

Tirando os véus, velando o outro: Bakhtin e os diálogos multiculturais contemporâneos

Valéria Rosito Ferreira

Recebido 5, jul. 2007/ Aprovado 26, set. 2007

Resumo

*Este artigo articula considerações clássicas de Mikhail Bakhtin em torno do conceito de polifonia, formuladas na primeira metade do século XX, à crítica cultural contemporânea. A revisitação da tradição crítica inaugurada pelo teórico russo e cara aos estudiosos de Teoria da Literatura, de Sociolinguística, de História Cultural, dentre outros, prova-se extremamente fértil hoje. Trocas simbólicas mais complexas e céleres confundem lugares de enunciação nos conflitos ou negociações identitárias locais e globais. Se crescentes co-produções cinematográficas prestam testemunho temático e econômico à intensificação do trânsito e das parcerias multiculturais, expressos pela emergência das 'vozes de dentro' e/ou auto-representações, por outro lado deixam transparecer certa dificuldade em elaborar perguntas produtivas sobre possibilidades concretas de diálogo inter/multicultural. Dicotomias simplistas e longevas entre o novo e o velho ou maniqueísmos mais perversos que lhes façam corresponder o bem e o mal parecem contribuir antes para a univocidade que para a tensão polifônica, como descrita por Bakhtin. Nosso trabalho específico configura-se pelo exame da linguagem cinematográfica de *A Maçã*, de Samira Makhmalbaf, de 1998. Procuramos compor nosso objeto sobre uma base descritiva articulada entre o iconográfico e o verbal, procedendo à visão de mundo mais ampla, subjacente a este "bem cultural" franco-iraniano.*

Palavras-chave: Linguagem cinematográfica. Multiculturalismo. Polifonia. Mikhail Bakhtin. *A Maçã*.

1. Introdução

No plano da comunicação, a aceleração da globalização vem gerando o uso pródigo dos prefixos *poli-* e *multi-*, num esforço lexical para reconhecer diferenças e afirmar a diversidade num mundo 'sem fronteiras'. No âmbito da produção cinematográfica contemporânea, este multiculturalismo vem sendo alavancado por capital transnacional, responsável por parcerias presumivelmente empenhadas em trazer o distante para perto, em debater 'alteridades', procedendo, metodologicamente, à exaltação de lugares de enunciação que, outrora, eram reificados como o *lugar do outro*. Estes novos agentes de enunciação podem ser encarnados por nosso próprio vizinho, como já encenado no espetaculoso *Cidade de Deus*¹, ou por civilizações mais remotas, como no caso do celebrado filme franco-iraniano *A Maçã*, de Samira Makhmalbaf, de que trataremos adiante. Roland Barthes diria que descortinamos o momento climático – embora perverso – da exposição “A Grande Família do Homem”. O objeto do ataque do crítico francês era integrado por uma coleção de fotografias levada dos EUA para a França durante os anos da Guerra Fria. Povos distantes eram retratados em seu dia-a-dia, demonstrando “a universalidade dos gestos humanos na vida cotidiana de todos os países do mundo: nascimento, morte, trabalho, saber, jogos impõem por toda a parte os mesmos comportamentos” (BARTHES, 1975, p. 113-116). Segundo o teórico dos mitos, de uma miríade de diferenças e de costumes inicialmente expostos, surge, como que por mágica, uma inexplicável unidade, fato que o leva a rezear que “a justificação final de todo esse academicismo seja dar à imobilidade do mundo a caução de uma ‘sabedoria’ e de uma ‘lírca’ que só eternizam os gestos do homem para melhor os tolher” (BARTHES, 1975, p. 115-116).²

A pergunta que impele nossa investigação se dá num momento histórico em que particulares e universais, dentro ou fora dos espaços acadêmicos, se imbricam de forma distinta. Os termos da proposição barthesiana parecem se inverter, pois os pressupostos correntes apontam para a valorização final das diferenças. Em princípio, estaríamos rumando a um horizonte de expectativas contrário àquele que descreveu Barthes nos anos 50. Entretanto, sua crítica à sociedade burguesa parece-nos atual, uma vez que a sustentação do *status quo* continua exigindo, senão o apagamento das alteridades, sua domesticação, através de estratégias discursivas que realizam o que se propõem a desmontar. Ao contrário da produção cultural do pós-guerra, a celebração de alteridades hoje vem ainda legitimada por vozes até então silenciadas: as dos próprios sujeitos representados. Perspectivas femininas e/ou infantis, por exemplo, aparentemente como ‘sujeitos do discurso’ em mundos fortemente dominados pelo olhar masculino, desfraldam sua heterogeneidade interna,

¹ Cf. capítulo 3 da tese de Doutorado Ferreira (2004, *passim*).

² Ratificando tal hipótese a partir de uma perspectiva antropológica, as pesquisadoras Lutz e Collins relatam que um quinto de todas as fotos publicadas na revista americana *National Geographic* do pós-guerra a meados dos anos 80 pertencem ao naipe ritualístico, através do qual “o não-ocidental vem a ser retratado como um performer de rituais, embutidos (talvez haja quem leia encrostados) em tradição e vivendo em um mundo sagrado (há quem diga supersticioso)” (apud ROSITO, 2006, p. 169).

antes desconhecida das grandes bilheterias. Para dar conta deste debate, recorreremos ao conceito bakhtiniano de *polifonia*, especialmente derivado de suas teorizações sobre o fenômeno da enunciação à luz do marxismo e de seus desdobramentos na apreciação da obra de Dostoievski. Peter Burke, historiador cultural contemporâneo, observa que, ao contrário da ampla recepção das idéias do filósofo em *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, suas reflexões sobre gêneros da fala e formas de polifonia não atingiram ainda a merecida projeção fora do campo literário (BURKE, 2005, p.71-72). Pretendemos, com tais instrumentos, iluminar nossa análise de *A Maçã*, dirigido por uma jovem cineasta iraniana, que pretende reivindicar, para mulheres e crianças suas conterrâneas, novos lugares de fala no palco multicultural contemporâneo.

2. Princípios da filosofia bakhtiniana de linguagem

Em *Marxismo e Filosofia de Linguagem*, Bakhtin consolida a aproximação entre atividade mental e linguagem, argumentando em favor da precedência da interação entre interlocutores concretos sobre o desenvolvimento da consciência individual. Contrariamente à noção idealista de que consciência e pensamento antecedem sua expressão, o teórico russo postula categoricamente que “*fora de sua objetivação, de sua realização num material determinado (o gesto, a palavra, o grito), a consciência é uma ficção*” (BAKHTIN, 2006, p. 122). Na formulação de sua semiótica, ou teoria dos signos, o estudioso reorganiza os domínios da psicologia e da ideologia com base na contigüidade entre interior e exterior, refutando linhas radicalmente fisiológicas e mecanicistas, que clivam a psicologia da ideologia, reduzindo o indivíduo ao circuito fechado da fisiologia ou da biologia. Em cristalino antagonismo aos postulados saussureanos sobre a arbitrariedade do signo lingüístico, Bakhtin insiste que o signo - o elo entre o referente e sua forma conceitual - não pode ser reificado, tratado como uma coisa, uma vez que são dinâmicos e históricos os seres *vivos* que dele participam: o indivíduo e o corpo social. É inegável que o filósofo distingue *duas* identidades mutantes integrantes de *um* núcleo mínimo de significação. Os ‘falantes’ de uma determinada língua são os que se apropriam *significativamente* de um sistema abstrato para interagirem concreta e socialmente. A interlocução, como lugar de troca e de doação de sentido, presume a co-participação de *identidades distintas* num processo contínuo de apropriação do código lingüístico por sua ressignificação contingente ou histórica, determinada por lugares de onde se fala ou *lugares de enunciação*. Em outros termos ainda, a esfera simbólica - do plano mais interiorizado ao mais exteriorizado em crenças, religiões e ideologias - só se torna possível *pela palavra dirigida a outrem*, pelo reconhecimento de outra consciência, de outro *eu*, co-partícipe da interlocução. Na

pontificação de sua filosofia de linguagem à doutrina marxista, Bakhtin elabora a seguinte síntese sobre a natureza contraditória do signo:

O *ser*, refletido no signo, não apenas nele se reflete, mas também se *refrata*. O que é que determina esta refração do ser no signo ideológico? O confronto de interesses sociais nos limites de uma só e mesma comunidade semiótica, ou seja: *a luta de classes*.

Classe social e comunidade semiótica não se confundem. Pelo segundo termo entendemos a comunidade que utiliza um único e mesmo código ideológico de comunicação. Assim, classes sociais diferentes servem-se de uma só e mesma língua. Conseqüentemente, *em todo signo ideológico confrontam-se índices de valor contraditórios*. (BAKHTIN, 2006, p. 47)

3. Da dialética constitutiva do ser ao dialogismo inerente à troca simbólica

Segundo Bakhtin, esses “índices de valores contraditórios” presentes no mesmo signo lingüístico traduzem-se por apropriações, deslocamentos de sentido, ressignificações do código comum, compreensíveis somente à luz de novos referenciais teóricos alicerçados pelo filósofo. Contra o “objetivismo abstrato” estruturalista, o teórico abre duas frentes de investigação: [1] ara o terreno para o desenvolvimento da sociolingüística, cujo objeto caracteriza-se pela *língua em uso* e [2] rompe, na crítica literária, com os limites do formalismo, do sociologismo, e da estilística, seja pela natureza “isolante” da primeira corrente, ou “reflexiva mecânica” da segunda, no que diz respeito às possíveis relações entre os domínios individual e social. Em especial, critica a estilística pela inobservância da “relação dialógica que possa existir entre uma palavra em um contexto e a mesma palavra no contexto de outra fala, *nos lábios de outra pessoa*” (BAKHTIN, 1981, p. 174). A obra de Dostoievski lhe serve como base principal para uma análise metodologicamente formal dos diálogos e teleologicamente social onde a “refração do ser” na sociedade burguesa se deixa capturar.

Se em *Marxismo e Filosofia de Linguagem* Bakhtin se volta para a dialética da constituição do ser, desmontando o mito romântico do gênio, da origem ensimesmada da consciência e dos elos transcendentais do indivíduo, em *Problemas da Poética de Dostoievski*, publicada também em 1929, o pensador se ocupa da aplicação exemplar dos princípios organizados lá sobre a materialidade da constituição dos personagens dostoiévskianos em seus discursos, ou seja, em sua objetivação social. Cabe uma ênfase especial no discernimento entre os termos recorrentes *dialética* e *diálogo*, com assiduidade marcante no primeiro e no segundo textos, respectivamente. Ainda que atentemos para os

problemas procedentes das traduções consultadas, o emprego por Bakhtin do termo *dialética* envolve basicamente o *resultado sintético* da interiorização e da formação da individualidade – produto do choque entre tese e antítese, entre o contínuo discursivo social e os recortes interiorizados pelo indivíduo em forma de consciência; diferentemente, o emprego do termo *diálogo*, nos termos do próprio teórico, é “a contraposição do homem ao homem enquanto contraposição do ‘eu’ ao ‘outro’ ” (BAKHTIN, 1981, p. 223). Entende-se porque Bakhtin postula que as relações dialógicas são extralingüísticas e topológicas, embora inseparáveis do campo do discurso (BAKHTIN, 1981, p. 158). Examinemos uma passagem ilustrativa da irredutibilidade do diálogo à lógica meramente gramatical ou mesmo semântica:

“A vida é boa”. “A vida não é boa”. Estamos diante de dois juízos revestidos de determinada forma lógica e de um conteúdo concreto semântico (juízos filosóficos acerca do valor da vida) determinado. Entre esses juízos há certa relação lógica: um é a negação do outro. Mas entre eles não há nem pode haver quaisquer relações dialógicas, eles não discutem absolutamente entre si (embora possam propiciar matéria concreta e fundamento lógico para a discussão). *Esses dois juízos devem materializar-se para que possa surgir relação dialógica entre eles* ou tratamento dialógico deles. Assim, esses dois juízos, como uma tese e uma antítese, podem unir-se num enunciado de um sujeito, que expresse posição dialética uma deste em relação a um dado problema. Neste caso não surgem relações dialógicas. Mas se esses juízos forem divididos entre dois enunciados de dois sujeitos diferentes, então surgirão entre eles relações dialógicas. (BAKHTIN, 1981, p.159, grifos nossos)

Não cabe neste espaço a revisão mais extensa da análise do crítico russo sobre a poética de Dostoievski. Basta-nos somente reiterar, para nossos propósitos, que seu foco analítico incide sobre uma constelação de formas em que o diálogo se configura, seja pela introjeção da fala do outro, pela antecipação da réplica, pela inclusão de elementos parodísticos, para citar somente algumas das possibilidades subjacentes ao conceito de *polifonia*, todos relacionados a uma topologia discursiva até então negligenciada. Fundamentalmente, portanto, Bakhtin organiza as bases para uma semiótica abrangente de códigos qualitativamente distintos - verbais e não verbais – cuja expressão material no discurso encarna a contradição de desejos e interesses próprios de uma sociedade de classes, que Bakhtin denomina de “refração do ser” (BAKHTIN, 2006, p. 50). A esta altura, parece-nos clara a ressonância do cinema sobre as considerações teóricas do filósofo russo sobre a polifonia em Dostoievski. Simultaneidade de vozes e tempos narrativos, sofisticação das relações de ponto de vista, espacialização da narrativa, consciência exacerbada da clivagem entre história e discurso são categorias analíticas realizadas espacialmente pela técnica de montagem cinematográfica. Temos

aqui, portanto, o mote para passarmos à discussão de nosso objeto à luz dos princípios de *articulação de vozes* como requer o conceito de *polifonia*.

4. Teoria do conhecimento ou civilizações reificadas?

Na primeira seqüência do filme deparamo-nos com as irmãs Zahra e Massoumeh, então com treze anos, tomadas sob a tutela do Estado iraniano. Denúncias de vizinhos deflagram a ação interventora junto ao pai das adolescentes, que as mantém impedidas de qualquer contato e trânsito fora do espaço interno de sua casa desde os dois anos de idade. O confinamento do corpo e do espírito das meninas – má alimentação, privação de banhos de água e sol e de convívio social – causa, desde estranhamento e revolta, até incômodo físico aos de sua própria comunidade. A justificativa paterna para o isolamento das filhas deriva de sua percepção sobre o que seria a guarda e a proteção das meninas. A mãe de suas filhas é cega e presumida incapaz de dividir, com ele, em sua ausência, o controle das filhas diante do possível assédio dos meninos das redondezas. Devolvidas à família em condições probatórias, as meninas recebem visitas regulares de uma agente do Ministério do Bem-Estar Social, que as encoraja a ocuparem cada vez mais os espaços externos do quintal, da rua e do bairro. A troca entre interior e exterior vai atuando sobre o desenvolvimento de seus movimentos, linguagem e integração social.

Num primeiro momento, a história das irmãs engrossa o repertório de teses sobre teorias do conhecimento e da aprendizagem. A literatura científica, leiga e o próprio cinema já notabilizaram histórias de crianças que, isoladas do convívio social em estágios precoces de desenvolvimento, foram incapazes de elaborar linguagem e, conseqüentemente, de se reintegrarem em práticas sociais subseqüentemente. No caso de nossas personagens, a narrativa de ‘desenvolvimento’ e de ‘conhecimento’ vai sendo sedimentada pela exposição verbal e pictórica de superação deste *estado original* de precariedade generalizada. Seu balbuciar animalesco no lugar de linguagem, *amplificado* durante todo o filme, o não-reconhecimento de seus próprios nomes, das figuras de pai e mãe, seu caminhar instável, suas línguas constantemente postas para fora da boca, para citar somente as características mais marcantes de sua retratação inaugural, prestam testemunho à trajetória ideologicamente constituída do território fora do *logos* para a História. Já na abertura do filme, os corpos das adolescentes são excluídos do raio de visão das câmeras, que nos permitem somente a contemplação de um gesto repetido, cujo contexto nos é dado somente nas cenas seguintes. Um braço com uma tigela d’água se estica até a altura de um vaso com planta para molhá-lo. Se *não vemos* o impedimento

ao movimento mais livre, no caso, as grades atravessadas pelo braço – *imaginamos* o que está ausente, pelo esforço do braço e pela regularidade do movimento, envolvendo a mesma altura e o mesmo ponto de chegada.

As imagens seguintes que prenunciam o ingresso das irmãs na ordem simbólica são as da contemplação do sol – ainda literalmente por detrás das grades – a percepção auditiva do choro de um bebê – procedente da janela da vizinha de cima – e o cantar de um galo. Pela primeira vez ouvimos delas a expressão de uma palavra significativa: ‘flores’; não ao acaso, numa curiosa brincadeira com tinta preta, lambuzam suas mãos e imprimem suas marcas sobre as paredes brancas do interior de sua casa, esboçando uma escrita incipiente que as levará às trocas mais amplas. A ocupação de seu quintal torna-se bastante significativa como espaço vestibular entre interior e exterior. Ao ouvirem o menino sorveteiro do lado de fora, uma das irmãs ‘escala’ o alto portão da rua, estabelecendo uma comunicação bastante desequilibrada com o vendedor. O sorveteiro mirim conduz a negociação até o ponto em que a carência da moeda de troca por parte da menina impede a realização da transação. A cena é reelaborada no dia da visita da assistente social, que as impele para fora do quintal, assinalando assim a tomada de um espaço mais exteriorizado ainda. A seqüência da rua é ainda notável pela forte interação das protagonistas com todos os seres – humanos ou não. Ao mesmo tempo em que se compraz com o lamber do sorvete, uma de nossas personagens passa a dividi-lo com uma cabra e, em seguida, com sua irmã.

5. Espelhos e maçãs: iconologia do desejo e do conhecimento

Iconograficamente, dois emblemas contundentes permeiam a trajetória das protagonistas ‘das trevas à luz’: espelhos e maçãs, presentes da assistente social. No plano da narrativa deste filme, tais ícones, verdadeiros elementos coesivos da matéria ideológica, parecem cristalizar, ainda mais, clichês relativos aos processos de individuação, no primeiro caso, e de aprendizado, no segundo, funcionando, no plano discursivo, como organização iconológica. Espectadores de um filme, ele próprio nosso espelho do mundo, contemplamos, através dos reflexos no pequeno espelho redondo que cada irmã tem em mãos, as trocas simbólicas que vão se estabelecendo entre elas e o mundo. É de forma espectral, portanto, que observamos a cabra lambendo o sorvete, como é assim também que fruímos o prazer em suas faces com o correr da água de uma mangueira jorrando por cima do espelho. Além de devolver-lhes a imagem invertida do mundo, que lhes havia sido seqüestrado, o espelho também é usado como moeda de troca, no momento em que uma das jovens recebe, do vendedor mirim, os sorvetes finalmente pagos pela

vizinha de cima. O reconhecimento de si e do outro pela ação da troca demarca territórios de primeira e de segunda pessoa, sugerindo a emergência da alteridade pela socialização.

Como sugerido, a maçã, cuja relevância é comprovada por intitular o próprio filme, divide com o espelho, a primazia de *leit motifs* da narrativa: “O que querem? Maçã? Hoje trouxe um outro presente a vocês”, pergunta a assistente social às gêmeas. Há momentos no filme em que ambos os ícones se justapõem, sendo a própria maçã refletida no espelho em cena que descreveremos adiante. Já nas cenas iniciais do filme, quando são levadas sob a custódia do Estado iraniano, uma das meninas é flagrada com uma maçã na mão, que pende um tanto ‘disfuncional’ de seu braço inerte ao longo de seu corpo. A fruta ‘proibida’ volta à cena quando o menino do andar de cima prende uma maçã na ponta de uma vara, provocando as gêmeas, que saltam incansavelmente da calçada, agora com corpos ‘desejantes’, na tentativa de agarrar a maçã. Temos aí o início de uma seqüência relativamente longa em que o garoto desce de sua casa e guia as gêmeas, sempre com a maçã visível na ponta da vara à frente delas, até o mercado, onde todos são instruídos sobre o *preço* do quilo da maçã. A figura do pai é evocada pelos comerciantes como aquele a quem devem recorrer para obter a moeda de troca, indispensável para a satisfação de seu desejo.

Ainda sobre a onipresença da maçã, observamos que, ao se distanciarem mais ainda de sua casa/cárcere, as meninas, sempre de posse de uma maçã, são então acolhidas por outras meninas de sua idade, com quem, desajeitadamente, brincam de amarelinha, passeiam pela cidade e ‘conversam’. A maçã, este fruto do conhecimento que lhes foi proibido é, mais uma vez, objeto mediador entre as amigas, que não partilham o mesmo código de comunicação. Com sua ‘mão pesada’, sem domínio da coordenação motora fina, uma das gêmeas *parece* agredir a recém-conquistada amiga, batendo-lhe com a maçã na cabeça, quando, para o atordoamento desta, oferece-lhe a fruta, em seguida, presumivelmente um gesto sociável de partilha.

6. A história e os discursos: iconografia e iconologia

Antes de comentarmos as demais inserções iconográficas formadoras do eixo ideológico que vai rumando a um clímax imagético com a última cena, lembremos que, para Bakhtin, as condições básicas para a polifonia são estabelecidas pela identificação de *duas* consciências que se dirigem uma à outra, ambas *intercambiáveis como primeiras pessoas*. Como nos exemplos já discutidos, da mesma forma que dois enunciados ‘idênticos’ em lugares de enunciação distintos podem delinear a emergência do diálogo, dois enunciados opostos não garantem tal afloramento, necessariamente. Para articularmos a aplicação desses princípios à elaboração do filme *A Maçã*, precisamos

então formular as seguintes questões: [1] que oposições ideológicas estão sendo firmadas ao longo da narrativa por lugares de enunciação distintos? [2] que discursos ou formas de expressão vão ganhando coerência na medida em que a história se enreda pelos elos iconográficos reiterados?

Seymour Chatman nos lembra que, na visão estruturalista, o encadeamento dos conteúdos, *mythos*, na concepção aristotélica, “é precisamente a operação realizada pelo discurso” (CHATMAN, 1978, p. 43). A operação discursiva então, se entendemos a tese topológica da enunciação de Bakhtin, torna-se materializável na medida em que relações múltiplas entre idéias vão sendo manifestadas na interlocução, seja no plano sintagmático, das relações horizontais, das frases, ou no plano paradigmático, das relações verticais, ambos enredados significativamente no sistema complexo do *mythos*. Ícones, emblemas e motivos organizados no plano composicional da narrativa cinematográfica organizam-se em *visões de mundo* na medida em que os espectadores inferem causalidade, seqüência e hierarquias, doando sentido e formando valores sobre conteúdos que, fora do âmbito da prática social, seriam meros significantes ‘em estado puro’, dessimbolizados - mutilados de seu corpo signico, sempre relacional e ideológico. É a passagem da esfera meramente gráfica dos ícones para a esfera produtiva da significação que transforma a percepção iconográfica em organização iconológica. No caso específico dos ícones e motivos pictóricos já apontados, maçã e espelho circulam com a força de clichês simbólicos consolidados, em relação intertextual comprobatória ou contratual, reiterativa de seus usos em outros contextos (FIORIN, 2004, p. 45). Nesse sentido é que vemos um certo esvaziamento da tensão, choque ou polêmica gerada pela diferença ideológico-topográfica condicional para a manifestação do fenômeno da polifonia.

Até agora, vimos apontando a forma como ícones imagéticos cristalizados iconologicamente vão sendo colocados a serviço de uma narrativa que, da perspectiva meramente psicologista do ‘desenvolvimento e da aprendizagem’,³ ilustra um rito de passagem nos moldes platônicos: das trevas à luz. Literalmente prisioneiras em uma caverna sombria por detrás de grades, as irmãs vão atingindo estágios cada vez mais promissores rumo à razão e ao conhecimento e, em última análise, à sua *humanização*. Ou seja, a história singular de seu progresso desvela sua natureza tão epistemológica quanto ontológica. No plano da história, a oposição entre trevas e luz inegavelmente se dá dentro de uma mesma comunidade/civilização, fato que, num primeiro momento, resiste à homogeneização: uma metáfora para o poder emancipatório da mulher muçulmana, segundo a maior parte da crítica recebida pelo filme. Forças ‘progressistas’, não ao acaso predominantemente femininas, limitam e se contrapõem a forças retrógradas, plasmadas na figura do pai das meninas.

³ No plano da psicologia do desenvolvimento e da aprendizagem, lembremos que uma das maiores críticas recebidas por Piaget se deveu à sua aplicação generalizada dos estágios de desenvolvimento cognitivo de forma desvinculada da base cultural de seus sujeitos ‘cognoscentes’ observados. Julgar a cultura alheia pelos padrões culturais de nossa cultura, como foi o caso de crianças não francesas avaliadas por Piaget nas bases de observação das crianças francesas, compromete os resultados encontrados, da mesma forma que a questão epistemológica pode tornar-se perigosamente dirigida por interesses e desejos políticos dominantes.

Leitor literal das metáforas do Corão, crê proteger e zelar pela honra das filhas como flores que, para desabrocharem, devem ser protegidas do sol. Sinceramente chocado com as notícias jornalísticas sobre seu tratamento ‘criminoso’ das filhas, o pai-carcereiro encarna, portanto, a essência de todo um universo em vias de desejável superação. Significativamente, sua atividade principal é a de ‘curandeiro’; sua remuneração pelas rezas requisitadas, episódica e fora de seu controle - quase uma caridade alheia. Aqui também percebe-se acento notável na inoperância de formas produtivas pré-capitalistas nas relações contemporâneas entre capital e trabalho. A inexorabilidade do ‘progresso’, marcado por um tempo que não é mais o da natureza nem tampouco o da tradição, encontra no *relógio de pulso*, que uma das filhas deseja para si, seu correlato pictórico mais contundente. A menina traça uma camiseta cor-de-rosa atravessada pelo significativo *Guess*, grife norte-americana renomada, que trai, como um ato falho, a *indissolubilidade entre história pessoal e história cultural*. O pai é tomado pela mão pelas filhas com suas novas amigas, que caminham, na seqüência final, para o centro da cidade, ao encontro do vendedor ambulante que aguarda o momento de mais uma troca, desta vez, a de um novo paradigma temporal.

Em ostensivo contraste, cega, ocultada pela burka, que lhe cai sobre todo o rosto e corpo, e sozinha em casa devido à saída de todos em busca do ‘tempo do relógio’, a mãe das meninas tateia seu caminho até o portão de saída, passando pelo quintal e atingindo o espaço público da rua. No trajeto do interior para o exterior, a personagem desajeitada - tanto quanto as filhas na abertura do filme - é refletida pelo espelho redondo de uma delas, pendurado, significativamente, no limiar entre o interior da casa e o quintal. Murmurando uma súplica para que o marido lhes traga as filhas de volta, a mulher se coloca debaixo da janela do menino vizinho, que repete a provocação feita às gêmeas, raspando a maçã presa por um cordão à ponta de uma vara perto na cabeça da mãe atordoada. Sem objetivar agarrar a maçã - pois não a deseja, ao contrário de suas filhas - a mulher empurra o objeto que a toca, ostentando sua ‘cegueira múltipla’: é cega fisicamente e é ‘cegada’ pela indumentária tradicional, que lhe isola do mundo e do conhecimento. Finalmente, o movimento de sua mão para cima em direção à maçã, congelado em fotograma como a última imagem do filme, vem evidenciar o que pensamos ser o desejo de saber, vetado às mulheres muçulmanas e as crianças muçulmanas.

Dentro da perspectiva da polifonia de Bakhtin, quais seriam as ‘vozes’ em diálogo no filme? A resposta mais evidente e apressada apontaria para a oposição binária entre gêneros e faixas etárias, tornado o feminino e o infantil o campo privilegiado para a realização polifônica no diálogo com o dominante masculino e tradicional. Recorrendo às considerações da inte-

lectual indiana Gayatri Spivak sobre as possibilidades de fala dos subalternos, entendemos que o *status* do sujeito ocidental é o de iniciador da História, no chamado 'processo civilizatório'. Sua autoridade para falar em nome de outrem abre espaço para uma série de discursos protecionistas e de práticas tutelares como *desejo dos próprios nativos*, vítimas de uma ordem que não escolheram ou que não seriam capazes de escolher. Em *Os subalternos podem falar?* Spivak explora a criminalização pelos ingleses da imolação das viúvas na Índia, realçando que a adoção e um objeto de proteção – neste caso a mulher – gera o entendimento de que “os homens brancos estão salvando as mulheres pardas dos homens pardos” (SPIVAK, 1988, p. 297). Ideologicamente, justifica-se a colonização (ou o neocolonialismo) como projeto de resgate. O diálogo formal, na visão de Bakhtin, subsume-se ao monologismo, pois o lugar de enunciação privilegiado não encontra um outro *eu* onde o ser se refrate. Mais especificamente, parece-nos ser alinhavado um discurso unificador que estende a toda uma civilização as especificidades perversas da *subalternidade da mulher árabe*, sem que as relações de subalternidade da mulher em nossa própria cultura sejam analisadas fora da lupa etnocêntrica e monológica.

Efeitos perversos do etnocentrismo ao longo de todo o século XX vêm beirando o absurdo desde o 11 de setembro. O risco que a complexidade e riqueza de civilizações das mais antigas do mundo, como a iraniana, sejam equivocadamente traduzidas como entraves ao ideal de liberdade, supervalorizado pelas culturas hegemônicas do ocidente, pode ser confirmado pela crítica que, condicionada pela lógica de uma só consciência, se presume multicultural para reforçar o etnocentrismo. Vale manter em mente que o conceito de liberdade, como construído a partir da Revolução Francesa ou, como preferem alguns, revolução burguesa, é circunscrito à noção de indivíduo, de consciência egocêntrica, de vontade original - um sonho romântico extremamente conveniente à expansão do capitalismo. Como várias intelectuais muçulmanas vêm reiterando, se já houve um tempo em que o Chador foi emblema de opressão feminina, o mesmo Chador, neste momento de acirramento das intervenções externas sobre a ordem simbólica islâmica, é ressignificado como expressão identitária, espontaneamente envergado por muitas mulheres árabes.

Em conclusão, esperamos ter dado movimento ao que julgamos ser a base conceitual da teoria clássica de Mikhail Bakhtin sobre a *polifonia* e de tê-la problematizado à luz de uma amostra cinematográfica contemporânea, marcantemente de natureza culturalista. Pensamos ter demonstrado a vitalidade dos fundamentos teóricos do pensador russo para a crítica cultural contemporânea, especialmente no que diz respeito ao trespasse dos limites estritamente disciplinares da Lingüística e da Teoria

da Literatura. Finalmente, esperamos ainda ter materializado alguns dos riscos que o privilégio das 'vozes de dentro' pode agregar ao fenômeno do multiculturalismo e da globalização, em amplo circuito na produção cultural e acadêmica contemporâneas.

Abstract

*This paper articulates classical considerations by Mikhail Bakhtin on the concept of polyphony, formulated in the first half of the twentieth century, to contemporary cultural criticism. Revisiting the critical tradition set forth by the Russian theoretician and dear to scholars from Literary Theory, Sociolinguistics, and Cultural History, among others, proves to be extremely fertile today. Complex symbolic exchanges mix up enunciation places in conflicts or identity negotiations at local or global levels. If, on the one hand, an increasing number of film co-productions pay thematic and economic testimony to the intensification of multicultural traffic and partnerships, expressed in the emergence of 'inside voices' and/or self-representations, on the other hand, they reveal some difficulty in formulating productive questions on concrete dialogic possibilities on an inter/multicultural basis. Simplistic and long-lived dichotomies between the new and the old or more perverse correspondences between the good and the evil contribute a lot more to univocity than to the polyphonic tension, as conceptualized by Bakhtin. Our specific aim is to exam the film language in *A Maçã* by Samira Makhmalbaf, 1998. We have attempted to construct our object on a descriptive basis located between the iconographic and the verbal to prompt a broader ideological view, underlying to this French-Iranian 'cultural good'.*

Keywords: *Film language. Multiculturalism. Polyphony. Mikhail Bakhtin. A Maçã.*

Referências

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOCHINOV, V. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. M. Lahud e Y. F. Vieira. 12ª edição. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. São Paulo: Difel, 1975.

BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2005

CHATMAN, Seymour. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

FERREIRA, Valeria Rosito. *Traições mediáticas da brasilidade: Os Sertões nos telões*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)– Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

FIORIN, José Luiz. 8ª edição. *Linguagem e ideologia*. São Paulo: Ática, 2004.

LUTZ, Catherine; COLLINS, Jane L. *Reading National geographic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993.

MAKHMALBAF, Samira. *A maçã*. Irã: [s.n.], 1998. Cor. 86min.

ROSITO, Valeria. Iconologia da subalternidade no documentário espetáculo: pan-americanismo e panbrasilidade no embate Orson Welles/Vargas. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 8, n. 12, p. 161-174, jan./ jun. 2006. Dossiê: História, arte & imagem. ISSN 1516-8603.