

Cronotopo e exotopia

Márlia Amorim

Cronotopo e exotopia são dois conceitos de Bakhtin que falam da relação espaço-tempo. O primeiro foi concebido no âmbito estrito do texto literário; o segundo refere-se à atividade criadora em geral – inicialmente à atividade estética e, mais tarde, à atividade da pesquisa em Ciências Humanas.

Os dois conceitos, construídos em momentos distintos, tratam da relação espaço-tempo de modo também distinto, mas, apesar disso, em nenhum momento do pensamento bakhtiniano, eles se substituem. Permanecem, ao longo de sua obra, como dois modos possíveis de abordar essa relação.

A tradução da expressão em russo para o francês *exotopie* foi proposta por Todorov¹ naquela que foi a primeira obra a sistematizar, para a Europa Ocidental, o pensamento de Bakhtin. Talvez pela sua importância no trabalho de difusão e de introdução no Ocidente da obra de Bakhtin, a tradução de Todorov ficou consagrada. Alguns tradutores a criticam pelo seu caráter

estranho à língua portuguesa e mesmo ao idioma russo. Mas consideramos que, do ponto de vista do enunciado e não da língua, a expressão forjada por Todorov é bastante feliz, pois sintetiza o sentido que se produz na obra de Bakhtin e que é o de se situar em um *lugar exterior*.

A ideia de um lugar exterior, fundamental ao trabalho de criação e de objetivação, já aparece no primeiro grande texto de Bakhtin, o “Para uma filosofia do ato”. Mas seu texto de base é “O autor e o herói”, publicado na coletânea *Estética da criação verbal*. Esses dois textos indicam que a ideia de exotopia começou a ser concebida a partir de 1919 e que tomou forma entre 1922 e 1924. Veremos, adiante, que o conceito de cronotopos é engendrado e formulado em um ensaio escrito entre 1937 e 1938, portanto mais de dez anos depois.²

A criação estética expressa a diferença e a tensão entre dois olhares, entre dois pontos de vista. Se tomarmos o exemplo do retrato, em pintura, falaremos do olhar do retratado e do olhar do retratista ou artista. O trabalho deste último consiste em dois movimentos. Primeiro, o de tentar captar o olhar do outro, de tentar entender o que o outro olha, como o outro vê. Segundo, de retornar ao seu lugar, que é necessariamente exterior à vivência do retratado, para sintetizar ou totalizar o que vê, de acordo com seus valores, sua perspectiva, sua problemática.

O retratado é aquele que vive cada instante de sua vida como inacabado, como devir incessante. Seu olhar está voltado para um *horizonte* sem fim. O sentido da vida para aquele que vive é o próprio viver. O retratista tenta entender o ponto de vista do retratado, mas não se funde com ele. Ele retrata o que vê do que o outro vê, o que olha do que o outro olha. De seu lugar exterior, situa o retratado num dado *ambiente*, que é aquilo que cerca o retratado, e em relação ao qual é situado pelo artista. O ambiente é uma delimitação dada pelo artista, uma espécie de moldura que enquadra o retratado. A delimitação do artista dá um sentido ao outro, fornece uma visão do outro que lhe é completamente inacessível. Não posso me ver como totalidade, não posso ter uma visão completa de mim mesmo, e somente um outro pode construir o todo que me define.

Os acontecimentos maiores que definem minha existência, meu nascimento e minha morte, não me pertencem. Porque, para que ganhem sentido de acontecimento, precisam ser situados em relação a um antes e a um

depois. E não posso estar antes do meu nascimento nem depois de minha morte. O que faz Bakhtin dizer que “ninguém é herói de sua própria vida”. Somente posso me constituir como herói no discurso do outro, na criação do outro. O outro que está de fora é quem pode dar uma imagem acabada de mim e o acabamento, para Bakhtin, é uma espécie de dom do artista para seu retratado. O acabamento aqui não tem sentido de aprisionamento, ao contrário, é um ato generoso de quem *dá de si*. Dar de sua posição, dar aquilo que somente sua posição permite ver e entender.

Um interessante exercício para trabalhar o conceito de exotopia é tentar observar um retrato que Picasso fez de uma de suas mulheres, Dora Maar. Sabemos que Picasso teve várias mulheres e que delas fez vários retratos, mas entre os vários que pintou desta mulher, este se tornou o mais conhecido. Chama-se *A mulher que chora* e foi concluído no final de 1937.

Primeiramente, é preciso dizer que a própria estética do cubismo coloca em cena uma multiplicidade de olhares. Mais do que o objeto em si, o que se vê são os múltiplos olhares possíveis sobre um objeto. O que poderíamos tomar como deformação do objeto é, na verdade, um certo corte do objeto e de alguns de seus ângulos. Como o próprio Picasso disse, “eu pinto o que penso e não o que vejo”. Essa estética rompe com a ideia de um objeto idêntico a ele mesmo, o que permitiria um olhar estável. Assim, ele restitui o movimento do sentido do objeto pela restituição do movimento do olhar.

Em tensão direta com essa abertura a possíveis e infinitos olhares, há o gesto exotópico de acabamento e totalização pelo olhar do artista. Para Picasso, neste quadro, Dora Maar é *a mulher que chora*. Ela é definida pelas suas lágrimas, pelo seu choro, e toda a composição do retrato está a serviço desta única ideia. Todos os elementos participam na criação do todo: o rosto decomposto, sacudido, animalizado, terrível, é o próprio retrato do choro e do sofrimento.³ A beleza feminina, tantas vezes cantada e pintada, é aqui literalmente desfeita. A decomposição dos traços, os traços rápidos e espessos das linhas constroem, então, um outro movimento. O movimento do choro, do rosto sendo abalado e sacudido pelo sofrimento e pela convulsão das lágrimas. O movimento do olhar e da decomposição da figura presentifica o movimento do corpo de quem chora. O movimento

do sofrimento é dado na totalização que cria o artista do olhar do outro, O próprio retrato inspira terror, porque Dora Mäar está aterrorizada pelo que vê, pelo que olha.

Pode-se dizer que uma das razões do sucesso desse retrato é que ele passou, de certo modo, a representar o *choro* ou o *sofrimento* da mulher em geral. Ou ainda, o choro e o sofrimento da humanidade em geral. Enfim, a totalização exotópica do artista criou, a partir de uma mulher singular, em uma situação particular, um sentido abstrato e universal.

Alguns dados da história permitem consolidar nossa leitura bakhtiniana dessa obra. Picasso e Dora Mäar eram comunistas militantes e, no momento do retrato, estavam em plena Guerra Civil Espanhola. Em maio/junho do mesmo ano, Picasso finaliza o famoso painel *Guernica*. Painel este que se inspirou em fotos da guerra de jornais da época. Dora Mäar também era artista, fotógrafa e criadora de montagens cubistas. Ela fotografou as diferentes fases do painel *Guernica*, enquanto este estava sendo feito por Picasso. Pode-se então dizer que Dora Mäar olha a guerra e que Picasso restitui o que vê do olhar de Dora Mäar olhando a guerra.

Passando agora para a história individual da personagem, outras coincidências com nossa leitura aparecem. Sabe-se por inúmeros documentos que Dora Mäar era uma mulher que foi se tornando cada vez mais depressiva. Ao final de sua vida, a depressão tomou conta dela e ela tornou-se louca. Pode-se dizer que Picasso, de seu lugar exterior, captou algo de profundo e essencial dessa mulher. E que até anteviu que as lágrimas e o sofrimento viriam efetivamente a definir o sentido da existência de Dora Mäar.

O conceito de exotopia é também muito importante para o trabalho de pesquisa em Ciências Humanas. As Ciências Humanas são entendidas por Bakhtin como ciências do texto, pois o que há de fundamentalmente humano no homem é o fato de ser um sujeito falante, produtor de textos. Pesquisador e sujeito pesquisado são ambos produtores de texto, o que confere às Ciências Humanas um caráter dialógico. Uma primeira consequência disto é que o texto do pesquisador não deve emudecer o texto do pesquisado, deve restituir as condições de enunciação e de circulação que lhe conferem as múltiplas possibilidades de sentido. Mas o texto do pesquisado não pode fazer desaparecer o texto do pesquisador, como se este se existisse de qualquer afirmação que se distinga do que diz o pesquisado. O



Picasso, retrato de Dora Mäar.

fundamental é que a pesquisa não realize nenhum tipo de fusão dos dois pontos de vista, mas que mantenha o caráter de diálogo, revelando sempre as diferenças e a tensão entre elas. Importante ressaltar que esse diálogo não é simétrico e aqui reaparece o conceito de exotopia. O pesquisador deve fazer intervir sua posição exterior: sua problemática, suas teorias, seus valores, seu contexto sócio-histórico, para revelar do sujeito algo que ele mesmo não pode ver.

No âmbito da cultura, a exotopia é o motor mais potente da compreensão. Uma cultura estrangeira não se revela em sua completude e em sua profundidade que através do olhar de uma *outra* cultura [e ela não se revela nunca em toda sua plenitude, pois outras culturas virão e poderão ver e compreender mais ainda]. [...] Face a uma cultura estrangeira, colocamos perguntas novas que ela mesma não se colocava. Procuramos nelas uma resposta a essas questões que são as nossas, e a cultura estrangeira nos responde, nos desvelando seus aspectos novos, suas profundidades novas de sentido. Se não colocamos nossas próprias questões, nos desligamos de uma compreensão ativa de tudo que é outro e estrangeiro [trata-se, bem entendido, de questões sérias, verdadeiras].⁴

Em seus últimos escritos, o valor do conceito de exotopia para a pesquisa é confirmado pelo modo como Bakhtin analisa o trabalho de compreensão do texto do *outro*:

Em um primeiro momento, a tarefa consiste em compreender a obra como a compreensão do próprio autor, no interior dos limites da compreensão que lhe era própria. Dar conta desta tarefa é difícil e necessita geralmente que se recorra a um material considerável. Em um segundo momento, a tarefa consiste em tirar partido de sua exotopia temporal e cultural – incluir a obra em seu próprio contexto (estrangeiro ao autor).⁵

Como já dissemos, o conceito de exotopia, embora possa designar uma posição no tempo, por exemplo, de um pesquisador que analisa um texto de outra época, enfatiza a dimensão espacial. Essa ênfase não é casual. O conceito está relacionado à ideia de acabamento, de construção de um todo, o que implica sempre um trabalho de fixação e de enquadramento, como uma fotografia que paralisa o tempo. O espaço é a dimensão que

nos permite fixar, inscrever o movimento ou, dito de outra forma, a dimensão em que o movimento pode se escrever e deixar suas marcas. A fixação é o resultado de todo trabalho de objetivação, seja científico ou artístico, pois esse trabalho distingue dois sujeitos e duplica seus respectivos lugares: o daquele que vive no instante e no puro devir e o daquele que lhe empresta um suplemento de visão por estar justamente de fora. Por mais provisória que possa ser a objetivação produzida, ela implica sempre o extrair-se do puro movimento. Isto não significa que o autor ou o pesquisador vivem fora do tempo e dos acontecimentos. Mas o acontecimento do próprio pesquisador participa já é um outro: é o acontecimento do próprio pensar. Nesse acontecimento, o autor ocupa um lugar singular e único que o constrange a se responsabilizar, face ao *outro*, pelo seu pensamento. Ao assinalar seu pensamento ou sua obra, o autor a torna *não indiferente*: dota-lhe de valor no contexto.

Interessante notar que o acabamento daquilo que é por natureza inacabado, a objetivação e o excedente de visão, acessíveis somente por exotopia, são os mesmos elementos que constituem o estilo do autor:

Beth Brait,⁶ em seu artigo sobre o conceito dialógico de estilo, coloca a seguinte epígrafe de Bakhtin:

“Onde o poeta achou esse ponto? Onde ele se encontra e de onde observa?”

E mais adiante, o estilo é assim definido:

Chamamos estilo a unidade constituída pelos procedimentos empregados para dar forma e acabamento ao herói e ao seu mundo [...]”⁷

Vemos assim que *assinatura* em Bakhtin é algo que designa a singularidade do autor na relação de alteridade colocada por um dado contexto social. Ela é, ao mesmo tempo, originalidade e responsabilidade. Em relação ao estilo, Brait lembra que se “ele é o homem”, no dito de Buffon conhecido por todos, em Bakhtin, ele é pelo menos duas pessoas ou mais precisamente, uma pessoa mais seu grupo social. Do mesmo modo, o conceito de exotopia designa uma relação de tensão entre pelo menos dois lugares: o do sujeito que vive e olha de onde vive, e daquele que, estando de fora da experiência do primeiro, tenta mostrar o que vê do olhar do outro. A criação estética

ou de pesquisa implica sempre um movimento duplo: o de tentar enxergar com os olhos do outro e o de retornar à sua exterioridade para fazer intervir seu próprio olhar: sua posição singular e única num dado contexto e os valores que ali afirma.

Quanto ao conceito de cronotopos, este traz no nome um maior equilíbrio entre as dimensões de espaço e de tempo. Bakhtin toma o empréstimo à matemática e à teoria da relatividade de Einstein para exprimir a insubstituível relação entre o espaço e o tempo, sendo este último definido como a quarta dimensão do primeiro. O cronotopos em literatura é uma categoria da forma e do conteúdo que realiza a *fusão dos índices espaciais e temporais em um todo inteligível e concreto*.

Os índices do tempo descobrem-se no espaço e este é percebido e medido de acordo com o tempo.⁸

Assim, por exemplo, o cronotopos da estrada, em um certo tipo de romance, indica o lugar onde se desenrolam as ações principais, onde se dão os encontros que mudam a vida dos personagens. No encontro, a definição temporal (naquele momento) é inseparável da definição espacial (naquele lugar). A estrada é, portanto, o lugar onde se escande e se mede o tempo da história. A cada vez, é preciso voltar a ela para que o tempo avance. Analogamente, encontramos no âmbito do cinema um tipo de filme que se convencionou chamar de *road movie*. O termo designa aqueles filmes que se desenrolam inteiramente na estrada. Um bom exemplo da filmografia recente é *Diários de motocicleta*, em que, por assim dizer, a personagem histórica que irá se tornar Che Guevara revela-se na experiência da estrada e se forja na temporalidade da viagem.

Entretanto, quando lemos o texto básico do conceito de cronotopos, descobrimos que há na verdade uma inversão com relação ao conceito de exotopia. Aqui, o elemento privilegiado é o tempo. Esse privilégio é formulado brevemente e entre parênteses.

Em todas as análises que se seguem, concentraremos nossa atenção no problema do tempo (princípio primeiro do cronotopos) [...] ⁹

Ao longo de todo o texto, Bakhtin deixa claro que deseja saber, em cada época da história do romance, como o problema do tempo

tratado ou qual é a concepção de tempo que vigora. A concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. Parte, portanto, do tempo para identificar o ponto em que este se articula com o espaço e forma com ele uma unidade. O tempo, conforme já indicamos, é a dimensão do movimento, da transformação e, várias vezes nesse ensaio, vemos Bakhtin analisar a natureza da metamorfose a que é submetido o herói. Por exemplo: identifica a metamorfose por crise, a metamorfose da prova e assim por diante. Em todos os casos estamos diante de uma análise que põe em relevo a relação alteração/identidade. As questões centrais da história do romance são: como o herói se torna outro? Como é obrigado a passar por outro? Como o herói acaba por ser identificado ou que provas lhe são exigidas para que confirme sua identidade? Estamos, portanto, no campo das transformações e dos acontecimentos. Este é o campo do tempo.

Não por acaso, Bakhtin segue uma linha (evolutiva?) de análise que se refere entre dois pontos precisos da história. Começa com o romance grego, cujo tempo é voltado para um passado mítico estável e em que o herói atravessa todas as provas permanecendo idêntico a ele mesmo. Termina com o cronotopos de Rabelais, da cultura popular e do carnaval. Ora, o ponto final opte-se assim ao inicial, pois o movimento se torna máximo e a metamorfose radical.

Em seu estudo maior dedicado a Rabelais e à cultura popular,¹⁰ Bakhtin explica que o verdadeiro herói do carnaval é o tempo. Diferentemente da literatura que trata do indivíduo e em que se encontram múltiplos tempos correspondentes aos diferentes indivíduos e às diferentes esferas de suas atividades, na cultura popular e no carnaval, o tempo é coletivo. Ou seja, o sujeito da cultura popular é o sujeito coletivo. Seu espaço é a praça pública, espaço de todos. O coletivo remete aqui à ideia de uma sociedade sem classes em que todos compartilham do trabalho e, por conseguinte, compartilham do tempo. Tempo compartilhado, porque suposto como anterior e posterior à sociedade de classes.

Esse tempo compartilhado, porém, se distingue também do tempo mítico, o qual se volta para um passado que é sempre o mesmo. Aqui o tempo integra o passado e o futuro mais longínquos, para ressignificá-los a cada

vez. Tempo de transformações incessantes e inevitáveis, em que as gerações desempenham um papel fundamental de transmissão e de superação. Tempo que se define como *grande temporalidade*, pois projeta a humanidade e o mundo para um além do contexto conhecido e representado. As hierarquias e os poderes estabelecidos são contingentes e serão transformados. Esse tempo é maior do que todos porque é utópico da abertura de novas possibilidades. Renovação dos sentidos do passado e criação de sentidos futuros. Aqui, o sentido não morre, já que se inscreve em um espaço-tempo de permanente abertura às transformações. Como a terra da semeadura e da colheita, o espaço da praça pública acolhe tanto os ciclos cósmicos quanto as sucessões históricas. Aqui, a morte é o que engendra a vida e a vida é o que vai morrer. O corpo não é o corpo individual e biográfico, mas é a carne do mundo. Aqui, os ideais e os valores não pertencem a um mundo abstrato, mas se materializam e tomam forma nos elementos da vida. Em resposta direta à ordem religiosa medieval do tempo de Rabelais, pecaminoso e sujo para alcançar a outra esfera, seja ela mundo das ideias ou mundo da alma.

A morte não começa nada, e não conclui nada de essencial no mundo coletivo e histórico da vida humana.¹¹

Chegamos a um ponto em que Bakhtin parece dialogar consigo mesmo. Ao contrário do que diz em seu texto de base sobre o conceito de exotopia, a morte na cultura popular não designa um acontecimento constitutivo nem definitivo. Mas, justamente, no texto sobre exotopia, a morte e o nascimento dizem respeito à constituição do indivíduo ou do herói, que somente pode ser herói para um outro sujeito, para aquele que o representa e o totaliza. Já no carnavalesco, estamos no âmbito do sujeito coletivo, do povo na rua e da rua no tempo.

A diferença entre o conceito de cronotopo e o de exotopia não constitui uma contradição. Quando Bakhtin retoma, nesse mesmo texto dedicado ao conceito de cronotopo, a questão da criação e do lugar do autor, as ideias apresentadas no texto dedicado ao conceito de exotopia permanecem as mesmas. Ele distingue o *tempo que representa* do *tempo representado* para responder à seguinte questão: a partir de que ponto espacotemporal o

autor considera os acontecimentos que narra? Responde, então, reafirmando enfaticamente o conceito de exotopia, embora sem nomeá-lo. Mesmo no caso de uma escrita autobiográfica ou confessional, o autor permanece de fora do mundo que é por ele representado.

Se narro (ou relato por escrito) um acontecimento que acaba de me acontecer, já me encontro, enquanto narrador (ou escritor), fora do tempo e do espaço onde o episódio ocorreu. A identidade absoluta de meu "eu" com o "eu" de que falo é tão impossível quanto suspender-se a si próprio pelos cabelos. Por mais verídico, por mais realista que seja o mundo *representado*, ele não pode nunca ser idêntico, do ponto de vista espaço-temporal, ao mundo real, àquele que *representa*, àquele onde se encontra o autor que criou essa imagem.¹²

Esse trecho prova que os dois conceitos, longe de se substituírem, completam-se ao tratarem de domínios distintos. O conceito de exotopia trata da questão da criação individual. Desde seu esboço em *Para uma filosofia do ato*, este é um conceito que visa consolidar duas teses. A primeira, que irá atravessar todo o pensamento bakhtiniano, diz que o estético e o epistemológico, isto é, a criação artística e a criação de conhecimentos, são irreduzíveis ao *um*. Há sempre no mínimo *dois* que não se misturam, que não se fusionam: dois olhares, o que em outros textos de Bakhtin irá corresponder a duas vozes (no mínimo). E quando, em uma obra qualquer, se ouvem vozes, ouvem-se também, com elas, mundos: cada um com o espaço e o tempo que lhe são próprios. A segunda tese trazida com o conceito de exotopia afirma que a criação é sempre ética, pois do lugar singular do criador derivam-se valores.

O conceito de cronotopo trata de uma produção da história. Designa um lugar coletivo, espécie de matriz espaço-temporal de onde as várias histórias se contam ou se escrevem. Está ligado aos gêneros e a sua trajetória. Os gêneros são formas coletivas típicas, que encerram temporalidades típicas e assim, conseqüentemente, visões típicas do homem. Por exemplo: Bakhtin mostra que a visão do sujeito individual e privado corresponde um tempo individualizado e desdobrado em múltiplas esferas: o tempo de cada um dos sujeitos, em função de suas múltiplas vivências. Já numa visão do homem como sujeito público, que se define inteiramente pela esfera social,

corresponde um tempo coletivo e único: tempo partilhado por todos em esferas comuns de atividade.

Podemos então concluir que, no trabalho de análise dos discursos e da cultura, quando conseguimos identificar o cronotopo de uma determinada produção discursiva, poderemos dele inferir uma determinada visão de homem. Determinadas produções culturais facilitam essa tarefa, pelo seu poder de síntese e por sua precisão, e podem, assim, nos ajudar a identificar o que poderíamos chamar de cronotopo contemporâneo.

Se tomarmos como exemplo o cinema do iraniano Kiarostami, encontramos algo de sistemático a esse respeito. Em muitos de seus filmes,¹³ uma grande parte das cenas se passa no interior de um carro ou na visão exterior de um carro. Pode-se dizer que o carro desempenha em seus filmes um verdadeiro papel de cronotopo, pois é ali que o tempo da ação se escanda e avança. Isso nos convida a refletir sobre a possibilidade de entender o carro como um dos principais cronotopos do mundo contemporâneo e que, com ele, uma visão de homem se afirma.

O carro é um lugar fechado, idêntico a si mesmo, que atravessa lugares abertos. Frequentemente, vemos em seus filmes, imensos espaços no campo recortados por uma pequena estrada e a visão minúscula de um carro ao longe. Com o carro, é possível mudar de lugar, sem mudar de lugar. Atravessar diferentes paisagens tendo sempre o mesmo ângulo de visão.

Em *Através das oliveiras* (1994), a câmera restringe o ângulo de visão à janela da Kombi, o que faz com que várias vezes se perca a visibilidade do outro que ficou pra trás ou do rosto que é mais alto do que a janela. O outro é obrigado a se abaixar e enquadrar o rosto na janela do carro para poder dialogar com o motorista impassível e ereto em seu volante.

Com o carro encontramos o *outro*: outro lugar, outra cultura, outras pessoas, de dentro de nosso mundo, recobertos por nossa carapaça. Com ele, podemos ir mais longe do que a pé ou a cavalo, e, sobretudo, estamos protegidos e exercemos um maior controle daquilo que poderia interferir em nossa viagem. Nosso contato com o *outro* obedece às condições ditadas pelo “estar de carro”. O carro nos torna mais *independentes* do *outro*.

Levando a imagem ao extremo, podemos evocar os carros de turismo que vemos em nosso cotidiano, circulando pelas cidades dos diferentes países: os viajantes permanecem entre si, ouvindo e falando sua própria língua.

O ônibus, sentem-se “em casa” e é dessa pequena janela que observam o mundo. O desenvolvimento e o monopólio da indústria automobilística condenam o sujeito contemporâneo ao carro. Assim, tornou-se possível a contradição de viajar sem sair de casa.

Mas o cinema de Kiarostami não se conforma com essa visão de homem. Ao contrário, ele desmonta essa lógica, introduzindo justamente o princípio da *alteração* dentro do carro. A grande viagem, dentro desse lugar idêntico a si mesmo que é o carro, se dá pelo diálogo com o *outro*. Os diálogos são a ação, os diálogos são o que transforma. Pode-se mesmo dizer que, nos filmes de Kiarostami não acontece nada, nada além de diálogos. Nada além da trama delicada e tensa de um diálogo, em que se buscam respostas, em que se busca dar sentido, no qual há enigmas a decifrar. O *outro* é, por princípio, opaco. Opacidade que contradiz inicialmente o valor de “transparência” que se afirma nas formas atuais de comunicação. Em *O gosto da cereja* (1996), o personagem-motorista quer se suicidar e, com cada um que sobe em seu carro, ele conversa a respeito. Ele está à procura de alguém que o queira enterrar o que, evidentemente, coloca um enigma.

Outro aspecto importante é que os carros de Kiarostami não correm nunca. Ao tempo da velocidade que o carro poderia proporcionar, opõe-se o tempo lento que um verdadeiro diálogo exige. Ao contrário do carro que aparece nos filmes de ação e de aventura do mundo contemporâneo, o carro aqui não exhibe performance nem precisão. Muitas vezes é um carro velho ou claudicante. O que importa é o diálogo que pode ocorrer dentro dele. Diálogo no sentido bakhtiniano que não tem nada de harmônico e que é muito mais uma arena. Discussões, discordâncias, mas também um profundo entendimento.

Mas é um entendimento que altera. A personagem do diretor em *Através das oliveiras* decifra, nas conversas de carro, o enigma que ela encontra no *outro*. Por que os habitantes daquela paisagem tão bonita e tranquila preferem morar na beira da estrada? Porque, dizem eles, durante o terremoto que ali aconteceu, salvaram-se aqueles que estavam mais próximos do contato externo. Uma outra lógica, a da sobrevivência, sobrepe-se àquela de quem está a passeio e que prefere os lugares calmos e isolados. Por que o rapazinho analfabeto não quer casar com uma moça analfabeta? Porque, diz ele,

um casal deve ser complementar. Ele, que é marceneiro, poderá trabalhar em casa para morar, e a esposa, que tiver estudos, poderá ajudar os filhos na escola. A descoberta de outras lógicas diferentes da sua transforma o ponto de vista do diretor.

O carro em Kiarostami é, assim, o cronotopo a partir do qual se dão as transformações de sentido. O filme que melhor condensa essa ideia não se passa no campo, mas na cidade, e isso faz com que as paisagens exteriores desapareçam quase por completo. O filme inteiro se passa dentro de um mesmo carro, o que não deixa de ser uma maneira de sublinhar o fato de que o homem da cidade passa a maior parte do seu tempo dentro de um carro. Trata-se do filme *Dez* (2001), que consiste em dez diálogos da personagem motorista com outros. Nada mais acontece além disso. O acontecimento, mais uma vez, é a produção de sentido.

A motorista e dona do carro é uma mulher que vive grandes conflitos com seu filho pequeno, depois de ter se separado do marido e pai da criança. Entre os dois há grandes discussões, pois o menino argumenta muito bem. Como a iniciativa da separação foi dela, o menino a acusa de egoísta. E durante todo o filme há uma reflexão, através dos diálogos com dez personagens diferentes, a respeito da condição da mulher: sua relação com o casamento, com o trabalho, com os filhos. O que claramente remete à questão da condição feminina nas sociedades orientais, mas que também se dirige a uma problemática geral da mulher contemporânea.

Em contraponto com *Dez* encontra-se *O vento nos levantará* (1999). Neste último, o lugar principal não é ocupado pela palavra, mas pela imagem e, mais precisamente, pela paisagem, por sinal, lindíssima. Esse é o filme de maior *chronotopia* do cinema de Kiarostami. Aqui, os diálogos são importantes, como sempre, mas o diálogo mais importante se dá entre o carro e a paisagem, entre a imagem e a ação.

É a história de uma equipe de cinema que chega em um vilarejo iraniano no para fazer um documentário sobre uma cerimônia tradicional ligada à morte e ao enterro dos habitantes deste vilarejo. Mas esse objetivo não pode ser relatado aos habitantes e também não é explicado ao espectador que somente compreende no final do filme. Enquanto espera a morte de uma velhinha que está quase morrendo, o diretor do documentário vai conhecendo e interagindo com a comunidade. Mais uma vez no cinema de

Kiarostami, o principal acontecimento é dado pelas *alternações recíprocas*. E, mais uma vez,¹⁴ é o próprio cinema que chega interferindo na vida de uma comunidade, a qual acaba por se deixar transformar.

O principal diálogo, porém, como já dissemos, não se dá entre os personagens. A paisagem e o vilarejo são lindíssimos e cada cena é uma obra de arte, com sua luz, suas cores, suas formas. O carro atravessa as imagens como um puro meio de transporte, utilitário, que permite o acesso mais rápido aos lugares. O carro é metonímia da equipe que se impacienta por poder filmar o enterro e a cerimônia, para poder voltar para casa. O carro e o telefone celular são as marcas do mundo contemporâneo, da pressa, do desejo de “maximizar” as ações e o controle sobre os acontecimentos. A eles se opõem um espaço-tempo arcaico: a comunidade com seus costumes e a arquitetura do vilarejo branco incrustado na colina. Ao tempo acelerado do personagem do diretor com suas máquinas contrapõe-se o ritmo lento do vilarejo e da câmera de Kiarostami. E enquanto o personagem do diretor tenta agir, as imagens nos convidam a simplesmente olhá-las. O diretor vai se interessando e se deixando *alterar*, pelo vilarejo. Ao final, a velhinha melhora e sua equipe se impacienta para ir embora, enquanto ele faz de tudo para ficar um pouco mais.

A velhinha melhorou com os remédios receitados por um médico que passava pela região e foi o próprio diretor do documentário quem foi comprá-los. Esse médico, já significativamente idoso, circula pela região em uma mobilitate: uma mobilitate é bem menor e menos potente que um carro; nela, tudo é aberto e, praticamente, não há fronteira entre quem está nela e o espaço que é atravessado. Esse mesmo médico dá carona ao diretor e lhe explica, durante o caminho, que o melhor dessa vida é poder apreciar a beleza do mundo. Detalhe: o médico dá esta explicação ao documentarista recitando um poema enquanto dirige a mobilitate. E as imagens de Kiarostami desse espaço-tempo do vilarejo são como um poema visual.

Para terminar, é como se o filme tivesse sido feito de encomenda para os analistas bakhtinianos: as últimas imagens são do rio da região. O rio correndo por entre as margens, sabemos todos, é uma imagem consagrada universalmente como metáfora do tempo que passa.



Paisagem com carro (filme do Kiarostami) com o título do filme: “O vento nos levará” (1999).

A utilização de um retrato como exemplo para o conceito de exotopia e a de um carro para o conceito de cronotopo foi intencional. Queríamos mostrar, com a gravura, uma forma de arte que fixa no espaço e, com o cinema, a imagem do movimento.

Essa diferença de ênfase, colocada ora no tempo ora no espaço, parece indicar dois aspectos fundamentais que se alternam no pensamento bakhtiniano e que constituem na verdade os polos extremos entre os quais suas ideias se movem: acabamento e inacabamento, totalização e abertura.

No interior do conceito de exotopia, aparece a alternância entre acabamento e inacabamento. Tensão que se torna, às vezes, contradição. No primeiro texto de sistematização do conceito, “O autor e o herói”, Bakhtin critica Dostoiévski por não assumir uma posição exotópica e manter sua voz em pé de igualdade com a dos personagens. Nesse momento, para Bakhtin, o acontecimento estético é acabamento e totalização e o que os torna possíveis é a exotopia. Mas todos sabemos que, um pouco depois, em 1929, o livro dedicado à obra de Dostoiévski¹⁵ faz do inacabamento e do diálogo aberto entre autor e personagens o próprio princípio da poli-

nia literária. Para esta contradição, podemos encontrar uma resposta em um dos últimos textos, apostando, assim, que o que foi dito por último é o que vale:

O discurso do autor (real), daquele que opera a representação (se esse discurso ocorre) é, em seu princípio, um discurso de tipo particular que não pode se situar no mesmo plano que o discurso dos personagens. Esse discurso é, precisamente, quem determina a unidade última da obra e é sua instância última de sentido, por assim dizer, sua última palavra.¹⁶

Bakhtin está distinguindo o discurso exotópico do autor, da imagem do autor representada no texto. Esta última é que está lado a lado com as imagens das personagens e que com elas dialoga no interior da obra. Portanto, a aparente contradição se resolve por uma distinção de planos: o plano do criador e o plano da criatura. O autor do texto é autor *representado*, o que significa que ele é uma personagem como as demais. Portanto, o autor que dialoga com as personagens em pé de igualdade no romance polifônico, é a personagem do autor e não o criador. E a criação supõe a exotopia do criador.

Além da resposta que Bakhtin apresenta, gostaríamos de sugerir uma resposta mais geral para a presença dos polos opostos e das alternâncias no pensamento de Bakhtin. Ele seria, segundo nossa leitura, um pensador das tensões¹⁷ que unem e que, ao mesmo tempo, separam os diferentes polos do discurso e da cultura. A tensão em Bakhtin não é algo negativo nem algo a ser superado. Ao contrário, ela é constitutiva da criação humana, porque ela é o que atesta a presença do *outro*, daquele que não se identifica comigo, daquele que me escapa e a quem minha palavra se dirige. Do mesmo modo, em se tratando de cronotopo e exotopia, eles seriam, seguindo nossa hipótese, conceitos que colocam em cena, ao mesmo tempo, a indissolubilidade e a diferença entre dimensão espacial e dimensão temporal.

Para terminar, gostaríamos de indicar um outro aspecto dos conceitos aqui trabalhados. Como ocorre frequentemente no pensamento bakhtiniano, os conceitos de exotopia e cronotopo parecem estar sujeitos a uma graduação. Há textos mais *cronotópicos* do que outros. O uso do substantivo denotando propriedade e, consequentemente, originando o

adjetivo, é do próprio Bakhtin, em um texto redigido na mesma época, entre 1936 e 1938, mas publicado apenas no volume póstumo *Estética da criação verbal*. Trata-se de um ensaio sobre Goethe¹⁸ que, provavelmente, seria publicado juntamente com o ensaio sobre cronotopo que examinamos anteriormente. Nesse texto, Bakhtin fala de autores ou de literaturas profundamente cronotópicos e analisa, particularmente, a *chronotopia*¹⁹ excepcional de Goethe. Na obra desse autor, tempo e espaço são indissolúveis e concretos – um lugar geográfico preciso corresponde a um acontecimento histórico trabalhado pelo homem. Isso distingue, por exemplo, a natureza descrita por Goethe da natureza descrita por Rousseau. Embora neste último ela apareça igualmente humanizada, o tempo que se marca não é histórico e concreto, mas é um tempo idealizado, tempo do idílio ou tempo utópico de uma idade de ouro estável. Bakhtin está propondo, portanto, que a existência de uma maior ou menor capacidade do texto ou do autor de revelar a indissolubilidade entre a geografia (ou topologia) e a história (ou a temporalidade).

A capacidade de *ver o tempo*, de *ler o tempo* no espaço e, simultaneamente, de perceber o preenchimento do espaço sob a forma de um todo em formação, de um acontecimento, e não sob a forma de uma tela de fundo imutável ou de um dado pronto. A capacidade de ler em todas as coisas – seja na natureza ou nos costumes do homem e até em suas ideias (em seus conceitos abstratos) –, os *índices da marcha do tempo*.²⁰

Assim, podemos dizer que é pertinente falar do cinema de Kiarostami como sendo dotado de grande cronotopia. As paisagens são concretamente iranianas e, ao mesmo tempo, mostram uma história e uma temporalidade específicas do campo e dos trabalhadores rurais. Em contraste com o espaço do carro que é puro movimento, é o próprio tempo da cidade que se contrapõe e se deixa alterar pelo tempo/espaço do campo.

Do mesmo modo, podemos dizer que, na pintura e no retrato, determinadas composições ou concepções estéticas permitem uma visibilidade maior ou menor da exotopia entre o autor e seu herói. O choque primeiro que causa o retrato de Dora Maar pela feiura, pela deformação ou pela monstruosidade atribuídas a uma mulher bela e amada, atesta uma estética onde se rompe qualquer coincidência entre olhares. Retrato altamente

topico, em que se desfaz toda ilusão de correspondência entre o objeto do olhar e o olhar que o representa, por um lado, e, por outro, entre o que vê um sujeito e o que se pode ver do que ele vê.

NOTAS

- ¹ T. Todorov, *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- ² As datas aqui mencionadas são as fornecidas por Todorov na lista cronológica dos escritos de Bakhtin e de seu Círculo. Mikhail Bakhtine: le principe dialogique, op. cit., pp. 173-4.
- ³ Comparar, por exemplo, com a escultura de Rodin, *O choro*, onde reencontramos essa mesma "feiura" do rosto. Museu Rodin de Paris.
- ⁴ M. Bakhtin, *Les études littéraires aujourd'hui*, em *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 348, traduzido por mim.
- ⁵ M. Bakhtin, *Les Carnets*, 1970-1971, em *Esthétique de la création verbale*, op. cit., p. 365, traduzido por mim.
- ⁶ B. Brat, *Estilo*, em B. Brat, (org.), *Bakhtin: conceitos-chave*, Contexto, São Paulo, 2005.
- ⁷ Brat cita Bakhtin in op cit, p. 87.
- ⁸ M. Bakhtin, *Formes du temps et du chronotope dans le roman (essais de poétique historique)*, em *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 237, traduzido por mim.
- ⁹ Idem, p. 239.
- ¹⁰ M. Bakhtin, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*, São Paulo, Hucitec, 1987.
- ¹¹ M. Bakhtin, *Formes du temps et du chronotope*, op. cit, p. 348, traduzido por mim.
- ¹² Idem, p. 396.
- ¹³ Ver, por exemplo, *Où est la maison de mon ami?*, *Através das oliveiras*, *O gosto da cereja e Dez*.
- ¹⁴ A outra vez é em *Através das oliveiras*.
- ¹⁵ M. Bakhtin, *La poétique de Dostoiévski*, Paris, Seuil, 1970.
- ¹⁶ M. Bakhtin, *Le problème du texte*, em *Esthétique de la création verbale*, op. cit, p. 327, traduzido por mim. Segundo a cronologia de Todorov, este texto foi escrito entre 1959 e 1961.
- ¹⁷ Desenvolvemos essa ideia em nosso livro *O pesquisador e seu outro*. Bakhtin nas Ciências Humanas, São Paulo, Musa, 2001.
- ¹⁸ M. Bakhtin, *O romance de aprendizagem na história do realismo*, em *Estética da criação verbal*, op. cit.
- ¹⁹ Idem, p. 249, traduzido por mim. Em francês, o termo utilizado é *chronotopicité*; optei por *chronotopia*, por me parecer mais simples do que um eventual *chronotopicalidade*.
- ²⁰ Idem, p. 232, traduzido por mim.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, M. *O pesquisador e seu outro*. Bakhtin nas Ciências Humanas. São Paulo: Musa, 2001.
- BAKHTIN, M. *La poétique de Dostoiévski*. Paris: Seuil, 1970.
- _____. Formes du temps et du chronotope. In: _____. *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard, 1978.
- _____. Les études littéraires aujourd'hui. In: _____. *Esthétique de la création verbale*. Paris: Gallimard, 1984.
- _____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. O contexto de François Rabehl. São Paulo: Hucitec, 1987.
- _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BRANT, B. Estilo. In: _____. (org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2005.
- TODOROV, T. *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*. Paris: Seuil, 1981.

Diálogo

Renata Coelho Marchezan

A vida [...] não afeta um enunciado de fora; ela penetra e exerce influência num enunciado de dentro, enquanto unidade e comunhão da existência que circunda os falantes e comunidade de julgamentos de valor essencialmente sociais, nascendo deste todo sem o qual nenhum enunciado inteligível é possível. A enunciação está na fronteira entre a vida e o aspecto verbal do enunciado; ela, por assim dizer, bombeia energia de uma situação da vida para o discurso verbal, ela dá a qualquer coisa linguisticamente estável o seu momento histórico vivo, o seu caráter único. Finalmente, o enunciado reflete a interação social do falante, do ouvinte e do herói como o produto e a fixação, no material verbal, de um ato de comunicação viva entre eles.

(*Voloshinov/Bakhtin*)

DO DIÁLOGO COMO CONCEITO

Nos estudos do Círculo de Bakhtin, afirma-se a característica dialógica da linguagem. Diante disso, é razoável afirmar que, entre seus conceitos-chave, destaca-se o diálogo. Caberia, pois, apontá-lo e, em obra dedicada ao assunto, apresentar uma definição do termo, quem sabe já lida, já ouvida? Talvez se consiga algo mais, depois de uma certa convivência com o conceito.