

RELICI

OS LIMITES DO DOCUMENTÁRIO A PARTIR DO USO DA AUTOFICÇÃO EM *ISTO NÃO É UM FILME* (JAFAR PANAHI, 2011)[1,2]

THE LIMITS OF DOCUMENTARY THROUGH THE USE OF AUTOFICTION IN THIS IS NOT A FILM (JAFAR PANAHI, 2011)

Victor Hugo Cruz Freire[3]

RESUMO

Este artigo pretende contribuir para a aproximação entre os estudos do cinema e da literatura, a partir da transposição dos trabalhos acerca da autoficção para o campo do audiovisual, buscando relacioná-los com o conceito de leitura documentarizante (Odin, 2012). A autoficção opera como um elemento que coloca em dúvida a tentativa de representação da realidade na literatura e, ao ser adotada no cinema, suscita dúvidas acerca de como a manipulação realizada pelo cineasta influencia seu enquadramento dentro do conjunto documentário ou do conjunto da ficção. Para tanto, realizou-se uma análise de *Isto Não É Um Filme* (Jafar Panahi, 2011), no qual o cineasta, em um cenário de censura, volta-se para a manipulação de sua própria figura para continuar realizando os seus trabalhos. A análise tem como objetivo explicitar como os diferentes conceitos mencionados se relacionam na obra e sugerir uma adaptação do pacto autobiográfico (Lejeune, 2008) para o contexto do cinema.

Palavras-chave: autoficção, documentário, Jafar Panahi.

ABSTRACT

This article aims to contribute to the approximation between film and literature studies, by transposing works on autofiction to the audiovisual field, seeking to relate them to the concept of documentary reading (Odin, 2012). Autofiction operates as an element that calls into question the attempt to represent reality in literature, and when adopted in cinema, it raises questions about how the filmmaker's manipulation influences its framing within the documentary or fiction context. To this end, we conducted an analysis of *This Is Not A Film* (Jafar Panahi, 2011), in which the filmmaker, in a context of censorship, turns to the manipulation of his own image to continue producing his

[1] Recebido em 29/05/2026. Aprovado em 13/06/2026. DOI: doi.org/10.5281/zenodo.24221262
[2] O presente trabalho foi realizado com apoio da Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), processo nº 159020/2025-5.
[3] Universidade Federal de São Carlos. victorhcfreire@gmail.com



work. The analysis aims to clarify how the different concepts mentioned relate to each other in the work and suggest an adaptation of the autobiographical pact (Lejeune, 2008) to the context of cinema.

Keywords: autofiction, documentary, Jafar Panahi.

> Do mesmo modo, acredito que as abordagens entre literatura e cinema devem tornar-se englobantes, não segregacionistas. Claro que, para quem pretende confinar-se ao seu departamento, ao seu instituto, sob pretexto de uma melhor “definição” das áreas de conhecimento, falar de literatura e cinema pode ser um contra-senso, algo digno tanto de desprezo quanto de indiferença, que ao fim e ao cabo são duas faces da mesma moeda (Müller, 2008, p. 52).

INTRODUÇÃO

É Doubrovsky quem utiliza, pela primeira vez, o termo "autoficção", na capa de seu livro *Fils* (Nascimento, 2017), numa tentativa de anunciar as manipulações que realizou ao escrever sobre sua vida. A palavra surge, então, não para dar início a um novo estilo, mas sim como uma nomenclatura para as experimentações em relação ao grau de desvinculação com a realidade presente em trabalhos sobre as vidas dos próprios escritores.

Ainda que seja um conceito sobre o qual a definição suscite debates, podemos, em um primeiro momento, imaginar a autoficção como uma prática fundamentada na inserção de elementos ficcionais em uma narrativa na qual o autor é também o protagonista e a sua vida é o fio condutor da história. O grau da inserção e a forma como ela se dará são variáveis e, de certa maneira, ela sempre acontece, pois, ao tentar resgatar as memórias e escrevê-las, o autor naturalmente distorce os fatos, seja por uma falha em sua memória, seja porque, assim como ocorre em qualquer transformação de um pensamento em discurso, acaba por veicular o seu ponto de vista. Nesse sentido, o que se nota é um processo natural de reinvenção da vida quando ela é tomada como objeto de interesse da escrita (Souza, 2017, p. 112).

É com essas considerações no horizonte que optamos, para este estudo, utilizar a visão de Gasparini sobre o termo. Sua tentativa de definição tem como ponto central a questão da consciência: o termo é melhor empregado quando parte de uma



decisão consciente do autor. Com isso em mente, passamos a focar nos procedimentos de autoficção realizados deliberadamente, deixando de lado os processos naturais de imbuição de ficção.

> Em minha opinião, o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si. Uma situação, uma relação, um episódio, são narrados e roteirizados, intensificados e dramatizados por técnicas narrativas que favorecem a identificação do leitor com o autor-herói-narrador (Gasparini, 2014, p. 217).

Há, no campo dos estudos sobre o cinema, uma discussão que também versa sobre os limites entre o "real" e a "ficção", que comumente é adaptada para se pensar em uma distinção entre o "documentário" e a "ficção". Sobre esse assunto, destaca-se o artigo *Filme documentário, leitura documentarizante* (Odin, 2012), que busca compreender as estratégias adotadas por um filme para enunciar a forma como deve ser interpretado pelo espectador em relação ao seu posicionamento entre um documentário e uma ficção.

Em seu trabalho, o autor elabora a ideia de que há uma leitura documentarizante, ou seja, que reforça uma compreensão da obra como uma espécie de documento, e que pode ser ativada a qualquer momento, além de esmiuçar algumas das maneiras pelas quais esse fenômeno pode ocorrer.

A partir da consideração de Sarmento (2012), de que o cinema teve a literatura como fonte de inspiração para os processos de criação de narrativa, buscamos relacionar os estudos acerca da autoficção e da leitura documentarizante, a partir de uma análise do filme *Isto Não É Um Filme* (2011), de Jafar Panahi. Em sua película, o diretor realiza um processo de representação da sua condição após ter entrado em conflitos com o governo iraniano e ter recebido uma sentença de seis anos de prisão e uma proibição de vinte anos de fazer filmes. Utilizando a sua própria figura como objeto central da trama, o diretor manipula a si mesmo e ao ambiente ao seu redor, tecendo uma narrativa que ora se assemelha ao documentário, ora se assemelha à ficção.



A análise, então, será realizada a partir da seleção de cenas e de elementos narrativos que contribuem para que a imagem do próprio cineasta transite entre as fronteiras da tentativa de captura do real e a construção de uma ficção a partir da situação vivida por Panahi.

A AUTOFICÇÃO PARA A LITERATURA

Tendo como horizonte as adversidades inerentes aos exercícios de descrição da realidade, mostram-se particularmente interessantes as formas como elas se manifestam quando o autor escreve tendo a sua própria figura como objeto central. Nas autobiografias tradicionais, tenta-se, ao realizar o processo de rememoração do passado, relatar os acontecimentos por meio da construção de uma narrativa fundamentada na vida real e que não intenta exprimir algo além da verdade (Lejeune, 2008). Entretanto, quando o autor realiza processos de maior manipulação do conteúdo e da forma, inserindo voluntariamente em sua obra elementos ficcionais, há uma quebra de expectativa do leitor, que, a partir disso, não pode mais julgar o escrito como uma tentativa de representação objetiva da realidade, mas sim como um tratamento criativo da biografia do autor.

Ao escrever, em um primeiro momento, sobre o pacto autobiográfico, Lejeune (2008) faz importantes considerações acerca da relação entre a autobiografia, o autor e o leitor. A sua análise inicial, entretanto, apresenta uma limitação em relação ao pacto e ao nome estabelecido. Ao empregar demasiadamente os seus esforços na tentativa de delimitação de um espaço que compreendia os possíveis usos do pacto autobiográfico, deixou em aberto os casos em que há um pacto romanesco (ou seja, que permite a priori uma maior entrega à ficção), mas em que protagonista e autor são homônimos[4]. É a partir dessa margem que outros vieram e tentaram preencher o espaço deixado vazio (Noronha, 2014, p. 9).

[4] Ao contrário do pacto autobiográfico, que opera como um indicativo de que aquela obra trata-se de uma autobiografia, o pacto romanesco funciona através da colocação de que aquela obra trata-se de um romance. É a partir disso que se espera dela um maior grau de ficção.



> Acreditando que a casa estava vazia, já que as janelas foram lacradas, aparece um invasor. Serge Doubrovsky, que está escrevendo um texto de caráter pessoal e estatuto indeciso, reconhece naquela casa cega sua própria indecisão e decide ocupar o espaço (Lejeune, 2014, p. 22).

Após os estudos iniciais de Lejeune sobre a autobiografia, Doubrovsky surge com um novo termo, a “autoficção”, que trouxe consigo uma série de debates acerca da escrita do autor pelo autor. Doubrovsky ocupou a “casa” que Lejeune havia deixado vazia, ou seja, reacendeu as discussões acerca do “eu” como escritor do “eu”. É a partir do neologismo criado pelo escritor para se referir ao seu livro "Fils" que diversos outros estudiosos começaram a debruçar-se sobre as fronteiras de definições acerca da escrita autobiográfica com elementos de ficção, fenômeno esse que se deu, em partes, pela indefinição de Doubrovsky ao utilizar o termo pela primeira vez. Pesquisadores como Colonna (2004 apud Gasparini, 2014), que definem a autoficção a partir de sua relação com o "fantástico", ou Gasparini (2014), que acreditava que ela teria mais relação com o grau de confusão gerado no leitor, criaram então uma multiplicidade de definições e de conceitos sobre a autoficção.

Ainda a respeito da popularização do termo e sobre a profusão de estudos sobre ele, De Araujo (2016) estabelece que os processos de representações de si mesmo com origem e realização a partir de si mesmo são sintomáticos de um período de instabilidade vivenciado por muitas sociedades durante o século XX. Em consonância, Klinger (2008) aponta que a proeminente presença de romances contemporâneos que se debruçam sobre a figura do "eu" é em decorrência da instauração de uma cultura midiática que valoriza o setor privado da vida. A pesquisadora indica, então, que a autoficção se insere nesse cenário a partir do paradoxo "entre um desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma 'verdade' na escrita" (Klinger, 2008, p. 18-19).

Dessa forma, o amplo uso da autoficção ao construir uma narrativa pode ser compreendido sob certas circunstâncias, como uma prática de insurgência do autor. Uma prática que busca realizar uma espécie de valorização da experiência individual, ainda que a manipulando por meio da incorporação de elementos ficcionais, podendo



ser utilizada para representar de uma forma criativa a realidade de autores que se encontram em situações de tensão, seja de ordem pessoal, política, mental, ou uma mistura das várias possibilidades. Esse cenário se assemelha ao que Panahi está inserido, visto que realiza os seus filmes em um período no qual esse direito lhe foi negado, o que permite perceber que a ideia de que a autoficção literária aflora em momentos de crise é válida também para o cinema.

> Assim, a prática autoficcional, através de mecanismos e estratégias próprias, tem sido capaz de resgatar um “eu em ruínas”, estraçalhado pelo peso da história e de seus fantasmas, possibilitando-o à reinvenção de si por si mesmo, nas mais variadas formas de expressão artística (De Araujo, 2016, p. 366).

Ao realizar esse processo de reinvenção, o autor dá início ao processo de quebra do “pacto autobiográfico”, conceito estabelecido por Lejeune, que diz que, entre a relação entre o autor e o leitor em uma autobiografia, o conteúdo ali colocado refere-se à verdade e intenta ser nada mais do que aquela verdade (Lejeune, 2008).

É no ato de incorporação, em vez de no de distanciar-se, das manipulações da história, que a autoficção encontra a sua distinção da autobiografia. Consideremos aqui que a primeira coloca-se em um território misto, não sendo nem uma autobiografia completamente (mas ainda pertencente ao conjunto) e nem uma ficção. A partir da quebra parcial com a verdade, ela permite-se caminhar entre diferentes formas de representação, instituindo-se como uma estratégia de fronteiras maleáveis.

> A força da autoficção é que ela não tem mais compromisso algum nem com a autobiografia estrito senso (que ela não promete), nem com a ficção igualmente estrito senso (com que rompe). Ao fazer coincidir, na maior parte das vezes, os nomes e as biografias do autor, do narrador e do protagonista, o valor operatório da autoficção cria um impasse entre o sentido literal (a referência real da narrativa) e o sentido literário (a referência imaginária). O literal e o literário se contaminam simultaneamente, impedindo uma decisão simples por um dos pólos, com a ultrapassagem da fronteira (Nascimento, 2010, p. 65).

Nesse sentido, Gasparini (2014) aponta ainda para a falta de definições do termo "autoficção". O autor elabora a ideia de que não é claro se o neologismo surge como "o nome atual de um gênero ou o nome de um gênero atual", ou seja, se surge para definir um fenômeno novo ou se é apenas um novo termo criado para um



fenômeno. Em adição, reforça ainda que a "autoficção" tem como fundamento a dúvida sistemática. Dúvida sobre a precisão dos fatos escritos e também dúvida sobre a boa-fé do autor. Tendo em vista as dinâmicas de manipulação, o autor trabalha ainda a ideia de que é a partir das modificações conscientes dos fatos que o escritor tem a possibilidade de enganar o leitor acerca do grau de realidade da obra.

São as divergências de definições sobre o termo e o seu amplo uso nas discussões acerca da literatura contemporânea que fazem com que Faedrich (2016) considere que a palavra-chave para conceituar a autoficção como um gênero híbrido seja a indecibilidade. Indecibilidade porque não há um consenso sobre o que ela é, além de ela também "eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra" (Faedrich, 2016, p. 44), transitando entre diferentes campos, sem jamais se firmar integralmente em algum. O pacto autobiográfico então é parcialmente quebrado, já que, a partir da falta de segurança acerca do grau de "verdade" da obra, o leitor não pode confiar completamente no relato do autor.

O FILME DOCUMENTÁRIO E A LEITURA DOCUMENTARIZANTE

Em seu artigo *Filme documentário, leitura documentarizante* (2012), Odin dá início ao seu trabalho detalhando a dificuldade de "distinguir o espaço do documentário daquele da ficção" (Odin, 2012, p. 12), para então explicitar que a posição que planeja desenvolver em seu texto é a de que os filmes são capazes de fornecer instruções de leitura, isto significa: as obras indicam, seja por meio do texto fílmico ou dos créditos, como devem ser compreendidas. Essas orientações podem ajudar a compor diferentes tipos de leituras, com a documentarizante (enquadra o filme dentro do conjunto do documentário) e a fictivizante (enquadra o filme dentro do conjunto da ficção), sendo as estudadas pelo autor.

A partir das considerações iniciais, Odin estabelece que a diferença central entre as duas formas de leitura está no que tange à forma como o leitor se relaciona



com o Enunciador.[5] Na leitura documentarizante, o leitor é capaz de construir, a partir das instruções fornecidas pelo filme, um Enunciador cuja realidade é pressupostamente real, enquanto, na leitura fictivizante, ele não possui as informações necessárias para estabelecer tal conexão (Odin, 2012).

Nessa perspectiva, o autor realiza algumas considerações acerca do conjunto do documentário. É destacado que a fundamentação na verdade para a construção da trama nos filmes não é uma característica que define o pertencimento da obra ao conjunto. Em outras palavras: ainda que o autor minta sobre a pressuposta realidade, o filme pode ser um documentário.

É trabalhada ainda a ideia de que a construção de uma relação de equivalência entre o Enunciador e o autor não é obrigatória. Por mais que o leitor não consiga constituir essa relação, não há impedimentos para que o filme possa ser compreendido como um documento. E é a partir dessa consideração sobre a não obrigatoriedade de relação entre autor e Enunciador que é possível construir a ideia de que o Enunciador pode se manifestar em múltiplas formas, com diversos elementos do filme tendo a possibilidade de tomar esse papel; alguns destes: a câmera, o cinema, a sociedade, o *cameraman*, o realizador ou o responsável pelo discurso[6].

Tendo em vista as considerações realizadas por Odin, ele estabelece que "o único critério que, nos parece, deve ser mantido para caracterizar aquilo que advém na hora de executar a leitura documentarizante é que o leitor constrói a imagem do Enunciador, pressupondo a realidade desse Enunciador" (Odin, 2012, p. 18). Ou seja, a leitura documentarizante independe de intenção.

---

[5] Nesse artigo utilizamos o termo “leitor” como um sinônimo de “espectador”, visto que o processo de análise se dá a partir da ideia de Odin da “leitura do filme”.

[6] Essas são as formas de manifestação que o autor menciona no texto. A câmera é referente à consideração de que os elementos perante ela são reais, o cinema aplica-se aos casos em que é possível considerar o filme como documento do próprio filme, a sociedade é quando se é possível associar a obra com o contexto no qual foi produzida, o cameraman é no caso em que os registros da câmera funcionam como documento do que o cameraman vivenciou, o realizador do filme é quando o filme documenta o próprio autor e o responsável pelo discurso se dá, por exemplo, em filmes pedagógicos, quando um cientista toma para si a responsabilidade do discurso (Odin, 2012).



O autor menciona ainda que o leitor pode tomar múltiplos elementos do filme como Enunciadores reais, ou seja, em um único movimento, tanto a sociedade quanto o *cameraman* podem ser compreendidos como Enunciadores (Odin, 2012). Não há, nesse sentido, uma inflexibilidade em relação ao vínculo de pressuposta realidade.

Odin realiza então uma série de indicações acerca das formas pelas quais o filme pode instruir a leitura documentarizante, mas apeguemo-nos aqui, principalmente, às maneiras relativas ao uso dos créditos. Os modos apontados são: a) a presença de uma legenda que explicita a intenção do filme de ser interpretado como um documentário; b) a existência de uma legenda que informa que o filme foi realizado a partir de uma produção especializada em documentários; c) a ausência dos nomes dos autores; d) a própria forma dos títulos, quando "anunciam, sem ambiguidade, um documentário" (Odin, 2012, p. 24); e) inexistência total de crédito.

Nas páginas finais de seu artigo, Odin se refere à "quantidade de instruções" em um filme que leva à leitura documentarizante. Nesse sentido, o autor estabelece que "há documentários que são 'mais documentários' que outros" (Odin, 2012, p. 27), com base no número de elementos totais que auxiliam o leitor a construir a imagem do Enunciador real. Ou seja, quanto mais elementos que reforcem esse tipo de leitura, "mais documentário" é o filme.

É essa noção de uma "escala de documentário" que permite que tomemos um filme como o de Panahi e nos questionemos o quanto a obra pertence ao conjunto. Suas instruções de leitura, ao não se posicionarem de maneira conclusiva, permitem que os limites entre ficção e documentário se tornem um borrão. Tendo esse fenômeno em mente, Odin levanta ainda que existem categorias de filmes que não se enquadram claramente dentro de um conjunto ou de outro. É o caso dos filmes híbridos, que misturam diferentes tipos de leitura, e também dos ambíguos, que não fornecem ao leitor instruções claras o bastante sobre a forma que desejam ser compreendidos (Odin, 2012).



OS LIMITES EM ISTO NÃO É UM FILME

Em *Isto Não É Um Filme* (2011), Jafar Panahi documenta um dia de sua vida enquanto aguarda respostas acerca do julgamento que está ocorrendo devido a uma acusação de tentativa de gravar um filme sem a autorização governamental. Nos minutos iniciais, é apresentada ao espectador a manhã do diretor, que toma seu café e inicia uma conversa com a sua advogada, para depois escutar recados que lhe foram deixados. Após essas primeiras atividades, Panahi marca um encontro com o cinegrafista Mirtahmasb em seu apartamento. Quando se reúnem, Panahi começa a lhe contar sobre o seu último projeto, um roteiro o qual não obteve permissão do Estado para gravar, e então decide recriar algumas das sequências do roteiro, na tentativa de criar imagens para que os espectadores possam ter um vislumbre do filme que nunca existiu.

As interações entre os dois cineastas ensaiam o drama vivido por Panahi. O aguardo pelo veredito de seu julgamento, havendo a possibilidade de ser proibido de realizar filmes por duas décadas e de ser aprisionado por seis anos, é constantemente trazido à tona pelos dois cineastas. Ao fim, quando Mirtahmasb se dirige ao elevador para ir embora, Panahi começa a interagir com Hassan, um estudante de mestrado que está substituindo o zelador do prédio. Em sua conversa, discorrem sobre a vida de Hassan e a relação entre a sua vida profissional e os seus estudos, além das dinâmicas existentes no prédio e como o estudante as avalia. O encerramento do filme se dá, então, com os dois homens fora do prédio, com Panahi registrando uma celebração de um feriado nacional.

Nesse sentido, é possível compreender que Panahi faz uso de sua própria imagem para fundamentar um discurso documental acerca de sua situação política. Ao criar diferentes versões de si mesmo por meio do texto autoficcional, o cineasta realiza uma espécie de resgate da própria figura, valorizando a representação de si mesmo em um cenário no qual as imagens ideais lhe são negadas por ordens governamentais. As versões criadas do próprio diretor convergem na obra com a



finalidade de dar continuidade ao seu trabalho, ainda que em uma conjuntura política caracterizada pela censura e pelas tensões (Andrade, 2023).

Nota-se então um processo de cisão entre o indivíduo (Panahi) e os aparatos sociais (governo). Durante o processo de gravação do filme, o diretor se distancia dos governantes ao firmar uma consciência própria de si. Arfuch (2010) estabelece que, em uma autobiografia, ao realizar procedimentos similares, o autor adentra uma caminhada contraditória, na qual, ao se distanciar do *ele*, se aproxima dos *outros*, o que é percebido em *Isto Não É Um Filme* a partir da manifestação de preocupação de Panahi com a comunidade fílmica do país e também com o pedido realizado para que quem venha visitá-lo seja, precisamente, um outro cineasta.

Ainda nessa linha, a partir do estabelecimento de uma consciência própria sobre a sua situação, Panahi se institui como o Enunciador da sua história. Entretanto, apesar de realizar esse processo, o cineasta apresenta dúvidas acerca da natureza de sua enunciação e também de sua representação. Essa confusão é reforçada pelo próprio diretor em alguns dos segmentos do filme, como pode ser observado ao afirmar que os planos que gravou sobre a sua rotina ao acordar agora lhe pareciam falsos. A partir dessa questão levantada acerca da suposta veracidade do conteúdo registrado, o cineasta começa a inserir na trama do seu não-filme elementos que compõem a criação de múltiplas versões de sua própria figura, gerando então dúvidas sobre o quanto os seus procedimentos de ora se basear num discurso autobiográfico, ora num discurso autoficcional, não interferem na construção narrativa de modo a chacoalhar as convicções de inserir o filme dentro do conjunto documentário ou do conjunto ficcional. Sobre essa forma narrativa que coloca em cheque a verdade pressuposta, Santiago (2008, p. 174) explica que:

> Inserir alguma coisa (o discurso autobiográfico) noutra diferente (o discurso ficcional) significa relativizar o poder e os limites de ambas, e significa também admitir outras perspectivas de trabalho para o escritor e oferecer-lhe outras facetas de percepção do objeto literário, que se tornou diferenciado e híbrido. Não contam mais as respectivas purezas centralizadoras da autobiografia e da ficção; são os processos de hibridização do autobiográfico pelo ficcional, e vice-versa, que contam. Ou melhor, são as margens em constante contaminação que se adiantam como lugar de trabalho do escritor e de resolução dos problemas da escrita criativa.



Em algumas sequências de *Isto Não É Um Filme*, Panahi se dedica a refletir sobre os seus filmes anteriores, e durante uma dessas reflexões, ele se compara com a personagem Mina, de *O Espelho* (1997)[7]. O diretor diz que é possível que ele também tenha que retirar o gesso, aludindo a quando Mina retira o gesso de seu braço e se recusa a continuar atuando, passando, supostamente, do seu papel de personagem para voltar a ser si mesma. Esse segmento novamente reforça a frustração sentida pelo cineasta em relação à maneira como estava construindo a sua autorrepresentação até então. Afinal, entre as multiplicidades de Panahi estabelecidas no filme, qual é a ideal na visão do diretor? É a partir dessa consideração que o cineasta continua a contar a sua história, imputando gradualmente mais o seu ponto de vista em relação aos acontecimentos aos seus arredores, conseguindo então, finalmente, construir o seu estilo[8].



Figura 1: Comparação com Mina. Fonte: Captura do filme *Isto Não É Um Filme* (Jafar Panahi, 2011).

[7] Seu segundo longa-metragem, *O Espelho* (1997), tem como história a tentativa de uma garota que retorna para casa depois que a sua mãe atrasa para buscá-la na escola. Há uma transformação na linguagem do filme quando, na sua metade, vemos a protagonista retirar o gesso de seu braço e então a atriz (após fazer a transição personagem-atriz) se recusa a continuar aquele papel. A partir disso, o filme conta com diálogos entre a equipe técnica e assume uma estética documental. A comparação de Panahi é de que, assim como no seu filme, a sua representação precisa sofrer uma mudança e ele não ser mais um personagem, e sim ele mesmo.

[8] Utiliza-se aqui o pensamento de Nichols de que "no documentário, o estilo deriva parcialmente da tentativa do diretor de traduzir seu ponto de vista sobre o mundo histórico em termos visuais, e também de seu envolvimento direto no tema do filme" (Nichols, 2010, p. 74).



O diretor demonstra, ao retomar as gravações que realizou no período da manhã, ter consciência de que a forma como conduziu os procedimentos fez com que se autoficcionalizasse, ainda que não voluntariamente naquele primeiro momento. Nesse sentido, a definição de Gasparini (2014) de que o melhor momento para a utilização do termo "autoficção" é quando o autor a faz conscientemente pode ser questionada quando as problemáticas são trazidas para o campo cinematográfico[9]. Uma obra literária é sempre escrita após os acontecimentos, possuindo um distanciamento entre o referente e o referencial, enquanto a câmera registra os acontecimentos no momento em que ocorrem. Panahi sinaliza que, antes de ver as gravações, não havia percebido o que havia feito em relação à sua própria representação, mas, depois de haver adquirido essa consciência, incorpora a autoficção em seu filme.

Ainda nessa linha, podemos pensar que o procedimento de autoficção só se torna verdadeiro a partir de uma segunda obra. Lejeune (2008) levanta a hipótese de que alguém só se torna verdadeiramente um autor após o seu segundo livro, pois é a partir disso que o nome presente em ambas as capas se torna um "denominador comum", o que leva a pensar que não é mais possível reduzir aquela pessoa a apenas um dos textos. É possível, nesse sentido, avaliar que a autoficção apenas surge verdadeiramente em *Isto Não É Um Filme* após a retomada das gravações anteriores pelo diretor, com um momento de cisão narrativa que simboliza o ganho de consciência sobre os procedimentos que, até então, realizava inconscientemente.

As dinâmicas do diretor ao realizar esse procedimento autoficcionalizante esbarram, também, na relação que o leitor tem com a obra ao não saber situá-la de maneira definitiva entre um documentário ou uma ficção, sem saber como lê-la[10]. Ao aplicar extensivamente sobre a sua imagem processos de manipulação que embaçam

[9] Aqui refere-se à definição já mencionada de que "o termo autoficção deveria ser reservado aos textos que desenvolvem, em pleno conhecimento de causa, a tendência natural a se ficcionalizar, própria à narrativa de si" (Gasparini, 2014, p. 217).

[10] Ler no sentido de interpretar as instruções fornecidas pelo filme sobre se ele deve ser compreendido como um documentário ou como uma ficção.



o quanto a sua representação é calcada na realidade, Panahi dá início a um processo que gera questionamentos acerca da natureza do Enunciador real dessa película. É a partir dessas considerações em relação ao Enunciador que podem ser percebidas instruções de leitura diversas no filme.

Nesse sentido, nota-se que, apesar das divergências entre as versões apresentadas do diretor, todas elas funcionam como representações da vida do cineasta em julgamento a partir de um elemento que se apresenta como denominador comum entre todas elas: o nome próprio “Jafar Panahi”.

As instruções oferecidas, inclusive pelo próprio texto fílmico, para que *Isto Não É Um Filme* seja compreendido como um documentário, são diversas. Daremos ênfase neste trabalho a duas categorias de instruções: os diálogos e os créditos. É a partir delas que o filme explicita as suas intenções para com a relação construída com o leitor.

Durante as suas conversas sobre a situação em que se encontram inseridos, Panahi e Mirtahmasb frequentemente aludem à dinâmica de gravação que envolve o seu trabalho presente. Ocorre uma breve discussão acerca da importância de documentar os eventos da vida de Panahi e como o diretor deveria ter iniciado esse hábito o quanto antes. Nesse sentido, a iterada utilização do verbo "documentar" e de seus derivados reforça a visão dos cineastas de que o que estão realizando naquele momento é um documento da conjuntura na qual as suas vidas estão inseridas.

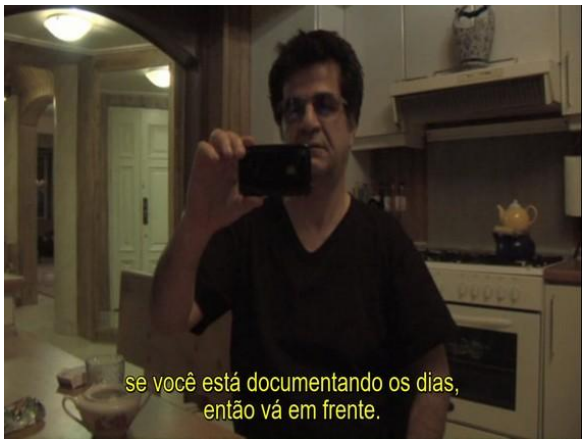


Figura 2. Conversa entre Panahi e Mirtahmasb. Fonte: captura do filme *Isto Não É Um Filme* (Jafar Panahi, 2011).



As instruções de leitura documentarizante encontram-se concentradas na figura de Jafar Panahi, que age como o Enunciador do texto. Através dos diálogos que ele estabelece tanto com Mirtahmasb quanto com Hassan, o diretor constrói um documento acerca da sociedade iraniana daquele presente diegético. O cineasta perpassa a trama narrativa como um elemento comum, que está presente em todos os momentos, enquanto os demais personagens orbitam à sua volta. Nesse sentido, as diferentes interações que Panahi tem durante o filme permitem que o leitor possa tomar como uma instrução documentarizante diversos momentos da narrativa, não excluindo ainda os que o cineasta não pensou que pudessem ser tomados como elementos documentais, já que, como explica Odin (2012), um filme não é capaz de limitar quando a leitura documentarizante será ativada no espectador.

Um dos elementos que colocam em dúvida a leitura documentarizante é a encenação. As simulações são presentes nos filmes documentários, tendo sempre figurado como um dos elementos utilizados pelos realizadores (Ramos, 2008). Entretanto, em *Isto Não É Um Filme*, Panahi a utiliza de maneira a colocar em questão se os seus procedimentos estão mais próximos da encenação ou de uma fabricação de sequências que tem como finalidade dar continuidade ao discurso fílmico construído pelo diretor. Sob essa perspectiva, destacam-se as interações no terço final do filme, quando o cineasta inicia as suas conversas com Hassan. Previamente, Panahi havia manifestado os seus pensamentos acerca do processo de trabalhar com atores amadores e como a locação poderia tomar para si um importante papel nessas situações, auxiliando a direcionar o elenco; essas reflexões do diretor dialogam então com os momentos no filme nos quais ele conversa com Hassan, visto que sua relação é mediada pela situação em que estão: ambos no elevador. O espaço se torna um elemento fundamental de seu diálogo porque Hassan o tempo todo tem que sair de onde está para recolher o lixo, e é nesses momentos de saída que interage com outros personagens, aumentando a percepção que temos do prédio. Nesse sentido, é a coincidência que levanta o mistério sobre o quanto a trama narrativa não foi criada



pelo cineasta. Há, então, um tensionamento acerca do que é compreendido como um documentário, com as intervenções de Panahi se localizando entre um limite mal delimitado, como explica Freire (2011, p. 94):

> Ora, se por um lado o documentário não “fabrica” a trama que mostra (nos termos que descrevemos acima: invenção dos personagens, dos lugares e da intriga que os une), mas procura apreender o mundo histórico tal qual ele se apresenta aos olhos do realizador, por outro, para apreender essa trama, ele não pode se privar de manipular os elementos de linguagem que lhe permitem “mostrar” esse mesmo mundo. No entanto, a partir do momento em que o cineasta faz sua escolha e recorta espaço-temporalmente o mundo histórico, esse mundo deixa de ser “mostrado” para ser “contado”.

Ainda nessa linha da confusão gerada pelo filme, o que mantém a questão sempre levantada são as possibilidades que *Isto Não É Um Filme* deixa em aberto para que a instrução documentarizante seja ativada no leitor. Mesmo nas sequências em que as coincidências parecem demasiado encaixadas para não terem sido fabricadas, a relação que Panahi desenvolve com a câmera, com o dispositivo sendo utilizado para registrar a pressuposta realidade do Enunciador, novamente reitera a intenção de que o leitor compreenda o filme como um documentário. A intenção máxima é manifestada ao final, quando surgem os créditos.

Como último ato, Panahi utiliza os créditos como forma de manifesto. O cineasta não credita os indivíduos que aparecem no filme como personagens, mas sim utiliza esse espaço para dizer que o filme é fruto de esforços seus e de Mirtahmasb, além de realizar agradecimentos censurados, sem explicitar nomes. Na última cartela, Panahi dedica o filme aos cineastas iranianos, novamente realizando um movimento de aproximação deles e distanciamento do governo. Não há, nos créditos, nenhum elemento que sugira que se trata de uma ficção, com todas as escolhas referentes à criação deles podendo ser ligadas ao cenário de censura em que os realizadores estão inseridos.

É a partir da falta de segurança numa esperada verdade que o pacto autobiográfico é rompido. Partimos então da hipótese de que, nesse caso, é possível realizar uma adaptação do conceito estabelecido por Lejeune para o cinema, imaginando uma espécie de "pacto do documentário". Esse pacto é quebrado em *Isto*



Não É Um Filme não pelo documentário enganar ou não o espectador, e sim pelo grau de confusão que ele gera ao possibilitar múltiplas leituras.

Lejeune (2008) define o pacto autobiográfico como a verdade sendo dita e nada além dela. Na quebra do "pacto do documentário", entretanto, a concepção é a de que a realidade pressuposta do Enunciador é inserida em diferentes níveis de manipulação, impossibilitando então que o espectador consiga reter-se a uma noção de verdade. O que se percebe não é um movimento de descarte, pelo espectador, daquela realidade, mas sim o estabelecimento de uma dúvida gerada a partir da manifestação de suficientes instruções do filme para que seja entendido como um documentário, ainda que com um grau notável de (possível) ficção.

Nesse sentido, a quebra é realizada por Panahi a partir da construção de diferentes versões de si mesmo, as quais sabemos tratar-se ainda sobre a sua figura através do uso do nome próprio como um denominador comum, que impede que aquela figura seja atribuída a outra pessoa. Ao realizar os processos de autoficção, o cineasta denuncia as variadas formas que ele se apresenta para o espectador durante o filme. Em um primeiro momento, há uma versão que retrata a sua condição política, mas que o próprio diretor critica conforme a trama progride, por considerá-la "falsa", uma "mentira", sendo um fruto de atuação, ainda que não proposital. Em um segundo momento, há uma tentativa, inclusive pela mudança do portador do dispositivo (que agora está nas mãos de Mirtahmasb), de capturar a rotina do diretor, buscando retratá-lo de maneira mais "real". Em ambas as instâncias, Panahi permanece como o Enunciador do filme, mas a sua realidade passa por processos de transformação em cada uma delas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Então, fundamentado no exposto, infere-se que a prática autoficcional dentro do campo cinematográfico atua como um aparato que tensiona também a relação entre o documentário e a ficção, levando em consideração que a manipulação do



personagem homônimo com o autor resulta em um grau de confecção no processo de composição da trama narrativa que se assemelha demasiado às práticas ficcionais.

Sendo assim, em *Isto Não É Um Filme*, Jafar Panahi utiliza a criação de diferentes versões de si mesmo, a partir do recurso autoficcional, para construir um documento acerca da situação em que vive como cineasta censurado pelo governo. São os seus movimentos transitórios, ora se aproximando da autobiografia, ora da autoficção, aliados aos procedimentos de manipulação do mundo ao seu redor, que colocam em xeque as ativações de diferentes leituras em seu filme.

Por fim, a partir das considerações apresentadas, recorre-se mais uma vez a Lejeune para justificar uma espécie de transposição do pacto autobiográfico para o cinema. Segundo o autor, "quando se busca a clareza, correm-se dois riscos: de um lado, dar a impressão de estar repisando em evidências (já que é preciso retomar tudo a partir da base), de outro, complicar as coisas estabelecendo diferenças demasiadamente sutis" (Lejeune, 2008, p. 13). É a partir da aproximação entre os estudos sobre a autoficção e sobre a leitura documentarizante (Odin, 2012) que buscamos compreender como Jafar Panahi utiliza a manipulação da sua própria figura e do mundo ao seu redor para continuar realizando os seus filmes, ainda que em meio a um cenário de censura, a partir da quebra do que chamamos aqui de "pacto do documentário", fundamentada no grau de incerteza acerca da natureza de seu filme e na indecibilidade referente ao firmamento de sua figura como Enunciador na realidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Márcio. Janelas, câmeras e personas: a autoficção como gesto reflexivo de insurgência no cinema prisional de Jafar Panahi. **Revista FAMECOS**, v. 30, n. 1, p. e41289-e41289, 2023. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/revistafamecos/article/view/41289. Acesso em 29 mai. 2026.

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico - Dilemas da subjetividade contemporânea**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.



ARAUJO, Karla Magalhães de. Autobiografia e autoficção: um panorama teórico-estético-literário. **Revista Philologus,** Rio de Janeiro, n. 64, jan./abr., 2016. Disponível em: http://www.filologia.org.br/rph/ANO22/64supl/024.pdf. Acesso em 29 mai. 2026.

FAEDRICH, Anna. Autoficção: um percurso teórico. **Revista Criação & Crítica**, n. 17, p. 30-46, 2016. Acesso em: https://revistas.usp.br/criacaoecritica/article/download/120842/121520/236294. Acesso em 29 mai. 2026.

FREIRE, Marcius. Documentário: ética, estética e formas de representação. **São Paulo: Annablume**, 2011.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de quê?. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 181-222.

KLINGER, Diana. Escrita de si como performance. **Revista brasileira de literatura comparada**, v. 10, n. 12, p. 11-30, 2008. Disponível em: https://revistaabralic.com.br/index.php/revista/article/view/178;. Acesso em 29 mai. 2026.

LEJEUNE, Philippe. Autoficções & Cia.:Peça em cinco atos. *In*: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaios sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 21-38.

____. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à internet. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. 404 p. (Humanitas). ISBN 978-85-7041-683-4.

MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermidialidade. **Outra travessia**, n. 7, p. 47-53, 2008. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974. Acesso em: 29 mai. 2026.

NASCIMENTO, Evando. Autoficção como dispositivo: alterficções. **Matraga-Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ**, v. 24, n. 42, p. 611-634, 2017. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/matraga/article/view/31606. Acesso em: 29 mai. 2026.

____. Matérias-primas: entre autobiografia e autoficção. **Cadernos de estudos culturais**, v. 2, n. 4, 2010. Disponível em:



https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/4489. Acesso em: 29 mai. 2026.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** 5. ed. Campinas: Papirus, 2010. 270 p. (Coleção Campo Imagético). ISBN 85-308-0785-5.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim et al. Ensaios sobre a autoficção. **Belo Horizonte: Editora UFMG**, 2014.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. **Significação: Revista de cultura audiovisual**, v. 39, n. 37, p. 10-30, 2012. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/6097/609766001002.pdf. Acesso em: 29 mai. 2026.

RAMOS, Fernão. **Mas afinal…o que é mesmo documentário?**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Meditação sobre o ofício de criar. **Aletria:** Revista de Estudos de Literatura, v. 18, n. 2, p. 173-179, 2008. Disponível em: https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/18216. Acesso em: 29 mai. 2026.

SARMENTO, Rosemari. A narrativa na literatura e no cinema. **Travessias**, v. 6, n. 1, p. e6235-e6235, 2012. Disponível em: https://saber.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/6235. Acesso em: 29 mai. 2026.

SOUZA, Eneida María de. Autoficção e sobrevivência. **La Palabra**, n. 30, p. 107-114, 2017. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/346546290_Autoficcao_e_sobrevivencia. Acesso em: 29 mai. 2026.