

## COLCHA DE RETALHOS: UMA MULTIPLICIDADE POLIFÔNICA DO MUNDO

João Carlos CATTELAN\*

**Resumo:** *Por meio da defesa de que a linguagem é uma forma de interação e interlocução entre as pessoas, a qual coloca em confronto interlocutores que estão imersos em mares de pontos de vista e valores axiológicos, e de que cada um, por meio das atividades discursivas que produz, procura convencer os outros sobre o acerto da sua forma de leitura do mundo, Bakhtin (1979 e 1997) afirma que a linguagem é uma atividade constitutivamente dialógica e polifônica, com isso, dedicando atenção especial a certas formas de citação do discurso. Valendo-me do exame de um destes procedimentos de discurso relatado, que é responsável pela criação de certos efeitos polifônicos de sentido, pretendo, com este estudo, analisar o filme *How to Make an American Quilt*, verificar a forma de atividade discursiva que ele realiza por meio das vozes de que se vale para a sua constituição e, por meio da observação desta prática, demonstrar uma forma polifônica de atividade subjetiva, que se poderia chamar de transdialética.*

**Palavras-chave:** *Colcha de Retalhos; efeitos polifônicos; atividade subjetiva; estudos culturais*

O maestro, regendo uma orquestra, tem como tarefa fazer que, sem se tornarem indistintos, acordes e movimentos possam coexistir, sem que se tornem sussurros inaudíveis. Ele deve fazer com que as vozes sejam ouvidas e que a sua permanença como voz distinta, mas cooperativa e peculiar. Ele é uno, mas nada seria sem o contributo de cada músico colocado sob a sua regência. A beleza da sinfonia reside em poder dizer que, da convergência de cada um, produziu-se um trabalho coletivo. A sinfonia permitiu que todos, embora produzissem notas distintas, realizassem uma obra, melhor como conjunto do que soma de partes. Cada músico, afastando-se das luzes, terá que poder dizer que a voz de seu instrumento foi distinta, porém constitutiva, contraponto necessário; que a sinfonia teve uma boa performance, porque cada um foi indispensável. A sinfonia não seria a mesma sem cada voz.

Como acorde musical, que encanta o ouvido por ter diferentes notas, o regente deve perceber a importância de cada um, valorizando-o enquanto uno

---

\* Doutor em Letras (Linguística e Língua Portuguesa) pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho - UNESP Araraquara. Professor de Língua Portuguesa e Linguística da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. e-mail: cattelan@unioeste.br

e não submeto a uma voz, milagre atestado pelo fato de que, sobre uma dissonância relegada à categoria de acidente musical, é possível construir uma melodia afinada. Mais do que uma dialética dicotômica, a sinfonia e o acorde dissonante mostram que várias vezes podem ser justapor, produzindo beleza, sem necessidade de redução a uma forma “natural” de fazer música.

Se, de um lado, muito se fala sobre o fato de que os discursos são polifônicos, heterogêneos e frutos da memória coletiva, de outro, precisa-se dar mais atenção às formas de este discurso relatado acontecer, buscando examinar as estratégias de realizá-lo e os efeitos de sentido que resultam do recurso à polifonia como uma estratégia discursiva. Neste trabalho, analiso o filme **Colcha de Retalhos** (*How to make na american quilt*), busco ver o trabalho que realiza e pleiteio, a partir dessa prática, uma forma de polifonia e de atividade subjetiva, que chamo de transdialética.

## 1 Polifonia e maestria

N’O Conceito de Polifonia em Bakhtin, Roman (1992-1993) <sup>1</sup> mostra a origem do conceito de polifonia e as apreensões que são feitas com relação a ele. Para ele, polifonia foi um termo usado para designar um estilo de música “que, de raízes populares, se desenvolveu na Idade Média” (p. 208) e que formava oposição ao canto monódico da Igreja: o gregoriano.

Por volta do século IX, ao *organum*, um tipo de canto popular da época, somava-se uma segunda voz ao lado da do canto monódico, cantado em uníssono. Esse canto era apresentado por dois cantores, cabendo a um fazer soar, paralela à voz principal, uma outra, constituindo uma melodia dual. Nessa forma de polifonia, havia um paralelismo entre as duas vozes, já que, a cada nota da melodia básica, outra da contramelodia ressoava.

No século XII, outra polifonia aparece. Não se tem mais uma relação de condição entre as duas vozes, com biunivocidade de nota a nota, mas uma independência rítmica se faz sentir, levando a durações distintas das notas e acento das palavras, sem uma correspondência entre eles: “A segunda voz passa a rebater nota por nota a melodia do cantochão em movimentos não apenas paralelos, mas variados, contrários, oblíquos” (p. 208).

No século XIII, uma forma mais saliente de polifonia ocorre. Além da liberdade de ritmo, aparece uma melódica, que permite que cantos distintos sejam ouvidos ao mesmo tempo. Essa independência permitiria que “não só uma melodia trovadoresca e um canto gregoriano apareçam simultaneamente numa mesma peça, mas também que uma das vozes cante um hino em latim, enquanto outra canta uma canção em francês” (p. 208). A liberdade que esse canto ocasiona estabelece um contraste impossível de não se sentir em relação ao canto monódico. Ele se faz sentir nas linhas melódicas, refletindo-se nos

---

<sup>1</sup> As citações que aparecerão na seção são provenientes desse texto, básico para a mesma.

textos cantados, havendo casos “em que uma voz canta um louvor à Virgem Maria, enquanto outra propaga as belezas de uma prostituta. Nessa politextualidade, linguagens se interpenetram, confrontando-se o erudito e o popular, o sacro e o profano” (p. 209).

O canto polifônico se caracteriza, pois, por mostrar vozes que soam livres umas frente às outras, não sendo subordinadas a outro princípio redutor, senão o da própria organização. Polifonia seria uma forma musical que se construiu durante os séculos medievais, fazendo outras vozes soarem, ao lado da seqüência melódica principal: elas iam do contraponto (cada nota sendo contracantada por outra) até a uma canção diferente da outra.

No século XIV, o canto polifônico, com um forte entrelaçamento de vozes, impossibilita o entendimento das palavras, o que faz com que o clero, através do Concílio de Trento e no bojo da Contra-Reforma, privilegie o estilo homofônico, para ver as letras dos cantos religiosos serem entendidas.

Roman (p. 210) dá os seguintes conceitos para polifonia e homofonia, na sua ligação com a música: “Enquanto polifonia é uma multiplicidade de vozes independentes, imiscíveis e superpostas, cantando textos variados, homofonia ocorre com várias vozes cantando ao mesmo tempo o mesmo texto, subordinadas à harmonia que garante a unidade musical através dos acordes”. Vê-se o caráter bem comportado e redutível a um princípio de síntese da homofonia e o caráter imiscível, independente e autoconsciente, mal comportado da polifonia.

## 2 O uso metafórico da polifonia em Bakhtin

Bakhtin se vale da noção de para estudar Dostoiévski. Em **Questões de Literatura e Estética**, ele diz que um romance é a plurivocal, ou seja, nele, existem diferentes linguagens e cosmovisões. Ele seria plurilíngüe, pluriestilístico e pluridiscursivo. Realizaria o confronto de diferentes vozes, portadoras de diferentes visões de mundo. Tratar-se-ia de ver nas idéias, trabalhadas artisticamente, não a sua realidade em si, mas, nelas, descobrir-se o “homem no homem” (Bakhtin, 1997, p. 32).

Para Bakhtin, em **Problemas da Poética de Dostoiévski** (doravante PPD), o romance de Dostoiévski, porém, além de ser plurivocal (várias personagens falam), permite aos homens uma forte independência de vozes: elas “*são vozes diferentes, cantando diversamente o mesmo tema*” (grifo nosso) (PPD, p. 44); é a voz “do ‘eu’ do outro (tomada) não como objeto, mas como outro sujeito” (PPD, p. 9). Para ele,

*A multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a autêntica polifonia de vozes plenivalentes constituem a peculiaridade fundamental dos romances de Dostoiévski. Não é a multiplicidade de caracteres e destinos que, à luz da consciência una de um autor, se desenvolve nos seus romances; é precisamente a mutiplicidade de*

*consciências eqüipolentes e seus mundos* que aqui se combinam numa unidade de acontecimento, mantendo a sua imiscibilidade. Dentro do plano artístico de Dostoiévski, suas personagens principais são, *em realidade, não apenas objetos do discurso do autor mas os próprios sujeitos desse discurso diretamente significante* (PPD, p. 4) (grifos do autor).

Nele, as vozes não se reduzem às do autor; as contradições não se monotonizam, mas ocorrem “em um plano como contíguos e contrários, consonantes, mas imiscíveis, ou como irremediavelmente contraditórios, como harmonia eterna de vozes imiscíveis ou como discussão interminável e insolúvel entre elas” (PPD, p. 31). Bakhtin observa que, naquele romance, não há superação das consciências. As contradições não se resolvem e não há uma apoteose unificante. Para Roman (p. 209), “Esses procedimentos artísticos especiais de construção – a inconclusibilidade temática, a independência, a imiscibilidade e a eqüipolência de vozes – vão mostrar uma estreita similitude com as características da polifonia medieval, daí a utilização da metáfora” por Bakhtin.

Como se vê, **polifonia** é um conceito usado por Bakhtin para se referir a um estilo da Literatura análogo ao que ocorre na música. Para ele, a originalidade de Dostoiévski está no fato de construir o romance com uma plurivocidade intensa, uma multiplicidade de vozes, que se mantêm independentes enquanto consciências, não se reduzindo a uma consciência unificadora e psicológica. As vozes das personagens têm valor; impõem-se pela autenticidade e são sujeitos do discurso. Elas não se coisificam, não são objetos para divagações, nem são superadas pela consciência do autor.

Para Bakhtin (PPD, p. 35), “a polifonia pressupõe uma multiplicidade de vozes plenivalentes no limite de uma obra, pois somente sob essa condição são possíveis os princípios polifônicos de construção do todo”. No texto polifônico, o autor não fala *da* personagem, mas *com* ela, que prima pela consciência inconclusa. Essa falta de acabamento faz com que o diálogo não se esgote ou sirva de modelo a uma narrativa dogmática. Enquanto a polifonia musical se caracteriza por se referir ao canto que põe juntas vozes não redutíveis, independentes rítmica e melodicamente, imiscíveis e eqüipolentes, a literária remete a um estilo que agencia personagens que possuem independência ideológica e que não se encontram sob a orquestração de uma voz dona da verdade, característica da literatura dogmática. Bakhtin a denomina de literatura monológica. O monologismo surgiria como método que não admite o diálogo entre as personagens e tem um princípio de construção que pretende apontar a verdade conclusa. As personagens de Dostoiévski, porém, revelam uma notória independência interior em relação ao autor na estrutura do romance, independência essa que lhes permite até se rebelar contra o criador.

Para Bakhtin, a homofonia ocorre, quando as vozes perdem a sua autonomia, ficando sob a dependência do autor. Para ele, a polifonia se caracteriza pelo fato de o autor falar com a personagem, não a tomar como

objeto, não a concluir, não lhe atribuir dependência ideológica e valorizar a sua voz. Ocorre a homofonia, quando isto é contradito.

### 3 A morte do autor

Há quem, dada esta assunção de Bakhtin pela concepção polifônica para se aproximar da obra de Dostoiévski, o inclui “no besteirol pós-moderno, descobrindo em sua obra coisitas originalíssimas e atuais como a morte do autor. Um achado genial!” (PPD, p. XII), pensando que, já que as personagens dostoiévskianas são eqüicompetentes com o autor, o qual se tornaria uma voz nula, sendo, às vezes, rechaçado, não teria nenhuma utilidade. Porém, há que se ter em conta o que Bakhtin afirma (PPD, p. 3):

O herói tem competência ideológica e independência, é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor. Para a consciência dos críticos, o valor direto e pleno das palavras do herói desfaz o plano monológico e provoca resposta imediata, *como se o herói não fosse objeto da palavra do autor mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos* (grifo nosso).

A passagem impede que se pleiteie que Bakhtin advogue a morte do autor. Para ele, o autor, cuja posição só ele pode ocupar no mundo, remete a uma exotopia marcada por um excedente de visão. O evento estético viria da competência de acabamento do autor que deve dar um fim provisório ao herói, do qual ele “retrataria não a morte, mas as *crises e reviravoltas* em sua vida, ou seja, representaria a sua vida *no limiar*” (PPD, p. 73) (grifos do autor). O herói seria sempre visto no limite de uma decisão vital, chegando ao contemplador de forma não imediata.

Se, por um lado, pode-se afirmar que, nos textos polifônicos, os personagens são ideólogos que possuem autoconsciência e estão abertos para a reformulação provocada pelas relações dialógicas, por outro, deve-se perceber que o autor, nem por isso, anula-se, fazendo o mero trabalho de justapor pontos de vista distintos e os fazer dialogar, de sua parte, limitando-se a contemplar o mundo em espetáculo.

Isto não significa que a personagem saia do plano do autor. Não, essas independência e liberdade integram justamente o plano do autor. Esse plano como que determina de antemão a personagem para a liberdade (relativa, evidentemente): e a introduz como tal no plano rigoroso e calculado do todo” (PPD, p. 11). A sua voz se torna inteiramente “dialógica e entra no romance em absoluto pé de igualdade com outras imagens e idéias (PPD, p. 91).

Em toda a criação, o personagem é tomado pelo projeto do autor. A diferença é que, contrariamente ao texto monológico, o personagem é um

homem inconcluso e autoconsciente, produtor de respostas. Seu estado é sempre provisório: uma outra relação dialógica pode mudá-lo e fazer nascer outro homem. Da atividade dialógica, o autor participa ativamente, enquanto outro ideólogo, podendo sair vitorioso dos diálogos, mas arriscado a perder a batalha, tendo, à vezes, que se inclinar frente à forma de visão de um de seus interlocutores. O autor, pois, longe de ser passivo, apenas carece de um excedente racional, que, se tivesse, romperia com a estrutura polifônica e imporia nela uma voz hegemônica, centralizadora e autoritária. Ele é um ser dialogante e provisório, assim como os heróis.

A consciência do criador do romance polifônico está constantemente presente em todo esse romance, onde é ativa ao extremo. Mas a função dessa consciência e a forma de seu caráter ativo são diferentes daquelas do romance monológico: a consciência do autor não transforma as consciências dos outros em objetos, nem faz destas definições acabadas (PPD, p. 68).

Se dá respostas, fazendo as palavras dos heróis serem bivocais, dialogantes e pluriacentuadas, tendo uma atitude que se caracteriza pela “inobjetivação” (von Zuben, 1974, p. LX), a sua também é afetada por essa politonia, acontecendo, muitas vezes, que o autor perca a pele e se transmute, ouvindo, na sua voz, a inconclusibilidade e a transitoriedade: aliás, isto é esperado dele.

E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia é a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento (PPD, p. 21).

Caberá ao autor, então, atender à exigência de captar as nuances de sentido atribuídas ao cotidiano, visto sincronicamente, além de penetrar na alma humana, portadora de matizes e orientações axiológicas, e prever os resultados dos embates ideológicos em que entra, tendo que dar respostas, argumentar e convencer: o autor é o ser polivalente que se obriga a captar os murmúrios de seu tempo, a fazê-los ser tomados no limiar, propensas a mudar a partir dos diálogos entabulados, e a saber perceber para onde vão essas vozes. Assim, o autor de uma obra polifônica tem que superar a dificuldade do artista de, a partir de materiais heterogêneos e estranhos entre si, criar uma obra de arte una e integral. Ele

Exclui toda e qualquer unilateralidade, a seriedade dogmática, não permite a absolutização de nenhum ponto de vista, de nenhum pólo da vida e da idéia. Toda a seriedade unilateral (da vida e da idéia) e toda a ênfase unilateral se reservam aos heróis, mas o autor, provocando o choque de todos eles no ‘grande diálogo’, não coloca um ponto final conclusivo (PPD, p. 167),

nem reduz as vozes a um ponto hegemônico, transformando-se num psicólogo que constrói personagens-tipo: “o autor não atravança os caminhos (da palavra nova) com a sua seriedade unilateral e unívoca” (PPD, p. 168). É como diz Bernardi (1996, p. 45): “Por trás desta fantástica multiplicidade que converge para um sistema literário harmonioso, está a figura do autor, maestro que orchestra os sons multiformes de uma sinfonia”, sem reduzi-los a uma voz central, mas permitindo a abertura de que fala Bakhtin (PPD, p. 167): “no mundo ainda não ocorreu nada definitivo, a última palavra do mundo e sobre o mundo ainda não foi pronunciada, o mundo é aberto e livre, tudo ainda está por vir e sempre estará por vir” (grifo do autor).

#### 4 Colcha de Retalhos

O filme *Colcha de Retalhos* foi produzido pela *Universal Pictures* e pela *Amblin Entertainment*, em 1995. O filme é dirigido por Jocelyn Moorhouse, que é seu produtor. A música é de Thomas Newman e a montagem é de Jill Bilcock. O título original do filme é *How to make an american quilt* e é baseado no livro de Whitney Otto. Fazem parte do elenco Winona Ryder, Anne Bancroft, Ellen Burstyn, Kate Nelligan, Alfre Woodard, Maya Angelou, Jean Simmons, Lois Smith.

O filme gira em torno de uma efabulação em que Finn (Winona Ryder), estudante de pós-graduação de Berkeley, vai com seu noivo (a casa deles passa por reformas) para a casa da avó e da tia. Na casa delas, Finn deverá terminar sua tese e pensar sobre o casamento. Na casa, estão reunidas sete mulheres, que, ao redor de Anna, fabricam colchas de retalhos. A colcha que estão fazendo será dada a Finn, quando casar, e tem como tema **Onde vive o amor**, resposta que cada uma deve dar por meio do retalho que borda. O trabalho de Finn, aliás, está ligado à busca de mostrar que, nos trabalhos manuais feitos por mulheres, nas diferentes culturas, realiza-se, mais do que artesanato, um ritual significativo.

No filme, cada personagem fala sobre a sua história de amor e a retrata no retalho que faz. A colcha resulta da soma dos retalhos que mostram a história vivida e memorizada por cada uma das mulheres, o que faz com que o espectador entre em contato com sete respostas, às quais se soma a da mãe de Finn, que, separada muitos anos, aparece, de repente, com a notícia de que ela e o pai de Finn se encontraram e se re-apaixonaram.

Embora Finn viva uma história de amor, ela não tem um retalho. A colcha-história é-lhe dada para uma escolha ou construção de uma história diferente, de acordo com a sua vida. A moral aparece ao final: *Para fazer uma colcha, é preciso escolher as combinações com cuidado. Se escolhe bem, realça a obra. Se escolhe mal, as cores vão parecer mortas e esconder a beleza. Não há regras a seguir: tem que seguir o instinto e ser corajosa.*

No filme, “os elementos sumamente incompatíveis da matéria são distribuídos entre si por vários mundos e várias consciências plenivalentes,

são dados não em uma, mas em várias perspectivas equivalentes e plenas” (PPD, p. 15), que estão vivendo situações limite de sua vida (umas são idosas, outras irão se separar, casar ou refazer seu casamento), vendo-se na obrigação de manifestar suas crenças e se submeter à perspectiva dialogante do grupo. Mesmo as que olham para o passado, “recordam apenas aquilo que para elas continua sendo presente e vivido como presente” (PPD, p. 29), o que as transforma em donas de verdades não objetificadas pela consciência totalizante e psicologizadora do autor.

Postas em síncrise dialógica, elas não negam suas palavras a Finn, buscando prepará-la para o casamento. As personagens mostram-se como ideólogas presas a uma compreensão do amor, assunto pungente, dadas as possíveis núpcias da protagonista. Mas “o acontecimento real serve apenas de impulso para acionar as vozes interiores, apenas atualizar e aprofundar o conflito interior que se constitui no autêntico objeto de representação” (PPD, p. 216) do filme. O que se vê são as respostas individuais e distintas de cada mulher, sendo que a própria Finn, enquanto uma história singular, terá que dar a sua. Cada bordadeira (e a mãe de Finn), dada sua história, representa de forma distinta o *amor* e o seu retalho tem componentes distintos daqueles dos demais participantes. O filme se articula ao redor “da interação entre várias consciências dentre as quais nenhuma se converteu definitivamente em objeto da outra” (PPD, p. 17).

a) **Hyacinth e James**<sup>2</sup>: Hyacinth é tia de Finn. Agora viúva, foi casada com James. O marido morreu atacado por uma doença incurável. Num momento de dor, ela telefona para a irmã, Glady, e, como ela não está em casa, o cunhado vai buscá-la. Parando no caminho para relaxar, carente que está, acaba fazendo amor com o cunhado. A irmã descobre o adultério. Colocada frente à frente com Glady e Finn, na varanda, ela conta a sua história e Glady passa a vê-la com outros olhos.

Hyacinth é a que traiu a irmã com o cunhado, a quem não amava e que lhe serviu de consolo numa ocasião de debilidade. Ela é a maculada pelo erro de ter traído a irmã e amarga pelo resto da vida a fraqueza, sendo censurada pela irmã, pessoa forte, de quem ela espera o perdão. Ela, portanto, deixou-se levar pela carência e paga pelo erro que cometeu em relação à irmã, ao cunhado e ao marido, que, no leito de morte, foi traído, quando devia ser assistido. Hyacinth é a imagem da pessoa irresoluta, que trai, sabendo que agiria mal,

---

<sup>2</sup> Embora a análise vá passar pela vida e traços psicológicos de cada uma das personagens, cabe frisar que o autor do filme não toma tais fatos como mote para a construção de arquétipos. Ele é um autor que, pondo a personagem em síncrise na praça onde se faz a colcha, a faz dizer a sua palavra. Ele sabe o que a personagem sabe, quando ela diz, fazendo o passado virar presente. Ele continua portador de um ‘talento cruel’ (PPD, p. 53), uma “espécie de tendência a levar diversos problemas vitais ao exame dessas ‘vozes’ originais, que tremem de paixão e ardem com o fogo do fanatismo, como se ele mesmo apenas presenciasse essas discussões e observasse, curioso, para ver de que modo elas terminariam e que rumo tomaria a questão” (PPD, p. 33).

mas que não tinha forças para ir contra a sua debilidade: precisava de amparo e carinho.

Seu retalho, um vaso com rosas vermelhas, mostra o amor que desejava fazer florescer e frutificar. O empecilho para que o seu amor se realize é a morte do marido. Para ela, o amor vive em James, carinhoso e companheiro e que prometeu amá-la, mas a deixou sozinha, debilitada e carente. Na sua resposta para o mote da colcha, entrevê-se o que é amor para ela: o amparo, a sustentação, o conforto e a segurança: ela tem no marido, mais do que o homem, um pai protetor. O amor, para ela, estaria na proteção e segurança, na força para a superação dos problemas cotidianos. Hyacinth é, pois, um “herói (que) tem competência ideológica e independência, (que) é interpretado como autor de sua concepção filosófica própria e plena e não como objeto da visão artística final do autor” (PPD, p. 3).

b) **Glady e Arthur:** Glady, irmã de Hyacinth, era mulher de Arthur. Quando descobre a traição dos dois, quebra o que pode e, com os cacós, reveste as paredes do quarto, mantendo a colagem como lembrança. Só perdoa o marido quando ele morre. Sua irmã mora com ela. Quando Hyacinth conta a sua história a Finn, na varanda, Glady também o faz. Ouvindo-a falar sobre o que ocorria quando a traiu com o marido, Glady passa a vê-la de outra forma.

Glady é uma pessoa de formação religiosa rigorosa e de personalidade forte, o que se demonstra no fato de só perdoar o marido quando ele morre e porque seria uma “obrigação fazê-lo, quando uma pessoa estivesse morrendo”. Ela não se reconciliou com o marido. Ela é a dona de casa onde as costureiras se reúnem e quem coordena a vida ao redor de si.

Seu retalho, um par de alianças entrelaçadas, ladeadas por folhas de louro, tem um caráter simbólico. Nas alianças, revela-se a sua formação religiosa. Para ela, o casamento e a relação afetiva são compromissos de fidelidade e lealdade. Por outro lado, os ramos de louro, dados aos vencedores das provas olímpicas gregas, remetem à vitória. Para Glady, o amor está onde vive o compromisso com um contrato sagrado que faz superar os problemas. Esse amor é vitorioso, pois não se deixa abater pelas vicissitudes do cotidiano. Para ela, o amor está no compromisso firmado e mantido. Ele, tendo alcançado a vitória sobre a falha, pode dizer que venceu as provações e cumpriu a promessa sagrada. O que impede que ela realize o seu sonho de amor é a traição do marido. Glady, como se vê, não é um “objeto da palavra do autor, mas veículo de sua própria palavra, dotado de valor e poder plenos” (PPD, p. 3).

c) **Em e Dean:** Em é casada com um artista, que, volúvel, a trai seguidamente. Ela se apaixonou por ele, quando foi ao estúdio para posar para um nu artístico. Ele não conseguia pintar, por estar deslumbrado. Fazem amor e se casam. Mas outros modelos surgem. Quando o abandona, seus pais a fazem voltar. Agora, Dean a trai com Constance, uma das mulheres do grupo, que, por isso, é marginalizada.

Em é indecisa, incapaz de tomar uma atitude radical. Mesmo quando deixa o marido, vai para a casa dos pais, que fica perto e espera o marido ir

buscá-la. Por não ter objetivos e caminhos para trilhar, sendo dependente, ela vai vivendo e fazendo de conta que não sofre.

Seu retalho, uma paleta de pintor com um pincel, mostra o momento que viveu com Dean, em que, pousando, o fez incapaz de pintar e se tornar vassalo de seus encantos. Nua, sobre um sofá vermelho, tinha-o cativo. Ali reside o amor para Em: na paixão dominadora e irracional que, dona dos sentidos, submete o outro, objeto do desejo e da transferência. Para Em, o amor é a paixão avassaladora que viveu, quando, moça e bela, dominava Dean. O seu amor não se realiza dada a volubilidade do marido. Ela, como as outras, pauta-se na “premissa da isonomia entre as personagens coexistentes, que experimentam inquietações” (PPD, p. 38).

d) **Sophia e Preston:** Sophia encontrou Preston numa piscina, quando mergulhava e ele ficou maravilhado. Ele era geólogo e viajava pelo mundo, para estudar locais onde a água e a terra se encontram, desenhando *canyons* e vales. Casam-se. O sonho de Sophia era viajar e nadar nos lagos que encontrasse. Vêm os filhos e ela se dedica à casa. Preston viaja. Ele a abandona e ela fica só, com um lagozinho, feito por ele, no fundo do quintal.

Sophia era uma pessoa forte, romântica e grande nadadora e mergulhadora. Nos seus planos, estava viajar e mergulhar, indo fundo na busca da realização pessoal. E, ao lado de Preston. Porém, acabou com uma vida doméstica, renunciando aos seus projetos pessoais.

Seu retalho, ramos floridos em tom azul, como a blusa que usava na noite do encontro com Preston, com uma moça mergulhando de um rochedo, representa o momento em que, em vez de irem ao cinema, foram ao bosque e ela mergulhou num lago, do alto de uma rocha. Ele saltou atrás, imaginando que ela tivesse problemas. Ele diz que iria sair pelo mundo para estudar a superfície terrestre, levando-a para nadar em todos os lagos, o que não acontece. Para ela, o amor vive na possibilidade de ser nadadora, viajar pelo mundo em companhia da pessoa amada e não se tornar uma dona de casa. Sonhou com uma vida fora da casa e teve que se render a ela. Para ela, o amor reside na realização pessoal, não tendo que se contentar com o que a sociedade estipulou para a mulher. Ela queria mergulhar. Quando pedem a razão de sua antipatia, diz: “Virei esposa, acho”. O seu amor é impedido por não ter realização pessoal. Ela também é “uma voz diferente, cantando diversamente o mesmo tema” (PPD, p. 44).

e) **Constance e Howell:** Constance está traindo Em com o marido desta e é repudiada pelo grupo. Seu retalho é criticado por destoar dos demais. Quando casada, seu marido viajava e a deixava sozinha. Com ela, ficava Chickie, uma cachorra que ele lhe tinha dado, para as ocasiões em que ele não estivesse. Quando estava em casa, ele era companheiro e amigo da mulher. Ele morre e a cachorra também.

Constance é uma pessoa romântica, sensível e dependente de carinho e companhia. Quando o marido não está ao seu lado para lhe dar apoio, a cachorra o faz. Constance é incapaz de lidar com a solidão. Perdendo o marido e a cachorra, seu mundo fica abalado, o que a faz aceitar Dean.

Seu retalho, um buquê de rosas amarelas (essa cor destoa dos demais retalhos), é um símbolo de duplo significado: junto a uma roseira amarela, ela passou bons momentos com o marido e ali Chickie foi enterrada. Nas rosas, está a lembrança do marido e da cachorra, que impediam, enquanto vivos, que a solidão a alcançasse. Para Constance, pode-se dizer que o amor está onde estão a companhia, a camaradagem e a presença. O seu sonho de amor não se realiza pelo abandono a que se vê submetida. Constance é, pois, um “ponto de vista específico sobre o mundo e sobre si mesma, enquanto posição racional e valorativa do homem em relação a si mesmo e à realidade circundante” (PPD, p. 46).

f) **Mariana e “Alguém”**: Mariana, filha bastarda de Anna, líder do grupo, viajou pelo mundo (Itália, França, Espanha) e, sendo uma mulata bonita, tinha encantado homens que quiseram casar com ela. Ela se esquivou de todos. Quando está num bar, chorando, por causa do último rompimento, um negro lhe oferece o lenço, paga-lhe um café e lhe faz um poema. Ela se apaixona. Ele é casado e a deixa. Ela nunca mais o vê. Ele é parisiense.

Para Mariana, mística e esotérica, dada a sua própria herança cultural (era descendente de escravos), os seus casos não tinham dado certo, pois não eram sua alma gêmea e a relação com um deles não teria como dar certo. Para ela, o negro de Paris era o homem destinado a ser o seu par ideal e, como não podia tê-lo, opta por ficar sozinha e viver com a mãe.

Seu retalho, um coração dividido em cinco partes postas em segundo plano com relação à torre Eiffel, representa os cinco casos de amor que teve e, sobreposto, o seu “único e verdadeiro amor”, que lhe mostrou o homem da sua vida, pois se resumiu a um envolvimento afetivo e platônico, não se confundindo com uma relação sensual ou material. O amor, para Mariana, está de acordo com a visão romântica, que acredita que as pessoas tenham destinado para si um único amor, que, se encontrado, não pode ser trocado. Para ela, o amor está no ser que é a metade que a complementa. No seu caso, o amor que ela tinha como ideal é impedido de se realizar, devido ao compromisso tido pelo homem que ela amava e pelo sentimento dele para com outra pessoa. Mariana se mostra, portanto, também, como “a última palavra sobre si mesma e sobre seu mundo” (PPD, p. 47).

g) **Anna e o Branco**: Anna, a líder do grupo, é bisneta de uma escrava que, alforriada, saiu pelo mundo e, chegando a uma fazenda, deparou-se com o amor de sua vida, tendo uma vida feliz ao seu lado. Quando a mãe de Anna morreu, ela foi viver com uma tia que a ensinou a tecer colchas. Anna, na casa em que a tia trabalhava, foi seduzida pelo filho do patrão, e, tendo engravidado, foi mandada para uma casa em que se recolhiam necessitados. A casa pertencia à família de Glady e Hyacinth, de onde Anna não sai mais, após ter a filha, Mariana.

Anna era sonhadora e romântica. Ouvia as histórias da tia sobre a família, todas retratadas em colchas, cujos retalhos compunham o acontecimento de uma vida ou de uma família toda. Anna sonhou amar e realizar

seu sonho de felicidade com o filho do patrão, que já tinha outra destinação. Anna permanece sozinha.

O retalho de Anna mostra um corvo sentado sobre uma cerca e uma negra no caminho. A cena remete à história da bisavó de Anna contada pela tia Paulina, quando ela, seguindo um corvo que aparecera, chegou a um local em que um negro trabalhava. Ele foi o amor ideal e eterno da bisavó. Para Anna, o amor está nessa alma gêmea que, encontrada, não se esquece jamais. Não estar com ela significa não ter a chance de encontrar um duplo que a substitua. Ela é a pessoa ideal, com quem se vive eternamente. Para Anna, o amor está na segurança, afeto e conforto: basta um príncipe encantado e uma cabana para a felicidade. O que impede o seu amor é a diferença de raças e de posição social. Anna, pois, “não é um caráter, um tipo, um temperamento nem uma imagem objetiva do herói; (o autor) constrói precisamente a palavra do herói sobre si mesmo e sobre o seu mundo” (PPD, p. 53).

h) **Mãe e Pai:** A mãe de Finn, separada do marido, saiu pelo mundo em busca do amor e viveu muitos casos, deixando Finn aos cuidados da avó e da tia-avó. Falando com a filha sobre a separação, afirma que o casamento é uma instituição falida e que o ideal é viver uma “monogamia consecutiva”. Finn pensava ser responsável pela separação dos pais. Enquanto os casos revelados a Finn tinham início feliz e final infeliz, a mãe aparece e diz que encontrou seu pai e eles se apaixonaram, o que contraria o princípio que Finn já transformara em tese: os amores não têm como dar certo.

Interrogada por Finn sobre o que tinha dito sobre o casamento e o seu pai, sobre as crenças defendidas com ferocidade, ela afirma que mudou de idéia e que isso ocorreu porque amadureceu. Ela tinha desejado um mundo diferente do que possuía e a vida tinha lhe ensinado que a felicidade pode estar perto e nas coisas pequenas, que se menosprezam e às quais só se dá valor quando se perde.

O retalho que representa essa visão é o de uma casa simples, com uma árvore na frente e um pátio. Para essa personagem, a resposta para a questão da colcha é a de que o amor está nas pequenas coisas do cotidiano, no banal, na vida simples, e que os sonhos de grandeza não deixam perceber a importância que têm. É como se um círculo de buscas fosse empreendido, para se voltar para onde se estava e se descobrir que nunca se deveria ter saído dali. Aqui, o que permitiu que o amor acontecesse foi a maturidade dos parceiros. Também aqui o herói do filme “não é apenas um discurso sobre si mesmo e sobre seu ambiente imediato, mas também um discurso sobre o mundo: ele não é apenas um ser consciente, é um ideólogo” (PPD, p. 77).

i) **Finn e Sam:** É ao redor de Finn que o filme se movimenta. A sua presença obriga as personagens a dizerem a sua palavra e a exporem o que pensam sobre o tema em debate. Finn é a moça da cidade que está para se casar e vai para o interior para terminar de escrever a sua tese sobre trabalhos manuais femininos.

Ela está indecisa sobre se deve casar ou não com Sam, o noivo, que

está reformando a casa. Ele é “bonzinho”, comportado e convencional. É isto que preocupa Finn, que não sabe se o ama. Na casa das parentes, aparece León, um latino, que se aproxima de Finn e acaba levando-a a trair o noivo, fato que é reprovado por sua mãe, quando ela descobre.

Finn não tem um retalho na colcha, já que ela toda foi feita para ser o presente do grupo, quando ela se casasse. Finn recebe uma **colcha de retalhos**: o que se encontra nela não é *uma* ou a resposta: ela recebe diferentes concepções, as quais, dadas formas de experiências vividas e históricas, produzem formas peculiares de se posicionar frente ao mundo. A colcha é, para Finn, um objeto pedagógico. Nele, estão tonalidades ideológicas variadas, como a dizer: o amor está na proteção e amparo, no respeito ao contrato, na paixão avassaladora, na busca da realização pessoal, na amizade e companheirismo, no encontro do par ideal, na alma gêmea, na maturidade e completude, no pacato e ordinário (esta é a opção de Finn, que opta por Sam, o cotidiano, ao invés de León, o amante latino). O amor está em todos e em nenhum: não se tem *uma* resposta. O mundo não é ontológico e dado a *priori*. O rumo é o das veridicções. Talvez a lição para Finn (e para o leitor) esteja no poema dedicado a Mariana.

***Jovens amantes procuram a perfeição.  
Velhos amantes aprendem a arte de unir retalhos,  
E descobrem a beleza na variedade das peças.***

## 5 A Colcha de Retalhos

Por detrás do enredo que junta vozes disparatadas a partir de uma ótica logicizante e maniqueísta, **Colcha de Retalhos** totaliza um projeto de construção, um edifício que só se sustentará, se cada andaime constituído por cada personagem se fizer útil e participe de algo que o transcende (a história humana?). O filme organiza uma multiplicidade de vozes, compondo uma policromia multiacentual e politonal. O cineasta tem à sua disposição uma variedade de cores que se mesclam, completam, substituem, intercalam, tirando cada uma a sua beleza do fato de que a outra existe e de poder com ela ser contrastante e complementar.

A colcha que aquece Finn ao final (os retalhos, então, estão presos uns aos outros, compondo uma colcha linda) é um ente interlocutor e enunciador (portador de voz), que, embora apenas colcha, sussura a Finn (e ao espectador): *não há uma resposta. Você terá que construir, amparado nas respostas existentes, a sua. As já formuladas servem como referência, mas você terá sua história, seus movimentos, suas quedas e ascensões e não poderá se subordinar a uma. Terá que construir uma, que pode até se aproximar de uma delas, mas que não será de mais ninguém: você terá que entrar no jogo polifônico da história e se arriscar a uma decisão, mesmo que, mais tarde, esta venha a não ser a melhor.*

Se o que o espectador queria era uma resposta para como o amor deve ser concebido, o filme lhe dá várias possibilidades de leitura e ele tem que se movimentar entre elas, concordando e discordando, para, no fim, perceber o acerto ou erro da decisão. O filme articula uma rede de vozes e sobre elas propõe: “Pensem em cada fisionomia, como quiserem. *Cada uma fala por si mesma: julguem estas pretensões que se chocam entre si. Eu não as julgo*” (PPD, p. 66) (grifos do autor).

O filme propõe um tema e as personagens devem fazer soar sua voz. Elas devem mostrá-la, fazê-la interagir com outras, assumi-la como ideólogo responsável por uma crença, que, não mais anímica, torna-se pública e, portanto, objeto de confronto. Ela deve destronar ou ser destronada, ou, se for democrática, alcançar a convivência com o diferente, sendo sua tarefa encontrar a “sua voz e orientá-la entre outras, combiná-la com umas, contrapô-las a outras ou separar a sua voz da outra à qual se funde imperceptivelmente” (PPD, p. 243).

**Colcha de Retalhos** constrói a superação do tempo cronológico, pela tomada da existência sincrônica de uma multiplicidade de vozes que não se superpõem, não se reduzem, não se silenciam, mas se mantêm em pé de igualdade, sendo a palavra da personagem sobre si e sobre o que pensa plenivalente, imiscível e axiológica.

Na sala de costura, “lugar da ação do enredo, (que) se torna biplanar e ambivalente: é como se através (dessa) praça pública real transparecesse a praça pública carnavalesca do livre contato familiar e das cenas de corações e de destronamentos” (PPD, p.128), estão a vulgar, a beata, a sedutora, a sonhadora, a amiga, a romântica, a traidora, a imatura, a insegura, a vulnerável, a mãe-solteira, a puritana, a vagabunda, a volúvel, a apática, a decidida e a mártir; nela, está o amor, o desejo, o ódio, a paixão, a apatia, a sedução, o arrependimento, o remorso, o pecado, a santificação; nela, estão presentes atitudes e paixões, que, num mundo lógico e moralizante, manter-se-iam rigorosamente separadas. A sala é uma praça carnavalesca que une convicções distintas que são juntadas em situações “atípicas” (?), como a do enredo do filme, que busca construir a temática da pluralidade polifônica. Na praça, são diferentes vozes e posturas que se chocam, como a concretizar humanamente “todas as irrisões das cores do arco-íris” (PPD, p. 66).

No filme, um objeto multifacetado é construído e, apesar das cores variadas na paleta do artista, nenhuma perde o poder de imiscibilidade da sua tonalidade. **Colcha de Retalhos** constrói um projeto polifônico, em que o autor, embora ativo, e justamente por isso polifônico, não permite que o painel sobre o qual se debruça se reduza a um trabalho que se confunda

com o relativismo (e igualmente com o dogmatismo). Devemos dizer que o relativismo e o dogmatismo excluem igualmente qualquer discussão, todo diálogo autêntico, tornando-se desnecessário (o relativismo) ou impossível (o dogmatismo). Já a polifonia enquanto método *artístico* situa-se em outro plano (PPD, p. 69) (grifo do autor).

Nela, ouve-se cada voz, que se manifesta como consciência do homem, sem se reduzir a uma voz autoritária. Eis **Colcha de Retalhos**: “A idéia do autor não deve ter na obra uma função todo-elucidativa do mundo representado, mas deve inserir-se nesse mundo como imagem do homem, como um posicionamento entre outros posicionamentos, como palavra entre outras palavras” (PPD, p. 98).

Em **Colcha de Retalhos**, o autor, voz que se ouve soar ao lado das demais vozes que fazem ecoar seus discursos no confronto das cadeias ideológicas que se formam, é uma voz democrática, que usa o excedente de visão que sua posição lhe permite, não para impor um tom uníssono às vozes que se manifestam na composição do discurso, feito canto gregoriano, mas, para, regendo-as, fazer com que cada uma soe distintamente, produzindo o seu som peculiar, a sua nota necessária, a sua irredutibilidade a um princípio unificador e monológico. Se é possível afirmar que o filme é uma obra polifônica, isto se dá porque as vozes se mantêm como centros de consciência, como pontos nevrálgicos do sentido, como tons *sui generis* e eqüipolentes com o do autor e o de outro personagem.

## 6 Polifonia, transdialética e subjetividade

Embora a reflexão a seguir não deva ter escapado a Bakhtin, certas passagens de **Problemas de Poética de Dostoiévski** permitem concluir que ele parece bastante enredado na categoria que busca no marxismo, em que estão suas fontes e seu manancial de produtividade reflexiva: a dialética. Se esta categoria for levada às últimas conseqüências, poder-se-ia postular que não se sustenta, dado que, no trabalho que realiza entre as sínteses obtidas, que se tornam teses para novos olhares, e as antíteses postas pela realidade, forçando a busca de novas sínteses e teses, as concepções são reduzidas a uma forma de percepção. Se a tese tida não se sustenta, constrói-se outra e se abandona a anterior. Não há, pois, uma dialética onde não se mantém a contraditoriedade dos objetos, se eles são reduzidos a um ponto totalizante e monista. O bem e o mal nunca estão concomitantemente presentes, nem o belo e o feio, nem o bom e o ruim: a dialética é unificadora e monológica, maniqueísta, ou melhor, monista. Nada a comentar. Bakhtin concebe uma dialética radical, propondo a convivência dos opostos.

Mas, para além de se ter que admitir os opostos, julgo que se deve perceber que não é só na sua imanente contraditoriedade que as coisas se manifestam, o que significa que os fenômenos não se reduzem à contradição, sendo, na verdade, multiangulares, multivalentes e complexos: ressalvo: mas não qualquer coisa.

Tome-se como exemplo **Colcha de Retalhos**. Mais do que opiniões opostas que se manteriam em pé de igualdade, as respostas para a questão que a colcha propõe se abrem num espaço de múltipla escolha, de várias alternativas, que não são contraditórias entre si, mas que se acrescentam e

se justapõem, fazendo parte de um todo maior. Elas são mais do que uma dupla antagonista de pontos de vista.

Bakhtin, em algumas afirmações sobre a polifonia, tal como a de Dostoiévski, produz enunciados que pensam o mundo dicotomicamente, em termos de pares contraditórios, que não se reduzem, é verdade, mas que se mantêm aos pares. Dentre outras passagens, tomem-se as que seguem:

a) Neste sentido, até mesmo como imagem, o espírito uno em formação é organicamente estranho a Dostoiévski, cujo universo é profundamente **pluralista**. Se procurarmos uma imagem para a qual como que tendesse todo esse mundo, uma imagem no espírito da cosmovisão dostoiévskiana, essa imagem seria a Igreja, como comunhão de almas imiscíveis, onde se reúnem **pecadores e justos**; talvez possamos evocar a imagem do mundo de Dante, onde a multiplicidade de planos se transfere para a eternidade, onde há **impenitentes e arrependidos, condenados e salvos** (PPD, p. 27) (grifos nossos).

b) O que parecia simples em seu mundo se tornava complexo e multicomposto. Em cada voz ele conseguia ouvir *duas* vozes ... em cada expressão via uma *fratura* e a prontidão para se converter em outra expressão *oposta*; em cada gesto captava a *segurança* e a *insegurança* ...; percebia a profunda *ambivalência* e a **plurivalência** (PPD, p. 31).

É claro que se poderia objetar que Bakhtin não está meramente pensando em termos de pares contraditórios, já que ele fala em 'pluralista' e 'plurivalência', termos que estão em destaque propositadamente, para não se fazer de conta que eles não foram vistos e se varreu o problema para debaixo do tapete. Há que se perceber, porém, que a plurivalência na qual o autor parece estar pensando, pelo menos esta é uma leitura, é uma pluralidade que se dá em termos de uma série de posições que aparecem justapostas, porém contracenando com seus contrários, com eles formando pares (tanto que a polifonia vai ser pensada em termos de contraponto musical), e não com outros com os quais não entrem em relação de oposição. É isto que leva a cunhar o termo **transdialecização**, não por se querer criar algo que já não estivesse percebido e esboçado, mas para dar conta da possibilidade de formas variadas de concepção de um objeto aparecerem juntas, formando um arco-íris multicolorido, não apenas sobre pares opostos.

Friso, por fim, que nesse procedimento de trabalho com as vozes que se ouvem socialmente manifestando posições e valores, encontra-se uma das formas de um sujeito construir um efeito de autoria, que é dado pelo fato de diversas vozes serem ouvidas e levadas, com uma razoável isonomia, para a produção textual, sem que uma delas passe pelo crivo censor do sujeito monofonizante, que reduziria os pontos de vista a um só, querendo-o melhor fundamentado. O efeito de autoria viria do fato de múltiplas vozes serem colocadas em equivalência e se tirar daí um efeito de sentido. Ocorre, nesse caso, o que Zumthor (1979, p. 131) afirma sobre a dramaturgia de Molinet:

O diálogo reassume a tradição medieval do 'debate', opondo dois objetos personificados, cujas descrições alternam um confronto de suas virtudes e 'desvantagens'. Mas elevado à sublimidade do *stylus nobilis*, o diálogo amplifica-se em plurólogo, que mal se distingue do que seria o texto dum espetáculo teatral: quatro, cinco ou mais personagens enunciando os seus discursos contraditórios.

É o que ocorre no filme, para cujo autor as respostas dadas para o tema são todas possíveis, cada uma delas com um seu peso valorativo. A beleza final da colcha sob a qual Finn se abriga resulta justamente do fato de existirem diversos retalhos e não da rejeição de alguns deles, para a eleição ditatorial e unificadora de um apenas, hegemônico. **Colcha de Retalhos** forma a micro-história das respostas dos homens a uma das questões com que se debatem. Ela, diferentemente da música com que intertextualiza<sup>3</sup>, é dada como maravilhosa, justamente por ser uma colcha e não uma peça sem costura, sem vozes e monológica.

Como diz Schneider (1990, p. 408), citando Burton,

Aqueles que escrevem são gente estranha. 'Nada de novo ou que valha ser notado. O mesmo em outras formas', e, ao mesmo tempo, 'Devemos escrever para ocupar os impressores ou talvez para mostrar que estamos vivos. Como os boticários, fazemos sempre novas misturas, que vertemos de um vaso para outro, como os antigos romanos, que pilharam todas as cidades do mundo para fundar sua Roma mal aquinhoada. Desnatamos os espíritos dos outros e colhemos as flores de seus jardins para garantir nossos próprios jardins estéreis'.

E há outro jeito? Um nova obra, inteiramente nova, é possível? É assim, fazer o quê? Mas antes que o pessimismo se coloque e o silêncio pareça ser a saída, atente-se para a forma com que o autor representa o trabalho de pilhagem feito pela escritura: o **boticário**, que produz perfumes, que entorpecem os sentidos; a **construção de Roma**, capital de um dos impérios mais poderosos. Eis a valoração positiva atribuída a esse trabalho de pilhagem que gera coisas inauditas e inéditas: poéticas.

O filme **Colcha de Retalhos**, por se basear num romance, constitui-se num discurso exemplarmente polifônico, o que chama a atenção para o fato de que o contato com as vozes dos outros que dizem suas crenças é o caminho por onde o homem se constitui, não havendo outra forma de fazê-lo, e que a polifonia é um dos recursos (talvez o mais democrático) que está à disposição do produtor de textos, no que diz respeito a ele poder se marcar como autor

---

<sup>3</sup> Está-se fazendo referência aqui à música **Cocha de Retalhos** gravada por inúmeras duplas sertanejas, mas cujo conteúdo encaminha para uma leitura depreciativa da colcha de retalhos.

que trabalha e produz um pronunciamento sobre um certo tema, deixando uma marca indelével de sua passagem pela aventura textual.

Quem sabe, pensando especificamente na problemática do sujeito, a melhor conclusão para esse texto deva ser dada pelo próprio filme analisado e pelo poema do qual Mariana não se separa jamais (e o leitor com ela):

***Jovens amantes procuram a perfeição.  
Velhos amantes aprendem a arte de unir retalhos,  
E descobrem a beleza na variedade das peças.***

## **CATELLAN, J. C. AMERICAN QUILT: A POLYPHONIC MULTIPLICITY OF THE WORLD**

**Abstract:** Defending that the language is an interaction form, that it puts front to the front interlocutors endowed with points of view and world axiological values and each one of them, by means of the activities that carry through, searches to convince the other on the rightness of its comprehension, Bakhtin (1979 and 1997) defends that the language is constitutently a dialogical and polyphonic activity, putting attention in some forms for the citation of the discourse. Examining one of these procedures of related speech, creator of polyphony effects, I present an analysis of the film **How to Make an American Quilt**, I search to see the work that it carries through with the voices that it uses in its constitution and I plead, from this practical, one polyphony form and subjective activity, that it could be called transdialectical.

**Keywords:** American Quilt; polyphony effects; subjectivity activity; cultural studies

### **7 Referências bibliográficas**

BAKHTIN, M. Volochinov. **Marxismo e filosofia da linguagem**. (Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira). 8.ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e estética: a teoria do romance**. (Trad. Aurora Fornoni Bernadini et al.). 3.ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. (Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira). São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. **Discurso na vida e discurso na arte**. (Trad. Cristóvão Tezza). New York: Academic Press, 1976, (inédito).

\_\_\_\_\_. **Problemas da poética de Dostoiévski**. (Trad. Paulo Bezerra). 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. (Trad. Yara Frateschi). 2.ed. São Paulo-Brasília: Hucitec e Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BUBER, Martin. **Eu e tu**. 5.ed. (Trad. Newton Aquiles Von Zuben). São Paulo: Editora Centauro, [s.d.].

FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão & CASTRO, Gilberto. **Diálogos com Bakhtin**. Curitiba: Editora da UFPR, 1996.

\_\_\_\_\_. (et.al.). **Uma introdução a Bakhtin**. Curitiba, Haitier, 1988.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de polifonia em Bakhtin: o trajeto polifônico de uma metáfora. **Revista de Letras**. Curitiba, n.41 e 42, p.207 a 220, 1992/1993.

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: um ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. (Trad. Luiz Fernando P. N. de Franco). Campinas: Edunicamp, 1990.

ZUMTHOR, Paul. A encruzilhada dos “réthoriqueurs”: intertextualidade e retórica. In: **Intertextualidades**. (Trad. Clara Crabbé Rocha). Coimbra: Livraria Almedina, 1979.