

Um espaço (dentro/fora) do sujeito – *Isto não é um filme* e o diário fílmico como lugar de liberdade e vigilância

Márcio Henrique Melo de Andrade*

Resumo: *Isto não é um filme* (2011), de Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb produzido inteiramente no apartamento de Panahi, retrata um dia na vida do diretor enquanto este cumpre prisão domiciliar, sentenciada pelo governo iraniano. Neste artigo, parte-se das estéticas do diário fílmico para pensar a formação da subjetividade conectada à flexibilização dos tempos e espaços e a imagem como lugar de liberdade e vigilância. Palavras-chave: diário fílmico; vigilância; subjetividade; espaço; *Isto não é um filme*.

Resumen: *This is not a film* (2011), de Jafar Panahi y Mojtaba Mirtahmasb, producida íntegramente en el apartamento de Panahi, retrata un día en la vida del director mientras se encuentra bajo arresto domiciliario, condenado por el gobierno iraní. En este artículo partimos de la estética del diario cinematográfico para reflexionar sobre la formación de la subjetividad asociada a la flexibilidad de tiempos y espacios y a la imagen como lugar de libertad y vigilancia. Palabras clave: diario cinematográfico; vigilancia; subjetividad; espacio; *This is not a film*.

Abstract: *This is not a film* (2011), by Jafar Panahi and Mojtaba Mirtahmasb produced entirely in Panahi's apartment, portrays a day in the director's life while he is under house arrest sentenced by the Iranian government. In this article, we start with the aesthetics of the film diary to think about the formation of subjectivity connected to the flexibility of times and spaces and the image as a place of freedom and surveillance.

Keywords: film diary; surveillance; subjectivity; space; *This is not a film*.

Résumé : *This is not a film* (2011), de Jafar Panahi et Mojtaba Mirtahmasb réalisé entièrement dans l'appartement de Panahi, dépeint une journée dans la vie du réalisateur alors que, condamné par le gouvernement iranien, il est assigné à résidence. Dans cet article, nous partons de l'esthétique du journal cinématographique pour réfléchir à la formation de la subjectivité liée à la flexibilité des temps et des espaces et à l'image comme lieu de liberté et de surveillance.

Mots-clés : journal de cinéma ; surveillance ; subjectivité ; espacer ; *This is not a film*.

* Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Comunicação – PPGCOM/UERJ. 20550-900, Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: marcioh.andrade@gmail.com.

Submissão do artigo: 11 de novembro de 2020. Notificação de aceitação: 18 de janeiro de 2021.

Interior de uma casa. Diante de uma câmera, um homem se senta à mesa e começa a fazer o que parece ser o desjejum. Enquanto come, faz pausas para conferir o celular. Essa é a primeira cena de *Isto não é um filme* (*In Film Nist*, 2011), dirigido por Jafar Panahi e Mojtaba Mirtahmasb, filme produzido inteiramente no interior do apartamento do diretor iraniano Panahi, que retrata um dia na sua vida no ano de 2010, período em que cumpria prisão domiciliar sentenciada durante o governo de Mahmoud Ahmadinejad. A partir do tempo de espera por um veredito, Panahi decide registrar seu dia para, provavelmente, provocar pressões e mobilizar autoridades sobre sua condição, criando uma espécie de (não)filme em que vive uma (não)versão de si mesmo que busca sobreviver a partir da imagem. Dentro de um espaço de confinamento, o filme de Panahi toma as limitações espaciais como potência para explorar a impermanência como condição de si e a imagem como lugar de independência da espacialidade física e temporal. Nesse documentário, a figura e o corpo de Panahi diante da câmera criam uma espécie de identidade que se fratura entre pessoa e personagem, entre real e ficcional, buscando a instabilidade dos espaços e habitando a impermanência dos tempos. Tomando como ponto de partida este filme, este artigo traça vetores de reflexão em torno das conexões possíveis entre a escrita diarística no cinema e suas possibilidades de liberdade e controle diante da produção de imagens no contemporâneo.

Uma das formas de expressão do sujeito e invenção de sua interioridade reside na escrita diarística. Entendido como uma prática social e literária afeita a certa indeterminação sobre as suas especificidades, o diário “mostra o enfrentamento do real, do simbólico e do imaginário, e atua neles” (Seligmann-Silva, 2012: 266), subvertendo as classificações que tentam enquadrá-lo somente como um gênero literário. Dentre suas principais características, existem o registro em primeira pessoa em que se evidencia o autor como narrador e personagem; a demarcação do tempo tanto pela delimitação do calendário como pela integração à prática cotidiana do autor; demarcação do espaço por meio de registro de locais ocupados pelo autor; trânsito por distintas linguagens e dispositivos técnicos (Valles, 2018). Para Simonet-Tenant (2004), a escrita do diário acontece com mais frequência quando a identidade do sujeito se encontra em situação de vulnerabilidade, como em experiências ligadas à aflição física (velhice ou doença), crises afetivas, espirituais ou intelectuais (amor, luto, separação, solidão), situações de enclausuramento (relatos de prisão ou cativo) e períodos de mudanças (adolescência, gravidez) e crises coletivas (ditaduras e guerras).

Nesse sentido, a escrita de diários aparece como um processo de afirmação de um laço com uma ideia de si quando os outros vínculos sociais parecem se

desfazer, em que o sujeito investe na necessidade de colocar a própria existência em perspectiva. Todavia, esse desejo de escrever a própria vida ao longo dos dias, ao mesmo tempo em que pode alimentar certa distância crítica das próprias experiências, faz-se impregnado do fluxo da existência, em que o sujeito termina representando a si mesmo não como uma identidade fixa, mas como um self em movimento. Quando as subjetividades começam a alimentar esse distanciamento diante de seu próprio processo de formação, os espaços da vida comum alimentam certa tensão entre manter e transformar o estado de coisas. Assim, essa prática de representação de si se populariza e conquista outros territórios, sendo produzida por meio de linguagens emergentes como fotografia e cinema, criando uma espécie de gênero intitulada filme-diário (ou diário fílmico).

Autores como Russell (1999 apud Rascaroli, 2009) compreendem o filme-diário como uma das instâncias do ensaio fílmico e James (1992 apud Rascaroli, 2009), por sua vez, propõe distinções entre “*film diary*” e “*diary film*”. Para o autor, *film diary* (que pode ser traduzido como diário fílmico) caracteriza a prática de filmar a própria vida com propósitos inteiramente pessoais e particulares, já o *diary film* (ou o filme-diário) caracteriza-se por uma montagem orientada para um olhar público. Para James (2013), diferenciar essas duas práticas faz-se necessário para analisar as especificidades de ambas as práticas de escrita de si na linguagem cinematográfica. Enquanto o diário em filme se bastaria em si mesmo, visto que se compõe como notas fílmicas que se restringiriam ao âmbito privado do realizador; o filme-diário se compreende como uma obra que se desloca dessa esfera privada a partir de uma construção narrativa que cria uma ordem para esses fragmentos do instante. Na operação que conduz o realizador de um formato para o outro reside uma tensão que expõe “propriedades formais específicas situadas entre as atividades sociais que o produzem e as relações sociais igualmente específicas que são postas em movimento” (James, 2013: 168).

Na elaboração do conceito em torno dessa forma, James (2013) identifica como diários fílmicos os primeiros registros realizados pelo cineasta lituano Jonas Mekas no início dos anos 1960 e ao longo de sua vida, visto que, inicialmente, se tratavam de imagens que não visavam se tornar um filme. Para ele, o diário em filme inaugurou funções para a câmera que recusavam classificações no cinema comercial ou de vanguarda “com as extravagâncias, deficiências e contradições do novo (não) gênero desafiando as normas hegemônicas do suporte numa nova prática privada do cinema” (James, 2013: 168). De um registro de imagens diluído à práxis da vida, a publicização desses registros em forma de um filme como obra artística tornou possível a concepção de um

gênero intitulado ‘filme-diário’. No filme de Panahi, a forma do diário fílmico aparece atravessado por uma série de transformações narrativas, estéticas e tecnológicas conectadas ao século XXI. Isso nos ajuda a pensar em uma escrita de uma imagem de si mais interessada na flexibilização da própria personalidade, dos tempos e espaços do que propriamente sua fixidez.

A partir dessas bases conceituais em torno do filme-diário, compreende-se que Panahi coloca a própria subjetividade em um jogo de presença que reverbera a liberdade de se relacionar com o espaço fora de sua residência/prisão, construindo mundos possíveis como gesto de imaginação particular e política. Para a análise desse filme, cotejamos autores que se relacionam às dimensões da subjetividade (Rolnik, 2014, 2018; Taylor, 1997; Foucault, 1977, 2013; Gumbrecht, 2014, 2015), da escrita diarística e suas relações com o cinema documentário (James, 2013; Mekas, 2013; Mourão, 2013) e das tensões entre liberdade e vigilância na imagem contemporânea (Pimentel, 2005; Bruno, 2013). A partir da análise da obra de Panahi sob esse olhar, compreende-se o autobiográfico como uma narrativa menos orientada a um desejo de um sujeito em pensar a formação de sua própria personalidade. Pelo contrário, o filme busca flexibilizá-la diante da experiência em um ambiente confinado a partir do modo como o corpo do diretor se relaciona com elementos da própria residência (chão, janelas, espelhos, portas etc.) e da própria câmera (imagem, telas, dispositivos etc.).

Atravessado por instâncias que envolvem o diário, a vigilância e as tecnologias digitais, *Isto não é um filme* se compõe a partir de uma ambivalência entre um sujeito e o espaço que este ocupa a partir de uma situação de encarceramento. Nele, as percepções em torno da representação do espaço acumulam uma série de camadas que tensionam as liberdades tolhidas nas relações entre sujeito, imagem e o direito ao convívio no espaço urbano. No entanto, o desejo de filmar o diário de sua prisão domiciliar também revela suas contradições ao também permitir o controle sobre o corpo do prisioneiro a partir do registro e da publicização de sua imagem. Aqui, pretende-se entender como a imagem se revela como sintoma de um desejo de tensionar essa oposição entre privado e público, entre residencial e urbano, entre liberdade e controle.

O diário fílmico e a invenção do tempo e do espaço

No dia em que acontece *Isto não é um filme*, Panahi decide, junto com seu amigo e cineasta Mojtaba Mirtahmasb, fazer a leitura de um roteiro cinematográfico a que foi negado subsídio financeiro para sua realização. Esse roteiro conta a história de uma garota, Maryam, aprisionada pelos pais no quarto para que não se matricule na universidade em que fora aprovada. O diretor decide

realizar essa leitura como uma forma de burlar (com certa ironia) as proibições promovidas pelo governo iraniano – que envolviam a impossibilidade de realizar filmes, entrevistas etc.. Enquanto lê as descrições das cenas, os primeiros planos descritos pelo diretor situam o espectador no próprio universo em que acontece o enredo: a relação da protagonista com sua avó e seu pai e com o espaço físico interno da casa (portas, janelas, corredores etc.) e externo (rua, calçada, beco etc.). Enquanto os diálogos e rubricas do roteiro vão sendo lidas por Panahi, Mirtahmasb filma o diretor usando a sala de estar como cenário das ações de seus personagens, imaginando os espaços, ações e situações que vão sendo descritos.



Figura 1. Jafar Panahi usa fita adesiva para criar um cenário
Fonte: Frame de *Isto não é um filme*, 2018

Para analisar a relação entre sujeito e espaço a partir da obra de Panahi, faz-se necessário encontrar chaves de leitura que criem pontes entre a experiência de ser e estar e suas conexões com o mundo em volta. A formação da identidade moderna se atravessa pela afirmação do sujeito como produtor, como uma pessoa que desenvolve seus valores a partir da relação com o trabalho e da transformação da natureza a serviço da vida cotidiana. A construção dessa vida cotidiana ocidental acontece no século XVIII, quando se produz uma infraestrutura que contempla várias atividades relacionadas ao bem comum: “os homens deliberam a respeito da excelência moral, contemplam a ordem das coisas; de suprema importância para a política, deliberam juntos sobre o bem comum” (Taylor, 1997: 274). Esse contexto estruturou as bases para uma segregação clara e evidente dos espaços da vida privada e da vida pú-

blica, relacionando-os com as atividades que poderiam ser realizadas em cada um desses âmbitos: algumas ações estariam restritas à esfera da intimidade; outras, à esfera pública. No entanto, de acordo com Bruno (2013: 5), desde o período moderno até os dias atuais, a subjetividade atravessa um processo de reconfiguração topológica, “cujo foco de investimentos e cuidados se deslocam da interioridade, da profundidade e da opacidade para a exterioridade, a aparência e a visibilidade”, reconfigurando as fronteiras entre público e privado. Dentro dos espaços que cercam a esfera da intimidade, os sujeitos começam a conceber formas de expressão que alimentam a invenção dessa vida interior a partir das linguagens (escrita, falada, imagética etc.) que, aos poucos, vão se tornando obras e expressões cada vez mais visibilizadas.

Segundo Taylor (1997), uma das heranças do conceito de identidade na modernidade reside na compreensão da natureza das coisas como um espaço “dentro” delas, que se desdobra na formação de um sujeito que se veria de maneira independente de uma possível ordem mais abrangente da qual poderia fazer parte (como instituía a religião, por exemplo). Da Idade Moderna em diante, a linguagem e nossa capacidade de representar fortalecem um anseio de não somente descrever corretamente os fenômenos do mundo, mas também nossa forma de manifestar, pela expressão, o que somos e nosso lugar dentro das coisas. Para Foucault (1977), a subjetividade seria inseparável dos dispositivos de visibilidade, pois as instituições disciplinares funcionam como máquinas de ver que produzem modos de ser. Assim, o poder disciplinar e a produção de individualidades e subjetividades são associados a modos de ver e ser visto presentes em diversos dispositivos materiais e imateriais. Pimentel (2005) entende que a fragmentação de ideias de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade afeta a construção de identidades pessoais, abalando os modos como os indivíduos constituem seus modos de ser e se narrar. Nesse movimento, o autor acredita que o sujeito abandona o corpo como meio de se relacionar com o mundo e se mistura às tecnologias que o cercam. Assim, suas ações não mais se limitariam aos espaços e tempos físicos, mas podem ser relativizadas a partir de suas intervenções no mundo:

Nesse contexto, o auto-retrato e as obras auto referenciais, pensados como discursos onde o artista contemporâneo desenvolve uma reflexão sobre o sentido do “eu”, apresentam-se como formas propícias para o entendimento de como esse sujeito contemporâneo se percebe. (Pimentel, 2005: 2).

Esse movimento torna a imaginação e as formas poéticas uma forma de compreender a si e também a realizar anseios, abrindo espaço para a emergência e disseminação da prática de escritas de si, como o diário, por exemplo. A concepção de um diário acontece de forma concomitante à elaboração do self

que exhibe, funcionando como um lugar em que se experimenta pontos de vista sobre os acontecimentos vivenciados pelo autor no contexto em que está inserido. Acontecendo de forma fragmentária, a escrita do diário compõe um eu que revela a construção dos sentidos em torno das experiências de modo praticamente simultâneo ao ato de vivê-las, tornando-se “parte do evento narrado, e não como observação de segunda ordem” (Seligmann-Silva, 2012: 264). A partir dos eventos que narra, o interesse do escritor na forma do diário reside na constante elaboração de um self em deslocamento, das ressonâncias desses fatos em sua consciência. Quando essa forma de escrita se aproxima da linguagem cinematográfica, encontra uma subjetividade que foge da adequação figurativa, que, ao se situar entre documentário e ficção, entre testemunha e narrativa, aparece como um meio ainda mais flexível na aventura da representação de si. Diante da dificuldade de criar uma narrativa dos eventos e memórias que compõem uma existência, alguns cineastas filmam seu cotidiano por vários anos (ou décadas) e organizam esses fragmentos em diferentes estratégias de discurso.

Ao longo da história do cinema, vários cineastas experimentaram a forma diário, destacando diretores como Man Ray, que, em *Home Movies* (1923-38), registra lugares e eventos do seu cotidiano, e Humphrey Jennings, que, em *A Diary for Timothy* (1946), filma os anos finais da Segunda Guerra Mundial em uma forma diarística endereçada a uma criança recém-nascida. Dentre esses cineastas do cinema underground,¹ um dos mais proeminentes foi o lituano radicado nos EUA Jonas Mekas (1922-2019).² De maneira geral, para Mekas (2013), o desejo pela improvisação, espontaneidade e anarquia na realização de suas obras revelava uma busca por uma liberdade de si mesmo, pois, para ele, chegar a uma criação ‘verdadeira’ demandava do artista “descer muito mais profundo, abaixo de toda essa desordem, ele tem que escapar da força centrífuga de tudo o que aprendeu de sua sociedade” (Mekas, 2013: 41). Na sua forma de conceber o filme-diário, o processo de reflexão que se instaurava pela distância em relação aos eventos que registrava com sua câmera aparecia por conta do tempo entre os processos de filmagem e montagem. Pela natureza desse processo, os filmes de Mekas parecem investir em certa nostalgia a partir da celebração do efêmero, impregnando-se de uma experiência da perda

1. Deste círculo, pertencem os supracitados cineastas como Carolee Schneemann (*Fuses*, 1967; *Plumb Line*, 1968-71), Stan Brakhage (*Window Water Baby Moving*, 1959); Marie Menken (*Glimpse of the Garden*, 1962; *Notebook*, 1963), Andrew Noren (*The Adventures of the Exquisite Corpse*, 1968), Su Friedrich (*Sink or Swin*, 1990), Chantal Akerman (*News From Home*, 1977) e outros como Storm de Hirsch (*Hudson River Diary at Gradiew*, 1970), Robert Huot (*Diary Film #4*, (1973-74) e Howard Gutterplan (*European Diary* '78, 1978).

2. Cineastas criador de obras como *Walden* (1969), *Reminiscences of a Voyage to Lithuania* (1972), *Lost, Lost, Lost* (1975) e *As I Was Moving Ahead, Occasionally I Saw Brief Glimpses of Beauty* (2001).

a partir “do fugidio, de um presente sempre passando, de um presente sempre passado” (Mourão, 2013: 17).

Para Valles (2018), ao longo de seus estudos em torno da forma diário enquanto gênero literário, foi possível perceber como a proeminência da construção do eu e da inscrição do tempo tornou a representação do espaço uma lacuna. No âmbito literário, por mais que existam descrições dos locais em que o autor viveu, refletir sobre o espaço como uma dimensão do sujeito terminou se tornando um aspecto secundário. O autor afirma que o espaço aparece como questão quando o diário aparece na imagem, por meio de registros fílmicos ou videográficos (que serão mais detalhados posteriormente). Como os ângulos, movimentos e planos de câmera demarcam as leituras sobre o ambiente, os diários em filme e vídeo se constituem como formatos em que a linguagem oferece mais elementos para a composição do espaço como dimensão do sujeito.

Nesse contexto, pensamos a escrita diarística no filme de Jafar Panahi com as possibilidades de triangular sua relação com um tempo e um espaço em que o confinamento produz outras formas de concebê-los. Na situação de ator de seu próprio roteiro, Panahi procura formas de se relacionar com o espaço de modo a se expressar com uma sensação de autenticidade a partir das frágeis linhas desenhadas com fita adesiva no chão de sua sala de estar. Seu corpo sente a necessidade de ir em busca de outros espaços com que se relacionar para, assim, comunicar algo com a consciência de fazê-lo. Nessa busca, as pequenas cenas da leitura de seu roteiro são atravessadas por encontros fortuitos e prosaicos com vizinhos à sua porta, telefonemas de familiares e imagens da televisão e do computador. Todos esses elementos estão, de alguma forma, sempre apontando para tempos e espaços fora do próprio apartamento. Tratam-se de vozes e sonoridades que estão sempre convocando o espectador para imaginar eventos, corpos e lugares que não estão presentes concretamente dentro da residência do diretor, mas que se atravessam no filme de forma fugidia e efêmera.

Para Pimentel (2005), um dos aspectos que fundamentam a cultura contemporânea reside no desaparecimento gradual de uma imagem do ‘eu’ de acordo com a autobiografia literária tradicional. Depois de muito tempo de hegemonia, esses modos de representação de si começaram a ser questionados na sua relação com o consumo dos meios de comunicação de massa e da disseminação das tecnologias digitais. Desta forma, faz sentido afirmar que, diante de relações cada vez mais flexíveis com as noções de tempo e espaço, nossas formas de autorrepresentação reverberem esse desejo por outras subjetividades. No filme de Panahi, essa tendência do documentário em assumir a inscrição de

subjetividade como potência reverbera um desejo de ir de encontro à herança de uma formação de subjetividade em que a valorização do racional e do consciente sustenta a estruturação de nossos modos de viver. Para Rolnik (2014), a consciência do sujeito se limita àquilo que se pode ver a olho nu e, de fato, não alcança um processo de mudança de estado de coisas e “por isso, não *ajuda o espírito a mudar de estado junto com as coisas. Ela nos instala na projeção, fazendo-nos buscar intensamente a nossa inalcançável imagem ‘verdadeira’*” (Rolnik, 2014: 183. Grifo no Original). Diante dessa possibilidade de comunicar um sentimento para fora de si, um sujeito pode encontrar nessas outras formas uma cumplicidade que revela, por alguns instantes, os atos inconscientes de nossa natureza. Quando esses modos de expressão consciente de si são questionados, formas que nos apontem para as inconsciências passam a fazer mais sentido para expressar nossos modos de existir.

Janelas para a alma – Ou o diário como um desejo de fuga e deslocamento

No filme de Panahi, o enclausuramento promove a situação de leitura de um roteiro não filmado (seu não-filme), que também se passa dentro de uma residência com uma protagonista confinada. Nesse roteiro e no documentário a que assistimos, um dos elementos mais proeminentes consiste nas janelas e nas portas, que se configuram como lugares de travessia que permitem ao diretor e à protagonista do seu roteiro, Maryam, terem contato com o mundo externo. Nesse sentido, parece possível afirmar que, nessa forma particular como Panahi toma a forma do diário fílmico, o espaço não somente se mostra um elemento essencial, mas se torna o palco de seus principais conflitos. Geralmente, o gesto de filmar a si mesmo possui um vínculo maior como uma prática de vida conectada à esfera temporal, visto que não “trata apenas de fazer da vida assunto ou matéria de trabalho, mas diluir nela o próprio trabalho: filmar todo dia, filmar fragmentos por dia; reagir imediatamente ao fluxo dos acontecimentos” (Mourão, 2013: 15). Para James (2013: 191), o processo de montagem dos fragmentos nos filmes de Mekas em uma narrativa faz-se envolver por circunstâncias “sujeitas ao tempo, às mudanças da ideia que Mekas faz do formato de sua própria vida e de como esta poderia ser expressada como filme”. Em Panahi, as circunstâncias que cercam o desejo de criação se atravessa ao anseio pelo contato com outros espaços, tomando o exercício ficcional como uma forma de saturar o ambiente residencial com infinitos espaços. A partir da sua sala de estar, somos lançados para uma infinidade de outros espaços a partir do desejo de deslocamento perpetrado no diário concebido pelo diretor.

O exercício de elaborar um diário demanda do autor a intenção de não somente relatar suas vivências, mas compreender que ele se compõe como uma espécie de jogo, em que sua subjetividade também resulta de um processo narrativo, em que as figuras do escritor e da pessoa se aproximam e se distanciam na construção do personagem de si na obra. Assumindo a liberdade de criar uma versão de si mesmo na intimidade de um espaço atravessado por intenções, projeções e estranhamentos, o autor do diário assume a multiplicidade e o deslocamento das ideias sobre si como matéria-prima de sua própria escrita (Didier, 1991). No contexto cinematográfico, a partir dos anos 1980, os projetos autobiográficos e diarísticos começam a se espriar por outros espaços artísticos e se tornar cada vez mais populares, em que se entendia “o eu, ou a apreensão da vida, como um problema colocado à forma, um problema que questiona a forma, ou exige que ela seja tensionada” (Mourão, 2013: 15). Nesse sentido, o diário aparece dócil aos movimentos da vida e capaz de todas as liberdades, com pensamentos, sonhos e ficções se atravessando na ordem dos dias.

Além disso, o crescente barateamento de custos de produção e do contato com outras obras do gênero permitiu que outros cineastas pudessem conceber obras que ampliam e diversificam as possibilidades do gênero, como Stan Brakhage, Andrew Noren, Jerome Hill, Hollis Frampton, Chantal Akerman, Joseph Morden, Derek Jarman e Wim Wenders.³ Esses e outros cineastas buscaram no cinema amador de cunho autobiográfico uma forma de assumir um desejo por reivindicar uma independência em relação aos modos de produção de cinema comercial narrativo. Por ser demarcado pelo calendário, o diário nasce do desejo de escrever um si em constante deslocamento, assumindo importantes definições em sua forma autobiográfica. Enquanto, na autobiografia, a relação com o passado demanda do sujeito certa subtração do imediatismo das circunstâncias; no diário, as referências ao passado, presente e futuro tornam o tempo multiforme no fluxo de uma subjetividade em movimento (Duhart, 2009). Assim, nos aproximamos de Pimentel (2005: 49) ao entender essas imagens fragmentadas do sujeito como uma forma deste se ver como uma imagem vazia rumo a desaparecimento, ou “a imanência total do sujeito que só existe enquanto manifestação no mundo, separando-se da ideia renascentista do homem total e fragmentando-se”.

3. Por exemplo, em *News from Home* (1977) e *No home movie* (2015), Chantal Akerman trata sobre a relação que possui com sua mãe; Em *Mémoires d'un juif tropical* (1988), o diretor Joseph Morder relembra o período de sua juventude no Equador, onde seus pais judeus se estabeleceram depois que deixaram a Polônia; em *Blue* (1993), Derek Jarman retrata suas experiências com a AIDS, literal e alegoricamente, junto a uma exploração dos significados associados à cor azul; e em *Lightning Over Water* (1980), o diretor Wim Wenders ajuda seu amigo e diretor Nicholas Ray a concluir um filme final antes de sua morte iminente por cancer.

Se a afirmação da vida cotidiana na modernidade valoriza o controle das situações de modo a direcionar o sujeito a uma ideia de futuro de forma mais concreta e eficiente, a contemporaneidade alimenta o desejo por relativizar essas regulações e deslocar suas certezas. Segundo Gumbrecht (2014), a sensação de latência que se desdobra em um presente expandido atravessa a sociedade desde o fim da Segunda Guerra Mundial, em que as nações afetadas direta e indiretamente pela guerra se viram paralisadas por restrições invisíveis e incertas sobre as perspectivas de futuro. Como, nesse contexto, se percebeu que a expressão do desejo pode alimentar também processos de destruição de si e do outro, o exercício de rever os modos de produção de subjetividade alimenta o que Rolnik (2018: 122) chama de ‘reapropriação da vida’:

Impõe-se igualmente a tarefa de explorarmos as diferenças entre, de um lado, esse protesto pulsional dos inconscientes (insurreição micropolítica) cujo objetivo é liberar a vida de sua expropriação e, de outro, o protesto programático das consciências, cujo objetivo é ampliar a igualdade de direitos (insurreição macropolítica).

Nesse movimento por pensar o presente de forma expandida, Gumbrecht (2015: 49) compreende que o recente interesse por esses aspectos físicos da existência humana e nossa relação com o espaço nascem na contramão da tradição cartesiana, acreditando que “a nova construção pós-historicista do tempo é também uma reação aos fenômenos e aos efeitos da globalização”. Em *Panahi*, o desejo de deslocamento e as transformações dos espaços físicos não somente se assumem durante toda a narrativa como também se mostram como principal condição para que o próprio filme exista. De repente, a casa que inicia o filme como um convencional espaço residencial se transmuta em espaço prisional, em set de filmagem e em local de refúgio em relação ao caos do mundo externo. Ao fabular espaços que o possibilitem reencontrar os modos de habitar sua residência, *Panahi* se volta para uma pluralidade que coloca os espaços físicos em questão o tempo todo, aparecendo por meio de vetores de fuga como as janelas e portas.



Por exemplo, em certo momento, as janelas se tornam um canal de acesso de sua personagem, Maryam, ao ambiente externo e dele mesmo à possibilidade de registrar imagens da cidade com seu celular. No início do filme, quando Panahi faz a leitura do roteiro do filme de ficção, esse anseio por transpor os próprios limites também aparece na ‘janela’ do quarto de Maryam, sua personagem. Momentos depois, o diretor também usa as janelas de sua própria casa para transpor as limitações físicas de seus olhos a partir da possibilidade de filmar o espaço urbano com o celular. Portanto, a janela termina se tornando, por sua vez, um lugar recorrente no filme de Panahi como forma de se colocar em um sentimento de liberdade, ao mesmo tempo que se transforma em palco e moldura para outro conflito sobre o qual ninguém tem controle ou domínio⁴. Assim, a sensação que se atravessa se alinha mais à urgência e à iminência de um perigo, mesmo que essa ameaça nunca pareça se concretizar nem se esclarecer. Mergulhando no desejo de se sentir afetado pelos corpos e imagens que possibilitam sua relação com o mundo exterior, o diretor nos possibilita caminhar junto com ele para atravessar o limiar do “dentro” (do diário) e “fora” (do espaço urbano).

Ao deslocar tanto os espaços e tempos do cotidiano como sua própria estrutura narrativa, o filme de Panahi parece estar sempre carregado de uma ten-

4. Aqui, faz-se uma referência à festividade que atravessa toda a narrativa de *Isto não é um filme* – a Quarta-Feira de Fogos. Também chamada *Chaharshanbe-Soori*, essa festividade que acontece em Teerã, capital do Irã, na última quarta-feira antes do calendário iraniano e tem tradição zoroastriana (religião dominante no Irã antes da chegada do Islã). Por ser um evento que reúne diversas pessoas que pular fogueiras cantando músicas e soltam fogos de artifício como práticas de purificação, muitos iranianos preferem ficar dentro de casa para evitar acidentes. Conforme notícia disponível na URL: www.trt.net.tr/portuguese/medio-oriente/2016/03/17/ira-festival-de-fogo-mata-tres-e-fere-259-452263. Acesso em 06.01.2019

são entre o desejo de representar um sujeito e de colocar essa imagem de si em constante movimento físico e existencial. A busca por formas de auto-representação termina se tornando seminal em uma sociedade onde as estruturas tradicionais de comunicação e representação simbólica (como a família, mundo do trabalho, as relações de classe social, a escola etc.) complexificam e desestabilizam as noções de sujeito e comunidade. Somos transformados em imagens o tempo todo por meio de “circuitos fechados de vigilância, com micro câmeras, de olhos mágicos ou de nossos retratos 3x4, que a qualquer momento poderemos precisar fixá-los em mais um documento que nos permita circular em algum território” (Pimentel, 2005: 36). Nesse sentido, as janelas e portas físicas e metafóricas filmadas na obra de Panahi dão a ver um desejo de inaugurar outras relações do sujeito com o espaço, em que a imagem aparece como uma possibilidade de deslocamento através dos espaços, de manipulação e de relativização de seus contextos de criação.

A câmera, o corpo e a liberdade vigiada

Nesse anseio de colocar a imagem como meio que permite o deslocamento através dos espaços, em alguns momentos de *Isto não é um filme*, o celular funciona como um dispositivo que cria extensões do corpo do diretor, triangulando uma relação entre seu corpo, a câmera e a imagem. Nele, o diretor constantemente reforça seu lugar de observador do mundo, ao mesmo tempo em que cria um universo interior com seus próprios meios de ser partilhado. No anseio pela comunicação com o espaço urbano, o diretor vai até a varanda para regar as plantas e começa a filmar a vista fora do apartamento com seu celular. Depois de alguns segundos filmando a cidade, ele volta seu celular para o interior da varanda e, finalmente, aponta a câmera do dispositivo para a câmera que o está registrando de dentro do apartamento. Em momentos como esse, o acúmulo entre as telas físicas e imaginadas cria espasmos de um gesto reflexivo que nos permitem perceber como, nesse registro de imagens de si, o corpo na câmera e o corpo da câmera se tornam vetores de uma encruzilhada entre a liberdade e a vigilância.

Para pensar sobre essa relação entre o sujeito e a criação de formas do si, podemos retomar ao período moderno, em que, segundo Taylor (1997), o desejo de tomar a linguagem como forma de segregar o que somos e nosso lugar dentro das coisas colabora para uma libertação do sujeito por meio de uma maior autoconsciência que o descola cada vez mais da natureza. Adentrar esse sentimento de segregação colabora para “separar o sentimento profundo de envolvimento no cosmo, a ausência de uma fronteira nítida entre o *self* e o mundo” (Idem: 263. Grifo no Original). Contudo, esse processo de separação

conecta a noção de sujeito a uma esfera das formas racionalizadas previamente estabelecidas que privilegiam determinadas formas de tempos, lugares e corpos em detrimento a outras formas de ser, estar e habitar. Nesse sentido, faz sentido afirmar que a relação entre o si e as linguagens que representam esse si funcionam como formas de segregação entre um eu em constante transformação para um si passível de fixidez por meio da linguagem.

Quando pensamos na forma do diário, essa relação entre sujeito e escrita revela um paradoxo entre a operação de existir e de registrar: para Braud (2006), a narrativa de si demanda o gesto de relatar o presente a partir de seus instantes sucessivos em uma forma que não possui um objetivo ou fim programado. Nesse sentido, a prática da escrita diarística por meio da imagem se revelaria como um gesto que permite ao sujeito construir uma subjetividade de forma fragmentada, pois “precisa ir mais longe para incluir o autor (registrando imagens no espelho ou sombras, ou fazendo com que outra pessoa cuide da câmera); caso contrário a autoria precisa ser inscrita no estilo” (James, 2013: 168), investindo nos aspectos de inacabamento inerentes à seu processo de criação. Para Mekas (2013), filmar notas com a câmera implica em atentar para as próprias reações diante do acontecimento registrado, tomando o encontro com o instante como potência para a forma de narrar a si mesmo e capturar

aquele fragmento físico bem objetivo da maneira mais próxima possível de como meu Eu está vendo. [...] Tive de me inserir, de me fundir com a realidade que estava filmando por meio do ritmo, iluminação, exposições, movimentos. (Mekas, 2013: 134).

Nesse sentido, é possível compreender a câmera como uma máquina de ver que elabora modos de ser: a partir da imagem que um eu produz de si mesmo, ele também produz a si mesmo, assumindo dimensões reflexivas de um diário que retroalimenta os gestos de existir e registrar. No meio desse caminho, o corpo do espectador também termina sendo convocado a ocupar um lugar dentro da narrativa que, no diário escrito, se restringe à consciência do autor. No diário fílmico, esse lugar pode se configurar dentro do olho do cinegrafista, mas também ao espaço que a câmera e seu operador ocupam. No filme de Panahi, quando este aponta seu celular para nós, o cinegrafista abandona o registro impessoal e invisível que nossos olhos vinham acompanhando desde o início da obra, pois nossa presença dentro do espaço se torna consciente. O gesto de filmar o dispositivo que, em boa parte do filme, era o sujeito que filmava cria um vazio que, em momentos como esse, preenchemos com nosso próprio corpo. No breve espaço que se cria entre a imagem que fabulamos e a percepção de que nós ocupamos esse espaço, cria-se um lugar que se presenti-

fica, virtualmente, dentro do espaço familiar e prisional de Panahi. A imagem termina se tornando, portanto, um vetor que nos coloca, ao mesmo tempo, no corpo daquele que registra e também daquele que é registrado. Assim, inconscientemente, a imagem nos lança para um traço de nossa humanidade sem a necessidade de comunicá-la verbalmente.



Figura 3. Panahi filma seu cinegrafista com o celular
Fonte: Frame de *Isto não é um filme*, 2018

Ao conceber uma diluição entre as esferas da vida e da arte, a busca por essas novas perspectivas poéticas alimenta um desejo de questionar os sentidos e as formas de representação. Para Pimentel (2005), a construção de uma ideia de indivíduo acontece a partir da diferença e da experiência com sua própria representação, que se constitui por meio da presença dos aparelhos de controle social. Esses aparelhos, no ambiente contemporâneo, “se colocam como um olhar, uma categorização do indivíduo através de uma identidade fortemente sugerida, praticamente imposta, a que iremos nos referir como um sistema de controle” (Pimentel, 2005: 16). Nesse sentido, a busca por romper com essas esferas de controle conduz Panahi a criar uma obra que desvela sua esfera íntima e pessoal, construindo uma forma de si que, ao mesmo tempo, desvela um olhar político. No entanto, por outro lado, também parece possível compreender que a criação e publicização dessas imagens de si no filme também pode funcionar como uma instância de controle e vigilância. A disseminação das tecnologias digitais ampliou ainda mais as possibilidades de ver e ser visto, passando do desejo de ingressar na mídia a partir das mídias convencionais para os anseios de ser nossa própria mídia e criar o próprio público:

tornando os indivíduos ao mesmo tempo mais sujeitos à vigilância e relativamente mais autônomos na produção de sua própria visibilidade, dado que neste caso a exposição de si não está sujeita à autorização e à intervenção de terceiros. (Bruno, 2013: 58).

Na situação prisional em que o diretor Jafar Panahi se encontra durante os eventos de seu filme, ele compreende que o gesto de assumir o controle sobre a própria imagem funciona como um ato político de assumir a própria liberdade dentro de um ambiente de disciplina. Foucault (1977), em *Vigiar e Punir*, aborda uma reflexão sobre os processos estatais sobre as vidas, entendendo que o corpo dos condenados se tornava propriedade dos monarcas, que podiam exercer sobre eles quaisquer poderes. A partir dos sinais públicos da condenação, o sistema prisional alimenta o “interesse coletivo na pena do condenado e o caráter visível, controlável do castigo” (Foucault, 1977: 98). Esse caráter visível poderia ser pensado a partir da difusão do retrato fotográfico tanto em suas possibilidades de afirmação social como em suas formas de ordenação nas sociedades de controle. Nessa esfera, Pimentel (2005) toma a figura do panóptico como chave de leitura para a produção de imagens como as fotografias de instituições penais, fotos de documentos e as filmagens de circuitos de vigilância, alinhando-as à onipresença de um olhar coercitivo que controlaria nossas ações:

Com as tecnologias temos a exacerbação da inconsistência da imagem fictícia do poder, aparecendo na figura de um Estado neoliberal que já não tem o domínio sobre o indivíduo através dos aparelhos ideológicos, e se expande através da transferência de responsabilidade aos sistemas abstratos, aos peritos e a capacidade de cada um em avaliar os riscos. (Pimentel, 2005: 35-36).

No contexto em que o filme de Panahi acontece, opta-se por assumir o paradoxo de que, ao se filmar constantemente, o diretor se interessa pelas potências de insurgência que esse registro permite, mas, ao mesmo tempo, também disponibiliza sua imagem para a vigilância e controle alheios. Para Bruno (2013), um efeito concreto em torno das relações entre o espetáculo panóptico e o cálculo das aparências consiste na internalização do olhar que vigia, que reverbera o automatismo do mecanismo de poder por meio da autovigilância. Nesse cenário, a autora entende que o olhar do outro constitui um olhar sobre si, abrindo outros campos de visibilidade situados no interior do próprio indivíduo e que devem ser observados por ele mesmo não somente na imaterialidade dos pensamentos, desejos e paixões, mas na superfície dos corpos, dos comportamentos, gestos e atividades: “A astúcia panóptica pretende que os próprios indivíduos, então submetidos à visibilidade, tornem-se a um só tempo

o efeito e o instrumento do poder, que passa a funcionar de modo automático e quase espontâneo através daqueles mesmos que visa sujeitar” (Bruno, 2013: 62). Esse modo de experimentar as relações com nossos corpos a partir da percepção e dos sentimentos que construímos em torno da imagem nos permite articular pontes entre esse gesto e a invenção de outros modos de estar e existir.

Mais adiante no filme (quando já anoiteceu), a câmera convencional que filmou Panahi durante o dia faz uma transição para a imagem da câmera do celular do diretor por meio de um corte e, finalmente, identificamos o corpo e o rosto do cinegrafista, Mojtaba Mirtahmasb. Assumimos, definitivamente, o lugar do corpo de Panahi dentro do apartamento e apontamos nossas lentes para aquele ‘espectador’ que se fez invisível até aquele momento. Quando nos convocam a assumir momentaneamente seus lugares enquanto vigiam um ao outro, Panahi e Mirtahmasb dirigem seus olhares para fora daquele espaço e o lançam para um vazio, que pode ser pensado como aquele que, como espectadores, ocupamos. Assumir esse esvaziamento dos espaços a partir de dispositivos que se conectam mais às sensações corporais do que à elaboração racional parece se alinhar a um desejo por outros modos de ocupar o espaço. Ao assumir o corpo como o primeiro lugar de onde parte sua expressão para, ao mesmo tempo, esvaziá-lo e torná-lo infinito, Panahi parece se alinhar ao desejo de manifestar uma imagem de si que parta da materialidade de um corpo antes do verbo, da expressão consciente do sujeito. Diante de uma sensação que se cruza entre a urgência dos barulhos de fogos e explosões que adentram o espaço sonoro do filme e a inércia pela iminência do veredito de sua sentença, parece restar ao cineasta nos fazer atravessar a experiência de uma latência. Dessa forma, por mais que esteja entrelaçada em uma situação de confinamento e controle, a imagem, aqui, funciona como uma forma de explorar as potências da invenção e, por alguns momentos, da liberdade.

Nesse período de latência, o filme se assume como um período de espera que parece esvaziado de função e direção (mas igualmente saturado de outros tempos) e em um espaço que parece sempre apontar para fora (mas que também abriga outros infinitos espaços). O corpo do diretor assume sua errância na relação com outros seres humanos e com as coisas do mundo e entre esses tempos, espaços e sujeitos esvaziados de escolha e ação. Desta forma, ele aponta para outros modos de compreender a formação de si que não se alinham a um projeto consciente de subjetividade e nem de um controle sobre o espaço. Bruno (2013) afirma que a produção de subjetividade contemporânea se faz alinhada aos novos campos de visibilidade do indivíduo comum e a formas particulares de espetáculo. Para ela, os dispositivos modernos de visibilidade investiam em uma subjetividade interiorizada – em que autovigi-

lância se instaurava a partir do olhar do outro. Todavia, hoje, a subjetividade se constitui de forma exteriorizada, em que o controle de si se faz na exposição pública, no alcance do olhar do outro, coincidindo “com a crise de um tópico que opunha, termo a termo, o que era da ordem da aparência, da superfície e da máscara, de um lado, e o que era da ordem da essência, da profundidade e da verdade, de outro lado” (Bruno, 2013: 68).

Na busca pela liberdade desses tempos, espaços e corpos regidos por uma consciência limitada ao que se vê a olho nu, as imagens que produzimos de nós mesmos lançam nossos corpos para tempos, espaços e corpos utópicos que borram dimensões físicas e abstratas. As formas contemporâneas de criar imagens de si, como *blogs*, *flogs*, *vlogs*, perfis em redes sociais etc., geram fusões entre a imagem e o real, abrindo “o entendimento do homem como um corpo dissolvido na sua rede de relações e a identidade como algo mutável e em constante construção” (Pimentel, 2005: 29). Diante desse contexto, a emergência de uma subjetividade cada vez mais intencional no documentário desmonta certa preocupação com uma forma de organização das narrativas do mundo em um gesto totalizante e unívoco calcada nessas formas racionalizadas. Se, para uns, esse direcionamento ao sujeito fundamenta-se em certo “desaparecimento do horizonte político, do fim das ideologias, das utopias comunitárias etc., que conduziu a uma espécie de dobra sobre si” (Rollet et al., 1998 apud Bergala, 1998: 12); para outros, pode significar a concretização de um discurso que imbrica pessoal e coletivo sem anulá-los ou excluí-los mutuamente. Ao conversar com a câmera que registra sua própria imagem e a de seu amigo cinegrafista, Panahi nos possibilita experimentar, momentaneamente, o corpo como um lugar fora dos lugares e um tempo fora dos tempos, pois se torna presente em todos os corpos que o observam. Aqui, assumir um jogo de vetores em que a visibilidade da punição se confunde com uma liberdade de si implica embaralhar as arquiteturas e dinâmicas de poder a partir de olhares e pontos de vista que estão sempre se deslocando e se (in)visibilizando.

Dentro/Fora – De um diário das urgências e das latências

No documentário autobiográfico, parece possível acreditar que não se exige necessariamente uma autoria, mas se deflagra um dispositivo fílmico que constrói certas formas da identidade que os cineastas tornam visíveis. Pensando no filme de Panahi como o registro de um diário da vida do cineasta, as dinâmicas de conflito entre espaços “dentro” (da interioridade do cineasta) e “fora” (do ambiente físico em que reside) parecem nos possibilitar perceber um como microcosmo do outro. Construído no limiar entre o gesto de narrar um acontecimento e de fazer da própria imagem um acontecimento em si, o

diário se compõe justamente a partir do intervalo entre o evento e sua narração, em que vemos “um testemunho, ou seja, um índice, uma metonímia, e não uma metáfora, que é tradução imagética e mais distanciada dos fatos arrolados” (Seligmann-Silva, 2012: 264). Ao reencontrar a relação de seu próprio corpo habitando a tensão entre esses espaços, entre os movimentos de sentido e de presença, entre o sujeito e o fora-do-sujeito, Panahi implica a emergência de uma subjetividade que investe no limiar entre o controle e a liberdade. Nesse trânsito entre a consciência e a inconsciência, esse gesto reverbera um modo de compreender uma subjetividade como vem sendo pensada por Rolnik (2018: 60), que atua “no limite da língua que a estrutura e da inquietação que esse estado lhe provoca, suportando a tensão que a desestabiliza e o tempo necessário para a germinação de um mundo, sua língua e seus sentidos”.

Nesse cruzamento entre ambientes finitos e ilimitados, momentaneamente, as imagens da câmera e aquelas que imaginamos que estão sendo registradas simultaneamente pelo celular parecem compor uma série de vetores que cruzam os corpos e espaços ‘dentro’ e ‘fora’. A forma que Panahi imprime a esse encontro com a imagem de si mesmo o lança para um espaço além do apartamento: se, dentro da sua residência, os espaços “fora” precisavam ser imaginados, por meio da imagem deslocada de si, Panahi provoca desvios e deslocamentos na superfície do mundo. O jogo entre corpos e câmeras cria uma coreografia entre *caméras-stylo*⁵ que se assumem como corpos que dançam junto com os olhos e ouvidos do diretor. Desta forma, podemos compreender como as “imagens não são um a priori, mas *cadeias de efeitos, objetivações formalizadas do encontro dos corpos*” (Rolnik, 2014: 193. Grifo no Original). Um corpo que entra em um movimento de ocupação de si parece se concentrar justamente no desejo de se fazer, ao mesmo tempo, ‘dentro’ e ‘fora’ dos regimes e estruturas que compõem essa vida cotidiana. Assim, provocam pequenas fissuras no estado de coisas e alimentam outros modos de ser e estar que se desdobrem em novas concepções de sujeito e subjetividade.

Quando percebemos o gesto de insurgência de Panahi diante da busca por um espaço ‘fora’ dentro de si, parece possível acreditar que uma das necessidades dessa busca por um sujeito na contemporaneidade é atravessada por

5. O conceito de *caméra-stylo* (câmera-caneta) foi desenvolvido pelo realizador e teórico do cinema Alexandre Astruc e exposto pela primeira vez no artigo *Naissance d'une nouvelle avant-garde*, publicado na revista *L'Écran français*, em março de 1948. O autor descreve uma transformação da concepção do cinema como um meio de expressão própria, distintas das linguagens artísticas que lhe precederam, investindo no estímulo à figura do cineasta como um pleno autor de suas obras – assim como o escritor e o romance. Este conceito sustenta forte influência para a emergência dos teóricos e cineastas responsáveis pela *Nouvelle Vague* e da intitulada *théorie de la politique des auteurs*.

uma compreensão de que “é o próprio corpo que retorna seu poder utópico contra si e faz entrar todo o espaço do religioso e do sagrado, todo o espaço do outro mundo, todo o espaço do contramundo, no interior mesmo do espaço que lhe é reservado” (Foucault, 2013: 14). Desta forma, pode-se afirmar que os atritos entre estruturas da consciência e vetores da inconsciência imprimem o exercício de uma subjetividade que assume sua arbitrariedade e desejo de presença, mas também as ponderações e as interpretações da produção de sentido. No filme de Panahi, essa relação entre imagem e sujeito se assume como processo descontínuo alimentado por esse paradoxo entre a liberdade e a vigilância, entre consciência e inconsciência, entre futuro e presente. Nesse sentido, a busca por esses pequenos fragmentos de imagens desvela um cineasta que experimenta novos processos de subjetivação, cujo intuito não se resume mais controlar ou interpretar o mundo. Pelo contrário, por se situarem em um período e um ambiente de latência, esses eventos configuram-se como ações, situações e direções que não apresentam causas nem efeitos, mas sempre como a iminência de um porvir que pode nunca se concretizar. Se, para Panahi, a verdade parece acontecer no movimento de sua errância e aleatoriedade, ela não emerge à consciência para elaborar alguma catarse ou construir algum sentido. Pelo contrário, nele, somos atravessados por um conflito que nunca se torna concreto e nos deparamos com um tempo em que o acontecimento não se conclui, revelando gestos que se alimentam na insurgência protagonizada pelas inconsciências.

Referências bibliográficas

- Bergala, A. (1998). Si “je” m’*était* conté. In: A. Bergala (ed.), *Je est un film*. Paris: Editora Acor.
- Braud, M. (2006). *La forme des jours – Pour une poétique du journal personnel*. Paris: Éditions du Seuil.
- Bruno, F. (2013). *Máquinas de ver, modos de ser: vigilância, tecnologia e subjetividade*. Porto Alegre: Sulina.
- Didier, B. (1991). *Le journal intime*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Duhart, O. (2009). *Tiempo y escritura – El diario y los escritos autobiográficos de Luis Oyarzún*. Santiago: Editorial Universitária.
- Foucault, M. (1977). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, Vozes.
- Foucault, M. (2013). *O corpo utópico; As heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições.
- Gumbrecht, H. (2014). *Depois de 1945: latência como origem do presente*. São Paulo: Editora Unesp.

- Gumbrecht, H. (2015). *Nosso amplo presente: o tempo e a cultura contemporânea*. São Paulo: Editora Unesp.
- James, D. (2013). Diário em filme/ Filme-diário: prática e produto em *Walden*, de Jonas Mekas. In J. Mekas & P. Mourão (ed.), *Jonas Mekas* (pp. 165-205). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP.
- Mekas, J. (2013). O filme-diário. In J. Mekas & P. Mourão (ed.), *Jonas Mekas* (pp.131-142). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil – USP.
- Mourão, P. (2013) *Salve Jonas*. In P. Mourão & J. Mekas (ed.), *Jonas Mekas* (pp.11-27). São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil; Pró-Reitoria de Cultura e Extensão Universitária – USP.
- Pimentel, L. (2005). *O auto-retrato como espetáculo e controle na contemporaneidade*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Rascaroli, L. (2009). *The Personal Camera: Subjective Cinema and Essay Film*. London: Wallflower Press.
- Rolnik, S. (2014). *Cartografia sentimental: Transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2ª edição.
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da Insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. São Paulo: n-1 edições.
- Seligmann-Silva, M. (2012). O esplendor das coisas: O diário como memória do presente na *Moscou* de Walter Benjamin. In M. Seligmann-Silva, J. Ginzburg & F. Hardman (ed.), *Escrita da violência, vol.1: o testemunho* (pp. 263-283). Rio de Janeiro: 7 Letras.
- Simonet-Tenant, F. (2004). *Le journal intime – genre littéraire et écriture ordinaire*. Paris: Téraèdre.
- Taylor, C. (1997). *As fontes do self: A construção da identidade moderna*. São Paulo: Edições Loyola.
- Valles, R. (2018). *Narrar o vivido, viver o narrado: A construção do diário na obra de Jonas Mekas*. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.