

Metanarrativa, ficção e não ficção em *Táxi Teerã*, de Jafar Panahi

Pedro Piccoli Garcia

Mestre; Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, RS, Brasil
pedropiccoligarcia@gmail.com

Fabiana Quatrin Piccinin

Doutora; Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, RS, Brasil
fabi@unisc.br

Resumo

O objetivo deste artigo é discutir como o cinema contemporâneo vem evidenciando o tensionamento dos limites entre ficção e não ficção por meio do emprego estratégico de recursos metanarrativos. A metanarrativa expõe e problematiza os inevitáveis processos de ficcionalização da narrativa, ao pretender ofertar provas de autenticação do real, suposta e dialeticamente construído nas relações limítrofes da interferência subjetiva de uma instância enunciativa. No caso da cinematografia do diretor iraniano Jafar Panahi, marcada pela autorreflexão, a proposta é que a arte olhe para dentro e reconheça a si mesma enquanto discurso. Metodologicamente, analisa-se o filme *Táxi Teerã* (2015), cuja eleição de linguagem e discurso é resultante dos constrangimentos operacionais a que está submetido Panahi, por conta de ter sido proibido pela justiça iraniana de fazer cinema. Buscando apresentar situações ordinárias da vida em Teerã, o diretor liga uma câmera dentro de um táxi, onde desempenha a função de motorista enquanto conversa com os passageiros. Conclui-se que Panahi faz cinema para, metanarrativamente, problematizar e posicionar esse fazer enquanto um ato político, ao mostrar a impossibilidade de limitar a natureza do audiovisual e ao mostrar, por extensão, a natureza dos próprios princípios reguladores da produção audiovisual no país, denunciando o aparato repressivo que age sobre a produção cinematográfica.

Palavras-chave

Metanarrativa. Ficção e não ficção. Cinema iraniano.

1 O contemporâneo narra o real

As experimentações artísticas que se propõem tensionar os limites entre ficção e não ficção, sobretudo no campo audiovisual, mas também no âmbito da literatura,

dramaturgia, fotografia e até nas artes plásticas, são cada vez mais frequentes atualmente. Esses movimentos fundamentam a ideia de uma determinada demanda por narrativas de realidade decorrente do que Zizek (2002, p. 22) entende ser a “paixão pelo Real”. Para Zizek (2002), trata-se da principal característica do século XX que repercute, não apenas no universo das artes – como na utilização de efeitos digitais cada vez mais sofisticados em filmes –, mas também na multiplicação dos *reality shows* na TV, na procura cada vez maior por pornografia amadora e no surgimento dos *snuff movies*¹.

Assim como na ficção, pode-se lançar também, a esse respeito, o olhar para as narrativas fáticas, que demonstram esse fascínio pelo real nas manifestações da imprensa de maneira geral. Isso também pode ser observado na expansão do jornalismo de celebridades e dos programas que acompanham perseguições policiais em tempo real, bem como no elevado apuro técnico utilizado em transmissões esportivas e na tendência do jornalismo de expor ao público os seus processos produtivos – os bastidores da notícia. Também a popularização das redes sociais, ao permitirem que os usuários compartilhem com grandes auditórios passagens corriqueiras de suas vidas cotidianas, termina por contribuir para este fenômeno.

Em decorrência disso, o acesso ao real se processa cada vez mais por meio de representações midiáticas. As imagens e narrativas oferecidas pelos media colocam-se progressivamente como a referência a partir da qual os indivíduos obtêm informações e formam suas opiniões e identidades. Assim, o realismo enquanto estética, hoje em dia, é resultado de uma contínua e progressiva integração do imaginário às realidades (JAGUARIBE, 2007). Para Lopes (2012), uma vez que as imagens midiáticas passam a permear o cotidiano intensivamente, elas vão se tornando referências de informação tão determinantes quanto as próprias relações presenciais, a tal ponto que vida passa a ser filtrada pela televisão, pelo cinema e por outros meios de comunicação. Na mesma linha, Zizek (2002) afirma que a virtualização das vidas diárias, em universos artificialmente construídos, é efeito da presença ostensiva da tecnologia e das mídias como instâncias intermediadoras do conhecimento sobre o mundo. Essa seria, por extensão e paradoxalmente, a razão que desencadeia a urgente necessidade de **retorno ao real**.

Daí o valor e o sucesso de manifestações, na esfera das artes, da imprensa ou das interações sociais por meio de plataformas digitais, que transmitem a impressão de **pureza** e fidelidade, de apagamento de qualquer intermediação ou ressignificação pela linguagem, como um registro bruto da realidade. Figueiredo (2012) afirma ainda que, em meio a um

¹ São filmes produzidos e distribuídos clandestinamente que envolvem registros de homicídios reais e violentos e até de torturas e linchamentos e que Zizek (2002) chama de “a verdade última da realidade virtual” (ZIZEK, 2002, p. 28).

ceticismo epistemológico causado pela incessante exposição de imagens à qual se está submetido, tudo o que parece espontâneo, tudo o que se aproxima do real ou que leva à chancela dele, parecendo menos intermediado, tende a ser valorizado. Ou seja, a ficcionalização de tudo, continua a autora, transforma tudo em uma narrativa imagética, produzindo como efeito colateral uma **desrealização do mundo** e uma consequente **nostalgia pelo real**.

Isso faz com que o realismo, inclusive do ponto de vista mercadológico, seja uma das tendências estéticas a partir da qual se narra e interpreta a contemporaneidade. O realismo é, por fim, uma resistência à ficcionalização do mundo, uma maneira, conforme Costa (2010) de “quebrar o circuito dos simulacros” (COSTA, 2010, p. 5). Para Figueiredo (2012), tendo assimilado essa premissa, o espectador esquece que as imagens que vão ao ar passam por um tratamento e, inclusive, que quem observa aquelas situações não é ele próprio e, sim, uma câmera — ou seja, o público espia pelos olhos de terceiros que dão ao real uma significação. O mesmo ocorre, prossegue a autora, com as imagens transmitidas em tempo real pela televisão (FIGUEIREDO, 2012). O **ao vivo**, em especial no âmbito do jornalismo, se tornou uma importante ferramenta de autenticação, uma vez que a transmissão simultânea gera uma impressão de que não há interferência.

É essa a sensação de estar diante dos fatos no momento em que eles acontecem, na medida em que é abolida a distância entre o tempo de produção da obra e o tempo de sua recepção. Assim, mesmo que não se possa negar que existe um grau significativo de imprevisto nessas situações, ainda assim a instância subjetiva elimina a pretensão de conexão direta com a realidade, e apenas o fato de uma câmera estar apontando para um determinado ponto e não para outro já sinaliza uma construção. Diz Figueiredo (2012) que o diretor, que escolhe dentre as várias câmeras, escolhe a que vai ao ar de maneira que a sequência constitua uma narração, ainda que estejam escondidas as instâncias mediadoras.

Em razão disso, conforme Gomes (2012), o que todas essas manifestações parecem buscar é uma associação ao que é considerado real, como uma espécie de **prova da verdade**. Quer dizer, procura-se algo que ultrapassa a linguagem, um referencial extratextual, de modo que para que a narrativa seja assumida pelo público como a representação documental do real, de certa forma, esse público precisa negar o caráter ficcional do relato. O processo contínuo se reproduz, de modo que as mediações entre indivíduo e realidade são tantas, que a fidelidade dos discursos e imagens é frequentemente posta em dúvida (FIGUEIREDO, 2012). Por isso, embora o realismo possa ser compreendido como um esforço de resgatar a experiência do reconhecimento do mundo, essa tentativa, não raro, choca-se com a perda da

capacidade de discernir hoje, mesmo considerando apenas a indexação, o que é ficção e o que não é.

No caso do cinema, que é o interesse particular deste artigo, o debate sobre a ilusão da realidade se torna central desde os seus primórdios, na medida em que, nas narrativas de natureza audiovisual tradicionais, a instância enunciativa não está em evidência. Ao contrário da literatura e das artes plásticas, as artes audiovisuais nascem em fins do século XIX, quando o realismo já havia se afirmado como estética e, por isso, o cinema sofre a influência do realismo desde a sua origem. Segundo Bazin (1991), a partir do fim do expressionismo, movimento cinematográfico que marcou a década de 1920, sobretudo na Alemanha, e com o advento do som, no final daquela mesma década, o cinema passou a continuamente assumir-se esteticamente realista. Seu objetivo, diz o autor (1991), sempre foi dar ao espectador uma ilusão tão perfeita quanto possível da realidade, compatível com as exigências lógicas do relato cinematográfico e com os limites da técnica.

2 A arte pós-moderna e o retorno das metanarrativas

As primeiras referências ao momento histórico que se convencionou chamar de Pós-modernidade datam da década de 1930. Essa noção, porém, só ganhou difusão ampla a partir dos anos 1970, para explicar a ascensão de uma sociedade pós-industrial marcada, entre outras tendências, pelo pluralismo. Trata-se, na visão de Lyotard (2004), de uma mudança geral na condição humana, em que a sociedade passa a ser percebida não como um todo orgânico ou um campo de conflito dualista, mas como uma rede de comunicações linguísticas.

Com efeito, os grandes mitos justificadores da Modernidade perdem credibilidade e, nas palavras de Hutcheon (1999), as instituições passam a ser submetidas à investigação, desde os meios de comunicação até a universidade, dos museus aos teatros. De acordo com Lyotard (2004), o que desencadeia a nova era é a decomposição dessas narrativas-mestras², que são desfeitas, paradoxalmente, pela evolução imanente das ciências. Os grandes relatos, ressalta o autor (2004), não desaparecem, mas se multiplicam, se fragmentam e se tornam menores e competitivos entre si. A nova sociedade que nasce a partir daí, aponta Lyotard (2004), se vê obrigada a revisar as suas alternativas, e cada vez mais a função de intermediação e regulação se desloca de administradores para autômatos, da sociedade ou sistema para os indivíduos. É por isso que, segundo o autor (2004), essa sociedade pós-

² Dentre essas narrativas que começam a erodir, estão, conforme Lyotard (2004), a redenção cristã, o progresso iluminista, o espírito hegeliano, a unidade romântica, o racismo nazista, o equilíbrio keynesiano e, acima de tudo, o socialismo clássico e o comunismo.

industrial – também chamada de sociedade do consumo, sociedade das mídias, sociedade da informação, sociedade eletrônica – é marcada por uma heterogeneidade de elementos e por um componente comunicacional que se torna cada vez mais evidente³.

Também em termos de cultura, diz Jameson (1997), a Pós-modernidade representou uma ruptura, no bojo da reestruturação do capitalismo, em que se atenuaram as bases do Modernismo e apareceram manifestações artísticas que se mostraram empíricas, caóticas e heterogêneas. A característica fundamental dessa transição, conforme o autor, é a tendência para o apagamento da antiga fronteira entre alta cultura e cultura popular (JAMESON, 1997). O que antes era estigmatizado como de massa passa a ser admitido no circuito de um novo e ampliado domínio cultural.

Parece ser essencial distinguir as formas emergentes de uma nova cultura comercial – começando com os anúncios e se alastrando para a embalagem formal de todas as coisas, de produtos a edifícios, sem excluir as mercadorias artísticas tais como os shows de televisão (os logotipos), os best-sellers e filmes – das de um tipo mais antigo de cultura folk e genuinamente ‘popular’, que florescia quando as velhas classes sociais do campesinato e do *artisanat* urbano ainda existiam e que, a partir do século XIX, têm sido gradualmente colonizadas e exterminadas pela integração ao sistema de mercado. (JAMESON, 1997, p. 88, grifo do autor).

Segundo Hutcheon (1980), a arte pós-modernista ataca deliberadamente princípios como valor, ordem, sentido, controle e identidade, próprios da Modernidade. Os questionamentos universais dão lugar a uma ênfase maior ao local e ao particular – a cultura se transforma em **culturas** – as concordâncias públicas são questionadas pela aceitação das diferenças na prática artística. Trata-se de um questionamento a qualquer sistema totalizante ou homogeneizante. A arte pós-modernista, prossegue a autora, é intensamente autorreflexiva. Isso indica uma consciência de que, nessa sociedade emergente, o acesso à realidade se dá de forma mediada, estruturada por múltiplos discursos. Nesse sentido, caem as pretensões de representações neutras de mundo, e essas dão lugar a expressões que, embora não deixem de representar, pois não podem evitar a referência, mostram-se conscientes de que o que representam é altamente filtrado pela subjetividade do autor.

A metanarrativa – precisamente o objeto central deste artigo –, portanto, torna-se recorrente nas formas narrativas contemporâneas. É um fenômeno tipicamente pós-moderno, na medida em que toma consciência de sua própria condição de discurso sobre a

³ “[...] considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia. A função narrativa perde seus atores (functeurs), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculando consigo validades pragmáticas sui generis. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas.” (LYOTARD, 2004, p. 16).

realidade. Trata-se de obras que induzem o receptor a perceber que aquilo que está diante dele não é reprodução direta do mundo e, sim, de uma mensagem organizada como um sistema de signos (linguagem). Portanto, não se considera como **do mundo** e, sim, como uma leitura possível sobre o mundo. A presunção da subjetividade, portanto, que se pode entender como o principal postulado da pós-modernidade, está explicitada na metanarrativa, na qual a conexão entre a arte e a vida não é negada, mas reforçada em um novo nível, o nível do processo imaginativo e da elaboração da história ao invés do produto, da história contada. A metaficção, segundo Hutcheon (1980), é consequência de um fenômeno cultural: o crescente interesse em como a arte é criada, e não apenas no que é criado. Ou seja, deixa-se de tomar interesse pela arte apenas enquanto produto e passa-se a tomar interesse pela arte também como processo, que pode ser tão instigante quanto.

A metanarrativa, em razão disso, quebra o antigo **contrato de ilusão** entre o autor e o espectador, que orientava a arte até a Modernidade. Para a maioria das pessoas, a vida cotidiana é o único **mundo real** e o mundo material é a **realidade** por excelência, o que se pode ver com os olhos, a partir do senso comum. Neste sentido, o realismo estético tradicional se propunha a ser a extensão desse mundo. A metanarrativa, por sua vez, chama a atenção para o paradoxo da criação/descrição, definindo o status de toda ficção. Uma vez que toda ficção precisa criar um contexto, ao mesmo tempo que constrói um texto, as descrições de objetos na ficção são simultaneamente as criações desses objetos.

3 Jafar Panahi e o cinema militante

No Irã, país de Jafar Panahi, a censura se intensificou gravemente a partir do episódio conhecido como Revolução Islâmica, levante popular de 1979, que levou à deposição da monarquia e à proclamação, em 2 de abril, da primeira república islâmica, com a chegada dos aiatolás ao poder. O processo político teve repercussão direta sobre a produção cinematográfica, já que o país foi tomado por ideias anti-imperialistas e os filmes nacionais – em grande parcela, claramente influenciados pelo cinema norte-americano – passaram a ser identificados como símbolos da dominação dos Estados Unidos e do Xá (CAMARGOS; CARRANCA, 2010). Com o novo regime, os roteiros passaram a ser submetidos à análise prévia do Estado. Além disso, o governo passou a se valer da produção cinematográfica para divulgar valores pós-revolucionários no que tocasse à temática, à caracterização dos personagens e à forma como a mulher era retratada, entre outros âmbitos. Tratava-se, conforme Meleiro (2006), de uma espécie de **purificação** na medida em que o regime

buscava incorporar uma geração de diretores que retratasse na tela a sociedade desenhada pela revolução e livre de corrupção moral.

O movimento, orientado por valores islâmicos, pressupunha o combate ao imperialismo, o nativismo, o populismo, a anti-idolatria, a independência, o monoteísmo, a teocracia e o puritanismo. Assim, se antes o cinema servia à ocidentalização, a partir de 1979 tornou-se uma ferramenta em prol da islamização. Em 1996, o governo baixou uma normatização oficial, chamada Princípios e Procedimentos do Cinema Iraniano, com 16 cláusulas (MELEIRO, 2006). Não por acaso, desenvolveu-se no período pós-Revolução Islâmica um cinema político, dotado de uma linguagem simbólica para driblar o aparato estatal repressivo, que se mantém até hoje. Enquanto o cinema **oficial** reproduz mensagens islâmicas, um cinema militante dá voz ao clamor por reformas e mudanças. Esse movimento, afirma Meleiro (2006), rejeita as estruturas e fórmulas do cinema comercial, procurando abordar temas sociais em tom de denúncia e provocando reflexão. Dessa maneira, dotados de maior liberdade, devido principalmente ao aumento de cofinanciamentos com produtores estrangeiros, esses autores buscaram retratar em seus filmes as complexidades da sociedade iraniana que permanecem ocultas na propaganda política do governo, bem como combater os estereótipos associados ao país que são difundidos mundo afora pelos sistemas internacionais de informação.

Jafar Panahi é um dos autores mais proeminentes dessa corrente. Nascido em 11 de julho de 1960 na cidade de Mianeh, Panahi estudou cinema na Universidade de Teerã e começou a carreira como assistente de Abbas Kiarostami. Sua estreia como diretor de longas-metragens, aliás, se deu com *O balão branco* (de 1995)⁴, cujo roteiro era assinado por Kiarostami. Depois disso, dirigiu, dentre outros, os também premiados *O espelho* (de 1997) e *O círculo* (de 2000). Sua bem-sucedida carreira foi atravessada, em 2010, por um drama pessoal que repercutiu diretamente nos seus trabalhos seguintes: em março daquele ano, o cineasta foi preso em Teerã, pouco tempo após uma eleição presidencial em que apoiou abertamente o candidato de oposição. A derrota desencadeou protestos e acusações de fraude contra o governo e Panahi foi acusado de conspiração contra o regime, por supostamente estar preparando um filme sobre os acontecimentos pós-eleições, o que ele negou.

Panahi acabou libertado apenas no fim de maio, após pagar fiança e fazer uma greve de fome de dez dias em protesto contra as condições da penitenciária. Seu caso, porém, foi levado à Corte Revolucionária, o que culminou com uma dura condenação a seis anos de

⁴ O filme é protagonizado por uma garota de sete anos empenhada em comprar um peixe dourado na noite de Ano Novo e que perde o dinheiro dado por sua mãe a caminho da loja. O drama conquistou o prêmio Câmera de Ouro, no Festival de Cannes.

prisão domiciliar e 20 anos de proibição de fazer filmes, sair do país ou conceder entrevistas (AMARAL, 2015). Apesar disso, Panahi seguiu produzindo filmes de forma clandestina, com o apoio discreto de colegas. Em 2010, lançou *Isto não é um filme*, em que documenta o seu encarceramento e discute a sua proibição de fazer filmes. A obra chegou ao Festival de Cannes, onde teve sua estreia mundial, tendo sido levada pelo codiretor, Mojtaba Mirtahmasb, em um pen drive escondido dentro de um bolo⁵.

4 Análise de *Táxi Teerã* (2015)

Fixou-se como objetivo deste artigo observar o filme *Táxi Teerã* (2015), do diretor Jafar Panahi, a partir do uso estratégico de recursos metanarrativos, situando-o em um contexto de pós-modernidade e de crescente demanda por narrativas de real na contemporaneidade e buscando evidenciar isso na relação interposta com a realidade da produção cinematográfica iraniana e em todas as restrições impostas pela censura oficial naquele país. Em *Táxi Teerã* (2015), a câmera voltada ao interior do carro, conduzido por Panahi, mostra o entra e sai de passageiros e registra os diálogos entre eles ao longo de uma manhã. Dentre esses passageiros, estão um homem que entra em uma discussão com uma professora, ao defender a pena de morte para quem comete roubos e que depois assume ser um assaltante, um vendedor de DVDs piratas que reconhece Panahi, um homem que acaba de sofrer um acidente de trânsito e, com medo de morrer, pede para gravar um vídeo-testamento no qual deixa seu patrimônio para a esposa, duas senhoras que alegam precisar largar peixes em uma nascente ao norte de Teerã até o meio-dia, pois acreditam que do contrário morrerão, e uma ativista que trabalha em defesa de presos políticos (TÁXI., 2015). Por fim, Panahi dá carona a uma sobrinha que pede a sua ajuda para um trabalho de aula, que é produzir um pequeno filme que seja **distribuível**, sob as regras da legislação iraniana (TÁXI... 2015).

Para proceder à análise, parte-se da ocorrência de cinco recursos metanarrativos do filme, observados por ocasião da análise exploratória e que orientam o espectador no reconhecimento da enunciação fílmica.

⁵ Outros três filmes, também rodados clandestinamente, já foram lançados no período em que Panahi cumpre sua pena. *Cortinas fechadas* (de 2013) foi filmado em uma casa de praia do diretor, no mar Cáspio. Na obra, Panahi novamente aparece em cena, mas dessa vez interagindo com personagens fictícios que representam as perseguições impostas pelo regime – como um escritor que se esconde com seu cachorro após os animais serem banidos, acusados de serem impuros sob a lei islâmica. A restrição ao último grau, na qual Panahi se encontra, no atual estágio de sua carreira, faz com que as experimentações de linguagem, em especial no que toca à mistura de ficção e não ficção, sejam aprofundadas nesses trabalhos mais recentes, o que justifica o interesse da presente pesquisa por essas obras. Em *Táxi Teerã* (de 2015), que recebeu o Urso de Ouro no Festival de Berlim, Panahi se passa por taxista e percorre as ruas de Teerã, carregando passageiros. As situações, aparentemente espontâneas e registradas por uma câmera instalada no painel do veículo, acabam por oferecer um retrato da situação política do país. Já em *3 Faces* (de 2018), Panahi e uma famosa atriz iraniana vão até uma região do interior do país em busca de uma garota que havia enviado uma gravação na qual insinuava que cometeria suicídio porque a família era contra ela se tornar atriz.

4.1 A câmera como elemento intradieético

A câmera que registra as imagens exibidas na tela é um elemento intradieético, ou seja, está dentro do texto, compõe a situação retratada e os personagens se mostram, a todo tempo, conscientes de sua presença, interagindo com frequência com ela. É o que Aumont *et al* (1995) chama de fenômeno de diegetização, quando um elemento externo à narração é incorporado à narrativa. A presença intradieética da câmera é reconhecida logo nos minutos iniciais. Na abertura do filme, ela está virada para a rua, como se fosse a visão do motorista (TÁXI..., 2015). Quando os primeiros passageiros – o assaltante e a professora – embarcam no táxi, porém, um deles pergunta: “O que é isso?” (TÁXI..., 2015, doc. Não paginado). Nesse momento, a câmera é abruptamente virada, sem montagem, para o interior do veículo, passando a mostrar na tela os dois passageiros (TÁXI..., 2015). Fica evidente ao espectador, pois, que a câmera foi manipulada por um dos personagens, que, ao interagir com ela, evidenciam sua consciência sobre o equipamento.

Durante todo o filme, a câmera é manipulada por Panahi, que altera a direção da lente para focar determinados pontos do interior do veículo e também para captar imagens da rua (TÁXI..., 2015). Em vários momentos, por sinal, os personagens fazem referência à sua presença. Quando o vendedor de DVDs piratas embarca, observa a câmera e pergunta: “Você está fazendo um filme, não é, senhor Panahi?” (TÁXI..., 2015, doc. não paginado). Já na parte final, quando a ativista está no táxi carregando um buquê de flores, ela se volta à câmera e estende uma flor, dedicando-a aos profissionais do cinema. E emenda a Panahi: “Não pense que eu não percebi o que você está fazendo aqui.” (TÁXI..., 2015, doc. não paginado). Nessa mesma direção, o filme (TÁXI..., 2015) contém duas passagens em que o ponto de vista do espectador se desloca, na medida em que outras câmeras entram em cena, em uma espécie de ampliação do fenômeno de diegetização. Na primeira delas, o homem acidentado está no carro e pede para fazer o vídeo-testamento, o vendedor de DVDs piratas faz a gravação com um celular (TÁXI..., 2015). Na segunda, a sobrinha, quando informa que precisa produzir um filme como trabalho de aula, saca uma câmera da mochila e começa a fazer gravações (TÁXI..., 2015).

Enquanto o cinema **clássico**, conforme lembram Metz (1980), Aumont *et al* (1995) e Gaudreault e Jost (2009), buscava o apagamento das marcas de enunciação nos filmes, com os personagens ignorando a câmera, aqui o que se persegue é exatamente o oposto. Na medida em que a câmera compõe a situação que é retratada e os personagens fazem referência a ela a todo momento, inclusive se voltando diretamente a ela em várias situações, os filmes estão expondo seus códigos e se reconhecendo como filmes – ou seja, como

discursos, ainda que se proponham oferecer leituras sobre a realidade. Na verdade, o simples fato de o filme mesclar imagens que, notoriamente, foram captadas por múltiplas câmeras já sinaliza um ato de subjetividade, na medida em que implica um trabalho de montagem. Ou seja, por mais que haja uma aparência de **pureza** na estética dos filmes, a incidência da montagem pressupõe algum nível de ressignificação: após captadas, as imagens foram reorganizadas pelo realizador. É por isso que Gaudreault e Jost (2009) afirmam que a edição é um dos meios pelos quais se dá o reconhecimento da enunciação fílmica. No presente caso, a coexistência de câmeras intradieéticas é uma das chaves.

4.2 A *mise en abyme*

Nesse mesmo movimento autorreferencial marcante nas obras, o filme carrega inúmeras referências a trabalhos anteriores de Jafar Panahi, inclusive com menções diretas feitas por personagens e com a reprodução de trechos desses trabalhos. É o que se pode chamar de *mise en abyme*, o **filme dentro do filme** (MOUSINHO; OLIVEIRA, 2018). Na parte final, quando Panahi busca a sobrinha, que está esperando na porta da escola, ela embarca no táxi (TÁXI., 2015). Ele informa que precisa ir ao encontro de um ex-vizinho e ela faz menção à protagonista de *O espelho*: “Será que eu devo deixá-lo para você ter os seus encontros? Eu posso ir sozinha como a garota do seu filme *O espelho*.” (TÁXI., 2015, doc. não paginado, grifo nosso). Outras referências são menos explícitas. As duas senhoras que carregam peixes dourados e que não conseguem chegar ao seu destino, por exemplo, configuram uma menção indireta a *O balão branco* – que conta a história de uma garota que enfrenta obstáculos para comprar um peixe dourado na véspera do Ano Novo. Já a passagem envolvendo o homem acidentado e a esposa constitui uma clara referência a *O círculo*. Antes de gravar o vídeo-testamento, o marido explica que precisa fazer aquilo porque, pela lei islâmica, a esposa não tem direito a herdar o patrimônio do marido, e ele teme que, se morrer, ela caia na miséria (TÁXI... 2015). O desespero da mulher em obter o vídeo é um retrato, tal qual *O círculo*, do contexto opressor ao sexo feminino no país.

Por sua vez, quanto a ativista está no carro, ela relata a Panahi que está indo visitar mulheres que foram presas ao tentar assistir a um jogo de futebol – exatamente a situação retratada em *Fora do jogo* (de 2006). Já na sequência inicial, o assaltante e a professora discutem sobre a aplicação da pena de morte para quem comete roubos e ela defende que as execuções não são justas porque, em muitos casos, as pessoas praticam crimes por necessidade – precisamente a ideia que está por trás de *Ouro carmim* (de 2003). Encontram-se ainda citações a obras de outros realizadores na passagem com o vendedor de DVDs

piratas, que relata ter, certa vez, levado uma cópia de *Meia-noite em Paris*, de Woody Allen, para Panahi. Quando chega à casa de um cliente, que é um estudante de cinema, faz menção ao célebre cineasta japonês Akira Kurosawa. A obra é, portanto, também um **filme sobre cinema**, nos dizeres de Andrade (1999). Ou seja, ela engendra o movimento autorreferencial não apenas pelo viés da estrutura, mas também pelo viés do conteúdo, ao trazer à cena referências do universo cinematográfico. Além disso, as menções a obras anteriores da filmografia de Panahi reforçam o reconhecimento dos filmes enquanto discursos.

4.3 O realizador como personagem

Ao se colocar de forma tão marcante nos filmes, Panahi reforça a crença de que a consciência e a linguagem são as **autoridades** na obra, mais do que o autor onisciente, conforme preconizava a arte realista. Apenas uma obra que assume a subjetividade é capaz de colocar o criador em evidência já que, em um movimento inverso, a intenção seria **mascarar** a sua interferência em nome de uma suposta reprodução fiel da realidade social. Nesse caso, dá-se o reconhecimento de que o autor é uma instância também construída no próprio texto (BERNARDO, 2010). O recurso autorreferencial, nesse caso, é o instrumento por meio do qual Panahi se desvia do cerceamento e, ao falar de si, chama a atenção para todas as injustiças geradas por um sistema político restritivo e para o fato de ainda hoje existirem privações de liberdades, reivindicando o poder das artes e do cinema de resistir a isso. Essa postura é alicerçada no movimento pós-modernista, em que as instituições passam a ser questionadas, em que as antigas referências se perdem, em que, com um componente comunicacional cada vez mais evidente, o poder de regulação se desloca dos administradores para os autômatos e em que as autoridades, embora ainda existam, não conseguem mais impor sua fala (ANDERSON, 1999; LYOTARD, 2004).

4.4 O esmaecimento entre ficção e não ficção

Ainda que, como dito anteriormente, a mistura de elementos ficcionais e não ficcionais seja um recurso do cinema iraniano contemporâneo – inclusive já explorado em obras anteriores de Jafar Panahi (como em *O espelho*) -- nos filmes produzidos durante sua prisão domiciliar e particularmente em *Táxi Teerã* (2015), esse tensionamento é elevado a um novo patamar de complexificação. Além de não dar sinais claros de suas pretensões no que toca à correspondência com a realidade social, Panahi traz a reflexão sobre os limites entre ficção e não ficção para o interior do filme. Em um momento que mostra o interesse de

Panahi por essa dicotomia, a sobrinha e ele falam sobre os requisitos governamentais para a realização de um filme – que incluem, por exemplo, a proibição de homens usarem gravatas e a exigência de que os nomes dos personagens sejam de origens islâmicas. Enquanto Panahi chama a atenção para o fato de estarem em um filme, a sobrinha parece tratar o contexto dos dois como a realidade, o que denota que é exatamente nesse lugar impreciso que o autor pretende permanecer. Isso significa que, metanarrativamente, mais do que um meio, o esmaecimento entre o ficcional e o não ficcional é também o tema da obra. Ao mesmo tempo, seja por opção, seja em função da infraestrutura acanhada da qual Panahi dispunha para as filmagens, o filme é dotado de uma estética naturalista – iluminação, cenários e som natural – e marcado por elementos que funcionam como **efeitos de real**, nos dizeres de Barthes (2008).

O aspecto mais marcante é relacionado à luz. Em determinado momento, após embarcarem o homem acidentado e a esposa, o carro passa por um túnel e, durante alguns segundos, a luz da imagem se apaga totalmente. Conforme Gaudreault e Jost (2009), a luz também é uma possível chave para o reconhecimento da enunciação fílmica. Lembram os autores que “[...] é raramente noite escura no cinema; quando um personagem apaga todas as lâmpadas para dormir, ainda o vemos.” (GAUDREULT; JOST, 2009, p. 63). O manejo da incidência de luz em um filme, pois, é um vestígio de subjetividade. Aqui, essas passagens parecem se coadunar com o propósito de transmitir uma, tão fiel quanto possível, aparência de realidade.

A complexidade do jogo feito por Panahi é que, embora se valha de códigos do realismo e de técnicas associadas aos documentários, o filme, ao se utilizar de recursos metanarrativos aqui explicitados, chama a atenção do espectador a todo momento para seu status inevitavelmente ficcional. Mesmo sob uma crueza estética que em muito remonta aos clássicos neorrealistas, Panahi dá pistas a todo momento de que, em algum grau impossível de ser identificado precisamente pelo espectador, há uma ficcionalização. Transitando o cineasta permanentemente entre esses dois polos, não é de surpreender que haja interpretações distintas quanto à natureza das obras. Ao não deixar explícita em nenhum momento a sua pretensão pessoal quanto a isso e ao manter-se em um limiar duvidoso, Panahi, uma vez mais em consonância com a inclinação da arte pós-modernista, acaba por superar a antiga oposição entre ficção e realidade. Ainda que, por hipótese, nada do que está na tela seja de fato espontâneo, a ficcionalização também é capaz de oferecer **verdades** (JAMESON, 1997).

4.5 A reflexão sobre o fazer cinematográfico

Em outro movimento autorreferencial, o filme se volta de forma reflexiva para a realidade da produção cinematográfica no Irã – que, conforme discutido anteriormente, é permeada por restrições e violenta censura. A figura do vendedor de DVDs piratas retrata as limitações à importação e circulação de filmes estrangeiros, que estimulam o mercado ilegal. A evolução da cinematografia iraniana parece comprometida, o que é simbolizado pelo personagem do estudante de cinema, que só tem acesso a certos filmes via contrabando. O próprio vendedor, em um diálogo com Panahi, faz essa análise, ao justificar seu trabalho: “Isso é uma atividade legal também. Não exibem esses filmes no Irã. Como os estudantes vão assistir?” (TÁXI., 2015, doc. não paginado).

Em um segundo momento, o filme retoma a reflexão quando a sobrinha está no carro e conta a Panahi sobre o filme que precisa produzir (TÁXI.,2015). A ordem era realizar um filme distribuível, ou seja, que estivesse de acordo com as exigências da legislação para que um projeto tenha a sua circulação autorizada pelas autoridades governamentais. Após a ativista relatar a violência sofrida por presos políticos, a sobrinha pergunta a Panahi o que é o realismo sórdido que está entre as vedações impostas aos filmes (TÁXI.,2015). Quando fica sozinha no carro, a garota percebe um casal de noivos passando próximo dali e resolve gravá-los (TÁXI.,2015). O noivo deixa cair uma nota de dinheiro no chão e um jovem catador de latinhas a recolhe e a põe no bolso, sem o casal perceber (TÁXI.,2015). A ação é toda registrada pela câmera da sobrinha, que fica desesperada, já que acabou por captar uma ação de corrupção moral, o que faria com que seu filme deixasse de ser distribuível pelas leis islâmicas. A garota, então, chama o catador e pede a ele que devolva o dinheiro (TÁXI.,2015).

5 Considerações finais

As estratégias narrativas adotadas por Panahi são evidências da estética audiovisual contemporânea marcada pelo investimento no esmaecimento dos limites entre o ficcional e o não ficcional. Nesta obra, a particularidade está posta nessa transição que é explícita e intencional com vistas a, justamente, problematizar essa condição como inexorável do que se narra. Trata-se por fim de uma forma de indicar, por ironia, a impossibilidade de limitar a natureza do audiovisual e de indicar, por extensão, os próprios princípios reguladores da produção audiovisual naquele país, denunciando o aparato repressivo que age sobre a produção cinematográfica. O que está implícito é que a normatização à qual está subordinada a realização de filmes induz o trabalho de diretores como Panahi a explicitar

que a suposta e idílica sociedade livre de desvios morais é uma tentativa de mascarar a contraditória realidade. A metanarrativa, portanto, na medida em que a obra se volta sobre o contexto em que está inserida, serve a um propósito, por fim, de cunho político. Ao apontar uma realidade, olhando para si mesmo, Panahi contesta um sistema estabelecido e uma autoridade.

Referências

- AMARAL, Aline Moreira do. **A representação da mulher em *O círculo* de Jafar Panahi: o Irã, o Islã e o cinema (1979-2001)**. 2015. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2015.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- ANDRADE, Ana Lúcia. **O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999
- AUMONT, Jacques *et al.* **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.
- BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BERNARDO, Gustavo. **O livro da metaficção**. Rio de Janeiro: Tinta Negra, 2010.
- CAMARGOS, Marcia; CARRANCA, Adriana. **O Irã sob o chador: duas brasileiras no país dos 96 aiatoalás**. Rio de Janeiro: Globo, 2010.
- COSTA, Bruno. Paixão e nostalgia pelo real. *In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PROGRAMAS DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO*, 19., 2010, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010. p. 1-13.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Novos realismos, novos ilusionismos. *In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (org.). Novos realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 119-132.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: UnB, 2009.
- GOMES, Renato Cordeiro. Por um realismo brutal e cruel. *In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (org.). Novos realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 71-90.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative: the metafictional paradox**. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 1980.

JAGUARIBE, Beatriz. **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. 2. ed. São Paulo: Ática, 1997.

LOPES, Denílson. Estéticas do artifício, estéticas do real. In: GOMES, Renato Cordeiro; MARGATO, Izabel (org.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p. 147-162.

LYOTARD, Jean-François. **A condição pós-moderna**. 8. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MELEIRO, Alessandra. **O novo cinema iraniano**: arte e intervenção social. São Paulo: Escrituras, 2006.

METZ, Christian. **Linguagem e cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1980.

MOUSINHO, Luiz Antonio; OLIVEIRA, Rayssa Mykelli de Medeiros. Os dispositivos metaficcional e a imbricação de forma e conteúdo em *O artista*. **Revista Livre de Cinema**, João Pessoa, v. 5, n. 1, p. 4-15, 2018.

TÁXI Teerã. Direção de Jafar Panahi. Teerã: Jafar Panahi Films Production, 2015. 1 disco (82 min), son., color.

ZIZEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do real!** cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2002.

Metanarrative, fiction and non-fiction in Jafar Panahi's *Taxi*

Abstract

The aim of this article is to discuss how contemporary cinema has been exploring the tension in the boundaries between fiction and nonfiction through the strategic use of metanarrative devices. Metanarrative exposes and brings into question the inevitable processes of fictionalization of the narrative and the intention to offer through it authentication proofs of the real, supposedly and dialectically constructed in the bordering relations of the subjective interference of an enunciating instance. Iranian director Jafar Panahi's cinematography, well known for its self-reflexivity, propounds the idea that art should look inward and recognize itself as discourse. We analyze his 2015 film *Taxi*, whose choice of language and discourse is the result of the operational constraints to which Panahi was subjected, as he was forbidden by the Iranian justice to make cinema. Seeking to present ordinary life situations in Tehran, the director turns on a camera inside a taxi, where he plays the role of the driver while having conversations with random passengers. We conclude that Panahi makes cinema in order to bring that act into question and to position it as a political act. His work shows us the impossibility of limiting the nature of the audiovisual medium and, by extension, the very principles

regulating filmmaking in Iran, and denounces the repressive system which dominates it. in the coon film pr.

Keywords

Metanarrative. Fiction and nonfiction. Iranian films.

Recebido em 07/05/2019

Aceito em 21/11/2019