanto isso passava fome, era a revelia torturado pela Savak (polícia do xá) por motivos cada vez mais descabidos, universidades e politécnicas eram fechadas por serem consideradas um vespeiro anti-governo e jornais só podiam vangloriar a figura do ditador. O xá Reza Pahlevi e seu séquito de loucos gozavam dos frutos do hiperbólico império negro do petróleo, tinham estreitas e cordiais relações com os Estados Unidos da América e, assim como a família Kennedy e seus filhos norte-americanos, sofriam da paranoia anticomunista tornando-se cada vez mais militarizados.

Abrir novas universidades, abrir uma politécnica? Cada escola dessas é um vespeiro! Cada estudante é um rebelde, um inútil e um livre-pensador! (...) A ditadura do xá, com suas repressões e perseguições, condenava as melhores cabeças do Irã – seus maiores escritores, acadêmicos e pensadores – ao exílio, ao silêncio ou aos grilhões. A possibilidade de encontrar um iraniano com formação superior era muito maior em Marselha ou Bruxelas do que em Hamadan ou Qazvin. Dentro de seu país um iraniano não podia ler os livros de seus grandes autores (eles eram editados exclusivamente no exterior), não podia ver os filmes de seus extraordinários diretores (sua exibição era proibida no país), não podia ouvir a voz de seus intelectuais (eles eram condenados ao silêncio). (KAPUSCINKI, 2012, p.78-79)

Em suma, a ditadura no Irã foi uma tríade genealógica que compreende avô, pai e filho. Reza Kahn (o avô) modernizou o Irã depois da primeira guerra mundial e abriu seus país para Alemanha Nazista, com o serviço de informação do exército alemão (*Abwehr*) instalado e com livre trânsito no país dos anos vinte aos anos quarenta. O filho de Reza Kahn, o xá Reza Pahlevi, fez do Irã uma mina de ouro devido ao petróleo, mas nada fez para seu povo a não ser explorá-lo e mantê-lo na miséria e na ignorância enquanto viajava o mundo com sua mulher para resorts de luxo na Europa; um príncipe e uma princesa sempre prontos para serem fotografados com toda pompa de um conto de fadas pela imprensa internacional. O filho de Reza Pahlevi, o xá Mohammed Reza Pahlevi, apenas continua as práticas do papai e do vovô mas com as características incompetentes que só um *playboy* aficionado por um estado policialesco é capaz de concretizar, sem, é

claro, esquecer que a violência é a melhor solução para a continuidade dos privilégios.

Tempos depois tudo isso foi substituído, através da revolução, por uma democracia ultraconservadora. “O regime do xá deixou como escolha ao povo somente a Savak ou os mulás. E o povo, é claro, escolheu os mulás.” (KAPUSCINKI, 2012, p.79).

A transição sempre deixa marcas e traumas, uma ditadura não acaba por completo e se havia a perseguição intelectual no regime derrotado, isso não significa, de modo algum, a extinção da prática num novo governo.

Um dos filmes que mais influenciam a estética e a temática do cinema persa, e também um exemplo ilustrativo da condição do povo na ditadura do xá, é o curta-metragem *A Casa É Escura* (*Khaneh Syah Ast*, 1962), dirigido pela poeta e cineasta Forough Farrokhzad. Trata-se de um documentário sobre a vida cotidiana numa casa de leprosos, a intercalar imagens dos moradores com intervenções poéticas de autoria da própria cineasta, junto a passagens do Corão e do Velho Testamento.

O valor experimental (que dialoga tanto com o cinema novo desenvolvido a partir dos anos cinquenta, quanto o documentário poético de Jean Vigo), de verve social e preocupação política faz dessa obra um clássico do cinema iraniano. O conteúdo e a forma de produção em *A Casa É Escura* sinaliza o que mais tarde, no cinema de arte do Irã, será desenvolvido, mesmo com todas as regras que um cineasta deve seguir para ter um filme pronto.

Como todos os filmes estudados aqui são filmes de uma pós-revolução, apresentar a atmosfera da ditadura anterior, antes de um estado teocrático com censura regulamentada, auxilia na compreensão dos próprios filmes eleitos como objeto. Portanto, antes de se chegar nos espaços de confinamento projetados na tela, se está no espaço histórico de uma ditadura, com uma revolução prestes a eclodir, liderada pelo religioso (e exilado) Ruhollah Khomeini.

O último xá, odiado pelo povo e por todas as gerações iranianas, cada vez mais preocupado com sua autoimagem de grande governante, exibindo-se pelas ruas a festejar seus aniversários como feriados nacionais de grande importância, percebe que seus súditos, em silêncio, adoram outra pessoa. E

como se não bastasse, essa pessoa é um inimigo do governo, jogado depois da fronteira, no Iraque, há anos atrás, e que de lá, por décadas, atacava clandestinamente, com suas ideias, a dinastia Pahlevi: tão efêmera quanto o século XX.

Na esperança de aumentar sua popularidade, e diminuir a figura de Khomeini, o xá ataca o religioso através da imprensa, e com isso, viola uma fronteira já há muito enfraquecida.

De que modo o xá violou essa fronteira e, com isso, decretou seu fim? Tudo começou com um artigo num jornal. Uma palavra inadequada pode implodir um império – eis algo que qualquer governante deveria saber. Ele parece saber, parece estar vigilante, mas eis que surge um momento no qual seu instinto de autopreservação falha, e ele, presunçoso e autossuficiente, comete o erro da arrogância e perece. No dia 8 de janeiro de 1978, o jornal governista *Ettela'at* publicou um artigo atacando Khomeini. Na época, Khomeini vivia no exílio, de onde combatia o xá. Perseguido pelo déspota e depois expulso do país, ele era o ídolo e a consciência do povo. Destruir o mito de Khomeini significava destruir uma santidade e arruinar as esperanças dos oprimidos e humilhados. E essa era exatamente a intenção do artigo. (KAPUSCINKI, 2012, p.142)

A revolução acontece em 1979, o povo vai às ruas, inicialmente com o vigor libertário do desejo de uma total democracia e depois polarizada pelo imã Khomeini que, com seu discurso de retorno aos ideais islâmicos, fez logo com que a pequena parcela do discurso democrático fosse também, como a monarquia do xá, considerado contrarrevolucionário. Mohammed Reza Pahlevi, com o risco de ser executado, se exila no Egito e não retorna mais ao Irã, cai a monarquia e é, finalmente, declarada a República Islâmica do Irã.

1.2 A REGULAMENTAÇÃO E A ORIENTAÇÃO

Atualmente, o cinema persa, que recentemente perdeu um de seus mais prolíficos e originais representantes, o cineasta e poeta Abbas Kiarostami, tem se preocupado com as imagens da revolução e com a

construção de tramas de um cotidiano iraniano contemporâneo. Alguns filmes dos últimos anos exemplificam o fato.

O Último Poema Do Rinoceronte (Fasle Kargadan, 2012), direção de Bahman Gobadi, narra a prisão do poeta curdo Sahel na ditadura do xá, as práticas da tortura nas masmorras e sua libertação à época da revolução.

Os filmes de Asghar Farhadi, *A Separação (Jodaeiye Nader Az Simin, 2011)* e *O Apartamento (Forushande, 2016)*, ambos vencedores do Oscar na categoria destinada a filmes não americanos, abordam questões como o divórcio e o estupro numa sociedade sob o olhar da *sharia* (conjunto de leis islâmicas).

Sob A Sombra (Zir-e Saye, 2016), direção de Babak Anvari, através do gênero do horror, apresenta uma metáfora sobre o chador (véu usado pelas mulheres a partir dos nove anos de idade) e a guerra entre Irã e Iraque ao mesmo tempo que perpassa pela temática do casamento e da perseguição política.

Taxi Teerã (Taxi, 2015), direção de Jafar Panahi, é uma comédia sobre a sociedade atual cuja trama se desenvolve no interior de um táxi em que Jafar Panahi é o motorista; mais a frente o texto trará a prisão domiciliar do cineasta como tema, a incluir também o filme *Taxi Teerã*, visto que é um filme feito em locação única.

Apesar dessas obras recentes darem uma ideia talvez de abertura temática, mesmo que moderada, no cinema do Irã, ainda assim, desde a revolução, toda e qualquer produção cultural deve seguir uma série de obstruções para existir.

Em relação à televisão, por exemplo, que é um veículo direto com o povo e que envolve mais dinheiro (condição, inclusive, própria de quase todas as televisões do mundo), a censura reguladora é muito mais acentuada. Televisão e cinema no Irã possuem diferentes gestões, e, conseqüentemente, diferentes interesses; o diálogo entre eles quase inexiste.

A TV iraniana está nas mãos dos conservadores e o Ministério da Cultura está nas mãos dos reformistas. A TV iraniana (IRIB) é contra as políticas do Ministério da Cultura, por isso raramente são feitos acordos de compra de filmes iranianos, principalmente dos independentes, já que muitos dos documentários e filmes de ficção estão envolvidos com

questões sociais. Temos que considerar que o orçamento da TV iraniana é cinco vezes maior do que o orçamento do Ministério da Cultura e que, se 10% desse orçamento fosse gasto na compra de filmes iranianos, haveria um grande revigoramento da indústria cinematográfica no Irã. (MELEIRO, 2006, p.57)

Entre os estados árabes, a televisão, a partir da década de 1970, torna-se o principal veículo para difundir ideais religiosos e o elogio aos governos; os países do Oriente Médio possuem uma forte intercomunicação através de suas redes televisivas, essencialmente conservadores e de grande popularidade no mundo árabe.

As transmissões incluíam notícias, apresentadas de modo a angariar apoio para a política do governo, programas religiosos na maioria dos países, em maior ou menor grau, filmes ou séries importadas dos Estados Unidos e da Europa, e também peças e programas musicais feitos no Egito e no Líbano; as peças veiculavam ideias, imagens e, o mais frágil de todos, o humor, através das fronteiras dos estados árabes. (HOURANI, 2006, p.553)

Mesmo que o Irã esteja entre os quinze países que mais produzem cinema no mundo, e, como república, até possuir órgãos de produção com visibilidade internacional devido aos projetos feitos por esses institutos, as dificuldades são inúmeras e a censura é intensa. Órgãos institucionais, por exemplo, como o *Centro para o Desenvolvimento Intelectual da Criança e do Adolescente*, em que Abbas Kiarostami produziu alguns de seus trabalhos, e a *Farabi Cinema Foundation* e seu papel em impulsionar a indústria cinematográfica no Irã, são grandes produtores audiovisuais no país.

A *Farabi Cinema Foundation*, juntamente com órgãos governamentais como a Fundação do Oprimido e o Ministério da Reconstrução Jihad ergueram a indústria cinematográfica após a revolução. A Fundação do Oprimido é considerada um dos maiores conglomerados econômicos, controlando 15% de toda a indústria do país e 137 salas de exibição em várias cidades do interior. (NAFICY. Apud: MELEIRO, 2006, p.61)

É possível, após essa breve descrição histórica do cinema persa, listar alguns pontos do que é e de como é um filme iraniano; pontos estes que não

encerram a discussão tampouco constroem um paradigma definitivo, entretanto auxiliam na compreensão do plano geral de uma indústria cinematográfica fundamentada por um regime teocrático e fechado. São os seguintes pontos:

- Um cinema feito através de políticas culturais de ordem estatal, com extremo controle dos governantes em relação aos roteiros, aos sets de filmagem (em que qualquer comportamento amoral é considerado um crime), e aos artistas, que podem ser presos ou exilados caso haja alguma discordância de seus comportamentos individuais em relação ao islã e a *sharia* (conjunto de leis islâmicas).
- Comumente aproximado ao neorealismo italiano pela crítica ocidental.
- Utilização de não-atores.
- Presença da poesia persa e de passagens do Corão.
- Narrativas que transitam entre o gênero documentário e a ficção.
- Estrutura causal (três atos) não acentuada ou inexistente.
- Predileção pela locação real, luz natural e pelo som direto. Apesar da inserção de música extra-diegética e de narração (voice over) em casos de uma abordagem mais poética ou metafórica.
- Universo infantil (visto que filmar adultos, principalmente mulheres, causa um controle maior do estado na filmagem).
- Crítica social e política, apesar do elogio à identidade iraniana.
- Co-financiamento (diferente de co-produção) de países europeus (Itália e França). Países ocidentais podem entrar com dinheiro, mas dificilmente participam das filmagens.
- Interesse por histórias de pretexto doméstico (núcleos familiares), pela educação (vida na escola) e pela paisagem rural (vida no campo e vilarejos).
- Pouco uso de gêneros fílmicos como o horror, a comédia ou o filme de ação; apesar de também existir filmes nessa linha. Tanto é que o cinema comercial iraniano, que possui maior distribuição local e

raramente para outros países, é um cinema de gênero musical e cômico, análogo à Bollywood.

- Poucas narrativas com temática sexual ou sobre a sexualidade.
- Crítica à situação de prisioneiros e às injustiças sociais.
- Presença forte em festivais internacionais e filmes muito censurados dentro do próprio país. Sem mercado/espço na televisão iraniana ou na televisão aberta dos países ocidentais.
- Forte regulamentação da censura nas políticas culturais. Setor responsável: Ministério da Cultura e Orientação Islâmica – MCOI.

O MCOI, Ministério da Cultura e Orientação Islâmica, avalia e examina qualquer projeto audiovisual feito no país; os princípios e procedimentos operacionais do cinema iraniano, organizados em forma de regulamento, possuem as seguintes proibições:

- . qualquer insulto ao monoteísmo, aos profetas e aos imãs;
- . qualquer insulto aos princípios que sustentam o governo islâmico no Irã (*velayat-e faqih*);
- . qualquer insulto à polícia e às forças armadas;
- . negar o papel da revolução na formulação das leis;
- . negar a ressurreição e seu papel na evolução do Homem através de Deus;
- . negar a continuidade do líder religioso (*Emamat*);
- . negar o papel da República Islâmica do Irã sob a liderança de aiatolá Khomeini em livrar os muçulmanos do imperialismo do mundo;
- . proibição de filmes que tratem de violência, sexo explícito, prostituição e corrupção;
- . personagens negativos com barba (o que poderia ser associado com a religiosidade);
- . contato físico ou piadas entre homens e mulheres;
- . piadas sobre exército, polícia ou família;
- . palavras estrangeiras ou grosseiras,
- . músicas estrangeiras ou qualquer tipo de música que evoque prazer e alegria;
- . mostrar de maneira positiva um personagem que prefira a solidão à vida coletiva;
- . policiais e soldados mal vestidos ou discutindo;
- . mulheres vestidas indecentemente (as mulheres devem cobrir o corpo e o cabelo e não podem usar roupas justas ou coloridas) e maquiadas. (MELEIRO, 2006, p.66)

A discutir tal regulamento, pode-se afirmar que o cinema persa, mesmo que extremamente controlado e orientado por suas políticas culturais,

é bastante ligado à poesia e à religião – em forma de celebração (mais comum no cinema de entretenimento) ou de crítica.

A poesia do Oriente Médio é uma antiga herança que além de compreender parte da identidade islâmica, é uma forte influência para o cinema. Ela se desenvolve, nos séculos VI e VII, entre aldeias e tribos pastoris, “a partir do uso da linguagem rítmica, elevada e rimada, das encantações ou sortilégios, mas o que chegou até nós não é de modo algum primitiva.” (HOURANI, 2006, p.29).

Contudo, poesia e cinema no Irã sempre sofreram perseguições; na ditadura Pahlevi, por exemplo, jornais eram fechados caso houvesse alguma publicação poética que destoava-se do estilo positivo e nacionalista de adulação ao xá.

A partir de fins da década de 1940, houve uma revolução poética, sobretudo entre os poetas mais jovens do Líbano, Síria, Palestina e Iraque. (...) A poesia devia expressar a realidade das coisas, mas a realidade não podia ser aprendida só pelo intelecto; tinha de ser aprendida pela personalidade total do poeta, tanto pela imaginação quanto pela mente. (HOURANI, 2006, p.516-517)

Junto à chamada revolução poética no Oriente Médio, que coincide com o início dos cinemas novos e dos conceitos de cinema autor na Europa; o Irã, ainda que repleto de artistas, foi “silenciado” pela ditadura e, como república, hoje tem severas restrições, principalmente no que diz respeito ao *modus operandi* do MCOI, como já descrito. Apesar dos cineastas tentarem, de alguma forma, demonstrar seus pontos de vista, na maioria das vezes a tentativa torna o filme não-distribuível; principalmente quando tais interpretações partem da mulher para construção narrativa.

Alguns exemplos, filmes como *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf, 1996), *O Círculo* (*Dayereh*, Jafar Panahi, 2000) e *Às Cinco Da Tarde* (*Panj É Asr*, Samira Makhmalbaf, 2003) têm na figura feminina uma poesia e crítica social que os tornam mal vistos (senão malditos, ou marginais) para o governo.

O Círculo, pela história de prisioneiras em induto temporário, aborda as punições da *sharia* dirigidas às mulheres, onde a saída da prisão no retorno à sociedade faz com que elas, como num círculo (encerradas nele

apenas pelo fato de serem mulheres), continuem sem qualquer liberdade individual, subjugadas e violentadas pelos homens que participam de suas vidas íntimas.

Dir-se-á: a prisão, a reclusão, os trabalhos forçados, a servidão de forçados, a interdição de domicílio, a deportação — que parte tão importante tiveram nos sistemas penais modernos — são penas “físicas”: com exceção da multa, se referem diretamente ao corpo. Mas a relação castigo-corpo não é idêntica ao que ela era nos suplícios. O corpo encontra-se aí em posição de instrumento ou de intermediário; qualquer intervenção sobre ele pelo enclausuramento, pelo trabalho obrigatório visa privar o indivíduo de sua liberdade considerada ao mesmo tempo como um direito e como um bem. Segundo essa penalidade, o corpo é colocado num sistema de coação e de privação, de obrigações e de interdições. O sofrimento físico, a dor do corpo não são mais os elementos constitutivos da pena. O castigo passou de uma arte das sensações insuportáveis a uma economia dos direitos suspensos. Se a justiça ainda tiver que manipular e tocar o corpo dos justicáveis, tal se fará à distância, propriamente, segundo regras rígidas e visando a um objetivo bem mais “elevado”. Por efeito dessa nova retenção, um exército inteiro de técnicos veio substituir o carrasco, anatomista imediato do sofrimento: os guardas, os médicos, os capelães, os psiquiatras, os psicólogos, os educadores; por sua simples presença ao lado do condenado, eles cantam à justiça o louvor de que ela precisa: eles lhe garantem que o corpo e a dor não são os objetos últimos de sua ação punitiva. (FOUCAULT, 1999, p.14)

Ao apresentar um círculo fechado que enfatiza a prisão das mulheres, julgadas, por exemplo, por andarem de carro com um homem estranho (que não é irmão, nem marido, nem pai); Jafar Panahi denuncia o sistema penal iraniano ao dirigir *O Círculo* (Dayereh, 2000); e em 2009 ele mesmo foi preso por causa de seus filmes anti-governo. A sociedade do Irã pós-revolução, tal como os processos punitivos e coercitivos que evoluem do suplício ao cárcere (como explicado por Michel Foucault), também substituiu a tortura e os castigos da época da savak do xá por um sistema penal sob a rígida ordem dos imãs. Retratar a questão num filme, no país, e usar atrizes para isso, é atacar o sistema xiita e desobedecer praticamente todo o regulamento do MCOI, e não foi por acaso que alguns anos depois da produção do filme o cineasta também foi condenado, fato a ser discutido no capítulo seguinte.

Já *Gabbeh* (Mohsen Makhmalbaf, 1996), exalta as cores do arco-íris na confecção de tapetes persas² tecidos por mulheres (da tribo nômade *Qashqa`i*) com vestimentas coloridas que remetem a costumes pré-islâmicos (considerado assim um ataque ao uso do véu, que deve ser preferencialmente escuro, como norma religiosa). O chador e o *hijab*³ são novamente incorporados aos costumes após a revolução de 1979 quando o imã Khomeini e os cidadãos em protesto conseguem derrubar o xá, (na ditadura Pahlevi as roupas eram ocidentais). Filmes que tentam retratar a época da ditadura não podem, por exemplo, abordar com fidelidade histórica como as pessoas se vestiam anteriormente à república, as obstruções para filmar mulheres são inúmeras.

Mohsen Makhmalbaf sinaliza que os códigos de vestimenta para as mulheres criaram problemas para os cineastas. Os roteiros em que as mulheres são protagonistas dificilmente são realistas, uma vez que essas mulheres, se realmente se comportassem segundo códigos islâmicos, não apareceriam com véu dentro de suas próprias casas. As mulheres podem aparecer sem o véu somente para seus maridos, filhos, pais ou irmãos, mas isto não é possível na tela do cinema, uma vez que observadores não podem ser admitidos na privacidade da vida familiar. (MELEIRO, 2006, p.92)

Às Cinco Da Tarde (Panj É Asr, Samira Makhmalbaf, 2003) passa através do processo de abertura no Afeganistão em relação à aceitação das mulheres na educação, quando elas podem retornar às escolas. A protagonista planeja, a princípio em sala de aula e depois nas ruas, uma campanha para ser presidente da república. Samira Makhmalbaf, diretora do filme, também é perseguida pelo governo iraniano e afegão, quase sempre proibida de filmar. Um exemplo: no set de seu último filme, *Two-legged Horse (Asbe Du-pa, 2008)*, também feito no Afeganistão (já que o filme estava proibido de ser produzido no Irã), uma granada foi atirada nas gravações, fato

² Os gabbehs são um tipo de tapete persa, de costura simples, em que pelos desenhos é contada a vida de uma pessoa, a ter em cada cor um significado distinto. No filme de Mohsen Makhmalbaf, *Gabbeh* é também o nome da protagonista que narra sua história de amor através do tapete.

³ *Shaddar*, em persa, que é o tecido que cobre as mulheres dos pés à cabeça. *Hijab (hajaba*, em árabe, que significa “esconder”, “ocultar”) que é o lenço usado pelas iranianas para cobrir cabeça, pescoço e orelhas.

que matou uma pessoa e feriu vários membros da equipe. Tanto Samira quanto Mohsen Makhmalbaf (filha e pai) se exilaram na França devido a seus filmes.

A atmosfera proibitiva dos regulamentos e políticas culturais iranianos dialogam diretamente com as definições dos espaços considerados prisões definidas no estudo aqui proposto, como se o cinema fosse também uma repartição dos ideais da censura, e a mesma a querer que ele se torne um espaço heterotópico ao invés de um espaço criativo.

Para melhor explicar; uma heterotopia é um outro espaço, forçosamente construído para a marginalização ou segregação do outro, a levar em conta aquilo que fundamenta o que é a razão e o que é a desrazão, a depender da sociedade e da cultura. “Por estes lugares serem totalmente distintos de quaisquer outros lugares, que eles refletem e debatem, chamá-los-ei, em contraste às utopias, de heterotopias.”⁴ Esse espaço heterotópico pode ser assimilado de acordo com situações históricas distintas; por exemplo: o espaço medieval como um espaço da disposição das coisas sagradas e profanas; o espaço pós-Galileu Galilei, onde ocorre, com a segunda afirmação que a Terra não é o centro do universo, a substituição de uma noção medieval por uma noção de extensão; e, atualmente, o espaço simultâneo, que substitui a extensão e a localização e um lugar passa a ser vários lugares. Dado os exemplos, entende-se por heterotopia um lugar previsto para segregação, disciplina ou isolamento: uma escola militar, um internato feminino, um hospital psiquiátrico e, obviamente, um presídio.

Michel Foucault chama a prisão de uma heterotopia de desvio, assim como o manicômio, visto que os seres humanos ali tratados são desviantes de uma norma social. Nesse autor a descrição do conceito de heterotopia toma múltiplas acepções, que consideram desde a prisão até o nosso reflexo no espelho ou o tapete persa que imita o desenho de um jardim palaciano como tais espaços, por exemplo; pois são espaços que também aprisionam uma noção de realidade ao tentar representá-la e saem dela. De certa forma,

⁴ “*Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies.*” FOUCAULT, Michel. Des espaces autres (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars, 1967). In: Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, octobre 1984, p.49, tradução nossa.

o cinema e a fotografia são também heterotopias quando destinados apenas à obediência de um ordem social, que é o desejo mais arraigado da censura.

Dado o plano geral da sociedade iraniana com seu cinema e suas características mais evidentes, a considerar sua história um caminho para elucidação do assunto; o texto agora terá no recorte de alguns filmes convergentes à temática da prisão seu desenvolvimento. Diante de todo o controle em relação ao audiovisual, e a descrição feita aqui de uma sociedade prisioneira, por muito tempo, da ferrenha ditadura do xá, e agora uma república sem muitas liberdades individuais, parte-se então à análise dos filmes que fazem dos espaços de confinamento uma alternativa ética e estética como também um campo de discussão filosófica.

2 AS PRISÕES DE JAFAR PANAHI

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 problema espacial e a quem ele serve na sua natureza de penalização e obstrução é um dos principais caminhos para evidenciar as estruturas de controle no modelo: narrativas fílmicas em poucas locações cuja temática é a prisão.

Mas o que é a prisão? É cela em que está o criminoso? A resposta é fraca, senão inválida. O filósofo Michel Foucault, por exemplo, dedicou parte de sua obra no debate dos controles sociais nos corpos e através dos corpos. Escreveu sobre a progressão dos comportamentos humanos em diferentes épocas nas reações (e o resultado delas) individuais, sociais e políticas em questões como a loucura, a sexualidade, a disciplina, a prisão e a punição.

A forma-prisão preexiste à sua utilização sistemática nas leis penais. Ela se constituiu fora do aparelho judiciário, quando se elaboraram, por todo corpo social, os processos para repartir os indivíduos, fixá-los e distribuí-los espacialmente, classificá-los, tirar deles o máximo de tempo, e o máximo de forças, treinar seus corpos, codificar seu comportamento contínuo, mantê-los numa visibilidade sem lacuna, formar em torno deles um aparelho completo de observação, registro e notações, construir sobre eles um saber que se acumula e se centraliza. A forma geral de uma aparelhagem para tornar os indivíduos dóceis e úteis, através de um trabalho preciso sobre seu corpo, criou a instituição prisão, antes que a lei definisse como a pena por excelência. (FOUCAULT, 1999, p.195)

Da conceptualização obtida, a entender a preexistência da prisão como forma exterior e anterior ao sistema penal, chega-se em Jafar Panahi.

Jafar Panahi, nascido em 1960 na cidade de Mianeh (Irã), é um influente cineasta persa da atualidade. Em 2009, – ao apoiar a candidatura de Mir Hussein Mussavi (oposição naquele ano, sendo o primeiro ministro do

Irã entre 1981 e 1989), – Panahi foi condenado à prisão domiciliar pelo período de seis anos e proibido, por vinte anos, de fazer cinema e sem poder sair de seu país de origem.

Além do apoio à candidatura oposicionista, o cineasta já chamava atenção do governo iraniano devido a seus filmes anti-conservadores preocupados com as questões sociais do país; classificado, no ano de sua prisão, até como obsceno por causa da sua coleção pessoal de obras cinematográficas. Mesmo com a condenação, contrário às autoridades e de maneira clandestina, o realizador continuou com seu trabalho, três deles aqui separados para análise.

Nos anos de 2011 e 2013, dois filmes de Jafar Panahi foram feitos tendo ambos o questionamento similar da prisão do artista e da liberdade individual da expressão. Nos dois filmes (*Isto Não É Um Filme* e *Cortinas Fechadas*) o diretor é também personagem, onde a abordagem do espaço serve à condição atual do artista, então prisioneiro. 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 da prisão, tais obras são uma fenomenologia audiovisual de 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 em que a história pessoal de quem faz o filme é o assunto; ou seja, o exterior real (a condição de prisioneiro político que realmente aconteceu), à luz do cinema, é a projeção de um estado de sítio como obrigação proveniente da proibição, e dela, uma alternativa de invenção inadequada, ou adequada à revolta como um princípio da arte.

Para desenvolver um pensamento que relaciona os filmes à temática da subtração espacial, se faz aqui a apresentação cronológica e aprofundada de cada um dos trabalhos audiovisuais do cineasta como condenado.

Num primeiro momento a concentração teórica se limita ao documentário *Isto Não É Um Filme* (*In Film Nist*, 2011), o predispondo a exames teóricos referentes a estética documental junto à prisão política do diretor. Depois, com o filme *Cortinas Fechadas* (*Pardé*, 2013), a atenção se

estende ao drama metalinguístico que absorve o documentário (ou vice-versa) dentro de um espaço de confinamento.

Para concluir o estudo sobre Jafar Panahi, e abrir a discussão a respeito do automóvel como locação única, seu último trabalho, *Taxi Teerã* (*Taxi*, 2015), servirá à pesquisa num paralelo entre sua última obra audiovisual (até o presente ano) com a ideia do carro (um espaço de prisão social em movimento) no filme *Dez*, de Abbas Kiarostami.

2.1 APARTAMENTO IRANIANO

O que é um documentário? A 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 mortalmente preso à experiência de seu olhar (seu corpo e sua vida como única verdade empírica), o ser não tem o conhecimento de ser um outro ser, e talvez a tentativa de conhecer o outro seja um dos princípios da linguagem.

A linguagem no campo do audiovisual que se interessa pela matéria da realidade (discutir, revelar, denunciar, observar, aproximar e interpretar a realidade) é chamada documentário: um conceito ainda inacabado e vasto. Uma ficção cinematográfica, por exemplo, pode ser considerada um documentário (registro) daquilo que se fez em frente à câmera. Quando Glauber Rocha escrevia sobre Visconti e afirmava que ele “documentava o teatro”, a ideia de que toda projeção de imagem e som é um documentário ou possui uma natureza documental já era perceptível. Uma fantasia é um documentário sobre ela, por mais que se utilizem inúmeros artifícios para que ela aconteça.

Gato das montanhas verdes da província, Fellini satiriza o inconsciente reprimido da cultura pagã naufragada no nazismo. Visconti filma a representação simbólica da tragédia. Rossellini documenta as ruínas. Documentarista do sonho, Fellini o recria magicamente através de cenografias e atores, o sonho é a projeção de sua Câmera Olho. (ROCHA, 2006, p.258)

Tal digressão a considerar toda ficção um documentário é feita aqui, a usar Glauber Rocha (o autor) como pressuposto – em sua descrição que entende o aspecto híbrido do audiovisual como um ponto de vista que é sempre um registro não importa a estética escolhida –, pois *Isto Não É Um Filme* compreende a atmosfera tênue entre as duas instâncias.

Trata-se de um filme que não quer se apresentar como filme (mesmo consciente de que seja) para abordar a proibição em se fazer filmes. Portanto, ao longo de sua progressão, a ficção e o documentário estão sempre num embate: estruturado para denunciar uma situação limite e absurda, a prisão do artista simplesmente por ser artista. Assim, a prisão de Jafar Panahi documentada por ele mesmo, na tentativa de não ser ou parecer um filme às autoridades iranianas, discute a linha frágil (ficção e não-ficção) a partir do projeto propositalmente impossível de não ser uma obra fílmica, e também vai de encontro à estilística dos ambientes fechados que envolvem certas narrativas do realismo cinematográfico.

Aqui, o confinamento, entendido como prisão política, é um cenário obrigatório e por ele se alcança a realidade (ou melhor, 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 veredicto ainda em processo: a condenação do realizador à prisão domiciliar.

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 também 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, p.34, tradução nossa.)

Não que o filme se enquadre totalmente na definição de Bill Nichols, contudo a relação pessoal de Jafar Panahi com o projeto (e o fato de ser um projeto secreto com equipe não revelada para que não ocorressem mais prisões ou processos), aproxima o resultado final de um documentário performático.

O real em *Isto Não É Um Filme* não pode sair do lugar, existe apenas um artista em frente à câmera e um apartamento. O assunto filmado surge de um ponto real da vida de um personagem social e tal ponto, direcionado pelo tom do protesto e da insatisfação do personagem (que é também autor) se multiplica pela via da autobiografia e, nesta espécie de diário audiovisual de um prisioneiro, é possível o estudo da prisão pela ótica do cinema e de suas especificidades.

O primeiro fator específico identificável num cinema que se encerra em locação única é o espaço da ação, claro que adjetivar o espaço como fator específico é desconsiderar a herança que o teatro proporciona ao cinema, contudo é específico devido às atribuições formais dadas ao espaço quando transformado num filme; que difere do teatro e só pode existir numa obra audiovisual.

Seria preciso concluir daí que o cinema está fadado unicamente à representação, se não da realidade natural, pelo menos de uma realidade verossímil, cuja identidade com a natureza, tal qual o espectador a conhece, é admitida por ele? O relativo fracasso estético do expressionismo alemão confirmaria esta hipótese, pois bem se vê que justamente *O Gabinete do Dr. Caligari* quis subtrair-se do realismo do cenário sob a influência do teatro e da pintura. Mas seria dar uma solução simplista a um problema que admite respostas mais sutis. Estamos prontos a admitir que a tela se abre sobre um universo artificial, contanto que exista um denominador comum entre a imagem cinematográfica e o mundo em que vivemos. Nossa experiência do espaço constitui a infra-estrutura de nossa concepção do universo. Transformando a fórmula de Henri Gouhier: “o palco acolhe todas as ilusões, a não ser a da presença”, poderíamos dizer: “podemos desprover a imagem cinematográfica de toda realidade, a não ser de uma: a do espaço” (BAZIN, 1991, p.150)

O espaço está diretamente ligado à encenação, e numa elaboração baziniana pode-se definir a *mise-en-scène* na operação espaço-encenação-tempo: espaço mais encenação dentro de um recorte (quadro) temporal, como resposta ao o que é um filme.

No caso de *Isto Não É Um Filme*, dois espaços, que são um em tese (o filme), transformam-se em dois discursos: o apartamento como um espaço para um filme documental e o tapete da sala como um 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, também, uma tentativa de ficção a partir de imposições, ou obstruções.

A explicar melhor, o que se quer significar como discursos são as formas narrativas, a ficção e o documentário. 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. A avaliação da divisão de discursos estéticos da ficção e do documentário presentes numa mesma obra pressupõe um dos caminhos para elucidação do confinamento, e para que isso ocorra é fundamental a descrição crítica daquilo que acontece e onde acontece o filme.

Isto Não É Um Filme começa à mesa de um café da manhã, ao fundo uma sacada aberta revela altos prédios de uma cidade, o ambiente é urbano e barulhento. Um plano conjunto e estático, frontal, de quase quatro minutos, mostra Jafar Panahi ao telefone a falar com um amigo. Os sons são apenas diegéticos. Logo neste primeiro plano se instaura um aspecto da encenação que será mais ou menos respeitada ao longo do filme, em que planos demorados informam ao espectador aquilo que se quer dizer e mostrar sem, ao menos inicialmente, valer-se da montagem; para depois, ao se utilizá-la, haver o impacto reflexivo.

Desde Bazin, alguns críticos passam a tratar a *mise-en-scène* simplesmente como o processo inteiro da direção de um filme, incluindo a encenação, a montagem e a trilha sonora. Contudo, os críticos dos *Cahiers* preferem reduzir o

significado do termo. Reafirmando Bazin, instituem a dicotomia *mise-en-scène*/montagem (concebida como montagem agressiva ou montagem padronizada da continuidade). A tendência do diretor de *mise-en-scène* é minimizar o papel da montagem, criando significado e emoção principalmente por meio do que acontece dentro de cada plano. (BORDWELL, 2008, p.33)

Em *Isto Não É Um Filme* 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 são uma abordagem estética advinda da encenação e da montagem onde é perceptível um ritmo fílmico de tom crescente; ou seja, da calma cotidiana do espaço até o sentimento de inadequação e revolta em relação a ele.

Para tal construção audiovisual, Jafar Panahi se vale num primeiro momento do plano fixo em que se 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 devido sua punição) 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 (interesse bastante comum no cinema iraniano) e dita, então, uma estética proveniente da montagem cinematográfica. 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; e dela, a exposição dialógica dentro deste espaço de confinamento interage diretamente com o ritmo e a montagem à busca de uma estética própria pelo relato de si mesmo transfigurado em documentário.

2.1.1 Tapete Persa

O espaço fílmico do apartamento é recortado para cima 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 sugerida pelo tapete, tenha ao menos um vislumbre e consiga imaginar o filme por si mesmo. Se é provável que exista uma poética do confinamento, é por tal encenação do diretor que se pode conceituá-la a considerar os efeitos estético-narrativos causados por essa estratégia que aposta na imaginação pelo símbolo, onde o espaço da prisão torna-se, no recorte e na projeção fílmica, um espaço de liberdade.

Ao tentar recriar a locação, Jafar Panahi revela a história de uma jovem de classe menos favorecida a viver uma situação limite. É a história de Maryan que Jafar Panahi quis filmar e não conseguiu, então tal filme existirá ali no apartamento do diretor, em cima do tapete. A personagem foi aprovada numa 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. Ali presa ela precisa dar um jeito de fugir e chegar na capital (Teerã) a tempo de se matricular na universidade, caso contrário perderá o direito ao curso.

A ser filmada quase toda dentro do quarto da personagem protagonista, a história deste suposto filme ainda não feito seria uma digressão na obra de Jafar Panahi, que sempre filmou em espaços abertos e devido a algumas limitações relacionadas aos véus da atrizes sempre preferiu locações em lugares públicos e histórias que não se passassem dentro de casa ou em ambientes de intimidade.

Grande parte dos filmes modernos passa-se em exteriores reais, localiza-se no contato com a realidade bruta. Invade objetos como automóveis, corredores, o elevador e a rua, em movimento, onde se sente as limitações da captação do real. A “câmera na mão” pode ser considerada como uma forma primitiva de relatividade cinematográfica, fornecida pela sensação de limitação e fragilidade. É justamente aquele

“melhor ângulo possível” e para tanto usa recursos mais fáceis como o *travelling* sem trilhos (que não é absolutamente invenção do cinema moderno), maquinaria reduzida, filmagem com luz natural e sem rebatedores, som direto, pequena equipe. (SGANZERLA, 2001, p.18)

Com a prisão, o cineasta passa dos exteriores reais a filmes em ambientes internos. Contudo os recursos do cinema moderno (luz natural, locação real e equipe pequena), sempre utilizados por Jafar Panahi nas ruas iranianas, agora se encerram 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 confeccionadas com fita crepe são as paredes do quarto e da sala, as portas e a escada de acesso que une a sala ao quarto; tal como uma planta baixa, porém ao invés de um desenho no papel, preferiu-se o tapete, linhas de fita crepe e alguns objetos.

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, a carregar sacolas de compras, a chegar em casa. No curto caminho do beco à casa, ela receberia 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 atua os diálogos para a câmera) que elas não moram juntas, que Maryan não sai de casa e sua avó, devido a 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, quando, pela tela do celular, vê-se a locação de fato.

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 toca, Maryan então se levantaria, atenderia o telefone, jogaria o telefone no chão e voltaria à cama, e escondendo-se entre os cobertores se

poria a chorar. Na próxima tomada, filmada com a 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 uma ligação.

2.1.2 Contar Ou Fazer Um Filme?

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, porque não podemos fazê-lo?”. Sai de quadro e vê-se, por alguns segundos, a sala completamente vazia.

O cinema e o teatro não tem a mesma relação com a ficção. Se existe um cinema ficcional assim como um teatro ficcional, um cinema de não-ficção assim como um teatro de não-ficção, é porque a ficção é uma grande figura histórica e social (particularmente atuante na nossa tradição ocidental e talvez noutras), dotada de uma força própria que a leva a investir significantes diversos (e, por tabela, a ser por vezes mais ou menos expulsa deles). (METZ, 1980, p.78)

A imersão da história contada dentro do documentário é interrompida a voltar abruptamente ao 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. A cisão que ocorre a partir de uma ficção contada no discurso interno de um filme de não-ficção direciona o espectador da imaginação (obrigatória pela história falada e representada com poucos recursos) ao pensamento político direcionado; como se a ficção e sua sucessão causal, expulsa no retorno ao documentário, exigisse de volta à natureza social própria de filmes de protesto. Apesar de que o filme proposto e imaginado em cima do tapete também seria um filme social, quando Jafar Panahi se entristece e desiste de continuar a encenação, se é jogado novamente à realidade da prisão. O jogo que transita entre documentário, ficção, performance e denúncia é o método aplicado pela obra para a construção espacial do confinamento audiovisual.

Num tom comedido de deboche, 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 estar proibido 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. Esta é a ideia original de *Isto Não É Um Filme* que, por vezes esquecida (pois desdobra-se a outras questões), talvez de propósito, perpassa pelo retrato social em que muitos artistas do Irã precisam lidar.

Ao desistir, pela tristeza de estar preso dentro de casa, de relatar o restante do filme não produzido, o cineasta, numa atuação revoltada de si mesmo, começa a discutir sua prisão em planos onde não necessariamente a fala é o foco principal. Seu confinamento domiciliar é evidente pelo próprio apartamento e as 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 de 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 que são a vista da varanda, recebe visitas rápidas de vizinhos, sempre feitas 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 por silêncios e planos demorados, enquadra não um espaço afetuoso e livre, mas um espaço de solidão e revolta.

Ao passo que se documenta um prisioneiro em sua casa, contemplações sobre a arte do cinema acontecem. Por exemplo, ao mostrar no aparelho de DVD uma sequência de um dos seus filmes, *Ouro Carmim* (*Talaye Sorkh*, 2003, roteiro de Abbas Kiarostami), os comentários observam a atuação amadora e improvisada do ator da sequência e se discorre sobre a mentira; sobre como um diretor de cena pode explicar a um ator o que fazer antes do ator decidir por si mesmo.

O uso de não-atores começa a complicar a questão. As histórias que dependem de não-atores, como muitos dos filmes neorrealistas italianos ou alguns do novo cinema iraniano, muitas vezes ocupam parte do território difuso entre ficção e não ficção, histórias de realização de desejos e histórias de representação social. (NICHOLS, 2001, p.5, tradução nossa)

Ocorre assim a defesa do não-ator ou do ator amador que parte do improvisado enquanto o diretor deve se preocupar apenas em registrar. O cinema do Irã, análogo ao neorealismo italiano, “herda” de tal movimento, em muitos realizadores, a característica de se trabalhar com atores amadores para alcançar uma ideia de realismo.

Outro exemplo do diretor a falar sobre seu trabalho, que lhe é tão caro e não mais possível (ao menos no tempo presente do filme), é quando se vê uma sequência de *O Espelho (Aineh, 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, e 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 obrigado a mentira de que ele não é mais capaz de fazer o trabalho, assim como a criança que sabia voltar para casa (a atriz) mas tinha que fingir que não sabia (a personagem).

Numa outra reflexão de sua obra (ponderações feitas enquanto sequências de seus filmes são reproduzidas no DVD de seu apartamento), o cineasta pede que se filme a televisão, ali se mostra uma sequência do filme *O Círculo (Dayereh, 2000)*. Nesta sequência uma jovem corre num espaço público, seu véu balança, a câmera a segue, e Jafar Panahi, ao assistir seu filme, diz à câmera que a 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 pode chamar isso de um filme? Feito o comentário em tom de reclamação, *Isto Não É Um Filme* segue sua narrativa para o dia-a-dia do artista e depois, pela segunda vez, ao tapete da sala e à apresentação do roteiro não filmado.

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 partir da restrição de imagens (a impossibilitar o realismo) que agora proibidas se transformam num princípio ético e numa difícil equação da não perda do espaço mesmo prisioneiro.

2.1.3 A Quarta-Feira Dos Fogos

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 fim de ano. De ordem não-religiosa, por seguir algumas tradições anteriores ao Islã, ela foi proibida pelos líderes iranianos. Jafar Panahi assiste na 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. Primeiramente ele aceita, mas nega em seguida pois sua iguana de estimação ficou com medo do bicho, que ao latir e a correr pela casa estressou o réptil.

Esta sequência, ligeiramente cômica, demarca o comportamento de uma cidade em festa: caótica, histérica e consumista, com todos a querer sair de casa e comprar presentes de fim de ano. 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; e *Isto Não É Um Filme*, sem o registro dos espaços públicos, também o abraça no seu esboço social obstruído. A prisão de um, por lógica, é também 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 para encontrar suas filhas e também por causa da polícia e do trânsito altamente vigiado em tempos de festa. Antes de partir brinca com seu amigo Jafar Panahi porque ele está a filmar os fogos de artifício com a câmera do celular, a dizer que quando as cabeleireiras se entediam elas cortam os cabelos uma das outras, a responder a afirmação do amigo que disse precisar filmar para não se entediar. Este rápido diálogo é um gancho para a discussão entre diferentes formatos e qualidades das diversas câmeras existentes no contemporâneo, concluído com a afirmação de que o importante é mesmo documentar, seja pelo celular ou por câmera profissional de cinema. Mojtaba Mirtahmasb parte mas deixa a câmera configurada para o amigo usar em sua

ausência. Há um jogo de plano e contra-plano entre plataformas de registro, a mostrar a qualidade da imagem das diferentes câmeras, e por fim o amigo cineasta vai embora. Ao acompanhá-lo até o elevador, eles encontram o coletor de lixo do prédio, uma conversa se inicia entre os três, Mojtaba Mirtahmasb pega o elevador e assim a conversa continua entre Jafar Panahi e o trabalhador do prédio.

A última parte do filme é o plano-sequência entre o jovem coletor e o diretor durante a coleta de lixo, 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 (por isso um plano-sequência, que se inicia no andar de Jafar Panahi, pega o elevador e sai para o subsolo a seguir o trabalhador). É possível ver os fogos na rua quando o homem sai do prédio e diz para Jafar Panahi não o seguir pois as pessoas podem vê-lo com uma câmera, visto que sua figura é bastante conhecida. Ao se ir para um espaço aberto, o filme, num ponto final poético que não se atreve a continuar para a rua, chega ao final, com a imagem das silhuetas das pessoas e carros, e o som dos fogos de artifício e das sirenes.

2.2 CORTINAS FECHADAS

Em 2013, Jafar Panahi faz um segundo trabalho a relacionar sua prisão com o seu cinema. *Cortinas Fechadas (Pardé)* se utiliza da metalinguagem, ou seja, a formalização da narrativa através de métodos que compreendem diferentes linguagens como alternativa de exposição. As transições entre o drama e o documentário, ou uma história dentro de outra história, são os exemplos mais comuns de metalinguagem. O encontro de linguagens, e a abrupta interrupção de uma para dar lugar a outra, é mais um caminho do cineasta para ilustrar sua situação íntima e política. Em *Cortinas Fechadas*, Jafar Panahi se põe como 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 iniciar a peça) e dão a dimensão da proposta; em *Cortinas Fechadas* uma janela é vedada pelo protagonista em uma de suas primeiras ações como personagem.

A antítese hitchcockiana, que é também aproximação, define outra contextualização para o confinamento. 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 (ao menos a ideia de um exterior visto que *Janela Indiscreta* é feito totalmente dentro de um estúdio) onde o protagonista, preso em uma cadeira de rodas devido a perna quebrada e sem poder sair de casa, 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, neste filme de Hitchcock, trata o confinamento como artifício narrativo de causa e efeito: entretêm, conta uma história e parte da obsessão de olhar o outro a 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 contar de uma história); o campo do voyeur agora inexistente (parcialmente), o desenvolvimento e a sugestão dos conflitos são o ponto de vista de um prisioneiro em relação ao seu espaço, dentro dele, e não mais o que ele vê do lado de fora.

Portanto, a estratégia de *Janela Indiscreta* é o contrário da que se faz em *Cortinas Fechadas*, contudo ambas as realizações se utilizam do confinamento como o molde que serve à narrativa; a comparação aqui se fez necessária para se entender que a temática do confinamento possui 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, p.2).

O confinamento (molde) e o controle (modulação) presente no cinema persa está ali por motivos político-ideológicos; filmar as prisões torna-se urgente, a imagética resultante (um ponto de vista, uma interpretação e uma denúncia) aciona, pelo cinema, a condição e a informação política, que, nesse caso, é desenvolvida pela arte.

2.2.1 Os Visitantes

As primeiras imagens: uma janela gradeada, a ocupar todo o espaço de uma parede, dá para o mar precedido de uma faixa de terra asfaltada. A câmera é fixa e está na parte de dentro, e 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. Eles trazem algumas bagagens e litros com água. 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, visto que para entrar na casa o personagem sai do campo fílmico. Aparece novamente no campo, paga o motorista que o trouxe e lhe ajudou com as malas, entra uma última vez na casa enquanto o motorista volta para o carro. 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 da casa 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, percebe-se que está ferido, com um corte na canela. Raspa todo cabelo em frente ao espelho. Uma noite começa com forte tempestade, é possível saber pelo som dos trovões quando o homem, pensativo, sentado no parapeito de uma janela toda coberta, ouve a chuva. No sofá, o cachorro (chamado Boy) aperta o controle remoto e a TV liga. 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 abaixa todo o volume da TV e retira as pilhas do controle remoto, com rapidez, como se não quisesse que seu cão ouvisse a notícia. Na televisão, agora sem som, vê-se cachorros a agonizar na morte,

com muito sangue e ferimentos graves. Após esse episódio, ao som da chuva lá fora, o homem escreve 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 numa casa escura e os sons são das coisas: natureza, passos e objetos. Predomina-se o plano fixo e aberto. A construção do som é causal, ou seja, uma escuta de maneira causal, “que consiste em servirmo-nos do som para nos informarmos, tanto quanto possível, sobre sua causa” (CHION, 2011, p.27). Entretanto, a causalidade sonora do som ambiente (numa construção técnica de som direto e *foleys*) prepara, em *Cortinas Fechadas*, 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 simbolicamente⁵ da natureza psicológica (o personagem) e física (a locação) desse lugar.

Os sons do ambiente tem significados referenciais, para o pesquisador da paisagem sonora, eles não são meramente eventos acústicos abstratos, mas precisam ser investigados como signos, sinais e símbolos acústicos. Um signo é qualquer representação de uma realidade física (a nota dó em uma partitura musical, o botão de ligar e desligar do rádio etc.) um signo não soa, apenas indica. Um sinal é um som que tem significado específico e, frequentemente, estimula uma resposta direta (a campainha do telefone, uma sirene, etc.) Um símbolo, todavia, tem conotações mais ricas. (SHAFER, 2001, p.239)

⁵ O presente texto atua em relação aos 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.

O que se sabe até então, ou o que se adivinha, é que ele é um fugitivo, um dissidente da nova lei sobre os cães. O personagem se refugia, e nessa prisão auto-imposta, o que lhe resta é o relacionamento com seu bicho de estimação e os afazeres domésticos.

Ainda na segunda noite, a casa-esconderijo é invadida por um casal de irmãos. O silêncio é quebrado.

O discurso de um fere, no sentido literal da palavra, o outro, quebra seu confinamento e o força à réplica. O estilo dramático, ameaçado de destruição pela impossibilidade do diálogo, é salvo quando, no confinamento, o próprio monólogo se torna impossível e volta a transformar-se necessariamente em diálogo. (SZONDI, 2001, p.114)

O monólogo interior do personagem, até então um solitário, é interrompido pelas estranhas figuras que chegam ali, e, como intrusos, passam a fazer parte do confinamento da casa de cortinas fechadas. 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 policiais vão embora e, ao desistirem da busca, por enquanto, os ânimos dos três fugitivos se apaziguam e eles começam a se conhecer.

Os irmãos, um homem e uma mulher, fazem parte de algum grupo contrário ao governo e pedem abrigo. Eles reconhecem o homem do jornal, 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. Tais revelações são feitas pela jovem que invadiu o espaço, e assim as ações do protagonista são explicadas, enfim, pelo diálogo entre eles. Até o momento suas ações (como raspar o cabelo e ter a perna ferida), para o espectador, eram inconclusas, ou pouco informativas.

O irmão deixa sua irmã com o homem e vai a 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 eles sejam policiais e ao mesmo tempo preocupa-se com a

segurança da menina, pois seu 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 que ela cometa suicídio e mais duvidoso fica a respeito dela.

2.2.2 Os Fantasmas

Enquanto o irmão não retorna, e o homem assume um aspecto vigilante em relação a sua “hóspede”, *Cortinas Fechadas*, aos poucos, prepara sua atmosfera para um campo simbólico, onde 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 e a encontra na sacada, fica extremamente nervoso pois acha que ela decidiu se matar ali, o que considera uma afronta, um desrespeito com a sua situação de fugitivo. Ela, ofendida, diz estar apenas a ver o mar, escutar os sons da praia, descansar os pensamentos com as coisas belas da vida. Tal sequência acontece na sacada, ao lado de fora, contudo não se pode ver, a mise-en-scène ocorre 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 feminina, a conversar com um homem não familiar a ela, a ser o suicídio o tópico dialógico –, confronta uma identidade islâmica com sérias restrições ao feminino e que tem, na questão “tirar a própria vida”, um de seus maiores tabus. Tabu, inclusive, muito utilizado como tema no cinema persa não comercial. Tais conflitos desse espaço interno estabelecido, a ter 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 nunca sair dali.

Após a discussão a jovem some pela casa, o homem a procura, a vasculhar por todos os lugares, e não a encontra. Assim, confuso e aterrorizado, ele começa a remontar (a caminhar pela casa e a falar sozinho)

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 uma convincente alucinação.

Se for de fato a loucura e o terror de um homem confinado a inventar outras figuras para poder relacionar-se, mesmo que em conflito com essas personas, a que serve, à temática do filme, tal alternativa?

Por se tratar de um homem só e perseguido, vigiado e em medo constante, dentro de um filme preocupado com as consequências da prisão no sujeito, o caráter existencial de um prisioneiro (e seu caos) é um caminho possível aos espaços de confinamento como estilística. O aspecto humano – com seu corpo e mente - subordinado a um espaço reduzido, então desdobra-se para sua forma mais radical: a loucura, ou a sua sugestão. Não que *Cortinas Fechadas* seja a história sobre a loucura de um prisioneiro, mas passar através da possibilidade enriquece o assunto na emergência que denuncia uma situação política.

O terror é um estado extremamente penoso, até insuportável, e é inconcebível que um estado corporal percebido por ele mesmo e nele mesmo apareça à consciência com esse caráter atroz. Outra coisa: é que, de fato, mesmo se a emoção, objetivamente percebida, se apresentasse como uma desordem fisiológica, enquanto fato de consciência ela não é de modo algum nenhum desordem nem puro caos, ela tem um sentido, significa alguma coisa. E com isso não queremos dizer que ela se dá como uma qualidade pura, mas que se apresenta como uma certa relação de nosso ser psíquico com o mundo; e essa relação – ou melhor, a consciência que temos dela – não é uma ligação caótica entre o eu e o universo; é uma estrutura organizada e descritível. (SARTRE, 2006, p.32-33)

O eu e o universo interligados em algo palpável, mesmo num 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, ou seja, realocada para o campo estético, aprofunda a discussão relativa aos espaços como materialidade e a leitura em cima desses espaços num filme.

O interesse se reparte no par dialético espaço-representação, e suas funções dentro de cada uma dessas estruturas conceituais.

Um personagem num 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 (inserida na estrutura narrativa), esse outro espaço abre novas discussões: 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 o passo-a-passo da visita dos irmãos até o momento em que se viu novamente sozinho, o homem pega umas ferramentas e madeira e sobe até o último andar da casa. Ali mexe com a madeira, tenta construir um esconderijo, testa se deu certo quando entra nele, para um pouco e começa a escrever. Enquanto isso o cão passeia pelos aposentos, e por alguns minutos, *Cortinas Fechadas* se utiliza do cão como ponto de vista. 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, 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 então 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. Ele retorna e retira o cachorro da mala, acaba por desistir de partir.

Outra comparação, além do contraponto feito a relacionar o filme com *Janela Indiscreta* (*Rear Window*, Alfred Hitchcock, 1954), pode ser construída. A inviabilidade da realidade externa (a vida lá fora ou o que acontece lá fora) que resulta na desistência do personagem à partida, a retornar para seu espaço de isolamento, é algo próximo da demonstração feita por Luis Buñuel em *O Anjo Exterminador* (*El Ángel Exterminador*, 1962). Também um filme que acontece todo dentro de um casarão, as personagens, após um jantar, não conseguem mais sair dali, nada as impede, é uma impossibilidade que nasce interior em cada uma delas; e aos poucos se é transportado (o espectador) à eventos surreais desenvolvidos a partir das

relações entre os convidados. Realizado por Buñuel como um ataque anticlerical à burguesia, à igreja católica e, principalmente, à Espanha sob o regime franquista, *O Anjo Exterminador* – a representar a escola do cinema surrealista –, estabelece no confinamento (espacial e narrativo) uma profunda rejeição a sistemas ditatoriais; tal como *Cortinas Fechadas* (Pardé, 2013), na sua costura entre metalinguagem e crítica social a manifestar um sentimento (e uma posição ideológica) a respeito do fundamentalismo radicado na sociedade iraniana.

O protagonista de *Cortinas Fechadas*, ao desistir e voltar, logo encontra a mulher de novo, sentada na escada. Ele pergunta quem é ela, por que ela voltou; dito isso ela repentinamente começa a arrancar os panos que revestem as janelas e as paredes. Por esta sequência existe 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 atrás das paredes se revelam pôsteres de filmes dirigidos por Jafar Panahi. O homem pergunta à mulher uma última vez: “Quem é você?”, e saem de campo, a deixar a sala. Alguns segundos depois entra na sala o próprio Jafar Panahi. Os diálogos do homem, fora de campo, ainda perguntam 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 daí o cineasta é mais um dos personagens da casa, e a figura 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* (*Ayneh*, 1997) 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 se vê; 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, mesmo não ciente da situação do cineasta, ao assistir, em ordem cronológica (apesar de não ser uma trilogia) *Isto Não É Um Filme*, *Cortinas Fechadas* e *Taxi Teerã*, compreenderá perfeitamente a proposta de tais obras.

2.2.3 Os Personagens

Quando Jafar Panahi se coloca também como personagem, a última parte de *Cortinas Fechadas* atua pelos encontros e paralelos entre a ficção apresentada até agora e uma nova história, a do diretor em sua casa e as 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, precisa entregar seu trabalho em poucos dias, também é incomodado por ela, que lhe afronta 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 lúdico do absurdo, em que 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 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. Um exemplo: a mulher pode ser considerada um sentimento suicida, que está ali para convencer o cineasta à morte, portanto ela não existe, é uma ilustração dentro do filme; contudo numa certa sequência Jafar Panahi recebe a visita de uma mulher a procura de sua irmã; seu irmão preso contou a ela que há dois dias atrás escondeu-se ali com a outra irmã e lhe deu o endereço, quando ele saiu do esconderijo para buscar um carro de fuga acabou preso e assim ela, esta mulher que bateu à porta, obteve a

informação ao visitá-lo na cadeia. O que a mulher diz ao cineasta faz menção ao início do filme, logo uma história real. A metalinguagem é, então, o que passa a conduzir o filme até o fim; depois de engendrada e assumida (quando a mulher some pela primeira vez, e, ainda mais forte, quando Jafar Panahi aparece), não será mais abandonada.

O isolamento dos personagens, mais a função que cada um representa (o escritor, o cachorro, a suicida e o cineasta) são, talvez, a forma de romper com a solidão do confinamento, onde se pode, no jogo entre as relações, demonstrar os choques entre as personas sujeitas a um espaço delimitado. 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, p.113)

A teoria teatral (a respeito do drama no século XIX) é aqui usada pois, 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 numa identidade moderna se intensificou. E mais tarde, com Tchekhov, o teatro do absurdo de Samuel Becket e por fim as peças existencialistas (Genet, Camus e Sartre), o drama que parte da relação espaço de confinamento – dialogismo já está compreendido pelas histórias, a incluir as cinematográficas. Um exemplo: 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”.

Em *Cortinas Fechadas*, as longas sequências de um personagem sozinho e isolado (que acontecem com o escritor e com Jafar 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, observável no filme, construído por metalinguagem e por personagens em busca de um autor e de um autor em constante briga com eles.

Também a pressupor o confinamento como dramaturgia, o diálogo, ou a presença locutor-interlocutor, é grande parte da técnica de representação cinematográfica que acontece em espaços subtraídos. Até o cinema mudo – por exemplo *A Paixão De Joana D`arc (La Passion De Jeanne D`Arc*, Carl Dreyer, 1928), que se passa praticamente numa sala de julgamento –, precisou referenciar a fala por cartelas para solucionar parte de sua narrativa. A particularidade dialógica dos filmes feitos em poucas locações tem não só um valor explicativo, é parte do método.

Pode-se pensar o cinema então como um espaço, ou melhor, a imagem desse espaço onde imagem é forma; também ele pode ser utilizado como um campo da busca ou da recusa de uma realidade. Em *Cortinas Fechadas* a imagem e o som servem à realidade e sua quebra, a crítica social (comentar a própria prisão) dentro de certos códigos dramáticos portanto está num lugar em que o real é oferecido e retirado, uma escolha e ideologia de forma apresentada, principalmente, pela fala.

Apesar dos críticos reclamarem que os filmes estão repletos de corridas, explosões e tiroteios, a cena padrão continua sendo a conversa. Essas cenas são dominadas por duas normas da prática de encenação cinematográfica: “levanta-e-fala” e “anda-e-fala”. (BORDWELL, 2008, p.45)

O pensar que 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, p.13); a conversação é portanto 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 de estrutura clássica, parte de

sua decupagem se constrói, principalmente em sequências de diálogo, de forma tradicional.

Na abordagem “levanta-e-fala” que pode se tornar “senta-e-fala”, os personagens aparecem tomando posições, geralmente num plano-sequência. Um eixo de ação governa as orientações e linhas de olhar dos atores, e as tomadas, embora variadas em ângulo, são filmadas de um mesmo lado do eixo. Os movimentos dos atores são coordenados pelos cortes. A medida que a cena se desenrola, os planos tendem a se aproximar dos atores, levando-nos para o âmago do drama. A montagem analítica apresenta campo/contracampo, ângulos na altura dos ombros e planos únicos – tudo que se exige para seguir os códigos tradicionais da montagem da continuidade clássica. Quando os personagens mudam de posição dentro do espaço, aparece um novo plano geral para nos informar. (BORDWELL, 2008, p.45)

Entretanto o filme, mesmo com a tradicional presença formal na representação do diálogo, é um filme contemporâneo, porque confunde e mescla narrativas, se autoriza à metalinguagem, a captação é 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.

Cortinas Fechadas, após mostrar o cotidiano de Jafar Panahi nessa grande casa de veraneio com o mar à frente, e algumas visitas que ele recebe, estas que conversam com ele sobre sua prisão domiciliar, inclusive alguns lhe dizem para não se deixar abater (em contraponto com a mulher que quer que ele a siga no plano do suicídio); termina com o cineasta e o escritor a ir embora de carro. O plano inicial com a grande janela gradeada onde 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, só é então habitada pela mulher, que não vai embora com eles. Ela fica ali, sentada na escada, a olhar a partida dos dois. Talvez tenha ficado ali a justificar a presença da morte e do desânimo causado por uma prisão, ou por ser a protagonista feminina do filme, visto que as mulheres, dentro de um fundamentalismo, estão sempre presas.

Feito secretamente, numa casa de praia (possivelmente do próprio diretor), o filme, mesmo com seu final esperançoso (a decisão pela vida, o não abandono da arte quando o escritor vai embora junto com o cineasta), se desenvolve pela angústia e melancolia do cárcere; além de abordar assuntos como a incapacidade por proibição e um espaço doméstico que agora se tornou um espaço de pesadelo.

Cada obra, diante do desafio de tratar o espaço-tempo e projetá-lo, deve eleger uma tomada de posição, que é, também, um pensamento ideológico e uma crítica política. Com esse segundo filme feito após a condenação à prisão domiciliar, Jafar Panahi sai do documentário feito às escondidas em seu apartamento para tentar uma ficção baseada no confinamento que discute, através da metalinguagem e o jogo com o real, a prisão em sua forma existencial. Isso não faz de *Cortinas Fechadas* algo menos social do que *Isto Não É Um Filme*, pelo contrário, aprofunda a ideia, porém a resolve com outra demonstração que parte das mesmas obstruções legais.

2.3 VEÍCULO EM MOVIMENTO

A concluir o estudo sobre a prisão do cineasta Jafar Panahi e seus filmes realizados após o ocorrido, se faz aqui a análise teórica de seu último trabalho (até o presente ano); este que abre, portanto, as discussões relacionadas ao automóvel como locação cinematográfica que suporta e se insere nos conceitos de confinamento e controle.

Taxi Teerã (*Taxi*, 2016) acontece todo dentro de um carro, a ser Jafar Panahi (pela terceira vez a colocar-se como personagem) o taxista do veículo em trânsito pela capital iraniana a conversar com passageiros de diferentes tipos em diferentes recortes sociais.

O carro, como também a motocicleta, é comumente ligado à ideia de liberdade ou de fuga pelo cinema ocidental, principalmente nos Estados Unidos da década de 1960 em diante.

O movimento uniformemente variado é adotado pelo cinema pop como pulsão (a representação dessa pulsão) de um espaço percorrido em que sofrida a variação do tempo se está cada vez mais longe de uma prisão: uma

vida entediante no subúrbio, a inadequação familiar e social, um casamento ruim, a escapada após um assalto à banco, a viagem como alternativa de descoberta de si mesmo e transcendência que seria impossível sem o movimento ou, outro exemplo, o deixar um crime ou um criminoso para trás. Filmes dessa natureza (conhecidos como *road movies*) utilizam o veículo móvel como a única saída de um espaço de confinamento. Exemplos como *Bonnie and Clyde* (Arthur Penn, 1967), *Easy Rider* (Dennis Hooper, 1969) e *Thelma and Louise* (Ridley Scott, 1991) pressupõem o uso do veículo a percorrer estradas como um espaço livre e uma chance à utopia (que ao fim de tais narrativas é sempre indeferida, a ser o espaço externo também impossível à liberdade total).

O carro está hoje tão incorporado à narrativa e à estética cinematográficas que temos dificuldade em imaginar que esse equipamento, surgido no final do século XIX, nem sempre foi um objeto estético e que foi necessário trabalhá-lo para torná-lo potencialmente estético. (BERNARDET, 2004, p.28)

Também nesse cinema a considerar nas pulsões seu motivo narrativo, o automóvel (assim estetizado) é tratado como um espaço fetichista (entre as personagens e para o espectador) a ter na aceleração o método para o conflito, ou um elogio à violência como substituto do sexo, daí o fetiche: a diversão e o prazer com a violência. Exemplos como *Encurralado* (*Duel*, Steven Spielberg, 1971), *Alta Tensão* (*Haute Tension*, Alexandre Aja, 2003) e *Prova de Morte* (*Death Proof*, Quentin Tarantino, 2007) buscam, através da violência e do suspense um teor de desejo, desespero e fúria a partir do automóvel.

Portanto, se o caráter de símbolo conferido ao carro foi filtrado por um tipo de cinema em ideais consumistas, de aparência e relacionados às paixões e aos sentimentos de liberdade (no recorte de filmes norte-americanos, mesmo não só uma qualidade exclusiva desse cinema); já, a exemplo do cinema persa, a estética do automóvel alcança um oposto, uma outra elaboração não ligada aos conceitos físicos da aceleração postos em moldes dramaturgicos, e sim correlata aos espaços de confinamento inseridos nas sociedades de controle.

O automóvel, por conseguinte, no cinema iraniano assume outro símbolo, este conceito entendido como algo externo que significa e/ou totaliza um aspecto psíquico, portanto invisível, e no audiovisual é exposto por imagens e sons, como a própria palavra exprime na semântica: áudio e visão. É claro que ao usar o termo “símbolo” ou “simbólico” não se está apenas no contexto da sinalização (o símbolo como um sinal).

Assim, uma palavra ou uma imagem é simbólica quando implica alguma coisa além do seu significado manifesto e imediato. Esta palavra ou esta imagem têm um aspecto "inconsciente" mais amplo, que nunca é precisamente definido ou de todo explicado. E nem podemos ter esperanças de defini-la ou explicá-la. Quando a mente explora um símbolo, é conduzida a ideias que estão fora do alcance da nossa razão. A imagem de uma roda pode levar nossos pensamentos ao conceito de um sol "divino" mas, neste ponto, nossa razão vai confessar a sua incompetência: o homem é incapaz de descrever um ser "divino". Quando, com toda a nossa limitação intelectual, chamamos alguma coisa de "divina", estamos dando-lhe apenas um nome, que poderá estar baseado em uma crença, mas nunca em uma evidência concreta. (JUNG, s.d, p.21)

Contudo, por este contexto, o pensamento frente ao cinema na tentativa de teorizá-lo acompanha a força que um símbolo imagético e sonoro possui quando, através dos sinais, formam-se significados mais completos que são símbolos. “O sinal é sempre menos do que o conceito que ele representa, enquanto o símbolo significa sempre mais o que o seu significado imediato e óbvio.” (JUNG, s.d, p.55). Se o carro é um símbolo, o é no campo estético como um espaço de significantes (a forma da imagem) que trabalham para significados socioculturais através da representação.

A ter no veículo em movimento uma área cerrada de dramaturgia (e de documentário), o cinema iraniano, a passear por suas cidades e paisagens, traz no interior do automóvel modelos sociais e políticos em curso nas figuras dos passageiros. Figuras humanas que se utilizam e vivem de um espaço público ao mesmo tempo que protegidas e parcialmente íntimas, daí surge a reflexão social sobre o Irã, e é este o ponto de partida de Jafar Panahi ao assumir o táxi (e sua função de taxista no filme) para desenvolver mais um relato audiovisual sobre prisão e sociedade.

2.3.1 Passageiros

O vidro dianteiro do carro é, por quase três minutos e sem cortes, o plano inicial de *Taxi Teerã*; o quadro retangular da visão de um passageiro e de um motorista (a câmera é central, a impressão é que ela está no vão entre os bancos da frente de um carro) passeia pelas ruas da capital iraniana. A música extra-diegética (instrumental e pentatônica, a escala da cultura árabe e persa) acompanha a imagem, e assim se introduz o espaço urbano: se está nele, confinado no interior de um veículo.

O veículo para e pega um passageiro, pelo som (diálogos em *off*) é possível saber que há, agora, três pessoas no carro: obviamente alguém no volante, e dois passageiros, um que já estava ali e outro que acabou de entrar. Um deles pergunta: “O que é isso?”, o motorista pega na câmera e a vira para o passageiro que de novo pergunta: “É um dispositivo antirroubo?”. A câmera (que então vira para os personagens, sem mostrar o motorista, só se vê um homem no banco do carona e uma mulher no banco de trás) passa a registrar a conversa entre todos. O dispositivo antirroubo é o dispositivo fílmico, ao menos por enquanto, e são as imagens captadas por ele (ainda não houve corte na imagem) que a narrativa se apresenta: será esse, mais ou menos durante o filme todo, o método de captação. Assim, o espaço fílmico é tanto uma paisagem dialógica e sonora (quando a câmera filma o exterior do vidro sem mostrar quem está no carro) quanto um espaço de confinamento, quando, revertida a câmera para quem fala, a transformar a fala na imagem de um corpo falante, não sairá mais desse espaço.

Paisagem sonora – O ambiente sonoro. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudo. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente. (SCHAFER, 2001, p.366, grifo do autor)

O som *off* e o som fora de campo são comuns no cinema iraniano, na busca por uma construção sócio-política do país, onde a restrição de imagem é forte, talvez a construção de paisagens sonoras que revelem um espaço seja uma das formas de trabalho em cima das restrições; o uso do “talvez” é

porque também essa forma de exposição narrativa é uma escolha de direção.

O método do dispositivo antirroubo a ser a câmera principal do filme é utilizado para abordar personagens que convivem, por um curto período de tempo, situações que observam o retrato urbano e atual do Irã, a ser cada situação um registro sobre questões ou do cotidiano ou da política atual. Não se tratam de blocos, como em *Dez*, de Abbas Kiarostami (tema do próximo capítulo), e sim sequências – muitas vezes quiproquós visto que o tom do filme é também cômico –, que mostram, pela personalidade de cada passageiro e suas ações, um desenho coletivo de moral e pensamento social através do conflito gerado por cada acontecimento.

Todo sistema de normas sociais encontra-se numa posição análoga; somente existe relacionado à consciência subjetiva dos indivíduos que participam da coletividade regida por essas normas. São assim os sistemas de normas morais, jurídicas, estéticas (tais normas realmente existem), etc. Certamente, essas normas variam. Diferem pelo grau de coerção que exercem, pela extensão de sua escala social, pelo grau de significação social, que é função de sua relação mais ou menos próxima com a infra-estrutura, etc. (BAKHTIN, 2006, p.92)

Ou seja, *Taxi Teerã*, pela consciência subjetiva de seus personagens, dá o modelo coletivo dos mesmos sob o regime, a possibilidade da episteme abre caminho para tratar o filme também como um debate sobre as estruturas sociais e suas normas, conforme a elucubração de Bakhtin a perceber os graus de tais normas (onde elas atuam) e suas variações (a quem são dirigidas).

Assim, o carro (uma pequena estrutura em trânsito na infraestrutura de uma cidade, moderna e normatizada) e a própria cidade – no sentido marxista de superestrutura⁶ – são duas manifestações contíguas às questões do confinamento (espacial, social e subjetivo) quando preparadas cinematograficamente.

⁶ A cidade, portanto, compreendida como um conjunto de ideais aceitos num espaço de desenvolvimento econômico que se organiza política e culturalmente a partir de um pensamento dominante; gerado pelo modo de vida, religião e produção de seus agentes: os cidadãos e os governantes.

Tal cidade, portanto, está dentro do carro, evidenciada não só na transparência dos vidros, também pela crise e pelos comportamentos subjetivos das pessoas no táxi.

O marxismo ocidental foi desenvolvido a partir de um questionamento inicial do modelo infra-estrutura/superestrutura da sociedade. Há dois aspectos básicos deste questionamento e reestruturação. Primeiro, ao invés do modelo causal, por meio do qual a infra-estrutura econômica produz certas ideias e crenças, pode-se considerar o domínio da ideologia como composto não apenas de falsas crenças sobre o mundo social, mas também de todas as crenças (imagens, ideias, disposições afetivas) e práticas sociais que os sujeitos devem possuir para negociar com sucesso. (...) O segundo aspecto da interrogação do marxismo tradicional concentra-se em sua filosofia da história. O modelo da infra-estrutura/superestrutura deixou apenas a infra-estrutura econômica como força histórica: a mudança social ocorre na forma de relações de produção, de relações de classe, as quais se desenvolvem com o fim de uma melhor maximização do crescimento das forças produtivas. (BERNSTEIN, 2008, p.179-180)

Definir o carro como a ilustração de uma superestrutura é, de certa forma, relativizante, tal como partir à análise de uma cultura através de conceitos próximos do determinismo geográfico, por exemplo. É relativo pois qualquer filme, ao dramatizar ou observar aspectos comportamentais, cabe no contexto das estruturas sociais refletidas (e reflexivas) pela projeção a representar ou criticar uma ideologia e um modo de sociedade; considerar apenas tal postulado filosófico é enfraquecer o tema, contudo se pode usá-lo para descrever quais as situações dramáticas que abrangem o pensamento a respeito do modelo da cidade e de seus problemas.

Situação dramática de abertura: um homem e uma mulher discutem a respeito da pena capital ao comentarem sobre uma notícia de roubo e uma execução por causa de quatro pneus de carro roubados. A mulher é contra a prática e diz que é preciso encontrar as raízes do problema, que ninguém nasce ladrão e que o motivo da punição é absurdo. O homem é a favor, e defende a pena de morte como algo correto e uma solução à violência, a considerá-la uma medida de proteção ao cidadão. Com os ânimos exaltados, ao longo da corrida, cada um defende sua posição. Não é uma discussão de

ares intelectuais, são dois passageiros polarizados: um homem à frente a defender esta prática da *sharia* (pena por enforcamento em crimes como roubos e extorsões) e uma mulher, de véu, sentada no banco de trás, contrária ao homem, a dizer-lhe que eles estão no segundo país com o maior número de execuções à morte (o primeiro é a China) e que tal dado requer algum tipo de mudança.

Ao final da corrida, antes de cada um descer nos seus respectivos pontos de chegada, o passageiro pergunta qual a profissão da mulher e ao descobrir que ela é professora, zomba dela e lhe diz que ela tem a cabeça nas nuvens. Ao descer o homem revela sua profissão, diz ele que é um especialista em assaltos mas que não faria nada com uma professora ou com um taxista, e que ladrões de “baixo calão” (como quem rouba pneus dos pobres) merece mesmo morrer. Um pouco depois o taxista deixa a mulher no seu destino, a imagem, pela primeira vez em quase dez minutos, corta para o motorista.

O taxista é então revelado ao espectador depois de um longo plano-sequência que começou no vidro da frente e mudou para os passageiros; Jafar Panahi, diretor do filme, é o motorista. No primeiro corte (a câmera passa do lado direito para o lado esquerdo do carro) o espectador não só vê pela primeira vez o cineasta como também um outro homem no banco de trás, um terceiro passageiro que estava ali, quieto, sem participar da discussão. Ele reconhece o artista, passa para o banco da frente e pergunta a Jafar Panahi se o homem e a mulher que acabaram de sair eram atores, e se ele está a realizar mais um filme. A comicidade da primeira sequência será o tom do filme todo, e cada pessoa com algum tipo de questão pessoal, pela comédia, é incorporada num falso documentário: Jafar Panahi, mesmo com a restrição de não poder filmar por vinte anos, sai de taxi pela cidade a buscar passageiros, a ser cada um deles uma invenção ficcional que ocorre à proposta do filme: crítica social e referência a sua profissão de cineasta.

2.3.2 Um Taxista

Os vários percursos do motorista-cineasta no seu caminho através da sociedade iraniana, a ser a locação filmica em movimento a exposição das

características disciplinares e de controle num estado de base ultraconservadora e fundamentalista, colaboram para que se entenda um espaço de confinamento dentro da forma e do tema do filme a partir da seguinte interpretação: o espectador, apresentado ao dispositivo e à proposta, passeia pelo desenho (a superestrutura) mediante à situações dramáticas (distintas prisões sociais e afetivas) sob a forma de um falso documentário que se revela como tal na própria narrativa.

Do início ao fim, *Taxi Teerã* é então um passeio contemporâneo sobre e sob questões urgentes, mesmo que tácitas, disfarçadas pelo decorrer dos dias e por costumes já tão arraigados que tornam-se prisões invisíveis. A primeira atmosfera dessas questões emergenciais, porém escondidas por uma espécie de tradição, é a briga entre os passageiros a respeito da pena de morte; a alteração das personagens, entre sarcasmo e intolerância, introduz a temática social e abre caminho para que outros conflitos apareçam quando novos passageiros pegarem o táxi.

Não se pretende aqui fazer uma sinopse completa e linear de *Taxi Teerã*; dada a primeira conjuntura dramática, a preocupação se concentra agora na descrição do teor de algumas ações concomitantes com o registro da sociedade iraniana.

Exemplo 1: Um casal sofre um acidente de moto e entra no táxi para ir ao hospital, a mulher está em choque. O homem, muito machucado, pede ao passageiro da frente que lhe filme com o celular, pois precisa gravar seu testamento, caso contrário a mulher não ficará com nenhum dos bens, que serão assim repassados para os irmãos dele. Se não houver testamento, a herança vai para os familiares homens do falecido.

Exemplo 2: Um passageiro faz com que Jafar Panahi pare em frente a uma casa e começa a vender DVDs piratas para um jovem que ali o esperava. O jovem diz não querer obras comerciais de Hollywood, e pede se não há filmes de autor: trata-se de um estudante de cinema. O estudante e o taxista então dialogam sobre a profissão de cineasta. O DVD, mesmo obsoleto, ainda é a principal mídia para a pirataria; fato acentuado em países que controlam os serviços de internet, bloqueiam sites e tentam, de alguma maneira, diminuir a entrada de informação e cultura de outros lugares em seus territórios.

Exemplo 3: O taxista busca sua sobrinha na escola, que está brava por causa do atraso e disse que quase foi embora sozinha; circunstância muito parecida com a menina que pega o ônibus e tenta voltar para casa em *O Espelho* (Aineh, 1997). Novamente, como em *Cortinas Fechadas*, o cineasta referencia seus próprios trabalhos anteriores à condenação. A sobrinha, como personagem, acompanhará seu tio até o final da narrativa, a passar junto com ele pelas sequências dramáticas. É prática comum do cinema persa ter na figura da criança grande parte de seu desenvolvimento narrativo.

Exemplo 4: A sobrinha carrega uma câmera e precisa fazer um filme para a aula de cinema na escola. Filma, pela janela do carro, um noivo e uma noiva seguidos por um *camera-man* de casamento. A noiva deixa cair dinheiro no chão, aparece um menino (aparentemente um catador de lixo) e recolhe o dinheiro, não devolve. A imagem segue o menino. A menina no carro chama o menino e, com a câmera na mão, lhe pede que devolva o dinheiro, pois sua professora lhe pediu que fizesse um filme distribuível e caso ele não se arrependa do que fez o filme não será aceito. De forma cômica e leve, atuada por duas crianças, a sequência aborda a desigualdade social e a censura no cinema, esta, inclusive, presente tanto nos mais simples projetos educacionais quanto na distribuição de um filme para cinema ou televisão. Ou seja, a regulamentação da censura no cinema iraniano é também um plano disciplinar, posto em prática desde a escola.

Exemplo 5: Uma advogada, com um buquê de rosas vermelhas em mãos, está no taxi a caminho do presídio para visitar Ghoncheh Ghavami, jovem iraniana condenada a um ano de prisão por tentar assistir a uma partida masculina da Liga Mundial de Vôlei. Na cadeia, ela está em greve de fome há dez dias. A prisão e a greve de fome de Ghoncheh Ghavami de fato aconteceram, foi uma notícia veiculada no mundo todo no ano de 2014 e incorporada à narrativa de *Taxi Teerã*. Ao final da corrida, a advogada tira uma das rosas do buquê e a repousa sobre o painel do carro, oferece a flor a todas as pessoas do cinema e diz, como um comentário geral sobre a série de prisões que acontecem no Irã todos os dias:

“ – ...às vezes eles fazem de propósito para que nós saibamos que nos vigiam. As táticas deles são óbvias. Primeiro constroem-lhe um caso político (você é um agente da Mossad, da CIA ou do MIS) e ampliam-no com uma acusação de costumes. Depois fazem da sua vida um inferno. Quando você é finalmente libertado, o mundo aqui fora torna-se uma prisão ainda maior. Fazem dos seus melhores amigos seus piores inimigos, resta-lhe fugir do país ou rezar para voltar à prisão.”

Ela, por fim, diz achar melhor que sua fala seja removida do filme e sai do taxi.

Exemplo Final: Com a flor no painel do carro, pela segunda e última vez a câmera passa para o plano do vidro dianteiro, a mostrar as ruas, a partir daí, até o fim do filme, não haverá mais cortes. O motorista e sua sobrinha precisam devolver uma carteira pertencente a duas senhoras (que são irmãs) e estiveram no táxi anteriormente. Ao estacionarem, e saírem a busca das irmãs, o carro vazio é assaltado por dois motoqueiros, ao roubarem a câmera (o dispositivo antirroubo) a imagem some, e o filme termina.

2.3.3 A História De Um Confinamento Social

A obstrução que um filme iraniano tem de seu governo, quando este lhe proíbe a mostraçõa de um realismo sórdido (ou assim considerado) e lhe autoriza apenas a positividade, é não só uma imposiçõa 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 do conceito de ética e, por conseguinte, uma desinformaçõa e uma alienaçõa.

Na realidade, não são palavras o que pronunciamos ou escutamos, mas verdades ou mentiras, coisas boas ou más, importantes ou triviais, agradáveis ou desagradáveis, etc. *A palavra está sempre carregada de um conteúdo ou de um sentido ideológico ou vivencial.* É assim que compreendemos as palavras e somente reagimos àquelas que despertam em nós ressonâncias ideológicas ou concernentes à vida. (BAKHTIN, 2006, p.96, grifo do autor)

Quando, em *Taxi Teerã*, os personagens conversam sobre o real e o não-real, num filme em que não se sabe se os atores são atores de si mesmos (exceto o diretor) ou invenções de um roteiro prévio, e se algumas das ações aconteceram ali no momento da captação ou se houve ensaios; o campo fílmico a discutir o próprio real através dos diálogos deixa de ser um campo de representação a tratar apenas de aspectos formais (a verdade e a mentira) para transformar-se numa realidade que primeiro, não quer a alienação, e segundo, contraria a realidade da alienação e sua profunda marca nos comportamentos morais na esperança de torná-la uma não-realidade.

O tema subjacente à *Dialética do Esclarecimento* é o da alienação. A alienação é uma noção marxista, psicoterapêutica ou romântica, de que a humanidade é estranha ao mundo natural. Alguma coisa não se encaixa; os seres humanos estão violentando a natureza e, finalmente, a si mesmos. Os trabalhadores passam suas vidas aprisionados em ocupações que odeiam, criando produtos de que ninguém precisa e que destroem o ambiente em que vivem, envolvidos em conflitos fúteis e enervantes com suas famílias, seus vizinhos, outros grupos sociais e nações. São escravizados por procedimentos e hierarquias obtusas de trabalho que os impedem sempre de se auto-realizar ou de perseguir suas próprias ideias e criatividade. Eles são desalojados da beleza do campo e excluídos das inspirações da cultura e da arte. Os valores humanos são reduzidos aos valores do mercado: você é o que você ganha. (ROBERTS, 2008, p.87-88, grifo do autor)

Confirmar a realidade de estruturas sociais não é conformar-se com ela, a conformação é o primeiro objetivo da censura em qualquer uma de suas aparições e, quando suas medidas são seguidas por completo, a exemplo da estética, o resultado é senão um simples documento da própria censura, dela por ela mesma e anacrônica já na criação. É a partir da confirmação da realidade, por essência interpretativa por estar no campo da representação e da filosofia, que os indícios associados à prisão e à alienação se revelam; nos filmes de Jafar Panahi tal confirmação acontece por caminhos radicais: contradizem um regulamento (como fazer um filme no Irã) e uma condenação (a prisão do cineasta e sua situação posterior a ela). Dessa forma, antes mesmo de suas obras existirem, o espaço de confinamento já estava pressuposto; registrá-lo e ficcionalizá-lo a trabalhar sua ocorrência entre forma e tema é nada mais que

confirmá-lo: a sua existência, não a concordância para com ele, caso fosse não seriam filmes de natureza social e sim propagandas, e exatamente por não serem, são considerados o produto de um crime ou de uma contravenção a ser respondida às autoridades. A atitude reflete problemas ainda maiores, um espaço aonde proibições (parciais ou totais) à arte coexistem quase que prescientes aos habitantes deste espaço, por lógica algo nesse espaço está errado.

Para entender a importância de fazer um filme como *Taxi Teerã* (sem cair aqui em utilitarismos que simplesmente respondem o porquê de se fazer filmes), é preciso estar ciente, primeiro, que se trata de um filme sobre uma sociedade que há algumas décadas preferiu os imãs ao estado do xá (e lutou por isso na revolução de 1979); e segundo, o desenvolvimento de tal estado dentro da cultura refletido no filme. “Toda revolução é um confronto de duas forças: a da estrutura e a do movimento. O movimento ataca a estrutura, pretende destruí-la, enquanto a estrutura se defende, querendo esmagar o movimento.” (KAPUSCINSKI, 2012, p.165). Pode-se dizer que o contexto social pós-revolução é a transformação de um movimento em estrutura, os imãs, antes revolucionários contra a monarquia ditatorial, estruturam suas leis e tornam-se os novos governantes, legitimados pela *sharia* e pelo advento da república, esta a forma de governo que todos os cidadãos subjugados pela dinastia Pahlevi almejavam há tempos.

As duas tradições, ou conceitos, de legitimidade são aquelas que W. Montgomery Watt, o islamista de Edimburgo, chama de “autocrática” e “constitucionalista”. Mas o que está envolvido aí não são tirania e democracia, ou mesmo arbitrariedade e legalidade, mas se a autoridade emana de um indivíduo carismático ou de uma comunidade carismática. Acho os termos equívocos e utilizarei em seu lugar os termos “intrínseca” e “contratual”. (...) A teoria “intrínseca” da legitimidade, a que vê a autoridade como inerente ao governante enquanto tal, se origina, na opinião de Watt, na noção *shia* de um líder sagrado, o imã; a teoria “contratual” se origina no conceito sunita de uma comunidade sagrada, a *umma*. A ideia do imã deriva, é claro, do reconhecimento xiita e rejeição sunita a respeito da reivindicação de Ali, genro de Maomé, e seus descendentes sobre um direito herdado e hereditário ao califado, liderança espiritual da sociedade islâmica. A ideia do *umma* decorre da insistência dos juristas sunitas na submissão a uma interpretação padronizada do rito e da doutrina – a interpretação deles – como traço

definidor do pertencimento à comunidade de Maomé, submissão válida tanto para reis quanto para pastores. (GEERTZ, 2004, p.86)

O taxi em movimento, como resultado audiovisual de uma cultura, não é uma revolução (em seu sentido social, não poético), contudo seu trânsito pelo espaço urbano pretende sim atacar uma estrutura (agora os imãs) nas afirmações e críticas sobre ela e na consequência subjetiva que ela infringe. As inúmeras prisões acontecidas no Irã estão de certo modo integradas ao filme, que não é abertamente um discurso anti-governo (há, em *Taxi Teerã*, um caráter muito afetuoso em relação à cidade e às pessoas), mas se preocupa na problematização de uma questão pessoal (a condenação) mediante ao governo dos imãs de um islã pós-revolucionário.

Para melhor explicar o contexto pós-revolução que se discute: *Islã* é uma palavra árabe que significa *submissão*. Na década de 1970 se inicia o século XVI da Hégira (fuga de Maomé de Meca, onde nasceu, para Medina em 622 da era comum) e com ele um período de revolução cultural e religiosa. O vínculo fundamental para a identidade islâmica não é a terra natal (*watan*), mas sim o *umma* (comunidade de fiéis submissos perante Alá), ou seja, uma identidade não espacial ou demarcada por território, ao menos não necessariamente; ela é também subjetiva quando só se reconhece dentro de um grupo a crer em algo. Para o islamismo o *umma* deve engajar-se para crescer e submeter toda a humanidade a Alá na luta contra a *jahiliya* (ignorância ou desobediência a Deus).

Entretanto vários estudiosos de renome sustentam a ideia de que, embora a primazia de princípios religiosos conforme preceituado pelo Corão seja comum a todo o Islã, as sociedades e instituições islâmicas são também fundamentadas em interpretações múltiplas. (CASTELLS, 1999, p.31)

Na efervescência de um renascimento dos ideais islâmicos nos anos de 1970, o Oriente Médio passou por diversos processos históricos, entre eles a revolução iraniana. De 1979 em diante, o Irã, não mais uma monarquia, é então uma república teocrática de ordem xiita a ter o imã

Khomeini como principal representante (acontecimento já elucidado no primeiro capítulo).

Em suma pode-se pensar nos sunitas como defensores da *umma* e nos xiitas (que são maioria iraniana) como legitimadores dos imãs, que é a realidade iraniana que aqui interessa. Também os xiitas, dentro do Irã, organizam o espaço sócio-político de acordo com a lei islâmica: a *sharia*.

Na verdade, a *sharia* (lei divina constituída pelo Corão e os *Hadiths*) está relacionada, no árabe clássico, ao verbo *shara'a*, isto é, caminhar em direção a uma fonte. Para a maioria dos muçulmanos, a *sharia* não representa uma ordem rígida e inflexível, mas, antes, uma referência para se caminhar em direção a Deus, com as devidas adaptações exigidas pelo contexto histórico e social. (...) Obviamente, o verdadeiro significado depende do processo de interpretação, e de quem interpreta. (CASTELLS, 1999, p.31)

A retomar, se *Taxi Teerã* é um filme sobre a sociedade iraniana contemporânea que, no seu registro, caracteriza seus atores sociais como prisioneiros de um sistema moral e político, a considerar o espaço social um espaço de confinamento, e utiliza para isso o carro em movimento como molde; o que se tem é então um confinamento social (sua representação e modulação) que, ao conflitar com a censura, e com a *sharia*, faz com que o espaço social que se quer reivindicar (liberdade na arte, por exemplo) passe a existir, algo que a censura nunca quis em nenhuma circunstância e criada para evitar ao máximo tal conjunção, visto que seus instituidores têm a crença de que o único espaço social possível é o espaço atuado por eles e de que qualquer variação deva ser extinta se discordante ou um tentáculo desse espaço se acordado com ele. Para simplificar, é como se os governantes responsáveis pelas prisões fossem uma “alta sociedade” e as mulheres e os artistas não existissem ou só existissem configurados por eles, os instituidores. Fato colocado no filme na conversa entre Jafar Panahi e a advogada, por exemplo e como já descrito.

O espaço social tende a se retraduzir, de maneira mais ou menos deformada, no espaço físico, sob a forma de um certo arranjo de agentes e propriedades. (...) Em consequência, não existe ninguém que não seja caracterizado pelo lugar em que esta situado de maneira mais ou menos permanente ("não ter eira nem beira" ou não possuir "domicílio fixo" é ser

desprovido de existência social; ser "da alta sociedade" é ocupar as altas esferas do mundo social). (BOURDIEU, 2001, p.165)

Todo espaço social se autoriza em privilégios simbólicos (em latim privilégio significa "lei privada") que confere ao sujeito um caráter de importância, ou de qualidade, algo que lhe torne insigne; este algo, portanto, simbólico: os homens no islã, o homem branco, a maleabilidade da lei para poucos, o sistema de castas indiano, o acesso total e irrestrito à educação para alguns, um uniforme a sugerir um alto escalão militar, o beletismo, a marca comercial e muitos outros exemplos fáceis de pensar são reflexos de um espaço social encerrado em seus preceitos que tornam algo material um símbolo de superioridade. Aqui, tais preceitos são repartidos em três acepções: sociedade islâmica, cultura sob censura e prisão; que são os temas abordados em *Taxi Teerã* e colocados também como forma quando a técnica fílmica joga com a mentira e a verdade. *Taxi Teerã*, também por isso, não seria o que é se não fosse posterior a Abbas Kiarostami e os filmes *Close-up (Nema-ye Nazdik, 1990)* e *Dez (Dah, 2002)*: dois radicalismos cinematográficos sobre mentira, verdade e cultura.

Como objetos de estudo, as prisões de Jafar Panahi (*Isto Não É Um Filme, Cortinas Fechadas e Taxi Teerã*) aqui mencionadas têm continuidade teórica no automóvel em *Dez* e a forma-confinamento a alcançar seu extremo (por isso caracterizado como um radicalismo, no melhor sentido da palavra) quando duas câmeras acopladas num carro (banco do motorista e banco do carona), sem ensaio e sem a presença do diretor, retratam toda uma sociedade. *Taxi Teerã* seguiu em partes o mesmo caminho, em partes porque nele há certa flexibilidade formal: permite espaços imagéticos como o plano frontal do vidro do carro, o corte com *raccord* de imagem e som, a alternância entre plataformas de captação, música extra-diegética e algumas encenações só possíveis com ensaio prévio. Por fim, as definições de cultura e sociedade sob a ótica do cinema prosseguem, agora, através da obra do poeta e cineasta Abbas Kiarostami.

3 AUSÊNCIA, LUGAR E MOVIMENTO

Uma Visita ao Louvre (Une Visite au Louvre, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet, 2004) é um documentário francês feito apenas com planos frontais e *voice off*, a ser cada plano (em sua maioria) a imagem de um quadro ou escultura do Museu do Louvre comentadas por uma voz que, de forma crítica e filosófica, lê os escritos do poeta Joachim Gasquet (amigo do pintor Paul Cézanne) quando registrou suas visitas ao museu no início do século XX. Não há movimentos de câmera, nem grandes panorâmicas, não há qualquer contextualização espacial (já informada no título) que queira construir no espectador uma naturalidade imagética, a formar um espaço decupado que torne o museu uma visão arquitetônica a partir de ângulos múltiplos. Cada plano, portanto, é o quadro (plano fílmico) de um quadro (pintura), frontal, onde, pela narração, imagem e som são o espaço moldado pela secura de uma câmera imóvel, que capta o lugar mas recusa o auxílio de outras técnicas narrativas que não a imagem e o som em *off*.

Shirin (Abbas Kiarostami, 2008) é um filme que apresenta um público que assiste à projeção de *Khorrow e Shirin*, um antigo romance trágico⁷ da cultura persa. Entretanto, a montagem não é vista pelo espectador do filme, apenas o público a vê e o espectador vê o público a assistir a história da princesa Shirin.

A tragédia de Shirin só existe numa paisagem sonora, e a imagem que se vê são os rostos das pessoas na plateia e as reações silenciosas dessas figuras humanas ao verem e ouvirem a apresentação. Ou seja, toda a tragédia assim é uma informação sonora e a sua assistência é a informação visual; por isso o sentido de paisagem também sonora na psique do espectador, que imagina a história sem o apelo da imagem, pois vê outra

⁷ *Khorrow e Shirin* foi escrito por Nezami Ganjavi no século XII, entre os anos de 1141 e 1209 da era comum. Em suma, conta a história de amor, ficcionalizada, entre o rei sassânida Khorrow II e a princesa Shirin. Há muitas versões de tal história na poesia e no romance persas. Antes ainda de Nezami Ganjavi, o poema épico *Shahnameh* (conhecido como *O Livro dos Reis*, espécie de *Ilíada* da mitologia iraniana), escrita por Ferdowsi também no século VII, já continha uma variante da tragédia *Khorrow e Shirin*.

imagem, a do público, enquanto assiste. O efeito espelhado que é ver o público a ver algo só é acentuado pela presença de um campo sonoro.

A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. (...) Todavia, formular uma impressão exata de uma paisagem sonora é mais difícil do que uma paisagem visual. Não existe nada em sonografia que corresponda à impressão instantânea que a fotografia consegue criar. Com uma camera, é possível detectar os fatos relevantes de um panorama visual e criar uma impressão imediatamente evidente. O microfone não opera dessa maneira. Ele faz uma amostragem de pormenores e nos oferece uma impressão semelhante à de um *close*, mas nada que corresponda a uma fotografia aérea. (SCHAFER, 2001, p. 23, grifo do autor)

Novamente, outro filme iraniano em locação única a trabalhar a sugestão de um espaço através do som, nesse caso a potencializar tal sugestão, a considerá-la o principal evento sonoro da proposta enquanto os rostos são capturados apenas em primeiro plano e close-up, com a câmera a passear entre o público sem alterar a abertura do enquadramento e sem alterar seu argumento sonoro.

Um evento sonoro é simbólico quando desperta em nós emoções ou pensamentos, além de suas sensações mecânicas ou funções sinalizadoras, quando possui uma numinosidade ou reverberação que ressoa nos mais profundos recessos da psique. (SHAFER, 2001, p.239)

Shirin é uma narrativa que se desenvolve, primeiro, pelo som *off* da projeção, que não se sabe se realmente ela acontece ali no momento ou se o som foi colocado posteriormente à gravação, então um truque de montagem; e segundo, pelas faces de seus espectadores, as únicas imagens do filme. Também é uma narrativa a questionar o real e a representação, comum nas obras de Kiarostami; quando não há como saber se existe mesmo um público a ver uma peça ou projeção ou se ela só existe na banda sonora, a ser o público atores dirigidos (a atriz Juliette Binoche, por exemplo, está na plateia, vestida como iraniana) há o questionamento das funções de manipulação/encenação na homenagem numinosa ao cinema feita pelo realizador; mais a frente o texto aprofundará essa característica em Abbas Kiarostami.

Uma Visita ao Louvre e *Shirin*, distintos no assunto, são análogos no método de captação de um espaço. Ambos se passam num só ambiente (um museu e um cinema/teatro) e ambos usam um único método de captação de imagem e de som: enquadramentos que não variam e som *off*, mais nada além disso. Assim, a menção a tais filmes é aqui utilizada na introdução teórica à captação de um espaço único com o mínimo de subterfúgios, ou seja, a radicalidade como resposta ideológica frente a um cinema que ao buscar naturalidade (ou transparência) é também o reflexo de um esvaziamento ético; ou a cisão histórica com um cinema já realizado e compreendido socialmente.

O filme de ficção é aquele em que o significante cinematográfico não trabalha por sua própria conta mas se dedica inteiramente a apagar os vestígios de seus passos, a abrir-se imediatamente à transparência de um significado de uma história que em realidade é fabricada por ele mas que ele finge apenas <<ilustrar>>, de no-la (sic) transmitir como que fora de tempo, como se ela tivesse existido anteriormente (= ilusão referencial): outro exemplo de um produto que é o retorno de sua produção. Esse efeito de existência anterior – este surdo sussurro de um <<outrora>>, de uma infância essencial – é sem dúvida um dos grandes encantos (largamente inconsciente) de qualquer ficção, nas numerosas culturas em que existe. (METZ, 1980, p.47-48, grifo do autor)

Para tornar-se radical, então sem os subterfúgios da transparência, o cinema moderno precisou passar por Robert Bresson, Godard, Straub e Huillet e Abbas Kiarostami (alguns exemplos). Contudo, o cinema foi antes moldado por tais subterfúgios, e se configurava (principalmente após o valor agregado do som) em narrativas que precisavam de uma estética invisível (ou transparente) que interrompesse a descrença do espectador.

Classicamente, costumou-se dizer que um filme é constituído de sequências – unidades menores dentro dele, marcadas por sua função dramática e/ou pela sua posição na narrativa. cada sequência seria constituída de cenas – cada uma das partes dotadas de unidades espaço-temporal. (XAVIER, 2005, p.27)

Assim, a construção dos espaços filmicos, inicialmente, se baseava no registro e na descrição de um lugar junto a uma possível tática de convencimento de progressão temporal. Tal fundamento é chamado de montagem invisível, e por ela as noções espaço-tempo de representação formaram um conjunto de regras muitas vezes destinadas à assimilação de preceitos morais e preconceitos.

O “contar uma história” pode ser considerado a junção de técnicas que se inserem, também, em morais históricas. O cinema clássico-narrativo tem sua trajetória e desenvolvimento a partir do racismo incongruente e inerente sob a desculpa do nacionalismo (D. W. Griffith e John Ford), pela normatização da sociedade do espetáculo (o *star system* como meio de consumo), por um machismo formal (Alfred Hitchcock, Clint Eastwood, Bob Fosse, Brian de Palma), pela propaganda nazista (Joseph Goebbels e Leni Riefenstahl) e pela alienação de histórias patrióticas: apenas alguns exemplos (de épocas distintas) dessa junção de técnica cinematográfica com os comportamentos sociais. Mesmo assim, desde o primeiro cinema até o contemporâneo, muitos filmes e vanguardas artísticas resistiram em relação à morais duvidosas, inclusive o próprio cinema clássico que aqui se critica.

O problema consiste em se perguntar se o cinema e a televisão modificam, ou não, nossa visão da História, entendendo-se que o objeto da História não é apenas o conhecimento dos fenômenos passados, mas igualmente a análise dos elos que unem o passado ao presente, a busca de continuidades, de rupturas. (FERRO, 2010, p.180)

Não se faz a defesa de um cinema contemporâneo em detrimento do clássico, também não se retira o valor da evolução técnica feita por muitos filmes do passado (mesmo que inclusos num conteúdo moral inadmissível); não há tal distinção e separação por dicotomia. O que se quer construir aqui é um pensamento que percebe ideologia e moral também na forma e nos métodos de produção. O cinema é um caminho para entender o passado e suas representações (também no que diz respeito à preconceitos e manifestações culturais); e a partir dessa percepção chega-se em Abbas Kiarostami e sua demonstração de uma prisão social feita, intencionalmente, com o mínimo de recursos: duas câmeras, não-atores e uma locação.

Como já descrito, as mudanças acontecidas no Oriente Médio a partir da década de 1970, e a nova situação econômica e social instaurada no Irã, causaram também o recrudescimento de valores fundamentalistas. A relação do islã a considerar todo um povo espécie de matéria unificada e uníssona contrária a qualquer outra forma de pensamento refletiu de forma direta nas políticas culturais dos países do Oriente Médio.

O cinema iraniano, como um lugar em que o reflexo da cultura e a crítica aos acontecimentos históricos se estabelecem, parte de uma resposta social que, no interesse com o seu tempo presente, é também uma ferramenta ideológica com outros pontos de vista sobre a sociedade. O filme *Dez (Dah, 2002)*, dirigido por Abbas Kiarostami, apresenta um retrato do seu país na proposta onde o diálogo em espaço único é matéria-prima para comentar a sociedade contemporânea, a ser o automóvel o lugar onde prisões sociais são projetadas: um lugar em movimento que é revelado pela ausência de artifícios comuns nas histórias cinematográficas.

3.1 ESPAÇO E SOCIEDADE

A sociedade, nesse lugar em movimento em que uma mulher dirige e conversa, e a paisagem da janela vai e vem, está sob leis drásticas e perseverantes. O Irã, como uma nação repleta de história, em *Dez* é abordado pela situação das personagens inseridas tanto num espaço social quanto num espaço de confinamento (o automóvel). Tal substituição da parte pelo todo, em que a atualidade de um país é contornada numa única locação, coloca os passageiros desse carro num posicionamento nevrálgico entre as demandas do cotidiano e costumes praticamente inabaláveis, ou seja, *Dez* é um filme social que ataca, a sua maneira, tais costumes ao colocá-los numa tensão entre passado e presente.

Com a emergência da sociedade no lugar e espaço da Nação, a legitimação pelo passado, portanto pela história, cedeu lugar à legitimação pelo futuro. O passado, só seria possível conhecê-lo e venerá-lo, e a Nação, servi-la; o futuro, é preciso prepará-lo. Os três termos recuperam sua autonomia. A nação não é mais um combate, mas um dado;

a história tornou-se uma ciência social; e a memória um fenômeno puramente privado. (NORA, 1984, p.12)

Quando um filme se propõe a investigar uma sociedade presente, e da estilística se percebe um discurso, a imagem – que no cinema nunca é pura, sempre passível de alterar a realidade e desviá-la – é um campo político. Todo filme (a incluir o filme de entretenimento) é um comentário sobre sua sociedade e um reestabelecimento espacial. Reestabelecer, portanto, é alterar o espaço.

Nas narrativas de Abbas Kiarostami, em especial aquelas que acontecem dentro de um automóvel, a construção social ocorre quando, sem sair de um local, se passeia por uma sociedade; e um filme como *Dez*, nesse caminho de ruas, é tão livre de sua sociedade quanto sujeito a ela. “Não se deve perguntar qual é o regime mais duro, ou o mais tolerável, pois é em cada um deles que se enfrentam as liberações e as sujeições.” (DELEUZE, 1992, p.2). Assim, a legitimação do passado e uma possível autonomia para o futuro convivem no espaço do automóvel através dos atores sociais que ali estão; e quando eles são postos entre liberações e sujeições conferidas numa sociedade, através da representação da mesma cria-se um confinamento espacial que a problematiza e a projeta. O cinema, a diferir de outras artes, está obrigado ao espaço, e a partir dele a composição é projeção: como estética, depende do espaço, e nessa dependência o desenho de uma sociedade pode ser feito.

Em *Dez* a sociedade é um lugar de fala. São dez blocos temporais, narrativos e cotidianos, acontecidos dentro de um carro em que uma mulher é a motorista. Em cada bloco-sequência, a mulher dá carona a personagens distintos. Os espaços então, são apresentados de maneira propositadamente arquetípica, são modelos sociais, a conversar com a motorista: ora uma senhora conservadora e religiosa, ora uma prostituta, ora uma amiga com problemas matrimoniais, ora o filho da motorista – que introduz e conclui a história, sendo o primeiro e o último passageiro do carro.

O filho não aceita o divórcio de sua mãe e a culpa pela vergonha causada nele e em seu pai. Nesse jogo entre a criança e a mãe, a figura infantil, imbuída de um autoritarismo reiterado pelo estado, é cônica de que

sua opinião, além de correta, é vencedora. Com exceção da criança, todas as personagens do filme são mulheres, usam véu e as conversas transitam por tópicos como a feminilidade, os direitos, a religião, a tradição e a sociedade atual (no caso o início do século XXI, o filme é lançado em 2002).

A imagem cinematográfica em Abbas Kiarostami reconhece, na cultura iraniana, sua própria história, contada através de pessoas que moram num país problemático, mas que comentam sua própria realidade, em seu idioma, com suas questões.

Nos filmes e na televisão o árabe é associado à libidinagem ou à desonestidade sedenta de sangue. Aparece como um degenerado supersexuado, capaz, é claro, de intrigas astutamente tortuosas, mas essencialmente sádico, traiçoeiro, baixo. Traficante de escravos, cameleiro, cambista, trapaceiro pitoresco: estes são alguns dos papéis tradicionais do árabe no cinema. (SAID, 1990, p.291)

Não se está mais num cenário onde o Ocidente imagina o Oriente, se está num lugar de história, presente e contemporânea, em que a encenação é crítica e crível, ao contrário das muitas representações do povo árabe e persa ao longo da história do cinema. O espaço provisório do automóvel é a representação social: a locação única torna-se, portanto, uma sociedade inteira discutida por mulheres iranianas, e assim, um espaço intelectual de mudança.

3.2 CISÃO, ESGOTAMENTO E VIGILÂNCIA

As prisões sociais sofridas pelas personagens são registradas por um método que aproxima ficção e documentário, alternativa perceptível na obra do realizador. Não há roteiro prévio, apenas uma intenção de história (motivações e linhas psicológicas pré-determinadas); também não há a presença do diretor no set durante todo o tempo de gravação. O cenário é um carro em movimento, nunca filmado pelo lado de fora, com duas câmeras acopladas, uma em cada banco dianteiro (do motorista e do carona). *Dez* é basicamente um plano e contra-plano dilatado onde só existe a preocupação em registrar o que se fala e o que se ouve, sem trilha sonora, sem *raccord*,

sempre em primeiro plano ou close, utilizando-se de luz natural e som direto. É um plano e contra-plano que não respeita a gramática da montagem clássica e se atém ao diálogo e aos momentos de silêncio. Daí a ausência de subterfúgios e uma radicalidade até então não realizada pelo cinema contemporâneo.

A exclusividade de apenas dois ângulos, sem nenhum movimento nem alteração de enquadramento, e a exclusividade do espaço fechado – vamos dizer, o *huis-clos* do carro – só aparecem em *Dez*. (BERNARDET, 2004, p.32)

É possível dizer que há em *Dez* um esgotamento da decupagem clássica mesmo que o sentido permaneça, pois num espaço de confinamento, quando há interação humana, as vozes querem ser ouvidas; e é muito provável que essas mulheres, cobertas pelo *hijab*, num dia quente, num ambiente íntimo e fechado mesmo que num lugar público, queiram falar – e falam o que não poderia ser dito em outros cenários. As personagens, presas ali, falam, pois para o drama elas devem falar, daí o sentido permanente do clássico (em sua compreensão dialógica) embora seu esgotamento formal.

A captação do espaço e tempo se desenvolvia em termos absolutos. Invariavelmente usavam-se técnicas como o campo-contracampo, frases narrativas, progressão dramática, etc, mesmo quando as condições eram difíceis. Cada espécie de ângulo expunha obrigatoriamente uma situação: um *plongée* definia a fragilidade, o abatimento ou a solidão do personagem, o *contra-plongée*, por sua vez, pretendia o efeito inverso. Outro monstro sagrado, o *close-up*, perdeu inúmeras “significações” para ser sistemática e displicentemente adotado pela moderna narração. (SGANZERLA, 2001, p.14)

Em *Dez* a prática do cinema em transmitir sentimentos por ângulos diversos, tal como uma gramática encerrada em si mesma, inexistente; a recusa dessa forma é, para o texto, um propósito ético em relação à sociedade: da ausência aparece o meio social que o realizador quer construir. Em relação à forma, além do que já foi elucidado, nota-se que os blocos temporais são separados por números, a começar com o número dez, daí em diante,

regressivamente. É possível a hipótese da contagem regressiva a relacioná-la com um certo sentido de urgência, grito, ou algo a explodir. Faz-se em *Dez* uma estrutura temporal que, quase como esquetes (no melhor sentido do termo), está determinada ao tempo presente.

Cada bloco comporta dois e apenas dois tipos de material: as imagens fornecidas por cada uma das câmeras. (...) Esse conjunto de blocos, que obedecem ao mesmo protocolo mas têm organização interna diversificada, nos permite compreender o filme como uma *série com variações*. (BERNARDET, 2004, p.20)

O recorte do tempo a um presente puro no cinema é ligado diretamente pelo viés que o define ou à ausência de elipses, ou à presença de planos-sequências, segundo o realismo baziniano do pós-guerra 1950; ou seja, as imagens ininterruptas são reais (ao menos idealmente) na captação do tempo. *Dez* não se relaciona com a presença do tempo (o que acontece no agora) dessa maneira; mesmo que haja um plano demorado, a sequência também se constrói no contra-plano, no silêncio, na voz fora de campo e pela falta de alteração de enquadramentos: a câmera não segue o personagem, nem muda seu ponto de vista, acoplada ao carro ela observa um espaço, que é dividido em blocos. Além disso, Abbas Kiarostami não estava presente no set durante as gravações, a atriz que representa Mania, protagonista que dirige o carro, usou um fone de ouvido escondido por baixo de seu lenço, e por ele ouvia a voz do diretor e seus apontamentos.

Patrice Blouin comenta que Kiarostami inventou “a câmera de vigilância afetiva”. Podemos até imaginar alguma correlação entre o uso desse tipo de câmera e o personagem principal de *Dez*. Kiarostami despoja essas câmeras de seu poder policial e as põe a serviço de Mania, que quer se ver livre da autoridade masculina – o que é coerente com a “eliminação” do diretor. (BERNARDET, 2004, p.112, grifo nosso)

No espaço de confinamento mora um ideal de vigilância, uma manifestação de poder essencial e o desejo sócio-político de controlar o corpo e a mente do outro para uma finalidade econômica ou de tradição. A episteme, a princípio, tem no paradigma do panóptico sua explicação.

Pensado pelo filósofo e jurista Jeremy Bentham, no século XVIII, como um sistema de construção que permite, de determinado ponto, avistar todo o interior de um edifício, o panóptico inicia uma filosofia social a respeito da vigilância, a considerá-la uma das formas mais básicas de controle.

O Panóptico de Bentham é a figura arquitetural dessa composição. O princípio é conhecido: na periferia uma construção em anel; no centro, uma torre; esta é vazada de largas janelas que se abrem sobre a face interna do anel; a construção periférica é dividida em celas, cada uma atravessando toda a espessura da construção; elas têm duas janelas, uma para o interior, correspondendo às janelas da torre; outra, que dá para o exterior, permite que a luz atravesse a cela de lado a lado. Basta então colocar um vigia na torre central, e em cada cela trancar um louco, um doente, um condenado, um operário ou um escolar. Pelo efeito da contraluz, pode-se perceber da torre, recortando-se exatamente sobre a claridade, as pequenas silhuetas cativas nas celas da periferia. Tantas jaulas, tantos pequenos teatros, em que cada ator está sozinho, perfeitamente individualizado e constantemente visível. O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções – trancar, privar de luz e esconder – só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas. A plena luz e o olhar de um vigia captam melhor que a sombra, que finalmente protegia. A visibilidade é uma armadilha. (FOUCAULT, 1987, p.165-166)

Se na Antiguidade o espetáculo era a forma de controle vigente, onde o pequeno (pessoa ou objeto) necessitava tornar-se visibilizado para a multidão (gladiadores romanos, por exemplo); na esfera moderna ocorre a inversão desse sistema: procura-se algo pequeno que veja a multidão, e a multidão é consciente da indução do eterno espírito da observação de seus comportamentos, individuais ou em sociedade. Tudo é visto o tempo todo, e o panoptismo torna-se o modelo e a ideia. Foucault, portanto, escreve sobre a disciplina a teorizar a soberania entre os indivíduos, e como ocorre o funcionamento de uma sociedade a partir dessa relação. Tal relação é em princípio ótica, a exigência ótica para o controle do outro constrói o diálogo entre os espaços de confinamento no cinema e o estado próprio de vigilância (também de controle) no sujeito: uma forma de arte ótica a pensar sobre uma cultura ótica.

O estudo sócio-técnico dos mecanismos de controle, apreendidos em sua aurora, deveria ser categorial e descrever o que já está em vias de ser implantado no lugar dos meios de confinamento disciplinares, cuja crise todo mundo anuncia. Pode ser que meios antigos, tomados de empréstimo às antigas sociedades de soberania, retornem à cena, mas devidamente adaptados. (DELEUZE, 1992, p.4)

Assim, em *Dez*, se está numa realidade fílmica sobre a vigilância e o controle exteriores (o governo dos imãs, a *sharia*, a repressão direcionada às mulheres e a regulamentação da censura) e o espírito interno vigilante, onde o estado se delimita no automóvel, confinado a ele tal como as personagens. O humano sob controle, que em *Dez* acontece numa sociedade de profunda estatização da disciplina (no Irã, essencialmente fundamentalista) é, então, a câmera de vigilância afetiva de Abbas Kiarostami – não uma vigilância de intimidade a controlar o corpo e o comportamento, e sim uma vigilância contrária à normas absurdas, que observa na sociedade uma deficiência e, afetivamente, dá vida e lugar de fala às personagens.

Mas não se pode, quando se observa o controle, destituir a religião (e um arraigado senso comum sobre ela) desse controle, pois seu indício e autorização, junto à vigilância e a modelos de disciplina, carregam, e muito quando há presença de um estado e religião uníssonos e unificados, uma forte compreensão de que o indivíduo e sua religião não se separam, e que o contrário inexistente, ou assim deve ser. As personagens em *Dez*, ao falarem, transitam nessa questão entre religião e uma autonomia individual.

Houve, em suma, na antropologia moderna, uma mudança geral na discussão sobre a cultura e, dentro dela, sobre a religião como parte da cultura; foi a mudança de uma preocupação com o pensamento como estado (ou fluxo de estados) mental interior para uma reflexão sobre o pensamento como utilização, pelos indivíduos em sociedade, de veículos públicos, criados historicamente, de raciocínio, percepção, sentimento e compreensão – símbolos no sentido mais amplo do termo. No estudo da religião, essa mudança está começando a alterar toda a visão da experiência religiosa e seu impacto social e psicológico. O foco não está agora nem na vida subjetiva como tal, nem no comportamento exterior, mas nos “sistemas de significação” socialmente disponíveis – crenças, ritos, objetos significativos – em termos dos quais a vida subjetiva é ordenada, e o comportamento exterior, orientado. (GEERTZ, 2004, p. 103)

Dez não é um filme antirreligioso, defini-lo como um ataque ao islã por mostrar mulheres e seus dramas pessoais relacionados ao véu e ao casamento, por exemplo, enfraqueceria a discussão pelo teor incisivo do comentário, mesmo porque não há qualquer discurso que se assuma ateu ou que queira extinguir a religião do seu espaço de ação. A profundidade temática está mais na aceitação de um espaço social que assim se configura, e essa configuração vinculada no indivíduo tanto ordenada pelo subjetivo quanto orientada pelo espaço faz do filme uma interpretação social, não uma cartilha de como as coisas devem ser.

Os filmes de Abbas Kiarostami investigam o real, sua disposição e sugestão na relação entre ficção e documentário, atuação, fala e movimento pelo caminho percorrido através das personagens de tais obras— seja a busca conduzida pelo carro ou uma travessia feita a pé. Filmes como *Vida, E Nada Mais...* (*Zendegi Va Digar Hich*, 1992) e *Onde Fica A Casa Do Meu Amigo?* (*Khane-ye Doust Kodjast?*, 1987) são exemplos em que, por um caminho pré-determinado, a narrativa se afirma pelo trajeto a ser feito, a busca e finalidade das personagens (devolver um caderno ou encontrar uma pessoa, por exemplo) é também a busca pela história (o próprio filme) que se descobre e exhibe suas propostas interessadas na captação poética de uma realidade social.

Já em *Dez*, tal caminho não segue a estrutura da busca, apesar de se saber que o carro vai a algum lugar, a chegada para tal lugar interessa muito pouco; como se retidas num tempo presente enquadrado por um plano que praticamente não se modifica (um primeiro plano) as personagens desenham o modelo social iraniano, acercadas por um confinamento móvel e única locação do filme: o carro dirigido por Mania; ali, o que sobra para a exposição do meio social são a fala e as imagens da fala, o verbo como centro do registro fílmico.

Afirmar que, no cinema, o som é majoritariamente vococêntrico significa lembrar que, em quase todos os casos, favorece a voz, evidencia-a e destaca-a dos outros sons. É a voz que, na rodagem, é captada na tomada de som, que é quase sempre, de fato, uma tomada de voz; e é a voz que se isola na mistura, como num instrumento solista, do qual os outros sons, músicas e ruídos, seriam apenas o acompanhamento. (...) Mas se, no cinema, o som é vococêntrico e verbocêntrico, isso deve-se, desde logo, ao

facto de as pessoas, no seu comportamento e reações quotidianas, também o serem. Se o ser humano ouvir vozes no meio de outros sons que o rodeiam (sopro do vento, música, veículos), são essas vozes que captam e concentram logo a sua atenção. Depois, em rigor, se as conhecer e souber quem está a falar e o que dizem, poderá então interessar-se pelo resto. (CHION, 2011, p.13)

As personagens em *Dez* dialogam (portanto, a matéria de exposição principal do filme) para que o espectador remonte um presente social e histórico. A forma (radical pela restrição de artifícios) tem a enunciação e a escuta, dentro do carro e dentro dos véus que cobrem a “fala” (no sentido de repressão), uma demonstração política, contudo de ordem íntima, secreta.

Ainda na problematização da fala como imagem social, invisível num espaço fundamentalista (e masculino), transposta ao cinema como lugar de discussão, e por ele admitida como central e urgente; a fala, assim, é um significativo objeto teórico para o esclarecimento do filme.

Na verdade, qualquer que seja a enunciação considerada, mesmo que não se trate de uma informação factual (a comunicação, no sentido estrito), mas da expressão verbal de uma necessidade qualquer, por exemplo a fome, é certo que ela, na sua totalidade, é socialmente dirigida. Antes de mais nada, ela é determinada da maneira mais imediata pelos participantes do ato de fala, explícitos ou implícitos, em ligação com uma situação bem precisa; a situação dá forma à enunciação, impondo-lhe esta ressonância em vez daquela, por exemplo a exigência ou a solicitação, a afirmação de direitos ou a prece pedindo graça, um estilo rebuscado ou simples, a segurança ou a timidez, etc. A situação e os participantes mais imediatos determinam a forma e o estilo ocasionais da enunciação. Os estratos mais profundos da sua estrutura são determinados pelas pressões sociais mais substanciais e duráveis a que está submetido o locutor. (BAKHTIN, 2006, p.116)

A construção do espaço é dada pela fala, em que o locutor e o interlocutor, submetidos à situação social, descrevem o espaço: do país, do cotidiano, da intimidade. É no registro de uma enunciação, que já se manifesta filtrada pelo meio e sujeita a ele, que *Dez* desenvolve, ao dar lugar (e poder) à fala e de fala, sua estrutura narrativa. Dois planos (a motorista e o carona) que são espaços de uma fala a reivindicar autonomia, mesmo que idealmente (já que um filme é apenas ideia e ilusão) por uma denúncia que é também afetiva. Preso ao presente, ao lugar e à sociedade; a poética se

realiza na subtração do espaço para criar um plano-geral que não é mostrado, a ausência de um grande plano descritivo obriga o espectador, na estética do confinamento, à imaginação e avaliação: da história, da política e dos sentidos (elaborações temáticas) através da fala.

Ou seja, na história do filme parte-se da fala para imaginar um espaço de restrição, ao torná-lo imagem, aparecem a prisão, o regime social e as proibições; a ser toda a questão colocada num único espaço é possível enxergá-la e, assim, interpretar tal espaço político-social como um controle e uma vigilância, adaptadas ao tempo histórico e ao meio social.

3.3 A REPRESENTAÇÃO DE UM ESPAÇO EM MOVIMENTO

Em *Dez* o automóvel está em movimento, não é o movimento do trem a vapor, onde na segunda fase do capitalismo o passageiro se acostumou à rapidez da janela, viu o mundo difuso e acostumou-se a ele. O carro está num movimento de depressões e reentrâncias, com a rapidez dos dias já superada (ou incorporada); há prisioneiros e uma sociedade fora da janela, há mulheres presas dentro do carro e há uma criança (sempre símbolo demagógico do futuro). Ameaçadora e anacrônica, a criança prefere não ouvir, não dialogar e ofender quem lhe conduz. A metáfora com o Estado (sob um regime teocrático), tradição e a sociedade contemporânea toma forma na figura do filho de Mania, que não aceita o divórcio dos pais e que, moldado pela tradição, não consegue entender os problemas de seu próprio meio – este como fusão entre espaço público e privado, a partir do modelo do automóvel. Como já descrito, o lugar está em movimento mas está preso, encadeado em dez momentos que no conjunto constituem o filme. Cada personagem, com sua voz, descreve um estado psicológico em ocorrência do espaço físico e social: tanto um espaço de sociedade conflitante entre tradição e mudança, materialidade e fluxo; quanto um dia a dia particularizado e com liberdades controladas.

Os planos se demoram e as personagens falam; nesse cinema predisposto por Abbas Kiarostami não há grandiloquência, mas sim o recorte do cotidiano como a categoria do todo. Pode-se conceituar tal recorte por vários caminhos: ele é uma análise social; também é uma demonstração da

cultura que se relaciona com um espaço economicamente globalizado (presente numa esfera mundial, a comunicar-se com ela) e socialmente preso a tradições de controle de ordem religiosa; e é um método de representação (a forma do filme e pelo fato de ser um filme) na confluência entre a restrição das imagens (pelo regime e seu regulamento) e as imagens constituintes do objeto artístico (o filme de Abbas Kiarostami).

Pode-se, pois, imaginar que um espaço tenderá tanto mais a se tornar um espaço racional quanto mais alto for nele o nível de artifício. O que comumente se chama de "espaço de fluxos" na realidade não abrange todo o espaço. Trata-se, na realidade, de um subsistema, formado por pontos ou, no máximo, linhas e manchas, onde o suporte essencial são os artefatos destinados a facilitar a fluidez e autorizar o movimento dos fatores essenciais da economia globalizada. É, aliás, comum que essa noção, aceita como abrangente - mas que na verdade é restrita - de um espaço de fluxos, venha frequentemente acompanhada de uma outra noção, a noção de homogeneização. O caráter invasor, hoje, da técnica atribui aos recortes verticais do território uma vocação de possessividade, mas o governo das ações dependentes se dá através de pontos ativos que reinam sobre planos heterogêneos. Tais ações buscam adaptar-se a esses planos heterogêneos, sobre os quais impõem uma ordem, mas sem alterar sua heterogeneidade. (SANTOS, 2006, p.201)

Dez, ao perpassar o espaço urbano do seu país através do automóvel, também aprofunda as noções sobre ele quando coloca, num tempo atual, o modo de vida das personagens desse país (que é um espaço do mundo). Através dos conceitos entrelaçados do geógrafo Milton Santos, na etapa amadurecida de sua teoria, em que tais conceitos são híbridos ou pares dialéticos – a verticalidade e a horizontalidade, a materialidade (como produto das técnicas mediadoras entre os homens e os objetos) junto às ações, o passado e o presente –, é possível avaliar *Dez* como a representação de uma natureza social dentro de um espaço de extensão política e geográfica.

O meio (onde as personagens vivem e se movimentam) apresenta, portanto, uma atualidade espaço-temporal do país dentro de um mundo globalizado e com os problemas políticos que o definem (externa e internamente). Se todo país inserido num comportamento globalizado – e acometido por ele devido a técnicas socioeconômicas para organizá-lo,

chamado assim de um espaço de fluxo –, é também definido por métodos coercitivos (dos governantes); um filme que o revela (o país, o método, as formas sociais) torna-se uma ideia crítica de espaço-tempo de tal território. Para esclarecer, a técnica se dá em sistemas, a inserção de uma atrai outras; porém, ao mesmo tempo, há convivência de técnicas de diferentes tempos, deixando de haver a fluidez dos fluxos e, com isto, diferenciando os lugares. Todas as redes, verticalidades e horizontalidades, são fluxos (coisas e ideias) e fixos (materialidades). A episteme, feita no registro e representação dos atores sociais, no caso as personagens, aborda então as técnicas de uma cultura e modo econômico do meio espacial das mesmas: é feito o recorte de um tempo e de um espaço pelas figuras humanas que servem a este recorte.

A questão do tempo e da materialidade do espaço deve ser estudada pelo problema técnico. As técnicas é que trazem a definição de materialidade. Exagerando, diríamos que até a própria natureza poderia ser estudada do ponto de vista técnico — é um certo exagero, licença poética. E o evento, que é a sociedade, vai se encaixando nesses objetos. Temos então, de um lado, o tempo das ações e, de outro, o tempo da materialidade. É assim que penso na associação das noções "de tempo e espaço". As ações são uma possibilidade vaga ou concreta oferecida por um momento preciso da história — as ações que eu posso realizar hoje não são as mesmas que eu poderia realizar há vinte anos, as ações são datadas. Mas a oportunidade é que faz com que a possibilidade se torne concreta, e é dada pela materialidade que, cada vez mais, é um produto da elaboração técnica. Esta seria a "chave" para uma epistemologia da geografia atual. Haveria os objetos que são o tempo cristalizado, mas que terminam tendo um papel de controle do tempo das sociedades. Porque eu não faço o que quero deste ou daquele objeto, mas é ele quem, afinal, vai decidir o que faço dele. Então esse encontro é que se dá via evento. Porque o evento é a oportunidade, é um fato gerado por uma dinâmica histórica que encontra a sua vez em um lugar definido através de formas que hoje são extremamente variadas. Talvez este fosse um dos caminhos possíveis para uma epistemologia, ligando as duas categorias, tempo e espaço, o que equivale a "empiricizar" os dois; mas eu "empiricizaria" o tempo através da ação humana concreta — o tempo vivido mesmo, tempo do homem concreto. (SANTOS, 1994, p.91)

Para simplificar, o que se quer definir é a exposição do conteúdo fílmico como um desenho de sua sociedade, economia e cultura dentro de

uma representação da realidade. A representação de uma natureza social⁸ inclui sua história, a cingir também o modelo econômico e a forma de governo dessa natureza (os objetos técnicos; no caso, lidos de modo vertical, não só determinados por governo e economia).

Como *Dez* é um filme iraniano do século XXI, mesmo que traga a avaliação de tradições milenares, algumas incorporadas na pós-revolução de 1979 (como a volta dos códigos de vestimenta), também traz nessa avaliação interpretações contemporâneas, de um presente global, portanto. No confinamento do automóvel é o espaço cultural que se movimenta, dá voz a quem pode ser preso se protestar, dá corpo a novos problemas de uma nova sociedade e, por blocos em contagem regressiva, a partir do numeral 10, instaura sua emergência, talvez como algo a explodir.

Na descrição de uma cultura através do cinema, há que se compreender que tal cultura é uma representação e uma manipulação. É certo que o cinema manipula uma observação da realidade, e seu contrato com o realismo é nada mais que uma estilística. Se há realidade nessa estilística, entende-se por ela também uma convergência entre arte e cultura – um complexo de signos e significações, onde inclusa a linguagem e os símbolos, nascem códigos de transmissão moral e social: é possível afirmar que uma pintura é cultura ao mesmo tempo que a guerra e conflitos sociais também o são.

Representar através de imagens, na procura por ontologias que compreendam tais imagens como próximas do real (quando esta for a intenção) é uma das dedicações mais comuns do cinema que tem seu método na realidade e seus pretextos no campo social. Então, para o estudo do filme, espaço e representação são conceitos trabalhados e retomados; o espaço de confinamento em que atua a narrativa a formar imagens e, por essa representação, o espaço de extensão e seus fluxos acercados.

A imagem que se confirma como real foi um aspecto sócio-político da

⁸ A expressão pode ser redundante; a natureza primeiro transformou-se nas materialidades do espaço geográfico trabalhada pela técnica, cujo desenvolvimento e incorporação não se dá com uniformidade, mas em verticalidades – sem necessariamente a contiguidade: é a “empirização” do tempo, referida por Milton Santos. Por isso redundante, contudo uma expressão utilizável no texto, visto que toda natureza é social desde que o homem se separou da primeira natureza, tomando-a como sua num processo de técnicas.

modernidade que ressoa no contemporâneo, num campo teórico mais interessado na relação (real e manipulação) do que na busca pelo real e na imagem pura.

A realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens; e os filósofos, desde Platão, tentaram dirimir nossa dependência das imagens ao evocar um padrão ao modo de apreender o real sem usar imagens. Mas quando, em meados do século XIX, o padrão parecia estar, afinal, ao nosso alcance, o recuo das antigas ilusões religiosas e políticas em face das investidas do pensamento científico e humanístico não criou – como se previra – deserções em massa em favor do real. Ao contrário, a nova era da descrença reforçou a lealdade às imagens. A crença que não podia mais ser concedida a realidades compreendidas na *forma de imagens* passou a ser concedida a realidades compreendidas *como se fossem* imagens, ilusões. No prefácio à segunda edição (1843) de *A essência do cristianismo*, Feuerbach observa a respeito da “nossa era” que ela “prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser” – ao mesmo tempo que tem perfeita consciência disso. E seu lamento premonitório transformou-se, no século XX, num diagnóstico amplamente aceito: uma sociedade se torna “moderna” quando uma de suas atividades principais consiste em produzir e consumir imagens, quando imagens que têm poderes excepcionais para determinar nossas necessidades em relação à realidade e são, elas mesmas, cobiçados substitutos da experiência em primeira mão se tornam indispensáveis para a saúde da economia, para a estabilidade do corpo social e para a busca da felicidade privada. (SONTAG, 2004, p.86, grifo da autora).

A noção apresentada por Susan Sontag pode parecer óbvia atualmente, pois não é novidade que a sociedade tem sua organização (do controle às utopias) baseada no valor imagético, contudo a obviedade é também perigosa. Ao assumir a realidade da imagem por simplesmente ser uma imagem, e considerá-la inquestionável (ou ao menos muito próxima do real), e retirar a dúvida e/ou a possibilidade interpretativa, cai-se no terreno da totalidade moral.

Exemplos vistos na modernidade: a propaganda nazista; filmes documentários que detratam outras nacionalidades e etnias para construção de um imaginário numa determinada população, como *Conheça Seu Inimigo – Japão* (*Know Your Enemy – Japan*, Frank Capra, 1945); filmes

educacionais ou cartilhas impressas (de teor pseudocientífico) que disseminavam a ideia da segregação racial nos Estados Unidos ou a “ameaça homossexual”; charges inglesas anti-movimento sufragista; a publicidade (estatal e privada)... são muitos os exemplos de uma estética do convencimento e elogios morais por imagens. Entretanto, qualquer criação imagética a princípio serve, externa e caracteriza o responsável por ela, seja um criador individual ou coletivo.

Aqui, o interesse reside no indivíduo e sua interpretação de uma cultura (e sociedade) através do audiovisual; *Dez*, de Abbas Kiarostami, é um exemplo de tal interpretação (também manipulação e uma forma de artifício: o cinema) de natureza construtiva (ideológica, por certo) na sua observação de uma realidade – observação esta contrária a prisões sociais, e não utilitária a elas como os modelos descritos acima. *Shirin* (2008), como descrito, discute o teor dessas encenações e manipulações a partir do cinema como artifício de exposição. Mas é em *Dez* (2002) que Abbas Kiarostami, pelo artifício fílmico, coloca tal manipulação a favor do esclarecimento de prisões sociais; as restrições em cima de um filme iraniano, transfiguradas em radicalismo formal (um automóvel como locação e dois planos), mostram o modelo social como campo de ação de tais prisões, a evidenciar aquilo que a própria política de restrição tentou evitar.

No Irã, há limitações impostas pelo regime. Eu as conheço, sei o que posso mostrar e aprendo a trabalhar dentro dos limites. No meu país, a luta contra essas restrições é uma fonte de energia. Nós, iranianos, vivemos apesar de tudo. Até mesmo as jovens proibidas de mostrarem seus cabelos também encontram uma maneira para que uma mecha de escape ao lenço. Se você vai a Teerã poderá ver nas ruas muitas pessoas que fazem mais do que está permitido, mesmo que isso seja apenas deixar uma mecha de cabelo à mostra. (KIAROSTAMI, 2014, p.11, tradução nossa)

A concluir, a imagem é portanto representação, seu caráter de manipulação do real não é uma alternativa, é sua essência. Alternativa é o uso de tal manipulação para construir uma realidade, que pode ser tanto uma propaganda totalitária quanto argumentos contrários a uma situação histórica (em *Dez*, no caso, o tempo presente) preocupados com o movimento das

ideias e da sociedade. Tal movimento não é aqui considerado um avante em linha reta, como um discurso desenvolvimentista e nacionalista de mudança social; movimento no sentido de percepção das sociedades onde se tornam visíveis voz, corpo e pensamento dos indivíduos e dos espaços por caminhos multiformes, para conhecê-los e entendê-los: em suas prisões, utopias e manifestações políticas, sociais e estéticas.

3.4 LINGUAGEM E REPRESENTAÇÃO

Na última parte do segundo capítulo⁹, e no presente capítulo destinado ao filme *Dez*; considerou-se o automóvel como um espaço de representação a simbolizar estruturas sociais: na relação entre infraestrutura e superestrutura, e no poder dialógico das personagens na evidência de seus espaços na/de sociedade. Contudo, para aprofundar o debate sobre o automóvel e seus sentidos, se faz necessária uma última exposição do problema.

Primeiro; o confinamento, na sua dramatização, gera poder de fala através das personagens. A fala, portanto, como uma das expressões da linguagem, é ferramenta – para o cinema persa aqui recortado – de exibição da sociedade. Ou seja, o quê o espaço fílmico não mostra por se encerrar numa paisagem de confinamento, a fala revela.

Segundo; a forma obtida no registro cinematográfico que relaciona espaço físico-diálogo é uma narrativa social, fílmica e histórica. Do mesmo modo que a escrita da história é uma narrativa que relaciona a linguagem escrita com as ações da história. Ou seja; o cinema, como parte de uma linguagem, dentro de um campo estético, também é um produto histórico.

Deste modo, ao contar uma história, o historiador necessariamente revela uma trama. Esta trama <<simboliza>> os acontecimentos mediando entre seu status, tanto é que as coisas existentes <<dentro do tempo>> e seu status de indicadores da <<historicidade>> participam destes acontecimentos. (...) Existe assim uma certa necessidade na relação entre a narrativa, concebida como

⁹ Em específico: os subcapítulos 2.3.1 (*Passageiros*) e 2.3.2 (*Um Taxista*), em que se analisa o filme *Taxi Teerã*, dirigido por Jafar Panahi.

estrutura discursiva simbólica ou simbolizante, e a representação dos acontecimentos especificamente históricos. Esta necessidade decorre do fato de que os acontecimentos humanos são ou foram produto das ações humanas, e estas ações tiveram as consequências que têm a estrutura dos textos – especificamente, a estrutura dos textos narrativos. A compreensão destes textos, considerados como produtos da ação, depende de que sejamos capazes de reproduzir os processos pelos quais eles ocorreram, ou seja, narrativizar tais ações. Como estas ações são efeitos de uma narrativização vivida, a única forma de representá-las é pela própria narrativa. (HAYDEN, 1992, p.70-71, grifo do autor, tradução nossa)

Tal produto histórico (o filme) portanto, é também uma forma de texto. Se existe um cinema social (apesar de que qualquer filme é social a partir da leitura que dele se faz), ele é assim considerado por interpretar, “narrativizar”, sua sociedade. Os conceitos e contextos que um filme carrega são então interpretações históricas (no espaço-tempo) reestabelecida pela estética e pela filosofia (de certa forma a própria história e os conceitos de sociedade também o são).

A interpretação espaço-social a partir da linguagem foi, até agora, uma abordagem possível na observação do Irã contemporâneo através do filme de Abbas Kiarostami. Não é o único caminho, contudo; entender as características de uma prisão social – na fisicalidade de uma infraestrutura determinada pelos aspectos de uma superestrutura (o poder religioso, a política, por exemplo) e usar o cinema como objeto – auxilia no aprofundamento das noções de representação e manipulação: que dão origem a uma ideologia e, por ela, um retrato social.

Os marxistas – e os deterministas sociais em geral – tendem a considerar a linguagem como um índice do mundo (ou melhor, de seu mundo), mais do que como um sintoma ou um efeito de forças causais mais básicas, presentes na <<infraestrutura>> ou ao menos nas relações sociais de produção. Assim como se vive, se fala. Outra versão mais fraca da mesma ideia, inesperada na teoria marxista, afirma que a linguagem não só <<indica>> quanto <<representa>> um mundo, e assim o faz tanta na gramática e sintaxe quanto no seu léxico, de forma que tipos de significados que podem criar uma determinada configuração cultural se reflita em características formais de seus modos de discurso, definidos gramaticalmente. (...) Uma terceira forma de conceber a relação da linguagem com seu mundo foi considerá-la em

geral como um símbolo daquele mundo, ou seja, uma analogia natural daquilo que era uma representação. Todas essas noções de linguagem, portanto, pressupõe alguma relação <<natural>> entre ela e o mundo que a representa: causal, mimética ou analógica. Tais noções de linguagem deram origem a distintas abordagens da história intelectual ou cultural do período moderno. (HAYDEN, 1992, p.198-199, grifo do autor, tradução nossa)

A considerar as elucidações do historiador White Hayden sobre as três definições mais comuns no tratamento conceitual da linguagem, e trazê-las ao texto – de forma que parcialmente tais definições foram absorvidas na análise do automóvel como um lugar de representação –; o que se quer problematizar é a urgência que os filmes iranianos possuem ao interpretar a sociedade; este cenário projetado das prisões. Tais prisões podem aparecer de muitas maneiras e se localizam em distintos espaços e graus de ação; para o automóvel se estabeleceu a forma social à prisão: por ser este um símbolo moderno (e contemporâneo) e em trânsito nas disposições de uma cidade; ou seja, um espaço de confinamento num movimento urbano.

A linguagem e representação – como métodos epistemológicos e sua ocorrência na cultura e na história – definem uma observação social inserida nos tempos atuais. A reflexividade (por projeção) da linguagem e representação históricas presentes no cinema é, por certo, uma manipulação. O filme, como o resultado de uma manipulação, abrange o pensamento preocupado com as particularidades de uma sociedade. Aqui tal particularidade é a prisão; e os argumentos a respeito dela, que até o momento foram colocados na esfera da prisão política e da prisão social, no próximo (e último) capítulo aparecerão, por fim, sob a condição do cárcere privado.

4 PROTEGIDAS DO SOL

E com enganos os seduziu. Mas quando colheram o fruto da árvore, manifestaram-se-lhes as vergonhas e começaram a cobrir-se com folhas, das plantas do paraíso. Então, seu Senhor os admoestou: não vos havia vetado esta árvore e não vos havia dito que Satã era vosso inimigo declarado?

Al'Araf (Os Cimos) 7:22

Na sétima *surata* (capítulo) do Alcorão, intitulada *Al'Araf (Os Cimos)*, é relatada a história de Adão e Eva e a expulsão deles do paraíso por terem comido o fruto proibido da árvore. Tal como o judaico-cristianismo, o mito fundador do pecado feminino também ocorre na religião islâmica e compreende sua cultura. A *sharia* (leis islâmicas) infringe às mulheres um conjunto de regras milenares que atuam sobre o modo individual e social de seus comportamentos e a integração dos mesmos numa sociedade em que o governo e sua estrutura são teocráticas; da vestimenta à subserviência aos homens, as mulheres islâmicas são as identidades mais controladas do mundo contemporâneo.

Sob o preceito religioso (de ordem fundamentalista) de que as mulheres são como flores delicadas e, por isso, devem ser protegidas da luz solar; um homem, no Irã, trancafiou suas duas filhas dentro de casa por mais de uma década, e elas, “longe do sol”, desenvolveram uma deficiência psicológica com problemas de fala e cognição social. Do fato se fez um filme, e a partir de sua análise o texto, a continuar o estudo sobre as prisões, se dedica então a um tipo de prisão que talvez seja, de todas, a mais injusta, se é que a injustiça é mensurável: o cárcere privado, com o agravante de os prisioneiros serem crianças.

A Maçã (Sib, Samira Makhmalbaf, 1998) é a realização audiovisual que expõe a prisão das irmãs gêmeas Zahra e Massoumeh, que, até os onze anos de idade, nunca tiveram contato com outras pessoas que não seus pais e, desde o nascimento, nunca saíram do espaço doméstico: uma casa localizada numa região periférica de Teerã.

Com roteiro de Mohsen Makhmalbaf (pai da cineasta que assina a direção do filme), *A Maçã* registra, entre a ficção e o documentário, o cotidiano das meninas no espaço de confinamento imposto a elas e tenta,

através do cinema, a captação da geografia psicológica de um espaço de aprisionamento cujo o prisioneiro (as gêmeas, no caso) não tem a consciência dessa prisão.

Tratar o espaço da prisão a partir de um fato verídico, incorporá-lo à ficção cinematográfica e simbolizá-lo através da maçã discute, no Irã, a realidade da forte presença fundamentalista na população e, principalmente, como as mulheres e os aspectos relativos ao feminino são interpretados socialmente e como tais interpretações agem sobre as iranianas. O filme em questão, portanto, tem sua primeira preocupação na evidência de uma prática (social e estética) comum no retrato do universo feminino; a exemplo do cinema de entretenimento, da literatura policial, da publicidade e da teledramaturgia (em grande parte) que corroboram e assimilam, também propagam, um ideal a esse respeito. “A mulher, gênio maligno do homem: a literatura criminal participa do mito da eterna Eva.” (PERROT, 1988, p.258). Assim, *A Maçã*, na politização do símbolo do fruto proibido, se encerra num espaço para criticar e analisar um macro-modelo de sociedade, e, na ocorrência da tradição, é diametralmente oposta a ela no apontamento da fragilidade do modelo. O símbolo da maçã no filme percorre a exposição contígua entre o pecado e o conhecimento, a construir, a partir do mito, sua demonstração imagética sobre os significantes associados ao símbolo.

Folha - A maçã percorre toda a trama e dá título ao filme. Qual seu significado para o povo iraniano?

Samira - Em nossos poemas, a maçã é símbolo da vida. Quando crianças, nossos pais nos contam que a razão pela qual viemos à Terra foi a maçã que Satanás deu a Eva. Ou seja, essa fruta é símbolo da vida e do conhecimento. (FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA, 2017)

O filme não se faz apenas como um discurso unilateral sobre o mito fundador do pecado essencial atribuído à figura feminina; contudo, por esse simbolismo que Samira Makhmalbaf utiliza para associá-lo às percepções críticas de um evento particularizado, *A Maçã*, aos poucos, marca o território social de seu objetivo: o registro de uma prisão; e a falta de consciência de assim considerá-la da parte dos responsáveis por essa prisão.

4.1 DE ORDEM ÍNTIMA

A situação dramática de *A Maçã* acontece, inicialmente, a partir do registro de uma encenação simbólica e por uma informação escrita. Primeiro se vê um vaso com uma planta, sem flores nem frutos, e a mão de alguém a tentar regá-lo; esta mão, com dificuldade, consegue pôr um pouco de água na planta, porém muito do líquido é desperdiçado. O plano é próximo, em conjunto, com um corpo fora de campo, onde apenas se vê o braço e a mão que segura uma xícara com água.

O plano posterior à primeira imagem são duas pessoas de costas, um homem e uma mulher (toda coberta pelo chador), a entoar uma oração que se pode ouvir parcialmente: “...Onde está você? Você pode vir e me segurar?” A primeira imagem retorna (a mão que não consegue regar) e o plano corta para o homem na rua vendendo pão. Após toda essa abertura de ordem simbólica, a imagem de um papel com a seguinte informação é mostrada, enquanto mãos assinam o papel e uma maçã é posta sobre ele; são os créditos iniciais do filme.

“Para o diretor do Departamento de Bem-Estar, nós o informamos por meio desta, que em Valiasr, Teerã, na estrada para Saveh, décima avenida de Sajadi, vive – ou sobrevive – uma família composta de um homem, uma mulher cega e duas meninas de doze anos. As duas meninas nunca estiveram fora de casa, até mesmo a porta de lá fica fechada. Elas não podem falar, não tomam banho há anos e todos os vizinhos estão se queixando da situação, mas ninguém intervêm. Assim nós, com o abaixo-assinado, lhe pedimos que entre em ação urgente.”

A primeira exposição teórica que se faz aqui sobre o filme de Samira Makhmalbaf tem, a partir do modelo do cárcere privado, questões referentes ao ambiente doméstico significado pelas seguintes conjunções: um espaço de ordem íntima, o micro-poder dentro desse espaço, e a relação que esse espaço privado tem com o espaço público e urbano.

Sabe-se que século XIX se desenvolveu no fortalecimento de um senso de privacidade, as esferas de poder e as organizações financeiras e

familiares tornaram-se mais privadas que públicas. Da porta para dentro se instauraram as manifestações sócio-políticas, isso não excluiu o vínculo de tais espaços com as formas de governo, suas características e os meios de produção de uma determinada região ou nação; contudo, a potencialização do espaço íntimo (com suas subjetividades) reconfigurou o espaço urbano do século XIX em diante.

Os historiadores e sociólogos urbanos tendem a centralizar sua atenção na economia das cidades, sua estrutura social e sua organização política, contudo uma última geração começou a se interessar cada vez mais pelo que foi denominado <<a cidade como artefato>> e pela história do espaço urbano. <<O declínio do homem público>> e seu oposto complemento – o crescente valor atribuído à vida privada – são estudados pelo sociólogo norte-americano Richard Sennet em termos espaciais. (BURKE, 2000, p.147, grifo do autor, tradução nossa)

Em *A Maçã*, na demonstração de um espaço privado – em que um pai de família, junto a sua esposa (que é cega, e sai de casa muito pouco), prendem suas filhas por mais de uma década com as desculpas de que elas precisam ser protegidas da sociedade e por causa da deficiência visual da mãe, que não tem como cuidar delas – ocorre o conflito entre a decisão dos pais (de acordo dentro de suas crenças e do núcleo familiar) com a vizinhança: que percebe a prisão, denuncia, o fato vira um evento midiático, influencia a opinião pública e, após a comoção da imprensa e dos vizinhos, esta família passa a ser vigiada pela assistência social. Ou seja, um espaço de confinamento que opera entre o individual e o público, em que se percebe tal encadeamento e por ele uma estrutura sociocultural que é trabalhada no filme por um procedimento simbólico (o início do filme, já descrito); preocupado em explorar imageticamente a prisão dessas crianças.

A criação de uma geografia pública, em outras palavras, tem muito a ver com a imaginação enquanto um fenômeno social: quando um bebê é capaz de distinguir o eu do não-eu, deu um primeiro e definitivo passo para o enriquecimento de seus poderes de fabricação de símbolos; nem todo símbolo precisa ser necessariamente projeção das necessidades do bebê sobre o mundo. A criação de um senso de espaço público é o paralelo social adulto desta distinção psicológica

que ocorre na infância com resultados paralelos: a capacidade de uma sociedade produzir símbolos torna-se tanto mais rica uma vez que a imaginação do que seja real, portanto verossímil, não se prende a uma verificação daquilo que é rotineiramente sentido pelo eu. Visto que uma sociedade urbana dotada de uma geografia pública tem também certos poderes de imaginação, a degeneração do público e a ascensão do íntimo têm um profundo efeito sobre as modalidades de imaginação que predominam nessa sociedade. (SENNET, 1988, p.60)

Tal ideia de simbolismo social é bastante comum no cinema persa, muito provavelmente, também, por ser uma cultura ligada à poesia. Carl Jung explica que um sinal e um símbolo se correlacionam mas possuem diferenças; a cruz, por exemplo, carrega significações de grande peso no mundo social, é possível definir um espaço que a contenha como um lugar de austeridade e ascese, ou marcar ali algo relativo ao sagrado, ao respeito, ao silêncio, à hierarquia e até mudar o sentido de qualquer espaço e a emoção que o mesmo causa em quem ali estiver, simplesmente por ali existir uma cruz. Agora, ao se ver três fotografias de rostos humanos, e numa delas houver uma pequena cruz desenhada, tal desenho apenas sinaliza a morte do sujeito fotografado, portanto um sinal. (Cf.: JUNG [s.d])

Se tal definição for concatenada ao espaço urbano no sentido de que ele é enriquecido pelos símbolos e pela imaginação, e dessa forma acaba por ser mais íntimo que público, é possível pensar em *A Maçã* como um filme que na utilização do símbolo (a maçã, a mão que não consegue regar a planta) reflete e politiza uma ordem espacial privada, e critica tal ordem ao percebê-la como a reprodução de algo maior: o fundamentalismo religioso. Por esse ponto de vista, então, chega-se a noção de reprodução e/ou substituição dos poderes por micro-poderes, outra ideia a se considerar.

O momento em que se percebeu ser, segundo a economia do poder, mais eficaz e mais rentável vigiar que punir. Este momento corresponde à formação, ao mesmo tempo rápida e lenta, no século XVIII e no fim do fim do XIX, de um novo tipo de exercício do poder. Todos conhecem as grandes transformações, os reajustes institucionais que implicaram a mudança de regime político, a maneira pela qual as delegações de poder no ápice do sistema estatal foram modificadas. Mas quando penso na mecânica do poder, penso em sua forma capilar de existir, no ponto em que o

poder encontra o nível dos indivíduos, atinge seus corpos, vem se inserir em seus gestos, suas atitudes, seus discursos, sua aprendizagem, sua vida cotidiana. O século XVIII encontrou um regime por assim dizer sináptico de poder, de seu exercício *no* corpo social, e não *sobre* o corpo social. A mudança de poder oficial esteve ligada a este processo, mas através de decalagens. Trata-se de uma mudança de estrutura fundamental que permitiu a realização, com uma certa coerência, desta modificação dos pequenos exercícios do poder. Também é verdade que foi a constituição deste novo poder microscópico, capilar, que levou o corpo social a expulsar elementos como a corte e o personagem do rei. A mitologia do soberano não era mais possível a partir do momento em que uma certa forma de poder se exercia no corpo social. O soberano tornava-se então um personagem fantástico, ao mesmo tempo monstruoso e arcaico. (FOUCAULT, 1979, p.74)

Na hipótese de um micro-poder numa sociedade islâmica, o desenvolvimento teórico cria uma imprecisão passível de esclarecimento. Hipótese e imprecisão porque o micro-poder está mais associado à estruturas sociais ocidentais, onde o estado e sua relação com a burguesia, no aparecimento de uma vigilância realocada ao invés das punições, cria microcosmos de poderes e sujeições de um relação ao outro (da parte dos sujeitos) em núcleos encerrados, núcleos onde a figura do soberano não é mais física, contudo seu ideal ainda é presente num rizoma¹⁰ confuso e particular.

Já em sociedades e espaços urbanos em que a soberania é outra que não um estado democrático, como um regime fundamentalista de natureza teocrática, mesmo a ser uma república, talvez a soberania seja ainda uma forma de grande poder a invadir o pensamento dos indivíduos. Entretanto, mesmo esse grande poder (no caso do Irã: os imãs com suas regras, códigos e forte influência), quando reproduzido num núcleo familiar (como representado em *A Maçã*) se encontra, talvez, no mesmo rizoma de um

¹⁰ Rizoma no sentido de labirinto de pensamentos e ideias, tal como uma raiz com múltiplos acessos que levam a diferentes caminhos; um labirinto sem início ou fim, e sem o fio condutor de Ariadne (que desenha uma saída, a mostrar o centro e a periferia), portanto obscuro, subterrâneo num sentido conotativo, conforme as ideias dos filósofos franceses Gilles Deleuze e Felix Guattari. Cf.: NOTA TERAPIA. O que é um rizoma? O conceito de Deleuze e Guattari explicado em um breve vídeo. Disponível em <<http://notaterapia.com.br/2016/04/14/>>. Acesso em: 14 de agosto 2017.

micro-poder definido aos estados do ocidente, que difere na prática de ação mas é próximo de qualquer outra prática de sujeição e/ou controle.

Na dialética entre espaços urbanos, simbolismo e micro-poder construída a partir do filme *A Maçã*, se presume que a representação de uma prisão não reside apenas no específico cinematográfico e seu espaço fílmico, ou seja, uma prisão que simplesmente existe pela encenação em poucas locações; mas o que tal representação pode trazer às interpretações da sociedade, que é a intenção do presente texto desenvolvida até o momento, através das obras audiovisuais eleitas para o estudo e o referencial teórico como base.

4.2 FILMAR A PRISÃO

Após o início do filme (que são os planos com o vaso de planta e os créditos iniciais com o papel de um abaixo-assinado sendo feito), *A Maçã* documenta – com câmera na mão e uma fotografia crua e suja (que lembra as primeiras câmeras digitais da década de 1990, como a *MiniDv*, por exemplo) – a intervenção da assistência social que leva os pais das meninas para deporem no *Departamento do Bem Estar*.

É nesse pedaço documental do filme que se explicam as questões do porquê da prisão das meninas. Através dos depoimentos do pai, confuso e com raiva, a justificativa de que as gêmeas, por terem uma mãe cega e por serem mulheres, é então informada ao espectador como explicação ao cárcere. O documentário também mostra as meninas na assistência social, quando chega a mãe cega para buscá-las, e com o toque percebe que elas estão sem o véu, fica bastante nervosa, xinga suas filhas e incisivamente pede que as meninas sejam cobertas. Além disso, o bloco-documentário do filme também incorpora a reportagem televisiva que filmou o resgate das meninas, com entrevistas de vizinhos e a comoção causada pelo fato.

Pela abertura simbólica dos créditos iniciais e pelo documentário que registra o crime, então, se é transportado para o terreno da prisão. Terreno este desenhado quando, logo depois do depoimento, um *plongée* (agora com certa sofisticação de fotografia e iluminação) mostra a varanda da casa com

o pai, a mãe e as meninas que chegam ali, e o pai a trancar as grandes portas de ferro. É por esse *plongée* (ou seja, uma câmera alta, que filma de cima para baixo), que *A Maçã*, na dimensão espacial do confinamento pela escolha de enquadramento, se autoriza à ficção.

A ficcionalização desse cárcere privado, acontece, portanto, após o julgamento dos pais. Quando o filme mostra a prisão das meninas, esta prisão já deixou parcialmente de existir, pois agora os pais precisam responder às visitas da assistente social e criar suas filhas com dignidade e liberdade. O que *A Maçã* apresenta, portanto, é uma encenação do cárcere anterior, a usar o pai e as gêmeas como atores.

Folha - Você não usou atores, as pessoas interpretam elas mesmas. Como foi esse trabalho?

Samira - Rodei tudo em tempo real, logo após o pai ter sido denunciado. Fui à casa da família e contei sobre o filme. Eu sabia quais seriam suas reações, mas não ditei os diálogos. Para conseguir que as garotas "atuassem", tive que usar dois caminhos: instigá-las a participar e me imitar, já que as duas são retardadas [sic] e não falam. (FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA, 2017)

Nessa encenação a cineasta mostra tanto a deficiência intelectual das meninas causadas pelo crime dos pais, quanto a situação social dessa família: de uma classe menos favorecida, onde nem geladeira há em casa (o pai busca gelo todos os dias) e também uma família que não teve acesso à educação. Por esse contexto social, o filme, desde seu início, ataca o fundamentalismo religioso e a cegueira que ele pode causar nos sujeitos, onde o afetado é sempre alguém que não pode se defender, a exemplo das crianças.

Entretanto, em *A Maçã*, não existe melodrama, nem se busca um discurso emocional em relação às vítimas; o que existe na narrativa são simbolismos imagéticos e uma observação documental que, ao projetar um microcosmos, ideologicamente se afasta de certos preceitos e costumes ditados por um regime teocrático, critica a pobreza e a ignorância de seu país e, por lógica, quer dar voz às mulheres; voz que aparece na figura da vizinha e da assistente social, por exemplo.

A vizinha, ao discutir com o pai das meninas, que a acusa de tê-lo caluniado à imprensa, responde a ele que suas filhas não iam à escola, sequer tomavam banho, e que nem falar elas conseguem. Também ela se oferece para cuidar das crianças enquanto ele (o pai) vende pão na rua, e oferece dinheiro caso ele aceite os cuidados; o homem não aceita nenhuma das coisas. A sequência é filmada em planos-próximos, com a câmera a construir seu eixo de plano-contraplano através da porta da casa, como se ali fosse o limite do confinamento.

Já a assistente social é colocada no filme de forma mais enérgica, como se ela fosse a ponte para a quebra do cárcere.

The Apple, de Samira Makhmalbaf, que ganhou sete prêmios em festivais internacionais, narra a história verídica de duas gêmeas que viviam sem contato com a realidade exterior. Um casal as mantinha trancadas desde o nascimento. *The Apple* começa com os vizinhos relatando o caso para uma assistente social que as liberta para brincar na rua, mas não sem antes trancar o pai. O filme mostra a impressão das garotas em seu primeiro contato com o mundo exterior, simbolizando o início de um movimento de maior liberdade para as mulheres. (MELEIRO, 2006, p.90, grifo da autora)

A visita da assistente social à casa – que destranca as gêmeas e diz a elas para irem brincar na rua, como qualquer outra criança da idade delas, e tranca o pai das meninas dentro de casa, a perguntar-lhe como se sente sem poder sair –; intensifica o absurdo da situação por uma didática e simples mise-en-scène. As meninas voltam minutos depois, fato que deixa a assistente ainda mais nervosa quando grita ao pai delas: *“Elas já estão tão acostumadas à prisão, que quando saem, voltam em seguida!”* Também a assistente traz um espelho de presente para as irmãs, e, quando pergunta o que elas querem da próxima vez, elas respondem que querem maçãs. Novamente, a presença de símbolos femininos no discurso interno do filme.

Num outro momento, a assistente social tenta entender um pouco melhor as razões do pai, e este lhe apresenta *O Conselho Aos Pais*, que informa que as meninas são como flores e devem ser protegidas do sol, pois o sol as enfraquece. A assistente lhe pergunta de qual escola veio a cartilha que apresenta o fundamento, e o homem responde que veio da casa de um

amigo onde ele estudou quando criança (por quatro invernos), que era o método antigo de estudo pois não haviam muitas escolas. O caderno segurado pelo pai é velho e empoeirado, ao mostrá-lo, uma entoação religiosa extra-diegética aparece e corta para um plano das irmãs a brincar na rua com um menino, ainda com a reza na banda sonora.

É nessa parte, onde se filma as meninas em espaços externos (uma rua próxima da casa) que o discurso de liberdade às mulheres islâmicas será reiterado pelo símbolo. As meninas passam embaixo de uma janela, ali um menino segura um barbante com uma maçã amarrada, e as desafia a pegarem essa maçã. Uma delas, que carrega um pente e um espelho (presente da assistente social), deixa os objetos no chão para tentar pegar a maçã. Nessa brincadeira entre crianças, a câmera filma o espelho com a imagem da maçã refletida, segurada pelo barbante. No reflexo do espelho se vê ora a mão da menina, ora a maçã, mas nunca as duas imagens no mesmo reflexo.

As sequências que chocam com a figura paterna e uma sociedade masculina são intercaladas com a solidão das meninas dentro de casa, uma solidão vista de maneira contemplativa, com os “silêncios” do som ambiente e pequenas ações cotidianas: brincadeiras, serviços domésticos como lavar e estender roupas, varrer a casa, e momentos em que elas, nas grades da janela, olham para a janela da vizinha, vedada por um lençol branco onde se ouve o choro de um bebê dentro da casa. São em tais sequências contemplativas, que, num dado momento do filme, uma das meninas tenta regar a planta fora de casa, mas não consegue porque seu braço não alcança e o ombro é impedido pela grade. Assim, o quadro simbólico que é a primeira imagem de *A Maçã* é contextualizado à narrativa, deixa de ser uma metáfora pictórica e passa à realidade interna do filme, com o símbolo a ganhar um corpo.

4.3 FILMAR A LIBERDADE

A Maçã se divide em dois momentos de captação dos espaços, o primeiro, já descrito, se concentra na casa da família e nas demonstrações

referentes aos métodos de criação do pai em relação as filhas; e no conflito sofrido por ele quando contestado por mulheres: a vizinha e a assistente social.

O segundo momento, a última parte do filme, é uma tentativa imagética sobre a liberdade quando as meninas passam a ser filmadas em externas. Após a brincadeira com o menino e a maçã presa ao barbante; as irmãs, pelas ruas, compõem encenações que sugerem uma mudança. A rua, para essas meninas, representa então uma entrada, ou realocação, na sociedade. Ou seja, a oposição conceitual (prisão e liberdade) é, no filme, uma exposição espacial (locação interna e externa); oposição que não se afasta da forma artesanal pela qual a cineasta concebe sua narrativa; forma comum no cinema persa que, por restrições orçamentárias e pela presença religiosa no corpo social, faz da simplicidade uma forma de ação ética.

O artesão singulariza-se pela importância igual que as considerações de forma e de economia adquirem em suas decisões e em sua reflexão e até pelo fato de que elas se tornam inseparavelmente vinculadas: uma decisão formal é automaticamente avaliada também em termos de custo, e o tipo de produção é decidido também em razão do assunto e do gênero. Jean-Marie Straub e Danièle Huillet (...) frequentemente lembraram: cada obra pede um tratamento técnico específico, portanto um orçamento mais ou menos imutável. (...) Ademais, nesses cineastas, a atenção dada à economia e à técnica acompanha opções rigorosamente clássicas, opostas a qualquer adição inútil e a qualquer tratamento da imagem e do som que se afaste da reprodução mais direta e mais simples. (AUMONT, 2004, p.161)

Portanto, é possível interpretar *A Maçã* como um tratamento técnico espacial simbólico através da performance metafórica presente na mise-en-scène e na oposição: espaço da casa-prisão e o espaço social da rua; que é também uma oposição entre fundamentalismo masculino e religioso com as mulheres islâmicas.

Na rua as irmãs brincam com outras crianças, meninos e meninas, compram sorvete com o dinheiro dado por uma vizinha, vão ao mercado buscar maçãs mas não têm dinheiro para comprá-las e são expulsas do lugar pelo vendedor, pulam amarelinha e brincam nos trilhos do trem. Estas ações são paralelas ao pai dentro de casa, que serra as grades da porta a mando

da assistente social, que lhe diz que se assim não o fizer as crianças lhe serão tomadas.

A *Maçã* termina com a seguinte sequência: as irmãs e suas amigas voltam da rua, ao chegarem em casa encontram a assistente social do lado de fora e o pai trancado. A mulher diz ao pai das meninas que até que suas filhas não consigam abrir e fechar a porta por conta própria, ele ficará ali dentro, preso. O espelho está pendurado no trinco da grade. As irmãs tentam abrir a porta, e quando finalmente conseguem, tiram o pai dali de dentro. O pai então sai à rua com suas filhas, e avisa a sua esposa que levará as meninas para passear mas que a porta está aberta. Todos saem dali para a rua da frente, o pai e as crianças seguem por um lado, e a assistente social, pelo lado oposto.

Na casa, com as grades abertas, a mãe entra em quadro, sua voz num sussurro clama o retorno das filhas e do marido. Encontra a porta, a tatear pelas grades; seu rosto, coberto pelo chador, é refletido no espelho pendurado à porta. Finalmente ela consegue sair à rua, dá alguns passos, claudica pela calçada e encontra a maçã pendurada ao barbante, com o menino em cima da janela a controlar a trajetória da maçã. O sussurro da mulher ao mesmo tempo sugere a voz dessa personagem toda coberta pelo chador (em que nem seus olhos estão a mostra, tampouco sua boca), e também é uma voz colocada ali, em cima da imagem, para efeitos poéticos. A mulher tenta espantar a maçã que lhe incomoda, como se um inseto voasse ao seu redor, ao passo que diz “*deixe meu chador em paz.*” Quando ela consegue pegar a maçã no barbante, a imagem congela e o filme acaba.

Apesar do didatismo presente em *A Maçã*, não há o empobrecimento do discurso e da forma por causa dessa simplicidade; a reintegração social das gêmeas está para o filme numa esfera iminente de intervenção pelo cinema. No tratamento das prisões, ou melhor, no seu ponto de vista, se estabelece a imagem em defesa de uma mudança, visto que os sujeitos mais afetados são sempre aqueles que, em teoria, não possuem nenhum poder de ação e não conseguem sair de uma exclusão. E é por esse ponto de vista, em defesa de uma mudança, que se pode aproximar o cinema persa de uma intertextualidade social, não apenas fílmica.

4.4 UM PONTO DE VISTA SOCIAL

O cinema persa é tradicionalmente visto nas análises fílmicas ocidentais como um desdobramento, e uma evolução, da escola italiana do neorealismo; também é rotulado como um cinema de características humanistas.

Por exemplo, o automóvel em Abbas Kiarostami é sempre mencionado numa comparação com *Viagem À Itália* (*Viaggio In Italia*, Roberto Rossellini, 1954), onde os personagens interpretados por Ingrid Bergman e George Sanders resolvem as tensões do casamento dentro do carro que passeia por Nápoles, “Rossellini constrói um personagem e psicologiza a temática, enquanto Kiarostami sugere um universo filosófico, usando o personagem como instrumento.” (BERNARDET, 2004, p.85). Da mesma forma que o hibridismo entre documentário e ficção (presente em *A Maçã* e vários filmes iranianos) é considerado quase como um exclusivo neorealista, apropriado por outros cinemas como se estes apenas reproduzissem a técnica tal como os realizadores italianos do pós-guerra.

Roberto Rossellini é a nova realidade intelectual e estética da Itália, no após-guerra. Comunica-se através do Cinema, técnica saturada pelo mundo que morreu na guerra. Sem câmara, sem filme, sem laboratório, sem técnica, sem atores, sem produção... sem nada... apenas com ideias... Rossellini diria que “as ideias geram imagens” “...o desejo das ideias materializa...”. (ROCHA, 2006, p.207-208)

O lugar comum de aproximação de dois cinemas que diferem no tempo histórico e na cultura não é todo descartável; visto que o neorealismo italiano obteve uma nova dimensão estética para o realismo, tornando-o sócio-político e ideológico de uma forma distinta da experiência cinematográfica soviética, que até então era o cinema político mais conhecido. É possível aproximar a escola italiana do cinema iraniano em sua utilização de não-atores, na temática concentrada numa condição social, no plano fílmico a funcionar (ou sugerir) a observação de uma realidade, numa decupagem subjugada pela escolha de locações reais e pela predileção à improvisação na mise-en-scène e na atuação e, por fim, pelo baixo custo das

produções devido à restrição ocasionada pela segunda guerra mundial.

Entretanto, o cinema persa, apesar dos encontros formais com os italianos do pós-guerra, ao mesmo tempo se afasta dessa cinematografia. Um afastamento auferido pelas qualidades pictóricas, plásticas e poéticas presentes no cinema do Irã, com narrativas próximas de metáforas e metonímias a partir de objetos cenográficos (uma maçã, um jarro, um caderno, por exemplo); aspecto muito distante do neorealismo e seu fotojornalismo estilístico e ideológico. É possível a avaliação do cinema iraniano por outros caminhos (mesmo a considerar aproximações), a exemplo de uma filosofia e sociologia que têm no espaço social e no contexto da prisão os objetos de análise.

A sociologia deve incluir uma sociologia da percepção do mundo social, isto é, uma sociologia da construção das visões de mundo, que também contribuem para a construção desse mundo. Porém, dado que nós construímos o espaço social, sabemos que esses pontos de vista são, como a própria palavra diz, visões tomadas a partir de um ponto, isto é, a partir de uma determinada posição no espaço social. E sabemos também que haverá pontos de vista diferentes, e mesmo antagônicos, já que os pontos de vista dependem do ponto a partir do qual são tomados, já que a visão que cada agente tem do espaço depende de sua posição nesse espaço. (BOURDIEU, 2004, p.157)

A intertextualidade que o cinema possui com outras artes também deve ser considerada uma intertextualidade com outras ciências que não a análise fílmica. Como já descrito, a projeção do espaço-tempo e a busca por um específico cinematográfico pode encontrar um aprofundamento também por estudos sociais, que são percepções. É certo que as interpretações de uma sociedade não são um distintivo a buscar um pensamento definitivo, ou pelo menos assim não devem ser. A multiplicidade na leitura do cinema, e sua interseção e intervenção na sociedade, faz com que seja possível conceituar *A Maçã* como um ponto de vista no registro de uma prisão, transformando-a num espaço de ação social.

Por fim, ao considerar *A Maçã* como o registro de uma prisão (espaço físico representado) e tal prisão, assim, um ponto de vista a partir de um espaço; se pensa também na elaboração da prisão feita pela cineasta em

cima da particularização do responsável pelo cárcere privado e de suas prisioneiras, as irmãs gêmeas. No projeto de com isso se fazer um filme, Samira Makhmalbaf, então com dezessete anos, filmou a prisão por um delicado ponto de vista, perigoso para qualquer artista do Oriente Médio: aproximar um crime à religião.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: ESPAÇOS DE EMPATIA

Conheces, senhor da casa
teu mau humor
quando o almoço atrasa.
Mas te fazes tão desentendido
quando a fome do outro
é tanta
que é raiva.

Providencial, confundes
acabar com a fome
com matar famintos.

Bela Sancho, O ESTRONDO DO ESTÔMAGO, 2016.

Dediquei-me, por esta dissertação, ao debate sobre locações filmicas analisadas como a representação de uma sociedade, que, através da restrição espacial, se torna aparente. O antagonismo (o visível e o não-visível) teve no espaço filmico a alternativa para desenvolver uma interpretação sobre a história do Irã, e sua cultura pela ótica do cinema. Contudo, o recorte do cinema iraniano não foi minha ideia original; o descobri num primeiro pensamento sobre os espaços de confinamento.

O pensamento em relação ao espaço em lugares que sugerem ou instituem uma forma de confinamento me interessou antes mesmo da idade adulta; e antes ainda de ter um certo referencial teórico sobre o tema. Quando, no começo da adolescência, li *A Paixão Segundo GH*, livro de Clarice Lispector que se passa todo dentro de um apartamento e monta um diálogo hermético entre a protagonista e uma barata, pensei, com a ingenuidade característica de alguém ainda com poucos anos, na incrível multiplicação de possibilidades que um espaço pode criar quando posto numa forma de arte, neste caso específico: a literatura.

Alguns anos depois vi pela primeira vez *O Anjo Exterminador (El Ángel Exterminador, Luis Buñuel, 1962)*; *12 Homens e Uma Sentença (12 Angry Men, Sidney Lumet, 1957)*; *O Baile (Le Bal, Ettore Scola, 1983)*, que resume cinco décadas de uma história num único lugar; os filmes de Eduardo Coutinho passados em salas onde são feitas as entrevistas; e o registro audiovisual de um show da banda *The Cramps*, filmado na década de 1970, acontecido todo dentro de um hospital psiquiátrico, em que o público eram os pacientes do lugar.

Todas essas experiências estéticas fizeram com que eu enxergasse, no espaço físico que um audiovisual pode registrar, o valor histórico e político que tal espaço mostra e/ou manipula. Dessa forma, talvez pueril, sempre me senti muito próximo das histórias reveladas a partir do confinamento.

Dito isso, volto à pesquisa. Inicialmente quis fazer um estudo sobre vários filmes, que diferissem de nacionalidade e de época de produção, contudo filmes em que a narrativa acontecesse numa única locação, ou num único lugar com poucas locações. Ao assistir os filmes onde tal obstrução ocorre, cheguei ao cinema iraniano.

Assim, vi nessa cinematografia o tema para a pesquisa, pois através do cinema persa se fez possível a percepção de uma metodologia em que eu pude escrever a respeito dos objetivos sociais de um filme numa esfera histórica; das questões filosóficas e artísticas que dentro de uma teoria da comunicação se transfiguram em visão política; sobre o registro e a manipulação de uma realidade; o interesse no fator psicológico e cultural do espaço relacionado ao sujeito inserido num regime fundamentalista; e a evolução da representação, e os sentidos da mesma, tratados dentro dos espaços de confinamento sob a regulamentação de uma censura.

Tais assuntos, que por certo não são exclusivos de filmes feitos no Oriente Médio, expandiram a ideia que eu tinha sobre o confinamento; a princípio apenas nos sentidos espaciais de sua subtração, e pelo estudo, colocado em ideais de um cinema com um ponto de vista social, e não somente plástico.

Para dar unidade ao corpo textual, então, subdividi a ideia de confinamento entre a história do Irã e o cinema do Irã, correlacionando-os no entendimento de que um espaço social com suas ideias e pretensões artísticas é, também, determinado por aspectos culturais: a considerar a cultura o espaço de ação das formas de governo, economia, história e religião; junto com os indivíduos desse espaço que agem e sofrem nos resultados de tais ações. Portanto, descrevi a história do país e sua política cultural ao longo dessa história (que compreende a passagem da ditadura à república teocrática), para depois abordar os filmes que fazem parte desse contexto.

Abordagem feita, penso, sem nenhum preconceito ou intolerância à religião islâmica, porém com um olhar crítico e ideológico em cima do fundamentalismo e da censura; e um olhar, também, bastante empático para com a cinematografia persa. Ou seja, os espaços de confinamento no cinema persa são, de certa forma, o país de produção desses filmes junto à projeção de tais espaços no cinema feito pelos realizadores iranianos. Estes que, na prática, convivem com as políticas e as restrições do governo, mesmo num mundo globalizado, e mesmo que o cinema iraniano seja reconhecido e comentado em diversos países e culturas.

A prisão e o controle do indivíduo, que aparecem, como descrevi, tanto no país quanto nos discursos narrativos (no caso do último, a crítica a tais prisões), foram segmentados, para o texto, em três acepções discutidas nos capítulos: a prisão política de Jafar Panahi, o espaço do automóvel em Abbas Kiarostami e o cárcere privado no filme *A Maçã*, de Samira Makhmalbaf. Entre temática e técnica fílmica, estas prisões, definidas separadamente a encontrar no cinema sua representação, foram a base para que a pesquisa aprofundasse sua proposta.

A presença forte da prática do cinema em Jafar Panahi, mesmo preso, trouxe ao texto filmes produzidos em prisão domiciliar, e, por eles, o motivo dessa prisão. Na interpretação de tais obras, pude descrever o modelo de uma política pública e sua problemática (advinda da censura) com o autorretrato que o cinema admite no encontro entre documentário e ficção.

Já em Abbas Kiarostami, através do automóvel como única locação fílmica, considerei este espaço como um resultado cinematográfico radical frente às objeções, onde imagens sociais ausentes por restrições, são aparentes pela captação individualizada das personagens ali presas. Formulação teórica que se desdobrou para a impossibilidade de captação de uma realidade pelo cinema e a poesia que esta impossibilidade traz às realizações audiovisuais; além de seu caráter manipulável, que pode ou não ser moralmente perigoso.

Por último, o cárcere privado em *A Maçã* concluiu questões apresentadas anteriormente: o simbolismo do cinema iraniano, a estética documental, registros híbridos, diálogo com outros cinemas e os motivos de

intenção social; e, a complementar tais questões, ao mesmo tempo atingiu o conjunto de problemas que acercam as mulheres iranianas.

A representação dessas prisões e confinamentos contribuiu para a definição de um espaço social; tal definição percorreu o texto pela sociologia, filosofia, história e teoria fílmica. Tentei espécie de progressão dialética conforme o desenvolvimento do tema; a exemplo dos estudos sobre o espaço que se iniciam a partir das infraestruturas sociais e que evoluem para uma noção de privacidade; com os conceitos de prisão, vigilância e controle correlacionados nessa progressão, junto a esclarecimentos da ordem do campo estético: linguagem, representação e símbolo; que são também conceitos socioculturais.

Além disso, as manifestações artísticas, ao revelarem diferentes culturas e formas de pensamento, transformam-se em espaços (simbólicos) de empatia; ou seja, uma produção de conhecimento que retira, ou tenta, preconceitos direcionados a outras culturas e identidades. Em suma, a estrutura do texto aqui idealizado seguiu por esses caminhos, e os espaços de confinamento foram utilizados como matéria de análise.

Por fim, o cinema iraniano não se encerra nos assuntos expostos aqui, sua riqueza dá margem para outros estudos e interpretações; entretanto, ao observá-lo historicamente no contemporâneo destacaram-se, no texto, as práticas de poder passíveis de crítica. Na confirmação de certos problemas, a relevância que o cinema tem para a cultura, por certo mais filosófica que utilitária, é uma ferramenta de contribuição e de conhecimento; e pelo cinema, a entendê-lo como representação de um espaço, pude escrever um pouco sobre os processos históricos convergentes no audiovisual.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUMONT, Jacques. **As Teorias dos Cineastas**. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, São Paulo: Editora Papyrus, 2004.

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 12ª Edição. São Paulo: Hucitec Editora, 2006.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. Tradução: Eloisa de Araújo Ribeiro. 1ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

BERNARDET, Jean-Claude. **Caminhos de Kiarostami**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BERNSTEIN, J.M. “**O discurso morto das pedras e estrelas**”: a Teoria Estética de Adorno. In: RUSH, Fred (Org.). *Teoria Crítica*. 2ª Edição. Tradução: Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2008.

BORDWELL, David. **Figuras Traçadas na Luz: A Encenação no Cinema**. Tradução: Maria Luiza Machado Jatobá. Campinas: Editora Papyrus, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **Meditações Pascalianas**. Tradução: Sergio Miceli. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Coisas Ditas**. Tradução: Cássia R. da Silveira e Denise M. Pegorim. 1ª Edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 2004.

BURKE, Peter. **Formas de Historia Cultural**. Madrid: Alianza Editorial, 2000.

CASTELLS, M. **O poder da identidade**. Tradução: Klauss Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

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

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

EISENSTEIN, Sergei. **O Sentido do Filme**. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERRO, Marc. **O Filme, uma contra análise da História** In: *Cinema e História*. São Paulo: Paz de Terra, 2010.

FOLHA DE SÃO PAULO ILUSTRADA. Entrevista com Samira Makhmalbaf. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq15079803.htm>> Acesso em: 3 de junho 2017.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Tradução: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1979.

_____. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 20ª Edição. Tradução: Raquel Ramalheite. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1999.

GEERTZ, Clifford. **Observando o Islã: O desenvolvimento religioso no Marrocos e na Indonésia**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

HAYDEN, White. **El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica**. 1ª. Edição. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.

HOURANI, Albert. **A História dos Povos Árabes**. Tradução: Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia de Bolso, 2006.

JUNG, Carl G. **O Homem e Seus Símbolos**. 5ª. Edição. Tradução: Maria Lucia Pinho. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, [s.d].

KAPUSCINKI, Ryszard. **O Xá dos Xás**. 1ª. Edição. Tradução: Tomasz Barcinski. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KIAROSTAMI, Abbas. **Los Caminos de Abbas Kiarostami**. Buenos Aires, Argentina: Fundación PROACINE, 2014.

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

METZ, Christian. **O Significante Imaginário: Psicanálise e Cinema**. Tradução: António Durão. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

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

NORA, Pierre. **Entre a história e a memória: a problemática dos lugares** In: Projeto de História n. 10 – Revista do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-SP. São Paulo, 1981.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros**. Tradução: Denise Bottmann. 4ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ROBERTS, Julian. A Dialética do Esclarecimento. In: RUSH, Fred (Org.). **Teoria Crítica**. 2ª. Edição. Tradução: Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2008.

ROCHA, Glauber. **O Século do Cinema**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SAID, Edward. **Orientalismo, O Oriente como Invenção do Ocidente**. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, Milton. **A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. 4ª Edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

_____. **Técnica, Espaço, Tempo: Globalização e meio técnico-científico informacional**. São Paulo: Hucitec Editora, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Tradução: Paulo Neves. L&PM Editores, 2006.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. Tradução: Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SENNETT, Richard. **O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade**. Tradução: Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SGANZERLA, Rogério. **Por um cinema sem limites**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2001.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno (1880 – 1950)**. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

RUSH, Fred (Org.). **Teoria Crítica**. Tradução: Beatriz Katinsky, Regina Andrés Rebollo. São Paulo: Editora Ideias e Letras, 2008.

XAVIER, Ismail. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª. Edição. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

FILMOGRAFIAⁱ

12 HOMENS E UMA SENTENÇA. 12 Angry Men. Dirigido por Sidney Lumet. Estados Unidos, 96 min. P&B.

ALTA TENSÃO. Haute Tension. Dirigido por Alexandre Aja. França, 2003. 91 min. Colorido.

ANJO EXTERMINADOR, O. El Ángel Exterminador. Dirigido por Luis Buñuel. Espanha, 1962. 95 min. P&B.

APARTAMENTO, O. Forushande. Dirigido por Asghar Farhadi. Irã, 2016. 124 min. Colorido.

ÀS CINCO HORAS DA TARDE. Panj é Asr. Dirigido por Samira Makhmalbaf. Irã, 2003. 105 min. Colorido.

BAILE, O. Le Bal. Dirigido por Ettore Scola. França, 1983. 109 min. Colorido.

BALÃO BRANCO, O. Badkonake Sefid. Dirigido por Jafar Panahi. Irã, 1995. 85 min. Colorido.

BONNIE & CLYDE. Dirigido por Arthur Penn. Estados Unidos, 1967. 111 min. Colorido.

CASA É ESCURA, A. Kḥaneh Syah Ast. Dirigido por Feroz Farrokhzad. Irã, 1962. 20 min. P&B.

CORTINAS FECHADAS. Pardé. Dirigido por Jafar Panahi e Kambuzia Partov. Irã, 2013. 106 min. Colorido.

CÍRCULO, O. Dayereh. Dirigido por Jafar Panahi. Irã, 2000. 90 min. Colorido.

CLOSE-UP. Nema-ye Nazdik. Dirigido por Abbas Kiarostami. Irã, 1990. 98 min. Colorido.

CONHEÇA SEU INIMIGO – JAPÃO. Know Your Enemy – Japan. Dirigido por Frank Capra. Estados Unidos, 1945. 63 min. P&B.

DEZ. Dah. Dirigido por Abbas Kiarostami. Irã, 2002. 94 min. Colorido.

EASY RIDER. Dirigido por Dennis Hooper. Estados Unidos, 1969. 95 min. Colorido.

ENCURRALADO. Duel. Dirigido por Steven Spielberg. Estados Unidos, 1971. 90 min. Colorido.

ESPELHO, O. Aineeh. Dirigido por Jafar Panahi. Irã, 1997. 95 min. Colorido.

- GABBEH.** Dirigido por Mohsen Makhmalbaf. Irã, 1996. 75 min. Colorido.
- ISTO NÃO É UM FILME. *In Film Nist.*** Dirigido por Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb. Irã, 2011. 75 min. Colorido.
- JANELA INDISCRETA. *Rear Window.*** Dirigido por Alfred Hitchcock. Estados Unidos, 1954. 112 min. Colorido.
- MAÇÃ, A. *Sib.*** Dirigido por Samira Makhmalbaf. Irã, 1998. 86 min. Colorido.
- ONDE FICA A CASA DO MEU AMIGO? *Khane-ye Doust Kodjast?*** Dirigido por Abbas Kiarostami. Irã, 1997. 83 min. Colorido.
- OURO CARMIN. *Talaye Sorkh.*** Dirigido por Jafar Panahi. Irã, 2003. 95 min. Colorido.
- PAIXÃO DE JOANA D'ARC, A. *La Passion De Jeanne D'Arc.*** Dirigido por Carl Dreyer. França, 1928. 114 min. P&B.
- PROVA DE MORTE. *Death Proof.*** Dirigido por Quentin Tarantino. Estados Unidos, 2007. 113 min. Colorido.
- SEPARAÇÃO, A. *Jodaeiye Nader Az Simin.*** Dirigido por Asghar Farhadi. Irã, 2011. 123 min. Colorido.
- SHIRIN.** Dirigido por Abbas Kiarostami. Irã, 2008. 92 min. Colorido.
- SOB A SOMBRA. *Zir-e Saye.*** Dirigido por Babak Anvari. Irã, 2016. 84 min. Colorido.
- TAXI TEERÃ. *Taxi.*** Dirigido por Jafar Panahi. Irã, 2016. 82 min. Colorido.
- THELMA & LOUISE.** Dirigido por Ridley Scott. Estados Unidos, 1991. 130 min. Colorido.
- TWO-LEGGED HORSE. *Asbe Du-pa.*** Dirigido por Samira Makhmalbaf. Afeganistão, 2008. 101 min. Colorido.
- ÚLTIMO POEMA DO RINOCERONTE, O. *Fasle Kargadan.*** Dirigido por Bahman Gobadi. Irã, 2012. 88 min. Colorido.
- UMA VISITA AO LOUVRE. *Une Visite au Louvre.*** Dirigido por Jean-Marie Straub e Danièle Huillet. França, 2004. 49 min. Colorido.
- VIDA, E NADA MAIS... *Zendegi Va Digar Hich.*** Dirigido por Abbas Kiarostami. Irã, 1992. 95 min. Colorido.

ⁱ Os filmes não apresentam informação de mídia física pois foram vistos via *torrent*.