

Entre o acontecido e o narrado: as potencialidades da ficção em dois filmes

Resumo

Este artigo discute diferentes modos de a ficção instituir o real via narrativa. Para tanto, selecionamos *Um instante de inocência* (Mohsen Makhmalbaf, 1996) e *Narradores de Javé* (Eliane Café, 2003). Filmes distintos na forma, no conteúdo e na origem, mas unidos por um mesmo movimento: a reconstrução de acontecimentos do passado. O primeiro mostra a retomada de um fato biográfico da adolescência do seu diretor; o segundo, a tentativa de reunir fatos memoráveis de Javé, uma comunidade prestes a ser inundada pelas águas. Por meio da análise dessas obras, pretendemos mostrar como, ao retomar um acontecimento passado, cada filme, a seu modo, ressignifica tal acontecimento por meio da ficção, realizando de modo distinto uma instituição narrativa do real.

Palavras-chave

Ficção, realidade, cinema, memória.

Abstract

This article discusses different modes that the fiction has for institute the real by the means of a narrative. For this, we select *A moment of Innocence* (Mohsen Makhmalbaf, 1996) and *Narradores de Javé* (Eliane Café, 2003). Movies distinct in form, in content and in origin, but united by the same movement: the reconstruction of past events. The first shows the reconstruction of a biographical fact of the adolescence of its director, the second shows the attempt to collect remarkable facts of Javé, a community about to be inundated by the waters. By examining these movies, we intend to show how, in order to resume a past event, each film, in its own way, reframes this event through fiction, doing a particular institution of the real by the means of a narrative.

Key-words

Fiction, reality, cinema, memory

As narrativas ficcionais são comumente associadas a histórias imaginárias nas quais personagens, criados por um autor, interagem entre si e sofrem a ação do mundo em que vivem. Esse tipo de concepção evidencia uma forma de pensar a ficção em oposição à realidade. Tal oposição fica patente na utilização corrente dos termos ficção e não-ficção para classificar alguns produtos comunicacionais. Nesse contexto, o termo ficção serve para referenciar uma história inventada; a não-ficção, por sua vez, englobaria as histórias que relatam fatos ligados à realidade.

Embora presente no senso comum, a oposição entre realidade e ficção é questionada por

alguns autores, dentre eles, Luiz Costa Lima. Para ele, uma obra de caráter documental (ou não-ficcional) não atesta a existência prévia de algo no mundo, mas estabelece com ele uma relação de interpretação que diz também da subjetividade de quem o realiza. Assim, há no não-ficcional algo que escapa à sua relação de proximidade com a realidade. Da mesma forma, a ficção não pode ser associada apenas ao inventado, pois a realidade também penetra nela, “apresentando-se como seu desdobramento desejado” (Lima, 2007: 417).

Wolfgang Iser também combate a idéia de que a ficção é avessa à realidade. Para ele, “o texto ficcional contém elementos do real sem que se esgote na descrição desse real” (Iser, 1983: 385). A fim de desmontar a oposição entre ficção e real, esse autor propõe que pensemos a relação entre esses termos levando-se em conta o imaginário. Para ele, o que é próprio de todo texto ficcional é a composição de relações triádicas entre o real, o fictício e o imaginário. Nessa tríade, não há uma correspondência direta entre ficção e realidade. Esta se revela no texto ficcional através do imaginário que passa por um processo de realização, ou seja, torna-se real. Isso porque o imaginário ganha um atributo de realidade na medida em que, de difuso por natureza, ganha uma determinação que é própria do real, ao adentrar no texto ficcional. Tal texto garante ao imaginário tanto sua significação quanto sua experimentabilidade, uma vez que ele tem sua configuração delimitada, tornando-se referenciado a algo do real.

É na força das relações entre real, fictício e imaginário que, no texto ficcional, o mundo representado carrega fragmentos identificáveis do real, não podendo ser, desse modo, auto-referencial. Contudo, tal mundo também não se esgota na descrição de um mundo pré-dado, uma vez que os elementos que traz do real foram retirados do seu contexto de origem. Mesmo assim, o texto ficcional deve ser entendido como se fosse um mundo preexistente. Segundo Iser: “Como se significa que o mundo representado não é propriamente mundo, mas que por efeito de um determinado fim, deve ser representado como se o fosse” (Iser, 1983: 402).

A ficção do “como se” cria uma representação voltada para um mundo previamente dado à consciência imaginante do público. Nesse contexto, as particularidades da ficção “se realizam como operações complementares, que permitem o processo de reformulação do mundo, que não encontra seu idêntico no mundo, deixando aberta tanto a experiência quanto, por fim, a

compreensão” (Iser, 1983: 411).

É tendo em mente essa compreensão mais ampla das relações entre ficção e real que discutiremos, neste artigo, diferentes modos de a ficção instituir o real via narrativa. Para tanto, selecionamos *Um instante de inocência* e *Narradores de Javé*, filmes distintos na forma, no conteúdo e na origem, mas unidos por um mesmo movimento: a reconstrução de acontecimentos em suas narrativas. O primeiro mostra a retomada de um fato biográfico da adolescência de seu diretor; o segundo, a tentativa de reunir fatos memoráveis de Javé, uma comunidade prestes a ser inundada pelas águas. A diferença mais marcante entre eles, para os propósitos desse artigo, é o fato de *Narradores de Javé* trabalhar com a reconstrução de um episódio passado que só existe em nível ficcional, configurando-se como uma narrativa fechada sobre si mesma, na medida em que o acontecido e a sua reconstrução estão localizados no interior do mundo diegético. *Um instante de inocência*, a seu turno, retoma e reelabora um fato que se ancora na experiência vivida pelo seu cineasta, realizando uma conexão entre o acontecido no mundo diegético e o acontecido no mundo exterior ao filme. No entanto, ambos retomam o passado em suas narrativas, reconstruindo-o de formas diferentes e utilizando, para isso, os recursos da ficção. Em ambos, essa reconstrução tem como eixo central as narrativas das memórias de seus personagens.

Os domínios da memória

O movimento de reconstrução de acontecimentos em *Narradores de Javé* e *Um instante de inocência* assemelha-se, de certa forma, a um gesto de atualização da memória. Aqui entendemos a memória não como um banco de dados ao qual se tem acesso, mas como um processo social de mobilização do passado no presente. Se não é possível acessar diretamente o passado, ele pode ser atualizado por meio de narrativas da memória.

Essa atualização, por sua vez, não acontece de forma pura e sem constrangimentos, mas está sujeita, entre outras coisas, aos esquecimentos, às variações imaginativas e aos interesses individuais e coletivos daqueles que se lembram. Para responder às necessidades do presente, a memória é atualizada, conforme considera Andreas Huyssen:

Dado o diálogo seletivo e em permanente mudança entre o presente e o passado, acabamos por reconhecer que a nossa vontade presente tem um impacto inevitável sobre o que rememoramos. É importante compreender esse processo, em vez de lamentá-lo, na crença equivocada de que seria possível uma memória fundamentalmente pura, completa e transcendente. Por conseguinte, o passado rememorado com vigor estará sempre inscrito no nosso presente, a começar pela nutrição dos nossos desejos inconscientes até a orientação de nossas ações mais conscientes. (Huyssen, 2000: 69)

Assim, a atualização da memória, que serve aos interesses do presente, pede a existência de um outro. Essa atualização se dá na esfera do social conforme considera Maurice Halbwachs (1990), para quem a memória é acionada nas relações sociais estabelecidas pelo sujeito. Desse modo, pode-se considerar a memória, a partir de Halbwachs, como o passado atualizado no presente, imbricado de relações de força subjetivas e marcado pelas relações sociais. Para ele, não é possível acessar o passado tal como ele foi, mas reconstruí-lo, com os elementos de hoje, nas relações que se estabelecem. Pensando a memória em relação ao grupo social, Halbwachs considera que:

Não é suficiente reconstituir peça por peça a imagem de um acontecimento do passado para se obter uma lembrança. É necessário que esta reconstrução se opere a partir de dados ou de noções comuns que se encontram tanto no nosso espírito como no dos outros, porque elas passam incessantemente desses para aquele e reciprocamente, o que só é possível se fizeram e continuam a fazer parte de uma mesma sociedade. (Halbwachs, 1990: 34)

Se a memória se configura como a atualização de experiências do passado no presente, necessitando das relações sociais para se efetivar, entendemos que é por meio da narrativa que ela se atualiza. Embora possa se materializar em determinados suportes objetivos (papel, fotografia, vídeo, áudio, etc), a memória exige uma narrativa para ser articulada. Dentro desta perspectiva, Beatriz Sarlo (2007) considera que não há experiência sem narração. Para ela, “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum” (Sarlo, 2007: 24). Assim, podemos considerar que

o ato de narrar o passado, ou as experiências vividas, funda, segundo Sarlo, uma temporalidade que a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar.

Essa história narrada, de acordo com Michel de Certeau, cria um espaço de ficção e, em certa medida, aparenta subtrair-se à conjuntura do real. Os acontecimentos ali narrados, embora não possam ser separados do momento de suas aquisições, são mesclados com vários outros momentos e coisas heterogêneas (entre elas, podemos entender as necessidades do presente, os jogos de interesse, as lacunas deixadas pelo esquecimento, os aspectos individuais e coletivos, entre outros). É nessa interseção entre elementos do passado e vários outros elementos que vão além dele que se constitui a narrativa da memória.

Atualizar um acontecimento do passado na narrativa ficcional fílmica por meio de narrativas da memória é um ponto comum nos dois filmes aqui abordados. Ao construírem seus mundos diegéticos retomando algum episódio do passado, os dois filmes o ressignificam por meio da ficção, o que acaba por instituir o real de uma maneira própria em cada um deles, conforme veremos nas análises a seguir:

Narradores de Javé

Num tom fabular, *Narradores de Javé* traz uma história na qual são inseridas outras. A arte de narrar permeia todo o filme, que se inicia com um jovem de cidade grande que perde a embarcação e precisa esperar pela próxima em um bar no embarcadouro, onde está Zaqueu. Diante das pessoas ali reunidas, inclusive o jovem, Zaqueu começa a contar a história do Vale do Javé, povoado onde nasceu e cresceu.

Em sua narrativa conhecemos Javé, um lugarejo prestes a ser submerso pelas águas de uma represa. Seus moradores devem deixar o povoado e partir rumo ao desconhecido. No entanto, uma alternativa surge. Em conversa com os engenheiros da obra, Zaqueu descobre que Javé poderia ser salva se fosse declarada patrimônio, se tivesse uma grande história. Em uma assembleia, decide-se escrever um livro com a “*história grande de Javé*”, os feitos heróicos de seus antepassados, a originalidade de sua formação a partir das divisas cantadas. O escolhido para realizar esta missão é Antônio Biá, único morador alfabetizado, expulso da cidade por escrever

fofocas sobre os moradores, quando era carteiro. A oportunidade de se redimir é assumindo esta missão que lhe foi confiada.

Biá dá início à sua peregrinação pelo povoado. Cada narrador que ele encontra pelo caminho conta uma versão diferente da história de Javé. Esse desencontro de versões vai compondo uma trama ao mesmo tempo cômica e dramática. O resultado é uma história enredada pela memória, formada por várias histórias que não dão conta de salvar a comunidade das águas. Essas micro-narrativas ouvidas por Biá perfazem um total de seis. Delas, quatro trazem versões do mito da fundação de Javé e duas contam experiências individuais daqueles que narram. Aqui, nos ateremos à análise das quatro micro-narrativas que se reportam ao mito da fundação de Javé.

Há vários anos, não se pode precisar ao certo, houve a fundação de Javé que, em vez de ser registrada em documentos, foi contada de geração em geração. Esse fato é recontado e reconstruído de forma diferenciada por quatro dos narradores que Antônio Biá encontra. Para ressaltar as diferenças de versões e a influência do presente e da subjetividade dos narradores, é fundamental o fato de o filme lançar mão de recursos expressivos da linguagem cinematográfica diferenciados em cada narrativa, como cor, figurino e cenário, conforme apontaremos a seguir:

A primeira reconstrução da história é feita pelo personagem Vicentino Indalécio da Rocha. Antes de contar sua história, ele abre uma velha maleta, de onde retira uma estampa de São Jorge, benze-se diante dela e pega uma garrucha. A partir daí, inicia a sua narrativa, enfocando a bravura e a nobreza de Indalécio, herói que havia desafiado a Coroa Portuguesa e, por causa disso, teve que partir de suas terras, guiando o povo que formaria Javé para um novo lugar.

As cores presentes nessa narrativa são muito próximas da referência estética do quadro de São Jorge: há predominância de verde, vermelho, azul e marrom, sempre em tons vibrantes. Indalécio, herói desta narrativa, é representado como um “*nobre chefe de guerra*”, montado em seu cavalo branco, trajando uma armadura dourada envolta em uma capa vermelha decorada de fitas. O caminhar do povo parece uma marcha, todos altivos, assim como Indalécio, que monta de forma imponente seu cavalo branco e galga à frente do povo, liderando-o rumo ao lugar seguro onde se estabeleceria. O Indalécio construído por Vicentino incorpora a figura épica que julgava

possuir nobre missão. A trilha sonora contribui para reforçar o tom épico e nobre da narrativa de Vicentino. Durante toda narrativa, a trilha sonora traz uma batida de tambores ritmados, acompanhado por um violino, num som próximo à marcha de cavalaria.

A segunda versão é de Deodora, que coloca Mariadina como heroína de sua narrativa, da qual afirma ser descendente direta, mostrando como “*prova*” uma marca em seu seio, que todo descendente possuiria. Em sua narrativa, Indalécio teria morrido antes de assentar seu povo e teria sido Mariadina quem, depois de desaparecer um dia e uma noite, teria visto o local que os pássaros da noite lhe haviam mostrado. No dia seguinte, ela teria levado o povo até tal lugar e cantando as divisas, demarcando geograficamente o Vale do Javé.

O olhar feminino para a história de Javé, além de se mostrar pela presença de uma heroína deixada de lado em outras versões, é reforçado com um tom predominantemente rosa, que se percebe na água do rio, nas roupas e na areia, sendo quebrado apenas quando aparecem imagens do céu em azul claro. Além do tom rosado, há muitas mulheres nas cenas, com forte presença de saias se arrastando pelas águas e de cabelos ao vento. Mariadina aparece em destaque, acompanhada de outras mulheres que carregam bandeiras brancas em mastros. Enquanto na narrativa de Vicentino é Indalécio a figura mais imponente, na versão de Deodora este lugar é ocupado por Mariadina. O mesmo tom heróico presente na narrativa de Vicentino também aparece na de Deodora, mas a bravura da primeira é substituída pela desolação na segunda.

A terceira versão da história de Javé é contada por Firmino, que contradiz as de Vicentino e Deodora, desconstruindo a imagem heróica de Indalécio e Mariadina. Segundo sua narrativa, o primeiro teria morrido por causa de uma disenteria, e ela teria sido uma louca que perambulava pelos arredores e encontrou-se com Indalécio, apresentando-se como uma vidente que renunciou o futuro de Javé. Dessa forma, tanto Indalécio quanto Mariadina são postos em cena como anti-heróis, desprovidos de qualquer virtude ou credibilidade, o que faz com que prevaleça nesta versão a ironia.

A cor predominante da narrativa de Firmino é sépia, só quebrado em poucas cenas nas quais o céu azul aparece. Tal opção de cor, por criar um efeito envelhecido, parece dizer do embotamento da memória, afastando-a do tom vibrante do presente.

A quarta versão é a de Pai Cariá, que narra em dialeto africano, por meio do canto, a história de seu povo. Indaleu teria sido o chefe de guerra que guiou o povo rumo à sua terra de origem. Num ritual embalado por tambores, Indaleu teria recebido a inspiração para saber onde ficava a morada de Oxum, orixá das águas. Neste lugar, que ele considera parte da África, se instalaram. Samuel faz o papel de tradutor do canto africano para Biá. As cenas desta narrativa mostram Indaleu caminhando sozinho entre o rochedo, que parece iluminado pelo sol. A luz inunda as cenas, refletindo-se em tom dourado na areia e na pedreira, numa proximidade com tons mais rústicos. No momento em que descobrem o “*lugar onde morava Oxum*”, Indaleu e seus seguidores aparecem nadando, felizes, quando há um congelamento da imagem. Retornando para Pai Cariá, entendemos o motivo disso: ele parou de narrar e ficará calado por três dias.

A dificuldade encontrada por Biá em organizar essas narrativas sobre a fundação de Javé é resultante da dificuldade de apreensão de um acontecimento do passado. Isso é espelhado nas diferentes versões dos narradores sobre um mesmo episódio, que dizem de visões de mundo diferenciadas, de interesses individuais em torno da memória da comunidade e da própria instabilidade da memória, que não é algo puro, mas algo construído a partir de elementos do presente nas relações sociais.

Se levarmos em consideração a argumentação de Huyssen (2000) de que o passado relembrado serve como resposta às necessidades do presente, percebemos que, nessas narrativas, a interferência do presente na forma como a narrativa da memória é construída é muito perceptível: se Javé precisa ser salva das águas, faz-se necessário, para Vicentino, recordar os grandes feitos dos antepassados para que o povo de Javé se posicione como “*gente brava e guerreira*” diante do futuro ameaçador que o espera. Deodora, por sua vez, constrói sua narrativa como resposta à posição da mulher na comunidade de Javé, que não possui espaço em sua memória coletiva. Já Firmino tenta transpor para sua narrativa suas características como uma pessoa irônica. Além disso, a interferência do presente em sua narrativa da memória também aparece dentro do texto verbal. No diálogo com Mariadina, a louca, o Indalécio da versão de Firmino assim define seu povo: “*Nós somos gente guerreira, gloriosa, que saímos fugidos, quer dizer, fugido não, nós saímos foi em retirada.*” O termo “retirada” é incorporado na fala de

Indalécio e trata-se de uma correção feita por Vado quando Deodora narrava. Segundo Vado, um dos seguidores de Biá e ouvinte das histórias, sair em retirada é sair sem dar as costas para o inimigo, sem fugir. Firmino, ao narrar o diálogo de Indalécio, usa inicialmente a palavra “*fugido*”, mas como Vado tinha acabado de corrigir Deodora, ele altera a fala de Indalécio e usa o termo “*em retirada*”. Pai Cariá, por sua vez, associa a fundação de Javé à saga dos escravos na tentativa de retornarem à África.

A memória desses narradores de Javé está ancorada no papel que desempenham dentro do grupo social e na necessidade em afirmar-se como um nobre, ou em inscrever a presença feminina na história de Javé, ou em reforçar uma imagem pessoal de irreverência ou dar voz a uma comunidade marginalizada. Desse modo, percebe-se que, embora diga respeito ao passado, essas narrativas da memória atendem a interesses do presente e do futuro, tanto numa visada mais particular daquele que narra, quanto no movimento de retomada do mito de origem para tentar salvar a comunidade das águas.

A cada versão da história, o real parece ser instituído de forma particular, conforme o interesse de cada narrador. Dessa maneira, as narrativas parecem não dar conta de abarcar a instituição de um real partilhado, mesmo se tratando de um episódio único. Nesse sentido, *Narradores de Javé* pode ser considerado um exemplo acerca da dificuldade de a narrativa da memória dar conta de instituir o real.

Um instante de inocência

O filme baseia-se num episódio vivido pelo diretor iraniano Mohsen Makhmalbaf na sua adolescência. Em 1974, o cineasta era membro de um grupo que militava contra o regime do Xá Reza Pahlevi. O grupo planejava roubar a arma de um policial para assaltar um banco e assim obter fundos para expandir suas atividades. O roubo não foi bem sucedido e teve como desfecho o esfaqueamento do policial e a prisão de dois de seus membros, sendo um dos presos Makhmalbaf. Passados vinte anos, Makhmalbaf, agora um renomado cineasta, espalha nos jornais do Irã a notícia de que está selecionando pessoas comuns para atuarem no seu próximo

filme que homenageará os 100 anos de cinema¹. Uma multidão comparece aos testes de seleção, dentre eles, o policial que Makhmalbaf havia esfaqueado na adolescência. Motivado por este reencontro, o diretor convida-o para realizarem juntos a filmagem do evento que protagonizaram há anos. O policial aceita e o resultado do projeto é *Um instante de inocência*.²

O filme apresenta aos espectadores um mundo diegético no qual está sendo preparada a filmagem do fato vivenciado pelo diretor e pelo ex-policial há vinte anos. Makhmalbaf e o ex-policial atuam como co-diretores do filme que está sendo realizado. Cada um é responsável pela seleção e ensaio do ator que o representará quando jovem. Desse modo, há dois núcleos no filme, cada um representando uma versão do acontecido. Ora o filme mostra os preparativos da filmagem no núcleo de Makhmalbaf, ora no do ex-policial. Esses dois núcleos se encontram apenas na filmagem do evento. Neste momento, as versões se chocam, ocasionando algumas refilmagens, antes de se atingir aquela que será a versão final que o filme criará para o evento.

O episódio do passado que liga o cineasta ao ex-policial não é revelado de uma só vez no filme. Ele emerge, de modo sutil, durante os ensaios dos atores, através das narrativas das memórias dos personagens envolvidos no evento original. Os diálogos entre os personagens de cada núcleo, gradativamente, levantam o véu que encobre o passado. Da observação atenta desses diálogos, é possível deduzir a seguinte versão para a história: na adolescência, Makhmalbaf combinou com sua prima roubar a arma de um policial. No plano arquitetado, a prima funcionaria como isca para distrair a atenção da vítima, enquanto Makhmalbaf o desarmaria. Como parte do plano, durante cerca de um mês, a prima arrumaria um pretexto para se dirigir ao policial. Finalmente, o dia de colocar o plano em ação chegou. Neste dia, assim que a prima perguntasse as horas para o policial, o primo se aproximaria e o desarmaria. Algo, contudo, sai errado e Makhmalbaf esfaqueia o policial, o que ocasiona a sua prisão e a da prima. Nesse incidente, no entanto, algo de inusitado aconteceu: sem perceber que a jovem era cúmplice de Makhmalbaf, o policial apaixona-se por ela. No dia do incidente, inclusive, ele estava preste a lhe entregar uma flor.

¹ *Salve o cinema* é o filme realizado pelo cineasta em homenagem aos 100 anos do cinema. Um de seus atores é o policial.

² O próprio diretor relata a origem do filme em EGAN, Eric. *The films of Makhmalbaf*. Washington: Mage Publishers, 2005.

No filme, esse acontecimento é apresentado sob duas formas: através do relato dos protagonistas que viveram a situação e através da gravação da reconstrução do episódio. Na primeira forma, levando em conta que é impossível a existência de uma memória pura, podemos dizer que, quando Makhmalbaf e o ex-policial relatam o acontecido para os atores que desempenharão seus papéis no filme, eles não estão contando o episódio tal como foi, mas eles o narrativizam, recorrendo a suas lembranças. Essas lembranças estão contaminadas por tudo o que eles viveram nesses 20 anos que separam o acontecido de sua filmagem. Isso se torna mais evidente no relato do ex-policial. A importância e a centralidade que a moça que passava por ele todos os dias ganha na sua narrativa parecem ser em virtude de ele ter passado os últimos anos tentando reencontrá-la.

Na filmagem do evento, há uma segunda atualização do passado via memória. Contudo, a operação é mais intrincada. Tomemos como exemplo o que aconteceu com o ex-policial durante o filme. Na sua convivência com o jovem ator que o representará, ele vai recuperando a sua história, ao narrar os fatos de que se lembra. No decorrer de sua narrativa, um detalhe vai paulatinamente ganhando importância: seu interesse, na época, por uma jovem estudante que freqüentemente passava por ele e lhe dirigia a palavra. Após o incidente, ele perdeu contato com essa jovem, mas secretamente continuou nutrindo o desejo de reencontrá-la. Durante as filmagens, no entanto, o ex-policial descobre que a moça que ele supunha estar apaixonada por ele era de fato cúmplice do diretor. Essa descoberta foi possível porque as filmagens colocaram as memórias do ex-policial em confronto com as de Makhmalbaf. Nesse momento, o ex-policial interrompe as filmagens e decide abandonar o filme, em virtude de as memórias que ele construiu para si terem se mostrado como falsas. É necessário que ele reelabore sua memória através das novas informações do presente.

Após ser convencido a permanecer no projeto, o ex-policial decide dar nova orientação ao ator que desempenhará seu papel. Agora, ele não deve mais repetir o que o ex-policial fez no passado, mas atirar na moça. O que parece mover essa nova diretriz é o desejo do ex-policial de se vingar do equívoco ao qual foi induzido no passado. Contudo, o jovem ator se recusa a desempenhar tanto o papel vivido pelo ex-policial no passado quanto o papel que o ex-policial

deseja viver no presente. Durante a filmagem, este opta por concretizar o ato amoroso interrompido no passado, entregando à moça uma flor. Quando o ator altera a história vivida, dando-lhe um desfecho inesperado pelo ex-policial, é como se ele lhe ofertasse, simbolicamente, uma outra memória relativa ao atentado, aquela que o ex-policial desejava que tivesse acontecido de fato.

Na versão final apresentada para o acontecimento, podemos perceber que houve um esforço em construir uma memória compartilhada capaz de salvar o passado, instituindo um outro real no presente. Ao propor um outro desfecho da história, o filme cria uma nova versão do passado, uma nova memória sobre o ocorrido. Esse outro real criado pelo filme se materializa na imagem final, talvez uma das mais belas que o cinema já produziu. Não ela em si, mas toda a simbologia que carrega. A imagem final é congelada no instante exato em que a moça é surpreendida com a flor e o jovem oferece o pão ao policial. Eis o *instante de inocência* ao qual o título se refere. O momento criado no espaço fílmico no qual os jovens atores, ao descumprirem as ordens de seus diretores, libertam-se dos ideais e das ilusões que Makhmalbaf e o policial acalentavam no passado. Ao fazer tal movimento, é como se, simbolicamente, o filme também promovesse a libertação dos protagonistas reais em relação ao seu passado.

Considerações finais

Neste artigo, discutimos como os filmes *Um instante de Inocência* e *Narradores de Javé*, cada qual a seu modo, ressaltam a ressignificação de um episódio do passado quando retomado pela ficção, o que acaba por instituir, narrativamente, um outro real.

Embora lide com versões diferentes de um episódio do passado, *Um instante de inocência* consegue abarcá-las em uma narrativa da memória comum, a partir da qual institui um real. *Narradores de Javé*, por sua vez, parece não dar conta de confluir as variadas versões numa narrativa da memória única, o que faz com que ele não consiga instituir um real, mas vários “reais”. Estes variam conforme os interesses dos narradores e as suas subjetividades.

Nos dois filmes, esses “reais” instituídos ganham concretude ao se tornarem visíveis. Em *Um Instante de Inocência*, o espectador, por exemplo, não precisa imaginar como seria a cena da

entrega da flor à moça. Ele a vê na tela. É como se a cena saísse de um universo de possibilidades imaginárias para se tornar real, pelo menos no mundo do filme. Já em *Narradores de Javé*, há a materialização das versões da fundação de Javé por meio de recursos expressivos diferenciados.

Os dois filmes também permitem uma reflexão sobre a retomada de acontecimentos do mundo real pela ficção, especialmente por meio de narrativas da memória. Eles evidenciam que o passado é inapreensível por sua natureza e o que há são versões. A própria história é feita de versões que respondem às necessidades do presente. Parafraseando Biá, “*uma coisa é o fato acontecido, outra é o fato escrito. O acontecido tem que ser melhorado na escrita de forma melhor para que o povo creia no acontecido*”. Assim, segundo a teoria de Biá, o papel da ficção é melhorar o acontecido no qual ela se baseia, para que se possa crer no acontecido.

Se entre as particularidades da ficção, segundo Iser, está a “*permissão do processo de reformulação do mundo, que não encontra seu idêntico no mundo*” (Iser, 1983: 411), nada melhor que a ficção para mostrar aquilo que limita a reconstrução narrativa de um acontecimento do passado e também o que possibilita ir para além dele.

Referências Bibliográficas

- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Editora Vozes, 1994.
- EGAN, Eric. *The films of Makhmalbaf*. Washington: Mage Publishers, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HUYSSSEN, Andréas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1983.
- LIMA, Luiz Costa. Documento e ficção. In: LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário*. Rio de Janeiro: TopBooks, 2007.
- SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras/Belo Horizonte: UFMG, 2007.

LUCIANA AMORMINO

Mestre em Comunicação Social pela UFMG (2009), Especialista em História da Cultura e da Arte pela UFMG (2006) e graduada em Comunicação Social / Jornalismo pela PUCMinas (2003). Professora de da Faculdade Pitágoras e do Centro Universitário de Patos de Minas (UNIPAM).

luamormino@gmail.com

SÍLVIA DE PAIVA

Mestre em Comunicação Social pela UFMG (2009), especialista em Imagens e Cultura Midiática pela UFMG (2006) e graduada em Comunicação Social / Jornalismo pela PUCMinas (2003).

silviadepaiva@gmail.com