



RELICI

## A METAFICÇÃO COMO SUBVERSÃO A IMPOSIÇÕES POLÍTICAS EM *TAXI TEERÃ*, DE JAFAR PANAHI<sup>1</sup>

*Bernardo Luiz Antunes Soares*<sup>2</sup>

### RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a discussão do uso da metaficção no filme *Táxi Teerã*, de Jafar Panahi. Nele observamos como a metaficção é um instrumento de empoderamento do seu cineasta, que se encontra em situação legal extremamente delicada em seu país, para criticar o contexto político do Irã e, de forma geral, em problematizar questões a respeito do realismo da imagem cinematográfica e a postura do espectador perante ela. Utilizamos como aporte teórico os textos sobre metaficção de Patricia Waugh, Robert Stam, Linda Hutcheon e Gustavo Bernardo, assim como as discussões de Bill Nichols e André Bazin sobre documentário e realismo. O artigo contribui não apenas para discussões sobre metaficção e cinema iraniano, como também para aquelas que envolvem censura, liberdade de expressão e repressão política nas artes.

**Palavras-chave:** Metaficção; Liberdade de expressão; Cinema iraniano.

### ABSTRACT

The present work aims to discuss the use of metafiction in the film *Taxi*, by Jafar Panahi. In it, it was observed how metafiction was used as an empowerment tool by its filmmaker, who is currently facing an extremely delicate situation in his nation, to criticize the political context of Iran and, in an universal way, to problematize questions regarding the realism of the cinematographic image and the spectator's position in regards to it. It was used as theoretical contribution the works on metafiction by Patricia Waugh, Robert Stam, Linda Hutcheon and Gustavo Bernardo, as well as the discussions on realism by Bill Nichols and André Bazin. The article contributes not only to the discussions on metafiction and Iranian cinema, but also to those involving censorship, freedom of speech and political repression in arts.

**Key words:** Metafiction; Freedom of speech; Iranian cinema.

---

<sup>1</sup> Recebido em 21/02/2018

<sup>2</sup> Universidade Federal da Paraíba. luizsoares72@hotmail.com

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.3, p.85-100, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

86

Mesmo após a queda do governo dos xás para o dos aiatolás na Revolução de 1979, pouco se alterou com relação à liberdade de imprensa e de expressão no Irã: em um ranking de 180 nações realizado em 2017, o país foi classificado em 165º lugar e descrito como “uma das cinco maiores prisões do mundo para profissionais de informação”<sup>3</sup> pela organização francesa Repórteres Sem Fronteiras (Reporters Sans Frontières), sendo dominado por notícias de cidadãos que são impiedosamente reprimidos e condenados a mandados de prisões arbitrários.

Esta situação, evidentemente, também é identificada na produção artística do país. Visto como ferramenta de propaganda ideológica, um projeto cinematográfico, por exemplo, deve passar por censores rígidos do Ministério da Cultura, que analisarão não apenas o roteiro proposto, como também a equipe de produção, como afirma Alessandra Meleiro:

[n]o Irã, os valores morais e a orientação política do diretor, do produtor e da equipe técnica importam mais no momento de aprovação pelo Ministério da Cultura e Guia Islâmico do que um projeto bem definido ou um roteiro de boa qualidade (2006, p. 48).

O processo de avaliação de um filme prossegue em diversas outras etapas do desenvolvimento do projeto e, muitas vezes, ocorre do filme conseguir o aval de produção, mas ser banido de circulação dentro do país após sua conclusão. É o que acometeu diversos filmes iranianos de cineastas conceituados internacionalmente, como Abbas Kiarostami (como *Dez*, que inclui a imagem considerada imoral de uma mulher removendo sua burca) e Mohsen Makhmalbaf (como *Um instante de inocência*, que traz momentos de humor envolvendo um personagem policial). Porém, dentre os cineastas contemporâneos, o mais notório a sofrer com as imposições da censura é Jafar Panahi, diretor de filmes abertamente críticos da xaria<sup>4</sup> contra a mulher, como *O círculo* (que possui, entre outras coisas, uma

<sup>3</sup> A tradução de fontes em língua estrangeira é de nossa autoria.

<sup>4</sup> Nome dado ao código de leis do Irã. A xaria possui uma extensa lista de proibições ao que pode ser exibido em um filme, como aponta Meleiro: “1) Em relação às questões religiosas: 1.a) qualquer

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.4, p. 85-100, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

87

personagem prostituta) e *Fora de jogo* (que retrata o esforço ilegal de mulheres em entrar em um estádio de futebol, um local permitido unicamente aos homens).

Em 2010, durante a filmagem de um novo filme, Panahi é detido pela polícia e sentenciado à prisão domiciliar por seis anos, além de ser proibido de dirigir filmes por 20 anos e ter todos os seus filmes até então realizados banidos de circulação (antes mesmo disso, seus três últimos filmes já estavam banidos). Tal impedimento político, ao invés de segregá-lo da produção cinematográfica, foi utilizado como inspiração para seus filmes seguintes, que, filmados em sigilo absoluto, passam a incorporar as limitações físicas e políticas do seu diretor à sua criação. Assim, os filmes atuais de Panahi existem em um paradoxo, utilizando-se do meio cinematográfico para comentar sobre a impossibilidade de seu diretor realizar uma obra cinematográfica. Isto é evidente imediatamente no título de seu *Isto não é um filme* (2011), que, de forma irônica, questiona seu próprio *status* como cinema. Posteriormente, ele viria a dirigir o solitário *Cortinas fechadas* (2013), que constrói uma alegoria à situação de Panahi através da narrativa de um homem refugiado com seu cão em uma casa da praia. Seu mais recente *Táxi Teerã* (2015), premiado com o Urso de Ouro no Festival de Berlim, sobre o qual nos deteremos com mais profundidade, também expande essa nova direção da carreira de Panahi, que faz

---

insulto ao monoteísmo, aos profetas e líderes comunitários; 1.b) qualquer insulto aos princípios que sustentam o governo islâmico no Irã; 1.c) negar o papel da revolução na formulação das leis; 1.d) negar a ressurreição e seu papel na evolução do homem através de Deus; 1.e) negar a continuidade do líder religioso; 2) Em relação às questões políticas: 2.a) qualquer insulto à polícia e às forças armadas; 2.b) negar o papel da República Islâmica do Irã sob a liderança de aiatolá Khomeini em livrar os muçulmanos do imperialismo do mundo; 2.c) policiais e soldados mal vestidos ou discutindo; 3) Em relação às questões da Sociedade Civil: 3.a) proibição de filmes que tratem de violência, sexo explícito, prostituição e corrupção; 3.b) personagens negativos com barba; 3.c) contato físico ou piadas entre homens e mulheres; 3.d) piadas sobre exército, polícia ou família; 3.e) palavras estrangeiras ou grosseiras; 3.f) músicas estrangeiras ou qualquer tipo de música que evoque prazer e alegria; 3.g) mostrar de maneira positiva um personagem que prefira a solidão à vida coletiva; 3.h) mulheres vestidas indecentemente (elas devem cobrir todo corpo e rosto e não podem usar roupas justas ou coloridas) e maquiadas.” (MELEIRO, 2006)

Revista Livre de Cinema, v. 5, n.4, p. 85-100, set-dez, 2018

ISSN: 2357-8807



RELICI

88

uso da metaficção como forma de subverter as imposições políticas do governo às suas obras.

Uma das definições encontradas para o conceito de metaficção é a de que se trata de “um fenômeno estético autorreferente através do qual a ficção duplica-se por dentro, falando de si mesma” (BERNARDO, 2010, p. 9). Com isso, a obra metaficcional constantemente expõe em sua narrativa o fato de que é uma construção, chamando atenção para o processo criativo. Há uma necessidade de manter o espectador ou leitor distanciado do efeito mimético da obra, de conscientizá-lo de que está lendo um livro ou assistindo a um filme e, com isso, em convidá-lo a uma postura mais crítica, a participar da construção do filme.

A metaficção, portanto, formula-se pela compreensão do uso de camadas ficcionais que se interligam umas às outras, expondo a maneira como a ficção interage com a realidade. Como consequência desta interação, é elucidada uma série de questões, entre as quais, a de informar a maneira como nossas percepções acerca da natureza representacional da ficção podem alterar e até recriar a realidade (WAUGH, 1974, p. 2-3). A metaficção age como uma maneira de analisar os efeitos da ficção em nossas vidas – como ela (re)constrói, por exemplo, o real (ou a nossa percepção dele)?

A princípio, o primeiro plano do filme, que apresenta uma visão do para-brisa do veículo-título, parece corroborar nossa postura tradicional ao assistir a uma ficção. De posse da nossa suspensão de descrença, o contrato implícito que assinamos como forma de adentrar em qualquer obra de ficção, não questionamos sobre a imagem que nos é apresentada. Ela nos soa como um clássico exemplo do realismo transparente que André Bazin defendia: apresentando longamente as banalidades do trânsito iraniano (mas sem se deter em nada em específico), a cena permite “fazer entrar na tela a verdadeira continuidade da realidade” (BAZIN, 1991, p. 79) graças ao som ambiente da rua movimentada, reunindo ruídos que nos soam



RELICI

89

habituais ao trânsito (motores de carros, buzinas, pessoas, entre outros), e por ser filmada em um plano-sequencia, existindo quase como uma moldura na qual nossos olhares se fixam a contemplar a agitada rua da capital iraniana.

Trata-se de uma impressão familiar a quem já está habituado aos traços do cinema realista (fartamente empregados pelo cinema iraniano em geral) e que Panahi busca para contrastá-la com o que vem logo em seguida, que nos surpreende com a primeira forma de metaficção: em *voiceoff*, o passageiro que se encontra no banco da frente questiona ao motorista sobre a presença de um objeto – e, no corte seguinte, o vemos nos encarando, ou seja, olhando e apontando diretamente para a câmera. Temos nossa primeira ruptura metaficcional, a materialização da câmera na diegese do filme. Mas se o efeito resultante poderia ser o de quebra da imersão na realidade do filme, o efeito do real se intensifica com este momento. Como espectadores, sabemos que estamos vendo um filme (esta consciência antes era presente, porém de forma adormecida), mas o contrato que assinamos para manter a ilusão da ficção não se torna mais necessário, pois o reconhecimento da câmera acaba por instalar no filme um aspecto de documentário: estamos agora assistindo aos passageiros num táxi enquanto estes conversam sobre pena de morte e criminalidade.

O que há de documentário nesse segmento? A respeito disso, recorremos a Bill Nichols, que ao comentar sobre a participação de pessoas em documentários, diz que: “O direito do diretor a uma *performance* é um ‘direito’ que, se exercido, ameaça a atmosfera de autenticidade que cerca o ator social” (2005, p. 31). A performance a qual Nichols se refere é uma mudança de comportamento instigada pela presença da câmera, a qual *não* parece ocorrer neste momento. Quando o homem questiona sobre a câmera, o motorista (que permanece oculto) a justifica como sendo um dispositivo antifurtos. Portanto, não tememos sequer por um possível efeito *heisenbergiano* neste momento, ou seja, de que a câmera iniba um



RELICI

90

comportamento natural ou até mesmo estimule um comportamento artificial dos personagens, pois, ainda que olhem em direção à câmera, estes parecem desconhecer que estão presentes em um filme cinematográfico. É este aparente desconhecimento que associamos à autenticidade do ator social a que Nichols se refere, e que, conseqüentemente, aumenta a nossa percepção do realismo da imagem.

O que gostaríamos de enfatizar, nesta cena inicial, é a alteração radical da postura do espectador através de duas camadas diferentes de “realidade” provocada pelo filme: se a primeira, representada pelo plano do para-brisa, nos traz uma realidade em que o espectador é tratado como uma entidade oculta, à qual estamos acostumados com a tradição da obra de ficção; a segunda, que flerta com o documentário por reconhecer a presença da câmera, “nos compele a acreditar que a imagem seja a própria realidade diante de nós”<sup>5</sup> (NICHOLS, 2005, p. 31).

Porém, alguns poucos minutos adiante, por uma terceira vez, o filme se transforma, com a revelação de Panahi como o motorista do táxi, que é acusado por um outro passageiro, até então também oculto, no banco de trás do de Panahi. No entanto, o passageiro vai além e reconhece toda a sequência que havíamos testemunhado como uma reminiscente de uma obra prévia, *Ouro carmim* (2003). Assim, se a materialização da câmera revela-se como algo que instaura credibilidade ao realismo do filme, pois esta passa a integrar-se como um objeto físico que apenas documenta um ambiente, até então, imaculado de qualquer artificialidade, dessa vez a presença do autor no universo diegético e a lembrança de um outro filme seu a reduz. A veracidade do evento que se sucedeu é posta em dúvida – o que teríamos visto era encenação ou não?

---

<sup>5</sup> É importante salientar que Nichols aponta isso como uma crença comum entre espectadores de documentários, não como uma postura que o espectador forçosamente deve assumir.



RELICI

91

Essas constantes rupturas provocadas pela metaficção lembram uma fala de Robert Stam (que se refere à metaficção como anti-ilusionismo): “os anti-ilusionistas exploram a mistura dos gêneros a tal ponto que o significado do trabalho passa a surgir da tensão criativa gerada por sua interação” (2001, p. 56). Assim, *Táxi Teerã* se fundamenta nesta dinâmica cabo-de-guerra, que força o espectador constantemente a reavaliar o “coeficiente de ficção”, uma expressão concebida por Stam para se referir ao fato de que o realismo não é inteiramente destruído com o emprego da metaficção (2003, p. 175-176). Ao antecipar nossa postura automatizada ao lidarmos com obras de ficção, Panahi parece treinar o espectador nestes primeiros dez minutos, conscientizando-o da possível manipulação daquilo que está vendo e, seu filme, portanto, passa a gravitar numa área cinzenta e ambígua. À medida que novos personagens adentram a narrativa, estamos questionando a veracidade daqueles acontecimentos. Quando um casal cujo marido encontra-se ferido entra no carro, imediatamente hesitamos se este acontecimento é fabricado pelo diretor ou não, pois parte de uma situação extremada demais, que associamos com mais facilidade às mirabolâncias da ficção do que à contenção da realidade – uma reação que, ironicamente, o próprio vendedor de DVDs piratas verbaliza, convertendo-se, assim, também em um espectador daquela pequena história. Não deixa de ser curioso, portanto, que, apesar de questionar os eventos ao seu redor, o próprio vendedor não parece perceber que ele próprio é passível de ser encarado como uma criação pelo espectador. Sua postura pode, muitas vezes, assumir a distância de um espectador, mas o simples fato de estar presente no filme o coloca em igualdade com as situações que transcorrem ao longo dele. Sendo assim, a própria ontologia da imagem fotográfica, a capacidade da imagem de “transferência de realidade da coisa para a sua reprodução” (BAZIN, 1991, p. 22) é subvertida por *Táxi Teerã*: o fato de estar presente em um filme torna-se



RELICI

automaticamente passível de ser exposto como uma construção, algo contra a espontaneidade do real.

A entrada da sobrinha, do amigo e de uma conhecida de Panahi no filme também mantém vivas estas questões ao fornecer camadas metaficcionalis adicionais. Pois, se antes a presença de Panahi poderia indicar uma artificialidade na construção do filme graças à sua postura de distanciamento da ação, já que ele se mantinha alheio aos eventos que decorriam, agindo quase na capacidade de um mero observador, dessa vez a presença de pessoas íntimas dele evidenciam níveis diferentes dele enquanto personagem que, em maior ou menor grau, nos fornecem olhares sobre Panahi como indivíduo além das artes. Pensemos novamente em Nichols e nos seis modos de documentário formulados por ele<sup>6</sup>: se inicialmente, poderíamos pensar em *Táxi Teerã* flertando com o modo participativo (2005, p. 153), com Panahi na função de cineasta que participa no ambiente que “documenta”, ainda que adotando uma postura estudada e retraída, o uso de pessoas relacionadas à vida particular de Panahi inevitavelmente redireciona o foco da narrativa nele, forçando-o a participar de interações bem mais pessoais e o filme parece se converter no modo performático (2005, p. 169) por dar maior ênfase às relações do diretor enquanto sujeito, alguém com uma vida fora das câmeras.

Mais uma vez, contudo, Panahi esforça-se para quebrar este sentimento de transparência, ao constantemente fazer alusões ao meio cinematográfico e a si enquanto um cineasta em primeiro lugar. Por exemplo, a sobrinha dele revela-se uma personagem bastante remanescente de outro filme seu, *O espelho* (1997), com o diretor chegando a introduzir ambas as personagens na mesma situação (a semelhança é inclusive verbalizada por ela própria). Da mesma forma, *Fora de jogo* (2006) é referenciado durante o segmento da mulher que carrega as rosas, ao passo

---

<sup>6</sup> Apesar de *Táxi Teerã* não ser um documentário, ainda é um filme que flerta com essa linguagem como forma de desenvolver suas discussões. Sendo assim, acreditamos que seja válido utilizar a teoria de Nichols para esclarecer as transformações pelos quais o filme passa.



RELICI

93

que a passagem envolvendo o amigo de Panahi é constantemente intermediada pelo fato de Panahi ser um cineasta. Sendo assim, se aquelas pessoas podem ser, de fato, relacionadas ao Panahi fora das câmeras, elas estão sendo apresentadas em situações provavelmente controladas pelo Panahi autor. O que prevalece disso, então? Nichols, em um outro momento de seu livro, chega a afirmar que o uso de não atores pode posicionar o filme em um “terreno indistinto entre ficção e não ficção, entre histórias de satisfação de desejos e histórias de representação social” (2005, p. 31), o que não podemos deixar de associar mais uma vez ao coeficiente de ficção de Stam.

Até o momento, analisamos a construção metaficcional de *Táxi Teerã* a partir da percepção do real do espectador, mas esta também se encontra intimamente relacionada ao discurso político e ideológico do filme quanto à repressão da liberdade de expressão à qual aludimos nos parágrafos iniciais. Pois a metaficção surgiu a partir de um desejo dos escritores e diretores de representarem um mundo cada vez mais incerto e que não se conformava mais à tradição e convenção do realismo, que passara, então, a ser encarado como uma reafirmação das estruturas de poder. Assim, “a metaficção converte o que vê como valores negativos de convenções literárias desgastadas como a base de críticas sociais potencialmente construtivas” (WAUGH, 1984, p. 11).

Na condição de um homem sentenciado à prisão por fazer filmes (e proibido de dirigir outros novos), Panahi é empoderado pela metaficção para manter sua arte viva. É sintomático disso, por exemplo, que ele tenha deixado no corte final de *Táxi Teerã* os breves momentos em que desloca a câmera para o lado: trata-se de uma ruptura da ficcionalidade, é claro, afinal, estamos observando o cineasta abertamente manipulando seu instrumento artístico, deixando claras as forças normalmente ocultas na construção da ficção, mas uma que também se configura como uma recusa à pena legal que lhe fora atribuída, pois demonstra como ele não



RELICI

teme em aparecer no filme com uma câmera na mão. Nesse sentido, nos reportamos a uma fala de Stam, que diz:

Na arte auto-reflexiva, a mão do artista é, antes de mais nada, visível. [...] O deus da arte anti-ilusionista não é uma divindade panteísta imanente; é um deus olímpico que se intromete acintosamente nos eventos ficcionais, separando-nos deles e de seus personagens e chamando nossa atenção para a caneta, o pincel ou a câmera que os criou (1981, p. 55).

O título do filme nos parece pertinente por expor a duplicidade dos papéis de Panahi: ele dirige *Taxi*, tanto o filme quanto o automóvel. Na capacidade de motorista e de cineasta, ele nos conduz pelas ruas de Teerã e permite a entrada e saída de passageiros-personagens. Sua posição de comando não pode ser ignorada e, em vários momentos, testemunhamos como ele pede para que personagens (o vendedor de DVDs, as senhoras idosas) se retirem do veículo, significando, no processo, suas saídas também do filme. Ainda que utilize uma justificativa narrativamente orgânica, Panahi está agindo enquanto um autor, ao introduzir e eliminar personagens, exibindo seu controle sobre aqueles que aparecem em sua obra.

Sua autoria também é evidenciada à medida que observamos diversas referências a seus filmes transitando pela tela, desde as referências explícitas a *Ouro carmim*, *O espelho* e *Fora do jogo* as quais já mencionamos, passando por *O balão branco* (1995), na figura das duas senhoras que têm a missão de levar os peixes à fonte, o que relembra muito a tarefa da protagonista daquele filme de comprar peixes. Enquanto isso, a estrutura geral de entra-e-sai de personagens da narrativa nos remete a *O círculo* (2000), expondo um panorama da multiplicidade cultural encontrada em Teerã. Considerando que já apontamos como *Isto não é um filme* e *Cortinas fechadas* também abordam a situação legal do cineasta, podemos mesmo afirmar que *Taxi Teerã* engloba toda a filmografia do diretor.

Esta continuidade entre as obras dele presente neste filme provoca um efeito em vários níveis: em primeiro lugar, reforça como tudo aquilo é de sua criação



RELICI

95

e, em algum nível, aquilo também pode ser visto como uma exteriorização de sua mente. Por Panahi ser também um personagem do filme, interagindo diretamente com seus personagens, podemos confabular algumas leituras sobre esta relação de proximidade entre ele e suas obras. Pensemos em uma fala de Miller, que diz que “[n]ossas vidas reais são governadas e direcionadas pelas histórias que lemos e escrevemos” (1995, p. 66). Sendo assim, podemos pressupor que, após tê-las realizado, Panahi passasse a enxergar suas obras ao redor de sua vida<sup>7</sup>. Ou, ainda, podemos nos questionar sobre a origem da inspiração desses filmes, se partiria diretamente da existência de pessoas ou acontecimentos reais que Panahi testemunhara, o que, conseqüentemente, transformaria *Táxi Teerã* em uma espécie de janela ao processo criativo dele – sendo a diversidade sociocultural de Teerã um tema frequente de seus filmes, podemos imaginar que Panahi observava interações cotidianas para conceber suas histórias. Em todo caso, o que isso enfatiza é o relacionamento do autor com a sua própria arte e como esta pode ser associada à vida, novamente estreitando as fronteiras entre ficção e realidade.

O veículo-título, por sua vez, pode ser visto como uma representação da situação penal do cineasta: podemos ter até vislumbres do exterior, mas todos são cerceados por uma barreira (o para-brisa). A câmera, seu instrumento artístico, mantém-se claustrofobicamente confinada ao espaço delimitado pelo automóvel e a imagem do filme encontra-se aprisionada, podada, a câmera permanece quase eternamente estática, apenas ocasionalmente deslocando-se em seu eixo em breves panoramas, porém não temos uso de travellings, gruas ou algo que lhe confira uma mobilidade mais expressiva. Além de exercer uma bela ironia dramática com o início, a cena final também traz em si uma metáfora poderosa: a câmera pode ter sido roubada e Panahi “impedido” de continuar filmando, mas não conseguiram

---

<sup>7</sup> Algo que corrobora esta leitura é um momento marcante de *Isto não é um filme* em que Panahi passa a descrever seus sentimentos através de cenas de seus filmes passados.



RELICI

96

roubar o filme, que restou, ficou, foi exibido e visto – algo que fica implícito também no momento em que a mulher dedica uma rosa ao espectador, um gesto de gratidão que informa sobre a importância que o filme atribui ao fato de ser visto, encarado por ela como um gesto de comunhão por si só político. Finalmente, a própria ausência de créditos traz à tona a política iraniana, pois filmes não aprovados pelo ministério não recebem créditos. Sendo assim, o filme é destituído da assinatura de um autor e de outros profissionais a quem atribuir crédito, aparentemente existindo como uma peça sem dono.

Mas *Táxi Teerã* não se reduz a uma representação da situação de seu diretor, sendo este apenas seu ponto de partida para diversas outras questões. Em primeiro lugar, evidentemente, a situação de Panahi é uma que, em maior ou menor grau, atinge outros cineastas, jornalistas e artistas em potencial – e o filme exemplifica isso com um uso de “filme dentro do filme”, colocando um espelho em sua frente e duplicando-se, criando, assim, um *mise em abyme* (HUTCHEON, 1980, p. 48-50) através do projeto escolar da sobrinha.

Em seu intuito de filmar uma realidade “bela” e aceita pelo código iraniano, representada pelo casamento, a menina acidentalmente esbarra em uma realidade “feia”, a do roubo. Se isto já seria o suficiente para provocar questões relevantes quanto ao comprometimento do cinema com o real e o paradoxo do projeto (que instrui os alunos a falarem sobre a realidade, mas que impede a exposição de situações que ferem determinadas regulamentações, tornando-se, no processo, algo controlado), a situação se complica quando ela tenta salvar seu filme ao convencer o menino a devolver o dinheiro. Mesmo que a menina se mostre inconsciente das implicações deste seu ato, é interessante imaginar os tipos de dilemas éticos que toda essa sequência traz consigo: certamente o fato de ela oferecer dinheiro a seu ator social para agir de uma determinada forma infringe qualquer ética de não ferir a espontaneidade do real, porém, então, como salvar a imagem que ela acabara de



RELICI

97

filmar? São dilemas éticos, sociais e morais que certamente assolam aqueles que desejam fazer cinema no Irã, algo que Panahi reforça ao trazer a menina, antes disso, recitando algumas normas do que não se pode colocar em um filme.

O uso de *mise em abyme* não se restringe ao caso da sobrinha, já que Panahi permite que a imagem do filme seja capturada por outros personagens, trabalhando, em um nível macro, com a acessibilidade da câmera na modernidade – um fator que Nichols atribui à expansão do gênero documentário, com a captura de imagem e som se tornando mais prática graças ao avanço tecnológico (2005, p. 146). Isso é extremamente relevante para a discussão empreendida por *Táxi Teerã*, que evidencia como a imagem atua como um documento na era moderna, o que pode ser observado na sequência em que o homem ferido recita seu testamento para a câmera do celular de Panahi enquanto esta é operada pelo vendedor de DVDs. Na sociedade atual, as câmeras tornaram-se onipresentes, deixando de ser um instrumento exclusivo do cinema, o que permite que, desde a primeira cena, um homem assuma que a câmera presente no veículo seja um instrumento antifurtos – e que, ao final do filme, este termine mesmo por ser seu papel. A proliferação da câmera, que criou uma realidade que muitos associam a Orwell na medida em que a filmagem da realidade é praticamente ininterrupta em nosso cotidiano, disseminou também uma postura no espectador, que crê naquilo que a imagem apresenta sem questionar as possíveis manipulações que ela possa apresentar. Bazin já ressaltava quanto à originalidade da fotografia ser sua “objetividade essencial” (1991, p. 22), sendo este um atributo que reforçava o realismo da imagem, e Nichols confirma quanto à postura do observador frente a esse sentimento de realidade ao observar que: “[c]om frequência, o documentário convida-nos a acreditar piamente que ‘aquilo que vemos é o que estava lá’” (2005, p. 120).

E assim chegamos à discussão ideológica que talvez seja a mais pertinente de *Táxi Teerã* e que abrange a discussão sobre as percepções do real que



RELICI

98

trabalhamos desde o início: ao constantemente reforçar a não-confiabilidade das imagens de seu filme, Panahi parece almejar conscientizar o espectador de sua ingenuidade em acreditar em tudo o que a câmera mostra. Nesse aspecto, a fala da personagem da mulher que carrega flores é crucial, ao relatar os procedimentos do governo iraniano em gravar depoimentos e editá-los de modo a convencer o povo em geral quanto à redenção de protestantes<sup>8</sup>. Dessa forma, podemos observar os extremos a que o governo iraniano chega no que diz respeito ao uso do cinema enquanto arma ideológica (algo que não é inédito na história do cinema, sendo possível observar também no cinema soviético e no cinema nazista).

Pensemos na icônica fala de abertura de Nichols, “[t]odo filme é um documentário” (2005, p. 26), e em outra, de Marc Vernet, “[q]ualquer filme é um filme de ficção” (2016, p. 100). Uma parece anular a outra, mas em verdade, elas convivem harmoniosamente. Pois há algo de documentário em todo filme pela reprodução de uma cultura e há também algo de ficção por haver uma transformação de pessoas, objetos, narrativa e tempo-espaço. Sendo assim, o que o filme de Panahi parece propor é uma postura espectral que não se limite a um extremo da balança, mas que suponha um equilíbrio entre ambas, que nada seja encarado como verdade irrefutável ou mentira absoluta, pois “a linguagem da ficção parece recair sobre, e se misturar com, as instabilidades do mundo real” (WAUGH, 1984, p. 5).

*Táxi Teerã*, portanto, refuta as críticas às quais a metaficção sofreu quando esta ganhou particular atenção na pós-modernidade. Se muitos teóricos acreditavam numa “‘grande tradição’ que não deixava espaço para ‘as brincadeiras’” (STAM, 2001, p. 54) ou que “a exaustão e a rejeição do realismo era sinônima a uma exaustão e rejeição ao romance<sup>9</sup> (WAUGH, 1984, p. 7), as supostas “brincadeiras”

---

<sup>8</sup> Bazin já previa esse efeito da montagem em seu artigo “Montagem proibida”.

<sup>9</sup> Waugh se refere ao romance literário aqui, mas evidentemente podemos pensar nesta afirmação a outras formas de arte, como o cinema.



RELICI

99

de Panahi se revelam política e socialmente relevantes para o contexto no qual sua arte é produzida, reforçando ainda mais a proposição de Linda Hutcheon de que a separação entre arte e vida é impossível no período em que vivemos (1980, p. 5).

Em última instância, um filme como *Táxi Teerã* conscientiza o espectador a levar em conta as forças ocultas por trás de um filme e, em particular (mas não somente), como a política pode afetar diretamente a produção cinematográfica de um determinado país. Terminamos nossa análise com uma proposta a uma reflexão final: observemos a lista de países classificados como nível 5 no site Repórteres Sem Fronteiras (como China<sup>10</sup> e Coréia do Norte): como se encontra a produção cinematográfica (ou, de uma maneira geral, artística) nestes países? Como são estas obras de arte? São questões que talvez não nos atentemos quando assistimos a filmes destas regiões, mas que certamente exercem uma função considerável.

## Referências

BAZIN, André. *O cinema – Ensaios*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BERNARDO, Gustavo. *O livro da metaficção*. Rio de Janeiro: Tinta Negra Bazar Editorial, 2010.

HILLIS, J. Miller. "Narrative". In: *Critical Terms for Literary Study*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.

HUTCHEON, Linda. *The narcissistic narrative: The metafictional paradox*. London and New York: Routledge, 1980.

MELLEIRO, Alessandra. *O novo cinema iraniano: Arte e intervenção*. São Paulo: Escrituras, 2006.

NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Tradução de Monica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.

---

<sup>10</sup> Não incluindo Taiwan e Hong Kong, ambos categorizados em nível 2.



RELICI

100

REPORTERS SANS FRONTIÈRES: IRAN. Disponível em: <https://rsf.org/fr/iran>. Acesso em 16.02.2018.

STAM, Robert. "Homo Ludens: O gênero auto-reflexivo no romance e no filme". In: *O espetáculo interrompido: Literatura e cinema de desmistificação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. São Paulo: Papyrus, 2003.

VERNET, Marc. "Cinema e narração". In: AUMONT, Jacques (et al.). *A estética do filme*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 2016.

WAUGH, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious writing*. London and New York: Routledge, 1984.