



O Espelho (Jafar Panahi, 1997)

O jogo de espelhos de Jafar Panahi*

Kelen Pessuto¹
Mestre em Artes pela UNICAMP

Este artigo faz parte da dissertação que defendi no mestrado, intitulada “O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos ‘não’ atores nos filmes de arte”. Nele discuto o jogo de espelhos proposto por Jafar Panahi em seu filme *O Espelho* (Ayneh, 1997). A crítica ao efeito de duplos e de espelhamento presente na obra de Panahi está nas imagens transparentes que se escondem enquanto imagem; na reflexividade e no filme dentro do filme.

Apesar de ser um filme antigo, ele aborda um tema pertinente à história do cinema e à análise fílmica, que é a opacidade e a transparência da imagem cinematográfica.

A sensação de espelhamento da imagem se dá por seu poder de se mostrar transparente, como se o que o espectador vê fosse somente o seu referente e não seu suporte ou toda construção social que há por trás desta imagem. É nesta imagem límpida que as emoções do receptor são projetadas e é assim que o diretor começa seu filme.

A quebra que há na narrativa de *O Espelho*, a partir do momento em que a atriz não quer mais representar seu papel, faz a imagem transparente se tornar opaca, se mostrar como imagem. Esta ruptura permite que o filme se volte para si próprio e sua construção.

Apoio nestes dois conceitos, de transparência e opacidade, para decorrer sobre o filme em questão, assim como em teorias da Antropologia da Performance, que abordam a relação entre a performance fílmica e a realidade, ator e personagem.

O Espelho retrata a aventura de uma garota que sai da escola, não encontra ninguém para buscá-la e decide encontrar sozinha o caminho de casa. Após cinco e oito minutos de filme, a atriz se rebela e não quer mais representar seu papel. A partir deste momento,

* Apoio Fapesp
1 - kelen.novo@hotmail.com

o filme passa a explorar a pequena atriz tentando chegar em casa sozinha, mais uma vez.

O filme pode ser dividido em três partes: a primeira é quando sua imagem é transparente, ele é ficção e se esconde como tal, num segundo momento, há uma quebra na narrativa e a imagem se torna opaca, ele se mostra como filme, num terceiro momento, ele tenta nos passar uma ilusão de que é um documentário.

O filme começa com a garota Mina saindo da escola e como não encontra ninguém, resolve ir para casa sozinha, mesmo sem saber exatamente como chegar. Durante seu percurso, ela desafia o trânsito caótico de Teerã. Pequena, sozinha no meio dos carros que não respeitam nenhuma lei de trânsito e onde praticamente não há semáforos ou faixa de pedestres, Mina tenta achar o rumo de sua residência. Ela pega carona com um motoqueiro, entra em um táxi e tenta seguir no ônibus que acredita ser o que a conduz para casa. Panahi nos leva, por meio dela, para este universo onde a criança geralmente não é compreendida pelos mais velhos e goza de uma coerência interna própria que, muitas vezes, entra em conflito com o mundo dos adultos.

É na ilusão de realidade que o espectador é lançado nos primeiros minutos do filme *O Espelho*. Nós assistimos ao filme como se estivéssemos atrás de uma janela. “Eu sei muito bem que estou na sala de cinema e que sou espectador... mas mesmo assim esqueço disso para acreditar na representação, para nela injetar sua carga de realidade, sua intensidade de experiência vivida” (COMOLLI, 2008, p. 83).

O cinema, por si só, tem um caráter de espelho. O espectador passa a ver o cinema como uma janela aberta para a realidade, um espelho, onde se identifica e projeta suas emoções. “Imagens favorecem, mais do que o texto, a introspecção, a memória e a identificação, uma mistura de pensamento e emoção” (NOVAES, 2008, p. 467).

A imagem transparente costuma ser vista como se fosse a própria coisa a qual ela representa. Na imagem transparente, “não vemos a imagem, só vemos a própria coisa representada, por transparência” (WOLFF, 2004, p. 38). Ao olharmos para uma imagem, esquecemos de que se trata de uma representação, de algo virtual. Isto equivale

tanto às imagens fotográficas quanto ao cinema. De acordo com Comolli:

Cada filme funciona na denegação do pouco de realidade da representação, no esquecimento das condições materiais da projeção, no apagamento das marcas, no círculo inscrição-apagamento-recorrência, no esquecimento e na memória. Assim, cada filme coloca em jogo o não-consciente do espectador (2008, p. 97).

No cinema, “o irreal aparece como atualizado e apresenta-se aos nossos olhos com a aparência de um acontecimento, e não como uma ilustração aceitável de algum processo extraordinário que tivesse simplesmente sido inventado” (METZ, 2004, p. 18).

No cinema que busca a transparência da imagem, o narrador se oculta, quer apagar a enunciação, nele a montagem é feita de forma que não se perceba que ela existe. Os cortes se tornam imperceptíveis, pois, por convenção, estamos acostumados com este tipo de montagem e a câmera se torna o olho do espectador. O filme passa a ilusão de um “espelho” onde a audiência se reconhece e para onde projeta suas emoções.

Diante da projeção de um filme, conseguimos nos esquecer por alguns instantes das convenções cinematográficas que regem uma obra, e temos a impressão dos acontecimentos se desenvolverem assim como na realidade cotidiana. Como se a realidade estivesse sendo captada por si mesma, através de um espelho ou de uma janela.

Mas essa ilusão encerra uma trapaça essencial, pois a realidade existe num espaço contínuo, com a tela nos apresentando efetivamente uma sucessão de pequenos fragmentos chamados “planos”, cuja escolha, ordem e duração constituem precisamente o que se chama “decupagem” do filme (BAZIN, 2005, p. 89).

O espectador não percebe o corte, que se torna natural para ele, pois já está condicionado a esse tipo de convenção, a acreditar que um plano e contra-plano equivalem a duas pessoas conversando. A montagem de um filme de narrativa clássica é feita de acordo com essas convenções que permitem que ela se torne transparente. No início do filme, a amiga se despede de Mina, a câmera focaliza a protagonista, a garota no carro e novamente Mina acenando para

a amiga. Como se as ações estivessem acontecendo naquele exato momento, sem corte e sem repetição.

Essa impressão de transparência da imagem esconde dentro de si toda a construção social que ela oculta. Por trás da câmera que capta a imagem, há a subjetividade do fotógrafo que vai influenciar na seleção do objeto ou sujeito fotografado, na escolha das lentes, da sensibilidade do filme, no enquadramento, no *background*, na pose, no tempo de exposição e na abertura do diafragma, que vai controlar a quantidade de luz para imprimir o material sensível. Estas escolhas são determinadas histórica e culturalmente e vão influenciar no resultado final de uma fotografia ou de um filme. Sem falar nos mecanismos de captação de áudio e na montagem.

Imagem, filmicas ou fotográficas, são signos que pretendem toda a identidade com a coisa representada, como se não fossem signos. Iludem-nos em sua aparência de naturalidade e transparência que esconde os inúmeros mecanismos de representação de que resultam (NOVAES, 2009, p. 49).

Esse poder da imagem de se esconder como tal, de ser transparente, é o que permite a ilusão do cinema parecer um espelho da realidade quando na verdade ele a recria. Mesmo sabendo-se que o que um espelho reflete nunca é o verdadeiro objeto, e sim sua imagem, uma performance não pode ser considerada como espelho de uma sociedade. “Gêneros de performance cultural não são simples espelhos, mas espelhos mágicos da realidade social: eles exageram, invertem, reformam, ampliam, reduzem, descolorem, recolorem, até de forma deliberada falsificam eventos narrados” (TURNER, 1987, p. 42, tradução minha). A partir disso, o antropólogo Victor Turner criou a alegoria do ‘espelho mágico’ para se referir às performances estéticas de determinadas sociedades, incluindo o teatro e o cinema.

[...] o inventor das performances culturais, quer eles sejam reconhecidos como “autores individuais” ou quer eles sejam representados por uma tradição coletiva, autêntica ou antepassada, “espelho apontado para a natureza”, eles fazem isso com “espelhos mágicos”, os quais tornam belos ou feios eventos ou relações as quais não podem ser reconhecidas como tais no contínuo fluxo cotidiano, nas quais elas são embasadas (TURNER, 1987, p.22, tradução minha).

Assim, uma performance estética nunca é um espelho apontado diretamente para a realidade, apesar de ter traços do real, faz isso de maneira distorcida, de acordo com um ou mais pontos de vista e se enquadra nas convenções teatrais, cinematográficas, literárias, ou qualquer que seja seu meio de expressão, por isso, Victor Turner a intitula de ‘espelho mágico’. Seu caráter reflexivo está justamente no fato do ser humano se mostrar para ele mesmo, permitindo que dê significado à sua vida em comunidade.

Para Richard Schechner (1985), uma performance estética, mesmo os filmes etnográficos agem neste modo subjuntivo. Em relação ao ator, há uma direção, um roteiro a ser seguido, alguém agindo como se fosse um personagem; em relação à performance (um filme, uma peça etc) há a escolha dos planos, a mediação da câmera, a montagem, entre outros, pois não são os próprios eventos que se desenrolam diante de uma plateia.

O uso de atores não profissionais, as filmagens em locações reais, os planos longos empregados pelo cinema iraniano, fazem com que o espectador acredite (por um instante) que o próprio acaso esteja se desenvolvendo diante de seus olhos e que os atores, e não personagens, estejam realmente vivendo aquela situação.

Em *O Espelho*, quando achamos que Mina está enfim no caminho certo, ela não responde mais às perguntas que lhe são feitas tanto pelo motorista quanto pelo cobrador do ônibus onde ela se encontra. Até que em um momento, ela olha para a câmera e a voz *over* do diretor diz para ela não olhar para a câmera. Esse olhar quebra a ilusão do ‘espelho’ e neste momento ele se estilhaça. O espectador só vai ter consciência de que havia entrado em um jogo de convenções a partir do instante em que Mina se mostra como atriz. Ela fala que não quer mais atuar e arranca o gesso do braço.

Neste instante, vemos a mudança de câmera, pois a imagem passa a ter outra tonalidade e o ângulo é outro. A câmera que era fixa passa a ter movimento. Ela não está mais em um tripé, mas sim na mão de quem a possui, isso é percebido por causa de sua instabilidade e do enquadramento, que deixa algumas pessoas fora de quadro e corta algumas partes do corpo.

O diretor se aproxima de Mina e tenta entender o que pode ter acontecido que a fez desistir da filmagem, mas Mina está decidida a descer do ônibus até que Panahi autoriza o motorista a parar e a garotinha senta na calçada. A câmera volta para o ônibus e vemos toda a equipe de filmagem, os equipamentos e o diretor sentado ao lado da câmera.

A imagem, neste momento, deixa de ser transparente e se mostra como imagem, como representação da realidade. Ela se torna opaca, pois a imagem “ao mesmo tempo em que mostra alguma coisa, mostra-se a si mesma” (WOLFF, 2004, p. 39). Em oposição à característica de transparência, presente nas imagens, Francis Wolff tomou emprestado do filósofo e crítico de arte francês Louis Marin, o conceito de imagem opaca para designar as imagens que se mostram como tais, como signo.

Uma imagem não fala por si. Ela precisa ser lida, entendida e interpretada, pois a imagem é um signo. Sendo assim ela pode agir tanto como ícone, quanto como índice. [...] dado que o processo fotográfico implica numa impressão luminosa da imagem na película, esta imagem enquadra-se também na categoria de índice [...] (XAVIER, 2005, p. 18).

A imagem como um signo, precisa ser interpretada, pois “[...] imagens têm uma natureza paradoxal: por um lado, estão eternamente ligadas a seu referente concreto, por outro, são possíveis de inúmeras ‘leituras’, dependendo de quem é o receptor” (NOVAES, 2008, p. 456). E é justamente com esta característica da imagem que Panahi brinca em *O Espelho*. A quebra da narrativa desperta o espectador de seu êxtase e ele percebe que o que assiste é uma imagem.

Podemos encontrar a opacidade também nas imagens no cinema revolucionário de Eisenstein. Em sua montagem ele destrói a noção de decupagem clássica e cria um cinema baseado na “justaposição de planos” e não no seu encadeamento. Sua montagem não visa à ação, mas a significância.

Em Eisenstein, “a teoria da montagem como conflito define-se justamente pela combinação das representações para formar uma unidade complexa de natureza peculiar, apontando para um sentido não contido nos componentes, mas no seu confronto” (XAVIER,

2005, p.133). Eisenstein confronta uma imagem com a outra, formando assim uma dialética (EISENSTEIN, 1990, p. 41). Uma imagem sozinha não diz nada, ela vai assumir significado quando confrontada com outra imagem.

O cinema revolucionário, ao destruir a ideia de representação, ao se negar a fornecer a imagem transparente, produz um conhecimento sobre ele mesmo, em primeiro lugar, como condição para a produção de um conhecimento dirigido a uma realidade que engloba o filme (XAVIER, 2005, p. 158).

A opacidade é uma das marcas do cinema moderno dos anos 1960. Em *Acessado* (*À bout de souffle*, 1960, Jean-Luc Godard) o diretor usa planos longos e quando há cortes, eles são bruscos, não seguem as normas hollywoodianas de decupagem. Em uma das cenas que Patrícia e Michel estão no quarto, diversas vezes a imagem é cortada de Patrícia para Patrícia, causando um estranhamento no espectador. Godard não permite a ilusão e através desses cortes o espectador sabe que está assistindo a um filme.

Segundo Ismail Xavier, em *O discurso cinematográfico* (2005), *Acessado* é um discurso, que explicitamente se apresenta como tal e repensa a narração cinematográfica. Essa afirmação vem do fato que Godard usa os elementos cinematográficos, como decupagem e narração de forma própria, na qual não esconde a quarta parede. As imagens não se apresentam com a transparência que teriam no cinema clássico. Outra característica reflexiva é a interpelação dos personagens, seja no olhar para a câmera, ou seja em Michel se dirigindo ao espectador, como na primeira cena do filme. Seus filmes tiram o espectador da passividade e o lançam à condição de sujeitos.

No filme *Violência gratuita* (*Funny Games*, 1997, Michael Haneke) há também uma quebra da narrativa. O filme é uma crítica ao realismo cinematográfico e à violência como forma de entretenimento. O enredo trata de uma família que vai passar férias em sua casa no campo, até que é surpreendida por um “vizinho” que lhes pede ovos. Este rapaz arruma uma confusão e permanece na casa até que um outro delinquente se junta a ele e fazem a família refém. Durante o cativeiro, a família passa por atos de violência gratuitos. Em um determinado momento do filme o líder dos psicopatas fala

com a câmera. Neste momento, há uma quebra da ilusão na qual o espectador está imerso, ele toma a consciência de que é cúmplice passivo nos atos de violência. Até que ele se esquece disso novamente, os movimentos de câmera reforçam a ideia do espectador ser um outro agressor, mas novamente é surpreendido com uma piscadela do delinquente, quebrando assim a quarta parede.

Em *O Espelho*, Panahi mostra ao receptor que o que ele assiste é uma construção social, um signo que se apresentava para ele como se fosse uma realidade, livre de convenções e manipulações. O espectador torna-se um observador e consegue ver o cinema como linguagem, como discurso. Todo seu processo de identificação que envolve suas emoções e que poderia levar a catarse se rompe e ele passa a olhar com certa distância para as imagens que se tornaram opacas. Em seu jogo de duplos, o receptor deixa de se reconhecer na tela, pois há uma quebra na identificação com a personagem; a narrativa é interrompida e ele passa a questionar a própria obra e seus mecanismos de construção.

Num extremo, há o feito janela, quando se favorece a relação intensa do espectador com o mundo visado pela câmera – este é construído, mas guarda a aparência de uma existência autônoma. Num outro extremo, temos operações que reforçam a consciência da imagem como um efeito de superfície, tornam a tela opaca e chamam atenção para o aparato técnico e textual que viabiliza a representação (XAVIER, 2005, p. 9).

A identificação cede lugar ao estranhamento, que por sua vez gera a reflexão. Quando Mina olha para a câmera, é como se ela estivesse olhando para os olhos do receptor, como se denunciasse que o flagrara espreitando sua vida. O espectador se surpreende. Ele sai da condição de *voyeur* passivo e passa a pensar no próprio cinema enquanto fabricante de significados e nas personagens como atores que desempenham um papel. A imagem se faz opaca. O Espelho ganha ranhuras e se parte. A audiência acorda de seu êxtase.

É como se o ‘espelho mágico’ das performances se quebrasse. O que esse espelho, após se estilhaçar, produz é o que John Dawsey denomina *lampejos*, quando o extraordinário se volta para ele mesmo, produzindo “efeitos de estranhamento em relação não apenas ao cotidiano, mas ao extraordinário também” (DAWSEY,

2009, p. 363).

Este processo nos remete ao que Brecht chama de distanciamento ou estranhamento (*Verfremdungseffekt*). Ele propõe que não se esconda o palco, que as pessoas tenham consciência de que estão assistindo a uma peça e este filme se aproxima dele na medida em que nos mostra o processo de filmagem.

Brecht sugere uma visão crítica do ator em relação à personagem, que tanto o intérprete quanto a plateia tenham consciência de que há a intermediação entre um ator e uma personagem. Esse distanciamento permite que se vejam os duplos, tanto do trabalho do ator quanto da performance em si, como “imitação” do real.

O duplo do ator se refere ao seu desdobramento ator/personagem, que o cinema tenta ocultar. A personagem principal Mina durante todo o filme age no modo subjuntivo *como se*, o modo que caracteriza uma performance na visão de Richard Schechner (1985) e não no modo indicativo *é* (real). É o ator em uma situação imposta (pelo roteiro, pelo diretor) agindo *como se fosse* esse personagem. O “mágico se” atua como fator determinante para esta consideração. É uma relação de ser e estar que se estabelece: “Eu *sou* fulano, mas *estou* agindo *como se fosse* outra pessoa, ou eu mesmo em tal situação”. Um ator não se transforma no personagem. “O treinamento dos *performers* e suas técnicas não está em fazer uma pessoa se transformar em outra, mas em permitir que a performance atue entre identidades” (SCHECHNER, 1985, p. 123, tradução minha). Para esta formulação, Schechner baseia-se em Stanislavski, que propõe que o ator aja *como se fosse* o personagem, como se estivesse em uma situação idêntica a dele. “[...] no palco devemos agir em nome do personagem; que devemos aceitar, como se fossem nossos, tanto a situação em que o personagem se encontra, como também os objetivos de sua ação” (KUSNET, 1975, p. 35).

Vocês sabem que o nosso trabalho numa peça principia do uso do *se*, como alavanca para nos erguer da vida quotidiana ao plano da imaginação. A peça, os seus papéis, são invenções da imaginação do autor, uma série inteira de *ses* e de circunstâncias dadas, cogitadas por ele. A realidade factual é coisa que não existe em cena. A arte é produto da imaginação assim como deve ser a obra do dramaturgo. O ator deve ter por objetivo aplicar sua técnica para fazer da peça

uma realidade teatral. Neste processo o maior papel cabe, sem dúvida, à imaginação (STANISLAVSKI, 1995, p. 81).

Quando Mina se mostra como uma atriz desempenhando um papel, esta dualidade se torna clara. Esta quebra não ocorre somente com Mina. A senhora que reclama por Mina não ceder lugar a uma mulher no ônibus, na primeira parte do filme, aparece novamente na terceira parte do filme. Ela está sentada em uma praça e conversa com a garota: “Você se lembra do homem com as sobrancelhas grossas? Ele veio me ver essa manhã e me pediu que sentasse naquele ônibus e me deixou aqui depois”. O começo do filme leva a crer que esta mulher estava no ônibus por acaso, como se fosse a mulher em sua ação real (indicativo é), mas nos damos conta de que também é uma atriz que desempenha um papel. Sua máscara também é arrancada, mas quem garante que ela não está novamente vestindo uma máscara? Ela está nessa praça exatamente com o mesmo propósito que tinha quando estava no ônibus, aguardando a garota passar e travar um diálogo².

Na terceira parte do filme, após a mudança da câmera e da revelação dos bastidores, Mina é filmada tentando chegar em sua casa, após desistir de sua atuação. A câmera continua sempre de dentro do ônibus e acompanha a aventura de Mina, de longe, através dos vidros empoeirados do veículo, como se houvesse uma película entre nossos olhos e o objeto do filme. Um novo jogo de espelhos se forma do filme dentro do filme. A segunda parte vira espelho da primeira. São os duplos do cinema onde atriz e personagem se refletem, assim como o enredo. Mina está novamente tentando chegar em sua casa.

Depois de acordarmos no nosso êxtase como espectador, somos iludidos mais uma vez. Agora Panahi quer que pensemos que ele faz um documentário sobre Mina tentando realmente chegar em casa.

O espectador consegue acompanhar todos os bastidores da filmagem. “A metalinguagem se insere neste contexto criando um elo de identificação com o espectador. Operando o reconhecimento de recursos da linguagem, o espectador se coloca de forma privilegiada como compartilhando uma espécie de segredo” (BARBOSA, 2000, p. 277).

2 - Os diálogos deste filme foram baseados na improvisação, de acordo com circunstâncias dadas pelo diretor ao ator e não via um roteiro decorado.

O público se torna cúmplice do diretor. Acompanhamos todo o trajeto de Mina, como se ela não soubesse. Como se ela não estivesse atuando. É como se compartilhássemos desse segredo com o diretor. Nesse sentido o filme dialoga diretamente com o espectador: “é como se a tela falasse diretamente com a plateia, em uma explicitação do recurso da metalinguagem que insinua uma insólita interatividade entre o cinema e o espectador” (ANDRADE, 1999, p. 36). Por mais que ele esteja iludindo o espectador novamente, como se aquilo não tivesse sido combinado, o filme faz referência a ele mesmo.

A metalinguagem pode ser tanto sonora quanto imagética. Em *O Espelho*, ela age nos dois sentidos. O microfone da garota fica ligado, assim como há um que capta o som de dentro do ônibus onde se encontra toda a equipe de filmagem³. O diretor não hesita em dar comandos para sua equipe, os quais podemos ouvir claramente.

Ficção declarada ou não, esse gesto ganha uma inegável dimensão documentária [...] tornada visível e corporal, a presença do cineasta em “seu” filme opera à maneira de um círculo de autorreferência, de modo que o filme e o corpo filmado nada podem além de se legitimar um ao outro (COMOLLI, 2008, p. 283).

Panahi aparece também como um personagem, atuando como se estivesse aborrecido por Mina ter abandonado a filmagem. “O corpo filmado do cineasta impõe uma prova a mais da essência documentária do filme, capaz de produzir um efeito de verdade sobre o qual não haveria mais o que discutir” (COMOLLI, 2008, p. 285). Sua presença é uma maneira de tentar legitimar que aquilo que estamos vendo é um documentário “mosca a parede⁴”, de que ele não interfere no objeto filmado, só observa. Quando na verdade não é.

3 - Em nenhuma filmagem há microfones para captar o som da equipe, a não ser que tenha sido colocado com algum objetivo. Kiarostami quer nos passar a mesma ilusão na cena final de *Close-up*, durante o encontro de Sabzian com Makhmalbaf, quando na verdade o diálogo entre o diretor e o técnico de som ou montador foi criado em estúdio.

4 - Termo usado para designar um aspecto conferido ao considerado cinema direto. Sobre esse conceito, ver Nichols (2008), sobre o modo observativo, que visa um cinema onde a encenação é sacrificada em nome da espontaneidade da experiência vivida (p. 146-147). Em Ramos (2008) também há uma descrição sobre esse tipo de documentário.

O que nos faz pensar se tratar de um documentário é principalmente o fato de passar em locações. As ruas de Teerã agiram como o maior obstáculo a ser enfrentando por Mina durante o filme. As locações permitiram que Mina vivenciasse aquela situação. Os carros, as buzinas, o congestionamento, a ausência de faixas de pedestres... Tudo isso contribui para passar uma sensação de desamparo em relação à garotinha perdida, tanto para ela, como atriz, que realmente se vê na situação, quanto para o público. Por mais que a garota estivesse sob o risco do real, vivendo situações de perigo (ao atravessar as ruas), ela estava encenando, obedecendo a situações impostas pelo diretor. Não que o documentário não tenha encenação. John Grierson, fundador da escola inglesa de documentário, foi o primeiro a usar a expressão “documentário” e a definiu como sendo o “tratamento criativo da realidade”, pois o documentário não é um registro puro e simples do real. Mas em *O Espelho* o que predomina é a ficção.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise do filme *O Espelho* foi dividida em três níveis: as imagens transparentes, presentes na primeira parte do filme; a imagem opaca, que se deu na quebra do espelho da performance fílmica, quando Mina olha para a câmera e se mostra atuando e a terceira parte, na qual Panahi filma Mina (atriz) tentando chegar em sua casa, após desistir da filmagem.

Então temos nessa primeira parte o filme como um “espelho mágico”, onde o espectador se reconhece e projeta suas emoções. Na segunda parte, este espelho se parte e vemos seus lampejos, já na terceira o filme se torna um espelho da primeira parte. Aqui temos um filme dentro do filme.

Em todas elas, o que Panahi pretende nos passar é justamente essa possibilidade que o cinema tem de ser tanto um “espelho” da realidade quanto do próprio cinema. Só que o que este espelho nos mostra, não é a realidade em si, mas uma construção, o que Victor Turner chama de “espelho mágico”.

Durante todo o filme estamos diante do “espelho mágico” da performance, onde o ser humano se re (constrói), se re (cria) e se mostra para ele mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, A. L. **O filme dentro do filme**. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

BARBOSA, A. O filme dentro do filme. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 43, n. 1, p. 275-281, 2000.

BAZIN, A. **Orson Welles**. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

COMOLLI, J.-L. **Ver e poder**. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

DAWSEY, J. C. Por uma antropologia benjaminiana: repensando paradigmas do teatro dramático. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 15, n. 2, p. 349-376, 2009.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Tradução de Tereza Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KUSNET, E. **Ator e método**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1975.

NOVAES, S. C. Imagem, magia e imaginação: desafios ao texto antropológico. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 14, n. 2, p. 455-475, 2008.

_____. Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, A.; CUNHA, E. T.; HIKIJI, R. S. (Orgs). **Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos**. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 35-60.

METZ, C. **A significação no cinema**. Tradução de Jean-Claude Bernadet. São Paulo: Perspectiva, 2004.

NICHOLS, B. **Introdução ao documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. Campinas: Papyrus, 2008.

PESSUTO, Kelen. **O ‘espelho mágico’ do cinema iraniano: uma análise das performances dos “não” atores nos filmes de arte**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de

Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

RAMOS, F. P. **Mas afinal...** O que é mesmo documentário? São Paulo: Senac, 2008.

SCHECHNER, R. **Between theater and anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

STANISLAVSKY, K. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

TURNER, V. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico – a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

WOLFF, F. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, A. (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2004.

OBRAS AUDIOVISUAIS

O ESPELHO. Jafar Panahi. Irã, 1997, filme 35 mm.

VIOLÊNCIA GRATUITA. Michael Haneke. Áustria, 1997, filme 35 mm.

ACOSSADO. Jean-Luc Godard. França, 1960, filme 35 mm.