

TÁXI de Jafar Panahi _ 1 de Outubro de 2015

sinopse Preso pela primeira vez em Julho de 2009, Jafar Panahi teve o passaporte apreendido e foi proibido de sair do Irão. Preso novamente em Março de 2010, ficou encarcerado em Evin, Teerão, até finais de Maio, saindo sob uma fiança de 145 mil euros; em Dezembro desse mesmo ano, foi condenado a seis anos de prisão e vinte anos de proibição de filmar ou de sair do país por, alegadamente, fazer “filmes críticos do regime”. Agora, neste falso documentário que decide fazer apesar das restrições legais que lhe foram impostas, Jafar Panahi instala uma câmara dentro de um táxi e segue pelas ruas de Teerão. À medida que vai encontrando clientes e os conduz ao destino, vai encetando conversa. Os assuntos abordados vão criando uma espécie de mosaico da sociedade iraniana e abrangem vários temas, desde a política nacional, os costumes locais ou mesmo a liberdade de expressão no Cinema.

Estreado no Festival de Cinema de Berlim em Fevereiro de 2015, “Taxi” recebeu o Urso de Ouro e o prémio Fipresci (atribuído pela Federação Internacional de Críticos de Cinema). Na ausência do realizador em Berlim, impedido de sair do Irão, foi a sobrinha (que também aparece no filme) quem subiu ao palco, emocionada, perante a distinção oferecida a Jafar Panahi.

Título original: Taxi (Irão, 2015, 82 min.)
Realização e interpretação :Jafar Panahi
Classificação: M/12
Estreia: 9 de Julho de 2015
Distribuição: Midas Filmes



Clandestino

Vasco Câmara, Público de 9 de Julho de 2015

O tour de force de **Táxi** é a fidelidade a um mundo paralelo e subterrâneo, com figuras condenadas à ilegalidade. Como Jafar Panahi, que entrou para dentro do seu cinema.

Num movimento inverso de **A Rosa Púrpura do Cairo**, de Woody Allen, em que uma personagem saía do ecrã para o chamado mundo real nos tempos de Depressão, o cineasta iraniano Jafar Panahi foi empurrado para dentro do seu cinema em **Isto Não É Um Filme** (2011).

Foi o primeiro que realizou após a proibição, pelas autoridades iranianas, de trabalhar como cineasta durante os 20 anos que se seguiriam.

Táxi, após **Closed Curtain** (2013), é o terceiro filme de uma existência que foi condenada à clandestinidade. Há ironia, tragédia e escândalo nisto, nesta possibilidade de lermos tão facilmente, ou correndo o risco de leviandade, a coincidência entre as vidas que Panahi ficcionou nos filmes anteriores (as mulheres de **O Círculo**, em 2000, o vendedor de pizzas de **Sangue e Ouro**, em 2003, a rapariga impedida de assistir a um desafio de futebol de **OffSide**, em 2006...) e a vida actual do realizador: acedeu à condição de personagem do seu cinema. Como se tivesse passado toda uma obra a mostrar pessoas enclausuradas, a explicitar a vida cercada no Irão (a

Teerão de **O Círculo**, que se estreou no Festival de Veneza em 2000, foi uma primeira vez para um público ocidental e permaneceu invisível para os espectadores iranianos), e dessa forma involuntariamente desenhando a sua clausura.

Há aquele momento, em **Isto Não É Um Filme**, em que Panahi desenha no chão os muros que cercam a personagem de um argumento que nunca chegou a filmar e que contaria a história de uma rapariga que os pais não deixaram que se matriculasse na faculdade e encerraram em casa. Isso levou o co-realizador desse filme de 2011, Mojtaba Mirtahmasb, a ironizar sobre um novo género cinematográfico, constituído com os *making of* dos filmes que os cineastas iranianos nunca conseguiram fazer. Há uma actualização, um *upgrade*, em **Táxi**: parece divertir Panahi – é preciso matizar esse divertimento com a frustração, com o desespero mesmo – a forma como, através das pessoas que entram no táxi e o reconhecem como o realizador do filme X, o cinema aparece com tonalidades premonitórias, como se os filmes que Panahi realizou tivessem já anunciado o que lhe iria acontecer, e simultaneamente como prova insanável da realidade, pois nenhum código de censura para formatar um filme “distribuível” a pode rasurar – é isso que aprende, sob o olhar do tio Jafar, a sobrinha do realizador, sempre com a pequena câmara em punho.

O *tour de force* aqui não é formal. **Táxi** não é habitado nem pela vertigem de **O Círculo** (Leão de Ouro em Veneza, talvez a obra-prima do realizador) nem pela implacável abstracção de **Isto Não É Um Filme** – ambos concretizando a aliança de beleza e crueldade de que a cinematografia iraniana continua a ser cultora, vampirizando e simultaneamente deixando-se consumir por personagens.

No lugar disso, há, de um lado, a vontade de, tendo Panahi acesso ao exterior, circulando pelas ruas de Teerão com o seu táxi (permanecem misteriosas as circunstâncias em que o pode fazer; que “pacto” existe, se é que existe, entre as autoridades e um condenado?), querer meter o mundo dentro do seu carro. O que acusa um certo pendor de representatividade temática no filme – matizando o mistério, perturbação central do cinema iraniano, sobre a condição das figuras que entram naquele táxi: são pessoas ou personagens, é documentário ou ficção, falam espontaneamente ou dizem diálogos?

Depois, há uma espécie de bonomia, um certo paternalismo mesmo, neste cineasta clandestino, como se parte do filme correspondesse à necessidade – compreensível, dada a situação a que foi condenado – de se caucionar como cineasta, de mostrar o seu património, de dar a ver a sua existência e obra como provas.

O *tour de force* de **Táxi** é então, apesar dos condicionalismos em que foi feito – talvez por causa deles –, a fidelidade a um mundo paralelo ou subterrâneo, com personagens condenadas à invisibilidade, com corruptos sem saída, tal como as movimentações circulares de **O Círculo** que se estancavam quando o rectângulo das janelas do cárcere se fechavam sobre as personagens – o táxi também é vandalizado, estancado no final. Como se o filme fosse cumprindo – é o andamento final, e esse movimento deixa marcas que se sobrepõem às lições de Panahi à sobrinha – a sua condição clandestina. Roubos e outros delitos – dentro e fora do carro –, um filme como peça de uma cadeia de tráficos diluindo-se nela. Não chegou **Isto Não É Um Filme** a Cannes numa pen dentro de um bolo?

Quando tudo começa em **Táxi**, a câmara que Panahi utiliza para filmar o interior do carro é confundida com um instrumento anti-roubo. Não, é um instrumento de roubo: é uma câmara de cinema.

Pelas ruas de Teerão

João Lopes, Cinemax

Proibido de filmar durante vinte anos, Jafar Panahi continua a fazer filmes: "Taxi" é mais um extraordinário exemplo da sua tenacidade criativa e artística — foi o vencedor do Festival de Berlim de 2015.

A imagem mostra-nos a sobrinha de Jafar Panahi. Debruçando-se sobre o interior do carro em que o tio a veio buscar à escola, protesta duplamente: primeiro, porque ele está muito atrasado; segundo, porque o tem elogiado junto das colegas (sublinhando o facto de ele ser um "cineasta"), desse modo sentindo-se humilhada por ele aparecer ao volante de um... taxi!

Afinal de contas, no seu filme "Taxi", Panahi conduz ou não um taxi? Sim, sem dúvida — digamos que ele interpreta um motorista que, através dos seus passageiros, nos vai revelando a variedade dos cidadãos de Teerão, envolvendo comportamentos que vão desde a mais violenta arrogância (contra as mulheres) até à defesa da dignidade humana (nas palavras de uma advogada dos direitos humanos).

Ao mesmo tempo, tudo se passa como se entrássemos num infinito jogo de espelhos: Panahi é a sua personagem, típica e artificiosa, mas nunca deixa de ser aquilo que é, observador e cineasta — há mesmo um passageiro que o trata pelo nome e lhe diz, sorridente, que percebeu que ele anda a fazer um filme...

Há outra maneira de dizer isto: o exercício de alegre desmontagem do cinema enquanto dispositivo de representação funciona também como um gesto de afirmação artística face às condições em que Panahi tem sido obrigado a viver. De facto, em 2010, ele foi condenado pelas autoridades iranianas a seis anos de prisão domiciliária, estando também proibido de filmar durante vinte anos.

Distinguido com o Urso de Ouro do Festival de Berlim, "Taxi" é o terceiro filme que Panahi realiza nestas drásticas condições, depois de "Isto Não É um Filme" (2011) e "Closed Curtain" (2013). Na sua metódica deambulação pelas ruas, estamos perante um gesto de admirável afirmação de liberdade criativa, celebrando o cinema como essa vontade indomável de olhar o mundo à sua volta — mesmo não saindo do espaço exíguo de um taxi.

Isto (sim) é um filme

Jorge Mourinha, Público de 9 de Julho de 2015

Depois de dois objectos ensaísticos e abstractos, Jafar Panahi deixa a luz entrar na clandestinidade em que resiste à proibição de filmar com **Táxi**. O resultado é um dos grandes filmes de 2015, e talvez mesmo o melhor filme do cineasta iraniano

"A minha professora mandou-me fazer um filme distribuível," diz às tantas a sobrinha de Jafar Panahi quando este a vai buscar à escola de táxi.

Parece uma piada descartável num filme que está cheio de piadas, mas não há nada de descartável, nem de inocente, neste *gague* aparentemente improvisado. E é nele que reside uma das chaves possíveis para o extraordinário novo filme do cineasta iraniano: é que Jafar Panahi não faz um filme "distribuível" no seu país natal — ou pelo menos não "distribuível" de acordo com as regras da República Islâmica — há pelo menos seis anos.

Aliás, ele nem pode mesmo fazer filmes: devido à sua militância como porta-voz do "movimento verde" que contestou a vitória de Mahmoud Ahmadinejad em 2009, foi condenado a seis anos de prisão, interdito de realizar durante vinte anos, proibido de viajar para fora do Irão ou sequer de comunicar com o estrangeiro. E, no entanto, aqui está ele de novo, com o terceiro filme



que realiza na “clandestinidade”. (Há cineastas que têm interregnos maiores sem filmar em países ocidentais.) Sem identificar os seus “colaboradores”, para evitar represálias, sem genéricos, porque os seus filmes não seguem as “regras” da República Islâmica do Irão, as mesmas que a sua sobrinha pespineta diz que tem de seguir para que o seu filme de escola – que roda afincadamente com uma pequena câmara fotográfica enquanto o tio a leva a casa – possa ser “distribuível” e mostrado no concurso de filmes escolares.

E vamos à ironia maior de todas: depois de *Isto Não É um Filme* (2011, co-dirigido com Mojtaba Mirtahmasb) e *Closed Curtain* (2013, co-dirigido com Kambozia Partovi), *Táxi*, esta semana nas salas nacionais, é o filme mais “distribuível” de Panahi, não só da sua “obra ao negro” como provavelmente de toda a sua obra. É o filme onde o realizador deixa entrar humor, luz, vida, depois de dois objectos abstractos e ensaísticos onde a angústia e a incerteza dominavam. Talvez tenha ido buscar qualquer coisa a Chaplin – já dizia a sua canção de *Tempos Modernos*, “de que serve chorar, vais ver que a vida vale a pena se sorris” - ou talvez tenha seguido a máxima dos *Monstros & Companhia* da Pixar - “o riso é mais poderoso do que o medo”. Por onde se quiser ver, contudo, *Táxi* é o mais conseguido dos três filmes da clandestinidade do cineasta, e não o poderia ter sido sem os dois anteriores, pontos de passagem obrigatórios de um longo túnel em direcção à luz.

Provas de vida

O que faz um cineasta que não pode filmar? Um filme que não é um filme – e *Isto Não é um Filme*, “contrabandeado” para fora do Irão e para Cannes 2011 dentro de uma pen USB, não podia ter um título mais explícito. Expunha a impossibilidade de construir uma narrativa da resistência, através de um “video-diário” do aborrecimento quotidiano, onde se vislumbrava já algum humor (com a presença do iguana de estimação) e se sentia uma espontaneidade nascida do improvisado, uma esperança angustiada e ansiosa sobre o que se poderia seguir. *Isto Não é um Filme* funcionava em várias camadas meta-ficcionais, onde o ensaio sobre a natureza do cinema, o diário do quotidiano banal e a ideia de aventura de rodar um filme como um miúdo desafia uma proibição se cruzavam para criar um objecto alimentado por uma qualquer energia nervosa de resistência.

Mas, quando Panahi levou *Closed Curtain* a Berlim 2013, reconhecia-se um cineasta perdido no seu próprio labirinto. Se *Isto Não é um Filme* ainda tinha obtido repercussão internacional, *Closed Curtain* ficou restrito em grande medida ao circuito de festivais e sessões especiais, em grande parte devido à sua dimensão de abstracto recursivo, mais próximo das experiências formais crípticas do *nouveau roman* de Alain Robbe-Grillet do que do ensaio ou da narrativa tradicional. Era um filme que parecia tombar no desespero, colocar em imagens a sensação de não existir saída para Panahi, de estar preso num inferno.

Tal como o predecessor, *Closed Curtain* navegava entre vários níveis meta-ficcionais, mas fazia-o de modo mais críptico e fechado: de um lado, o próprio Panahi trabalhando na sua casa de férias, supervisionando obras e construindo uma narrativa que vemos em encenada num outro nível narrativo, onde um artista (interpretado pelo co-realizador Kambozia Partovi) foge para a sua casa de campo para salvar o cão de uma lei absurda e acolhe uma jovem fugitiva.

A parábola, construída a meias com Partovi, era de uma claustrofobia sufocante: onde Panahi abria as cortinas, o colega fechava-as, como se o realizador tivesse de se habituar ao (muito persa) fatalismo do destino escrito. Havia em *Closed Curtain* algo de exorcismo dos demónios do cineasta, a par de um qualquer esbracejar para provar que estava vivo apesar de tudo, mas tudo se resolvia de repente numa espécie de “buraco negro” desconfortável, um labirinto sem saída aparente onde se reconhecia um realizador que parecia ter perdido toda e qualquer esperança.

Sair da casca

É verdade que, no espaço que mediou entre *Closed Curtain* e o novo *Táxi* (Urso de Ouro em Berlim 2015, onde foi considerado o grande filme do concurso), as coisas mudaram no Irão, com a “troca” do conservador Ahmadinejad pelo mais liberal Hassan Rouhani a “aliviar” a pressão e a reabrir o diálogo com o Ocidente. Se a esse alívio não correspondeu ainda o “perdão” a Panahi, *Táxi* mantém intacta a dimensão ensaística, metafórica, dos filmes anteriores dentro de uma estrutura narrativa mais convencional que funciona também em engajamento directo com a realidade iraniana contemporânea. Aqui, Panahi “improvisa-se” taxista em Teerão e filma os

clientes que vai apanhando ao longo de uma manhã (encenado ou improvisado? Ao espectador o prazer de descobrir...) De certo modo, em **Táxi** Panahi “sai da casca” e abre a cortina para deixar entrar a luz, e está mais próximo do cinema persa que conquistou o mundo nos anos 1990 – os filmes de Kiarostami, Makhmalbaf ou Ghobadi – onde o filme parecia nascer do mundo em que tudo se passava.

Kiarostami, aliás, é a referência inevitável de **Táxi**, porque, tal como o seu seminal **Dez**, este é também um filme onde a câmara nunca sai do carro, mas há outra coisa no novo Panahi que já não víamos há muito no seu cinema (e que, mesmo em **Offside**, estava sempre colorida por uma qualquer tristeza impossível de afastar): uma luminosidade, uma energia que parece irradiar do verdadeiro centro que é a sobrinha pispineta refilona que quer fazer o tal filme “distribuível”. O tio experiente, esse, encarrega-se de lhe demonstrar, por A+B, como o mundo acaba por nos escapar sempre ao controlo.

Quando a sua tentativa de manipular a realidade prova ser infrutífera e resulta em berros infantis de “tu não estás a fazer isto como deve ser!”, Panahi está também a mostrar-nos, a nós e à República Islâmica que insiste em dizer “o que deve ser um filme”, que o mundo não responde aos *diktats* que se lhe querem impor, quer sejam impostos por um realizador ou por um estado. Ao fazê-lo, reencontra também o *élan* que o seu cinema perdeu de vista com a sua condenação: a de um cinema do humano, atento e compreensivo, onde a tragédia e a comédia seguem paredes-meias. E onde troca o desespero angustiado de não saber o que se segue com o sorriso de quem aprendeu que os quartos escuros não fazem bem a ninguém. **Táxi** pode não ser um filme como a República Islâmica o quer, ou um filme como muita gente acha que deve ser um filme. Mas é, claramente, um filme. Um dos maiores de 2015.

Taxi (2015) de Jafar Panahi

Ricardo Vieira Lisboa, à pala de Walsh, 8 de Julho de 2015

Robert Schumann sofreu de doença mental desde a sua meia idade e os sintomas da desordem foram-se agravando com o tempo até ser internado num asilo, por vontade própria e onde acabaria por morrer, diagnosticado com “melancolia psicótica”. Seria de esperar que com o progresso da enfermidade as suas composições manifestassem o degradar da sua condição mental, mas na verdade a música de Schumann não se torna histeriônica nem incharacterística, pelo contrário, cristaliza-se no sentido da *secura formal*. A condição médica retirara-lhe grande parte da sua força criativa e por isso, por se saber incapaz de criar, o compositor cria que as suas novas composições provinham de vozes angelicais que lhe cantavam partituras. Na verdade, as suas últimas peças são variações de temas anteriores.

Não querendo comparar a incapacidade criativa provocada pela psicose de Schumann ao “embargo” imposto a Panahi de não filmar por duas décadas (ainda que ambos operem sob potências criativas toldadas e ambos encontrem estranhos caminhos de prosseguir criando apesar dos condicionamentos) parece-me que o ponto final da história artística do compositor germânico funciona como espelho invertido daquilo que são os filmes que o realizador iraniano vem fazendo desde a sua condenação em 2010 por propaganda contra o governo iraniano. Digo espelho invertido já que para Schumann as suas obras finais funcionam como uma (re)encenação das obras passadas sobre a ilusão divina da produção de novidade, ao passo que **Taxi** (Táxi de Jafar Panahi, 2015) funciona como uma produção de novidade que se estrutura narrativamente em várias das suas obras anteriores e formalmente em várias outras obras. A diferença fundamental prende-se então na consciência e no domínio da própria obra por parte dos obreiros – e das obras de outros, também.

Note-se então o seguinte: **Taxi** começa com uma discussão entre dois passageiros de um táxi onde um deles se admite ladrão moralmente consciente. Esse personagem sai e é-nos revelado que o condutor do veículo é o próprio Panahi. Assim que os protagonistas do debate se ausentam um terceiro comenta para o condutor (que é também um condutor, um maestro) a natureza

encenada do momento anterior. Explica ele que aquele diálogo é muito semelhante a um momento de Talaye sorkh (*Sangue e Ouro*, 2003). E feito este reparo já não mais se pode deixar de notar os momentos de (auto-)referencialidade: ouve-se falar uma rapariga enclausurada por ter tentado assistir a um evento desportivo – o tema central de *Offside* (Offside – Fora-de-Jogo, 2006) – e revisita-se a situação da sobrinha do realizador que ao sair da escola não tem que a vá buscar – evento que despoletava a acção de *Ayneh* (The Mirror, 1997). Mas não só do próprio cinema trata Panahi, Bir Zamanlar Anadolu'da (*Era Uma Vez na Anatólia*, 2011) de Ceylan e *Midnight in Paris* (Meia-Noite em Paris, 2011) de Allen são citados directamente (sabemos que o realizador os terá alugado) e *Dah* (Dez, 2002) de Kiarostami está presente no dispositivo – e talvez *Night on Earth* (Noite na Terra, 1991) de Jarmush também. Este esforço por convocar explicitamente o próprio trabalho e o trabalho que se admira é raro e estou em crer que demonstra da parte do realizador uma consciência do dispositivo meta-cinematográfico como ferramenta ideal para o contorno das dificuldades criativas impostas pelo regime do Irão.

De que dispositivo se trata? Já que este também não é um filme, o que vemos em *Taxi* é o resultado de um “80 minutos consecutivos” de um conjunto de pequenas câmara de segurança colocadas no tabliê de um táxi com vista a servir de segurança ao condutor. Assim Panahi filma pessoas entrando e saindo, conversando com ele e umas com as outras. Conversa-se sobre o estado do país, claro, mas conversa-se também sobre cinema (e cinema no Irão naturalmente), em particular quando a referida sobrinha do realizar tem como trabalho escolar realizar uma curta-metragem que se enquadre nos ditames da distribuição iraniana. Assim o dispositivo das câmaras de segurança estende-se à pequena máquina fotográfica da sobrinha, mas também ao telemóvel do realizador que filma as últimas palavras de um homem moribundo ou ainda um iPad que exhibe o assalto de um dos seus conhecidos. O cinema está na ponta dos dedos, à distância de um bolso: o que importa é saber olhar as imagens que hoje qualquer aparelho capta continuamente e delas encontrar a(s) narrativa(s) que essas imagens em si conservam (ou, mais certo, as narrativas que o olhar constrói sobre elas – como quando a sobrinha obriga um mendigo a devolver os honorários de um furto para que o conteúdo se adeque às imposições do regime).

Convocando por um lado as suas anteriores narrativas e, por outro, construindo novas imagens à semelhança das suas referências, Panahi trabalha um exercício de reciclagem visual e narrativo onde a novidade assenta na falsa naturalidade do dispositivo: apresenta um mundo onde cada imagem se constrói a si mesma e a narratividade dela lhe é intrínseca, mas subtilmente desmonta essa ideia ao revelar ironicamente o engano do engenho. Engano esse que é próprio ao cinema.

