

Resumo:

Este artigo visa investigar como narrativas cinematográficas engendram *interpretações* sobre o mundo da experiência, passado ou presente. Para isso, foram analisadas de que maneira o pesquisador pode identificar e apreender aspectos dos processos de “ensino/aprendizagem”³ sobre vida prática e/ou história/História que são operados *com* os públicos. O estudo se restringiu a análise de uma sequência do filme *Tempos Modernos*, enfocando algumas operações mobilizadas pela linguagem cinematográfica e como operam alguns desses *elementos*, segundo uma *semiótica da cultura*. Os objetivos da pesquisa é incorporar práticas socioculturais que têm sido contemplados no campo das Performances Culturais, ao fazer um estudo de uma obra cinematográfica, segundo um enquadramento teórico-metodológico bakhtiniano que demonstre o papel do conhecimento da história/História na construção da narrativa. As teses bakhtinianas constituem, então, o quadro metodológico com o fim de apreender o papel desempenhado pela linguagem – ou suas performances – nos filmes. Conclui-se que há pertinência de uma abordagem semiótica da cultura em uma análise que não se restringe aos elementos verbais, tampouco aos não verbais, mas aos performáticos – análogos àqueles empregados na vida cotidiana, como sugerem Bauman, Goffman e Certeau.

Palavras-chave: História; Semiótica; Cultura; Linguagem cinematográfica.

Abstract:

This article aims to investigate how cinematographic narratives engender interpretations about the world of experience, past or present. To this end, it analyzed how the researcher can identify and apprehend aspects of the "teaching/learning" processes about practical life and/or history/history that are operated with audiences. The study was restricted to the analysis of a sequence from the film *Modern Times*, focusing on some operations mobilized by cinematographic language and how some of these elements operate, according to a semiotics of culture. The aim of the research is to incorporate socio-cultural practices that have been contemplated in the field of Cultural Performances, by making a study of a cinematographic work, according to a Bakhtinian theoretical-methodological framework that demonstrates the role of knowledge of history/history in the construction of the narrative. The Bakhtinian theses then constitute the methodological framework in order to grasp the role played by language - or its performances - in films. The conclusion is that there is relevance to a semiotic approach to culture in an analysis that is not restricted to verbal elements, nor to non-verbal ones, but

¹ A ideia de que há um tipo de letramento *semiótico* das práticas culturais tem inspiração nos argumentos de Geertz, quando sugere uma *descrição densa* para formular interpretações das práticas culturais e de Ginzburg, ao defender uma metodologia baseada em *sinais*, como *paradigma indiciário* (1989). Segundo o historiador, o *paradigma indiciário* é aquele que, antropologicamente, os seres humanos têm empregado para formularem interpretações de imagens da floresta (eu diria até imagens-movimento). Análogo à *semiótica médica* que define doenças por meio de sintomas, o *método indiciário* é baseado em *sinais* que indicam, por uma relação de causalidade, a existência de um acontecimento/fenômeno. Merece atenção como o argumento aproxima-se do defendido por Freire, citado acima.

² Doutor em História (UFMG/2009). Professor na Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás – UFG, leciona a disciplina História e narrativas audiovisuais na graduação em História e nos programas de Pós-Graduação em História e em Performances Culturais da UFG. Colabora com o GUMELAB, um laboratório de pesquisa do Instituto Latino-americano da Universidade Livre de Berlim. Atualmente é um dos coordenadores do Núcleo de Usos da História. Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-2866-7459>. E-mail: abdalajr@gmail.com.

³ O termo é uma escolha a partir do *Prólogo* de Bezerra (2010, p. VIII) tradutor de Vigotski e também de outros tradutores mais recentes.

to performative ones - similar to those used in everyday life, as suggested by Bauman, Goffman and Certeau.

Keywords: History; Semiotics; Culture; Cinematic language.

A leitura do mundo precede a leitura da palavra [...].
Paulo Freire.⁴

A ciência da história não se restringe aos horizontes da experiência, aos significados e aos critérios de sentido que lhe são dados no contexto social, mas supera esse quadro de orientação da vida prática na medida em que, em parte confirma, em parte critica conteúdos empíricos do pensamento histórico e completa-os qualitativamente com novas experiências históricas.
Jörn Rüsen.⁵

[*Marxismo e filosofia da linguagem*] antecipa as atuais explorações realizadas no campo da sociolinguística e, principalmente, consegue preceder as pesquisas semióticas de hoje e fixar-lhes novas tarefas de grande envergadura.
Roman Jakobson.⁶

Em termos de teoria cinematográfica, Bakhtin aponta a maneira de transcender algumas das insuficiências percebidas em outros enquadramentos teóricos.
Robert Stam⁷

Teoria: uma introdução

As citações que abrem este texto têm a finalidade de provocar reflexões sobre a tese central da qual este texto é uma incipiente aventura, embora suas raízes tenham sido lançadas logo no início da invenção da sétima arte: defender que o cinema ensina história. Uma pesquisa rápida deixará claro que, desde o nascimento do cinema, intelectuais de diversos matizes alimentaram a ideia de que filmes poderiam cumprir a função *didática* de ensinar, se não todo o passado da humanidade, pelo menos o passado nacional. Acrescente-se que, de Eisenstein e *Outubro* (1928) à Petra Costa e a *Democracia em vertigem* (2019), muitos filmes tiveram a deliberada intenção de oferecer interpretações sobre a história/História, em

⁴ Freire, 1989, p. 11.

⁵ Rüsen, 2001, p. 176.

⁶ Jakobson, Roman. In: Bakhtin (Volochínov) 2010, p. 10, [1977].

⁷ Stam, 1992, p. 101.

documentários ou ficções,⁸ concordando ou discordando das narrativas que circulavam na cultura sobre os temas abordados pelos diretores, em cada época.

O estudo – uma análise fílmica à luz das teses bakhtinianas – que ora apresento visa a investigar como narrativas cinematográficas engendram *interpretações* sobre o mundo da experiência, passado ou presente. Articulado ao problema inicial, como um desdobramento, analisarei de que maneira o pesquisador pode identificar e apreender aspectos dos processos de “ensino/aprendizagem”⁹ sobre vida prática e/ou história/História que são operados *com* os públicos, segundo os *realizadores*¹⁰, *supostamente*,¹¹ aspiravam com suas obras. A extensão de um artigo me fez restringir à análise à uma sequência fílmica, enfocando algumas operações mobilizadas pela linguagem cinematográfica e como operam alguns desses *elementos*, segundo uma *semiótica da cultura*.

O termo *semiótica*¹² refere-se às operações de atribuição de significado às experiências da vida prática. O uso do termo *semiótica* como o faço segue concepções de Geertz (1989) e Ginzburg (1989). A abordagem poderia ser considerada *hermenêutica*, seguindo Ricoeur (2019, p. 95), por contemplar “obras, autores e leitores”. Seria menos polêmico, talvez, propor uma filosofia da linguagem, ou uma translinguística como fez o próprio Bakhtin. Apesar de pretender contribuir para o debate com o estudo, vou apenas indicar a questão, sem respondê-la.

Os objetivos do texto são outros: incorporar práticas socioculturais que têm sido contempladas no campo das Performances Culturais, ao fazer um estudo de uma obra cinematográfica, segundo um enquadramento teórico-metodológico bakhtiniano que demonstre o papel do conhecimento da história/História na construção da narrativa. A intenção de alcançar os objetivos propostos e ser mais assertivo na argumentação, me fez

⁸ Sobre filmes serem capazes de abordar história, ver Rosenstone (1997, p. 13-63) entre muitos outros.

⁹ O termo é uma escolha a partir do *Prólogo* de Bezerra (2010, p. VIII) tradutor de Vigotski e de outros tradutores.

¹⁰ Com o termo *realizadores* refiro-me a todos os envolvidos com aspectos da realização da narrativa cinematográfica, de atores a técnicos, montadores etc. até diretores, tendo em vista tratar-se de um trabalho coletivo (Kracauer, 1988) no qual cada um se engaja para obter o melhor resultado possível na obra que vai a público.

¹¹ O termo *supostamente* assenta-se nas teses bakhtinianas sobre as intenções que animam os discursos, se concebermos que a produção de significados é operada segundo o *dialogismo* e em enunciados socioculturais e historicamente situados. Ver a respeito em Abdala Junior (2016 e 2017).

¹² O uso do termo “semiótica” como o faço aqui segue sugestões de Geertz (1989) e Ginzburg (1989). A abordagem proposta, segundo Ricoeur (2019, p. 95), poderia ser “hermenêutica”, por contemplar “obras, autores e leitores”. A questão é que, para Bakhtin, diferente desses autores, os significados dos discursos não podem ser concebidos sem que se considere o contexto sociocultural e histórico do enunciado, tampouco de sua possível recepção – como veremos a seguir. Nesse caso, o termo sugerido por Bakhtin é “translinguística”. A fim de evitar mais um termo, considere pertinente pensar numa *semiótica bakhtiniana*, ou *semiótica da cultura*, ou até *semiótica performática*, diferenciando-a das demais semióticas.

explorar dois elementos da semiótica bakhtiniana que considero fundamentais e, estrategicamente, operatórios numa análise: o *dialogismo* e a *reação responsiva*.

No campo educacional, trata-se de demonstrar de que maneira, recorrendo a expertise empregada pelos realizadores – no que diz respeito às *performances da linguagem* cinematográfica e ao sofisticado conhecimento das estratégias narrativas fílmicas – é possível levar o público a operar com as “funções cognitivas superiores” (Vigotski, 2010) e instaurar um processo de *ensino/aprendizagem* (Wertsch, 1993, 1999). As proposições de viés cognitivo-semiótico empregadas na análise têm base em argumentos de Wertsch, cuja trajetória acadêmica, em parte, foi dedicada a identificar e estudar complementaridades teóricas entre as teses de Vigotski e Bakhtin.¹³

Também exploro um diálogo – sempre no sentido bakhtiniano – mais estreito com a Teoria de História, principalmente, com a *Didática da História* de Jörn Rüsen (2015). Na prática analítica isso se realiza ao colocar em destaque a maneira como alguns elementos da *Cultura Histórica* que, supostamente – para os realizadores – faziam parte do repertório do público sobre o tema em foco, foram explorados na sequência cinematográfica que é *objeto* da investigação. A noção de cultura histórica é, portanto, capital no debate, porque se refere a uma dimensão da cultura onde é possível apreender o resultado de um processo sociocultural contemporâneo de *evocação do passado*, no qual vão se amalgamar elementos de memórias, história e História (Rüsen, 2015).

Inspirado em Ricoeur (2005 e 2008), optei pela abordagem bakhtiniana para investigar o tema, sobretudo, porque o objeto da análise é composto pelos processos de produção de significados realizados por meio de filmes – que incluem também práticas socioculturais. As teses bakhtinianas constituem, então, o quadro metodológico ao qual recorro a fim de apreender o papel *desempenhado* pela linguagem – ou suas *performances* – nos filmes. Acrescento algumas contribuições vigotskianas às sugestões de Stam (1992) para seus usos em análises fílmicas, assegurando-lhes um rico campo de interlocução teórica – como foi indicado por Williams¹⁴ e depois demonstrado por Wertsch¹⁵.

¹³ As obras do início da carreira de Wertsch (1993, 1999) dedicaram-se à essa árdua tarefa. Nos trabalhos mais recentes, o autor aplicou suas teses às pesquisas sobre memória social e ensino/aprendizagem da história (Wertsch, 1997, 2008, 2012).

¹⁴ A respeito de articulações entre premissas e proposições de Vigotski, Bakhtin e Williams, consultar este último (Williams, 1979, p. 27-59).

¹⁵ Toda a obra teórica de Wertsch consiste em estudos sobre as possibilidades da articulação das teses de Vigotski e Bakhtin cujos resultados são empregados, posteriormente, nas pesquisas que realizou sobre memória social e conhecimento histórico. Ver Wertsch (1993, 1999 e 2008, 2010)

As narrativas são, segundo a Psicologia Sociocultural/Antropologia Cultural, *ferramentas culturais*, por meio das quais se configura o entendimento do passado para indivíduos e sociedades (Wertsch, 1997, 1999), argumento *análogo*¹⁶ ao da Teoria da História de Ricoeur (2010) e Rüsen (2015). Segundo pode-se depreender dos estudos desses pesquisadores é a *narrativa* que cumpre a função de representar o passado, tanto do ponto de vista cognitivo (Wertsch, 1999, p. 121 -172), quanto histórico (Ricoeur, 2010; Rüsen, 2015, p. 38-57). Uma análise dos processos de produção de significado de temática histórica em filmes, deve, considerando seus argumentos, conceber a linguagem como matéria-prima empregada em discursos configurados como narrativas – especialmente para Psicologia Sociocultural – noção que também permite *diálogos* entre cinema/filmes e história/História/cultura histórica.

O estudo é, portanto, interdisciplinar, abordagem entendida como emprego de reflexões de distintos campos de conhecimento sobre o mesmo objeto – filme – para o qual elege-se o quadro teórico-metodológico bakhtiniano a fim de orientar a análise. Nunca é demais observar que a posição privilegiada das teses bakhtinianas assenta-se no fato de elas sugerirem uma abordagem para a linguagem de viés antropológico, a partir de uma Filosofia da Linguagem e segundo as funções que as obras de linguagem cumprem na cultura, cujo gênero de discurso eleito como categoria de análise é a *narrativa*. Neste texto são apresentados alguns argumentos, não somente para corroborar, mas, sobretudo para tornar operatórias algumas noções do quadro teórico apresentado acima, tomando como *objeto* uma sequência clássica do filme *O grande ditador* (Chaplin, 1940).

As teses bakhtinianas, ao oferecerem uma abordagem metodológica que permite a apreensão de um dos processos de uso das obras de linguagem – a reação responsiva – objetivando a operação por meio da qual o ensino/aprendizagem se realiza, evidencia a pertinência da busca de uma articulação teórica entre as teses de Vigotski e Bakhtin, como fez Wertsch. Nunca é demais destacar que obras de linguagem estão sendo concebidas como ferramentas culturais (Wertsch) de forma a contemplar todas as formas de significar que uma cultura permite (Geertz).

1. Elementos de uma metodologia semiótica da cultura

¹⁶ Uso com frequência o termo *análogo* para indicar que em um *estudo interdisciplinar* a concordância será em relação às *categorias analíticas*, o que pode não equivaler às concepções teóricas, cujos recortes atendem a demandas disciplinares.

Toda a longa e conturbada trajetória acadêmica de Bakhtin foi dedicada aos estudos de linguagem, tendo a escrita como *objeto* de investigação, mais precisamente, o texto literário. Devido ao caráter interdisciplinar¹⁷ de seu trabalho, as teses bakhtinianas nos fornecem premissas metodológicas para investigar obras de linguagem e/ou práticas sociais, interrogando o papel que desempenham na cultura. Dito de forma mais precisa e, metodologicamente, mais bem categorizada: as teses de Bakhtin, como demonstrarei, (i) permitem apreender que engajamento ou que *performances* práticas sociais e/ou obras de linguagem – como filmes – buscam realizar *com* o público, (ii) que tipo de conhecimento demandam desse público para que o processo de *produção de significado* chegue a bom termo e (iii) que interpretação sobre o mundo da experiência aspiram a engendrar por meio da obra em foco.

Teoricamente, ao empregar as teses bakhtinianas é possível ter acesso, de um lado às estratégias operadas pelas obras-discursos, a fim de lidar com *significados* do mundo da experiência compartilhados na cultura, conferindo-lhes sentido, ao representá-los – narrativamente, no caso em foco e fornecendo interpretações a respeito daquilo que é posto em tela. De outro lado e sob viés dos processos de ensino/aprendizagem, sua aplicação permite identificar os processos e apreender como os usos da linguagem foram/são capazes de realizar o intento a que a obra-discurso, pretensamente, almejava.

O esforço deste trabalho consiste em demonstrar como operou-se o processo de produção *dialógica* de significado¹⁸, por meio da análise de uma *narrativa cinematográfica*. A intenção é ampliar o espectro analítico às demais formas de expressão *semiótica* que têm significado na vida prática¹⁹ – como sugerem Geertz, Bauman, Goffman, Certeau, Wertsch – será uma operação que este estudo só permite vislumbrar. Nesse sentido nosso argumento se voltará para obras de linguagem, embora o *objeto* de investigação seja mais restrito: uma sequência cinematográfica.

1.1 As teses bakhtinianas

¹⁷ Sobre a afirmação, consultar Todorov (Introdução à edição francesa. *In*: BAKHTIN, 2003, p. XIII-XXXII). Sobre as diversas áreas nas quais as teses bakhtinianas servem como orientação em Ribeiro e Sacramento (2010) e no campo das Performances Culturais, Bauman (1977, 1986, 2008) e Bauman e Briggs (2008).

¹⁸ Há diferenças radicais entre as proposições bakhtinianas e as demais semióticas voltadas para interpretar esses processos, de forma que é preciso destacá-las.

¹⁹ Nossa intenção é lidar com o termo *vida prática* como fundamento empírico que serve como referência cotidiana aos seres humanos, indicando o papel antropológico que desempenha, especialmente, quando nos referimos à memória social e sua versão contemporânea, a História, reunidas como “cultura histórica” por Rüsen (2015).

A tese em que baseio a defesa do enquadramento teórico bakhtiniano para apreender os processos, segundo os quais, obras de linguagem cumprem funções culturais de comunicação para os membros de uma sociedade pode ser encontrada em muitas passagens da obra do autor. Vejamos, em uma dessas passagens, seus argumentos e as contribuições que trazem para compreendermos melhor a linguagem e o papel que desempenha na e para a vida humana:

A comunicação verbal não poderá jamais ser compreendida e explicada fora desse *vínculo com a situação concreta*. A comunicação verbal entrelaça-se inextricavelmente aos outros tipos de comunicação e cresce com eles sobre o terreno comum da situação de produção. Não se pode, evidentemente, isolar a comunicação verbal dessa comunicação global em perpétua evolução. Graças a esse vínculo concreto com a situação, *a comunicação verbal é sempre acompanhada por atos sociais de caráter não verbal (gestos do trabalho, atos simbólicos de um ritual, cerimônias etc.), dos quais ela é muitas vezes apenas o complemento, desempenhando um papel meramente auxiliar* (Bakhtin/Volochínov, 2010, p. 128. Grifo meu).

Bakhtin parte da *comunicação global* para chegar ao seu *objeto*. Nesta passagem, ele explica que a *comunicação verbal* precisa ser analisada em relação à uma *situação concreta* e argumenta que sem que se considere esse *vínculo* ela *jamais* poderá ser *compreendida e explicada*. Ou seja, o significado de qualquer obra-discurso somente pode ser apreendido nos *contextos históricos* – no sentido mais amplo do termo – nos quais a comunicação se realiza. Noutros termos, ele se refere à *comunicação verbal* como parte de e sendo engendrada em contextos socioculturais e historicamente situados nos quais os indivíduos estão experimentando a vida. Acrescenta que a *comunicação verbal* é parte de um universo comunicacional muito mais amplo e que, por isso, é preciso pensar na *situação histórica de produção*.

O traço antropológico de sua reflexão emerge então: a comunicação verbal “é sempre acompanhada por atos sociais de caráter não verbal (gestos do trabalho, atos simbólicos de um ritual, cerimônias, etc.)”. Além disso, argumenta que a linguagem oral cumpre função sociocultural de comunicar, mas, acrescenta que as demais formas de expressão “não verbal” têm, às vezes, um papel mais relevante no processo de comunicação. Parafraseando o autor, a comunicação oral – a forma mais básica do processo comunicativo humano – cumpre um papel, “muitas vezes”, “meramente auxiliar” nas práticas socioculturais que atribuem significados às experiências humanas. Na passagem a justificativa de uma articulação com os estudos das Performances Culturais e suas propostas analíticas, bem como os demais

argumentos apresentados anteriormente, sobretudo quanto à importância desses elementos nos processos comunicativos humanos é uma obviedade incontornável.

Dialogismo

A contribuição de Bakhtin/Volochínov (1997) mais instigante – talvez, a mais problemática, porque inusitada – refere-se ao reconhecimento do caráter estrutural do *dialogismo* nos processos que envolvem as linguagens, a comunicação e, como desdobramento, fundamentam todas as operações humanas que pretendem conferir significados ao mundo da experiência. O *dialogismo* é central em toda obra bakhtiniana, de forma que aparece logo no seu texto mais conhecido e filosófico: *Marxismo e filosofia da linguagem* (Bakhtin/Volochínov, 1997).²⁰ Isso ocorre, especialmente, quando autor explica que a linguística, até então – na época da publicação (1929) do livro, “elaborou seus métodos e categorias trabalhando com monólogos mortos”.

A crítica anterior lhe serve para argumentar que:

Toda enunciação, mesmo na forma imobilizada da escrita, é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Não passa de um elo da cadeia dos atos de fala. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. [Mesmo a inscrição em um monumento que é objeto de estudo da linguística...], como toda enunciação monológica, é produzida para ser compreendida, é orientada para uma leitura no contexto da vida científica ou da realidade literária do momento, isto é, no contexto do processo ideológico do qual ela é parte integrante (Bakhtin/Volochínov, 1997, p. 101. Grifo meu).

Algumas das diretrizes analíticas que orientam toda a obra bakhtiniana podem ser extraídas da citação acima, entre elas a inspiração empírica e viés semiótico de seus argumentos, bem como a proposta do foco da análise não ser a “língua morta”, mas o enunciado completo, sociocultural e histórico no qual o discurso busca *realizar* – termo frequente na obra do autor – a comunicação. Outros argumentos são: a defesa de um fundamento *dialógico* na estruturação da linguagem e de sua *performance*. O princípio se aplica no sentido da finalidade de provocar uma *reação responsiva* no público da obra, apresentando o viés semiótica da análise que ele propõe.

Há também o reconhecimento, como Bakhtin explicou na passagem anterior, de que a produção/investigação de *significados* de discursos precisa considerar os contextos

²⁰ Uma nova versão *Marxismo e filosofia da linguagem* foi publicada (2017), de forma que permite atualizar alguns argumentos dos *autores* – porque a autoria é atribuída a Volochínov e não a Bakhtin. Sigo a tradição da atribuir a autoria à Bakhtin, mas, busquei adequar alguns conceitos e expressões segundo a nova edição, embora tenha permanecido com citações da versão anterior.

socioculturais e históricos nos quais a operação de comunicação ocorre e os repertórios com os quais interagem. O autor acrescenta que no interior do *contexto* do enunciado os discursos expressam uma posição *socioideológica* em relação às demais obras-discursos que formam os *repertórios* sobre o tema que circulam na cultura – sejam políticos, científicos ou artísticos etc.

Atente-se que o *significado* expresso por um discurso, segundo essas reflexões, é um *fenômeno* de lastro sociocultural que ocorre historicamente. Além disso, o público como elemento da análise não é externo ao fenômeno comunicativo, mas, intrínseco e participativo nos processos. Metodologicamente, o *dialogismo* constrange a análise a tomar como operatórios os repertórios sobre o tema que circulam na cultura, assim como a postura do público diante desses repertórios e do discurso para somente então investigar seu *significado*. O discurso tampouco é um elemento estanque, mas, dinâmico no processo: ele é concebido para *interpelar* os públicos, como veremos a seguir.

Reação responsiva

Ao defender que discursos são, estruturalmente, dialógicos, Bakhtin está pressupondo que eles visam a provocar reações nos públicos aos quais são endereçados, mas, incluindo-os, intrinsecamente. Há, pois, uma *reação responsiva* como fundamento epistemológico em uso nos processos humanos de produção de significados – como Geertz (1989) havia destacado –, nos quais o público constitui, estruturalmente, um dos elementos do processo comunicativo, de forma que sem ele é impossível explicá-lo ou compreendê-lo.

Assim, é sob a concepção *dialógica* dessas operações que o pesquisador deve interpretar os processos que envolvem os discursos e a linguagem que os produz, uma vez que é no interior dos enunciados que as obras-discursos visam a *interpelar* – respeitando o princípio dialógico – os repertórios culturais do público ao qual a obra se destina e/ou a todos aqueles públicos com os quais a obra vier a interagir. Atente-se para o fato de que, sob essa concepção, os enunciados interpelam os repertórios que os públicos detêm sobre o tema, de forma que os processos devem ser tomados em viés *cognitivo/semiótico*. Afinal, os discursos demandam uma compreensão e uma tomada de *posição socioideológica* diante aquilo que ele propõe.

Segundo essa abordagem, o processo comunicativo não consiste em *transmitir* informações; mas, sobretudo, em instaurar uma operação que visa a provocar *respostas* em

todos aqueles com os quais a obra entre em interação/*diálogo* ao longo de sua vida na cultura – mobilizando repertórios que os públicos detêm e com os quais a obra pode travar *diálogos*. A própria produção de significados é, pois, uma operação dinâmica, di-a-lógica – lembrando que não se trata, estritamente, de uma lógica cartesiana, mas, reflexiva-cognitiva. Afinal, somente assim, a obra atende a finalidade precípua de sua gênese, desde a concepção à realização, que é provocar uma compreensão por meio de *respostas* em seu público.

O próprio Bakhtin se encarrega e defender esses argumentos, ao afirmar que a finalidade de um discurso é a compreensão do público ao qual ele é endereçado, explicando que:

A compreensão de uma fala viva, de um enunciado vivo é sempre acompanhada de uma atitude responsiva ativa [...]; toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se o locutor. [...] Uma resposta fônica, claro, não sucede infalivelmente ao enunciado fônico que a suscita [...] cedo ou tarde, o que foi ouvido e compreendido de modo ativo encontrará um eco no discurso ou no comportamento subsequente do ouvinte. [...] O locutor postula esta compreensão responsiva ativa: o que ele espera, não é uma compreensão passiva que, por assim dizer, apenas duplicaria seu pensamento no espírito do outro, o que espera é uma resposta, uma concordância, uma adesão, uma objeção, uma execução, etc. (Bakhtin, 1992, p. 290-291, Grifo meu).

A *reação responsiva* a qual Bakhtin se refere, não consiste somente na mera resposta de um diálogo, mas, configura-se de forma muito mais ampla e estrutural, podendo gerar um “eco no discurso ou no comportamento”. A compreensão do enunciado por parte daqueles que compõem o público não deve ser considerada *passiva* – como é comum em análises de obras de linguagem, mas *ativa e responsiva*, a partir de uma tomada de posição frente aos demais discursos conhecidos do público que circulam na cultura.

A *reação responsiva* desdobra-se, então, em posturas volitivas de diversas ordens: de uma simples resposta fônica em um diálogo, a uma forma mais complexa, em reflexões sobre o tema – “uma concordância, uma adesão, uma objeção” – como reação que se materializa no *comportamento* – “uma execução” – do público. Trata-se, fundamentalmente, de uma reação cognitiva que pode promover mudanças (ecos) nos repertórios sobre o tema que é objeto do discurso, ou até no comportamento e podem ainda ser *reações responsivas* formuladas, exclusivamente, de forma *cognitiva*.²¹

No campo da ciência que estuda os processos de ensino/aprendizagem – a Psicologia Sociocultural – é fácil encontrar sustentação para a ideia para a “compreensão responsiva”

²¹ Observe-se que Bakhtin, assim como Vigotski (2010) e Wertsch da Psicologia (1999), ou Williams (2003) da Sociologia, Geertz (1989) da Antropologia e Torrens (2018) da Neurociências concordam que as obras da cultura, incluindo as artes, promovem alterações – em dimensões que vão variar, segundo um conjunto de elementos – nas formas dos seres humanos conceberem o mundo da experiência.

bakhtiniana. Vigotski, apresentando seus argumentos sobre os processos de ensino/aprendizagem, afirma que “um fato muito observado pela investigação científica” é que:

onde o meio não cria os problemas correspondentes, não apresenta novas exigências, não motiva nem estimula com novos objetivos o desenvolvimento do intelecto, o pensamento do adolescente não desenvolve todas as potencialidades que efetivamente contém, não atinge as formas superiores ou chega a elas com extremos atraso (Vigotski, 2010, p. 171).

Noutros termos, o adolescente *responde* aos apelos que lhes são propostos pelos adultos, nas diversas situações da vida cotidiana. Afinal, segundo Vigotski, “todo pensamento [...] desempenha alguma função, algum trabalho, *resolve algum problema.*” (Vigotski, 2010, p. 475). O mesmo ocorre quando é abordada a aquisição da linguagem pela criança. Vigotski afirma que “o novo plano do pensamento discursivo” estabelecido pela criança caminha para operar somente com abstrações e deve ser considerado como resultado de respostas aos contextos socioculturais de interação que a desafiam a superar a “fala egocêntrica” (Vigotski, 2010, p. 409). As reflexões de Vigotski, como fica evidente nestas passagens, assentam-se na premissa de que os processos de ensino/aprendizagem são operados como *respostas* aos desafios apresentados aos seres humanos pelo mundo da vida prática, ao longo do tempo.

Significado e sentido

Sob o espectro bakhtiniano, as noções de significado e sentido não equivalem aos termos recorrentes, porque, *significado* deve ser considerado como *resposta* a uma situação sociocultural e histórica na qual foi realizada a enunciação e cujo *objeto* de análise, não é o discurso isolado, mas o *enunciado* no interior do qual ele – discurso – se *realiza* concretamente.

Bakhtin explica como se opera com o significado das palavras de uma língua, reflexões que podem orientar outros processos análogos a de construção dialógica de atribuição de sentido aos significados:

não lidamos com a palavra isolada funcionando como unidade da língua nem do *significado* de tal palavra, mas de um enunciado acabado e com um *sentido concreto*: do conteúdo de um dado enunciado; aqui o significado da palavra [se] refere a uma determinada realidade concreta em condições igualmente reais de comunicação discursiva. Por isso aqui não só compreendemos o significado de dada palavra da língua como ocupamos em relação a ela uma ativa posição responsiva – de simpatia, acordo, ou desacordo, de estímulo para a ação (Bakhtin, 2003, p. 291).

Os termos de *significado* e *sentido* de uma palavra/discurso mais adequados seriam, pois, atribuídos, à uma prática cultural no interior da qual se dá a comunicação: o enunciado. Sob viés bakhtiniano, reconhece-se o *significado* como uma herança cultural como ocorre com as palavras de uma língua em uma época, e o *sentido* consiste em um desdobramento de seu uso empírico, no interior de um *enunciado* histórico concreto – material e simbolicamente constituído no momento da enunciação.

A citação também nos permite aproximar do pensamento bakhtiniano, na medida em que um *significado* sempre dependerá dos múltiplos *diálogos* que um signo/discurso trava com os demais discursos difundidos na cultura sobre o tema em foco, considerando-o em uma situação de enunciação concreta, situada sociocultural e historicamente – o enunciado. O segundo elemento a ser considerado é que os *diálogos* são estabelecidos em contextos dialógicos que também são *verbais* e *não-verbais*. Nesse sentido é que Bakhtin argumenta que um *enunciado* é um *elo na corrente da comunicação*.

Performances culturais²²

As práticas de performances culturais são concebidas como análogas às manifestações artísticas das *Performance-arte*, mas, sendo exercidas no cotidiano – em termos de seus significados socioculturais (Williams, 2003; Goffman, 2014). Me inspiro na noção de ação significativa de Ricoeur (2008), bem como na pesquisa de Bakhtin (1996) sobre o carnaval renascentista expressa na literatura de Rabelais e nas reflexões de Zumthor (2014) e Certeau (2014). Não tenho dúvida de que a concepção das práticas socioculturais como detentoras de significado e produtoras de sentido, quando em diálogos com a cultura, é bem delimitada, ainda que de formas distintas, em cada uma das obras citadas. Trata-se, portanto, de um trabalho interdisciplinar que demanda recortes analíticos para chegar a bom termo.

Ao voltar o foco da análise para os filmes ou a linguagem cinematográfica e pensar na contribuição que o campo das Performances Culturais pode fazer para pensar seus *diálogos* com os repertórios da cultura que operam numa exibição, acredito que deve ser considerado todo o aparato cinematográfico que é mobilizado para engendrar a obra. Isso inclui, desde as performances teatrais e dos artistas individual e/ou coletivamente, até a iluminação, os cenários, figurinos, passando por todos os recursos ligados às imagens – a *mise-en-scène* cinematográfica, incluindo também textos e diálogos, bem como o movimento de câmeras e

²² Sobre o termo *Performances culturais*, a situação contemporânea das pesquisas e as contribuições de pesquisadores envolvidos com pesquisas e reflexões deste campo consultar Bauman (2014).

tomadas, a montagem, os sons diegéticos, trilhas sonoras e demais recursos de som, entre muitos outros.

Uma análise contemplando todo esse extenso espectro da linguagem cinematográfica que é empregado com o fito de realizar performances que um filme demanda não cabe no espaço de um texto, situação que, também, exige recortes, obviamente. Mas, é bom reconhecer o monumental aparato de linguagem que obras como filmes mobilizam e o quanto uma análise é empobrecedora das monumentais possibilidades que apresenta.

Cultura histórica

A noção de cultura histórica tem a vantagem de ser mais ampla que as noções clássicas de memórias, coletivas ou sociais e foi proposta por Rüsen (2001, 2010) a fim de contemplar toda produção que visa a atribuir significado às experiências humanas no tempo e pode ser encontrada numa dada cultura. Nesse sentido, as memórias sociais, os discursos históricos oferecidos pela escola ou por outros agentes sociais, as universidades e sua historiografia, mas também as expressões artísticas, do cinema, do teatro, das festas, rituais etc. entram na composição da cultura histórica. A noção se refere, portanto, ao conjunto de discursos que circulam na cultura sobre o passado que servem aos seres humanos para orientarem suas ações no mundo da vida prática. Neste trabalho a cultura histórica será considerada como o repertório ao qual os realizadores têm como referência quando estão produzindo suas respectivas colaborações para a obra.

As contribuições decorrentes do quadro teórico composto com os argumentos que esquadrinhei anteriormente são, principalmente, três. Inicialmente, demonstrar a eficácia das proposições bakhtinianas defendidas por Stam para estudar filmes, em que um discurso, especialmente audiovisual, só ganha significado se os contextos – cinematográficos e históricos – forem considerados na análise.²³ Também aprofundar aspectos propostos por Stam, sobretudo, acrescentando elementos das *performances culturais* ao quadro concebido por ele. Finalmente, incorporar à análise de filmes, elementos “não verbais” dos discursos, principalmente *performáticos* que entram na construção semiótica de significados e desdobramentos de sentidos operados pelas narrativas cinematográficas.

O argumento anterior também converte a dimensão histórico-cultural como fundamental nas análises de obras de linguagem e/ou práticas sociais. Ao pesquisador

²³ Sobre pesquisadores de outros enquadramentos teóricos que concordam com Stam e exploram distintos aspectos dos argumentos, ver Abdala Junior (2008b).

apresenta-se o desafio de uma compreensão propriamente histórica, ou seja, o significado da obra no passado, tomando-a em sua historicidade, seja como fonte histórica que *testemunha* o mundo da experiência, ou como uma reflexão sobre elas, fornecendo *interpretações* sobre o presente da obra ou o passado que a toma como tema – caso de filmes de tema histórico.²⁴ Aplicado à exibição escolar de um filme, o foco analítico desloca-se para o presente dos interlocutores – pesquisador, professores e alunos/público. Nos dois casos, o analista está obrigado a tomar a obra – segundo a sugestão dos autores – como *problema, desafio* a ser respondido.

O trabalho avança em alguns dos aspectos que explorei teoricamente,²⁵ a saber: a possibilidade de construção de um tipo de conhecimento histórico que é mediado por narrativas cinematográficas. Na sequência analiso elementos *não verbais* como mote principal de produção de significados e desdobramentos de sentidos; desse modo demonstro, *empiricamente*, as performances *histórico-cinematográficas* que a sequência do filme apresenta, de forma a comprovar a operacionalidade dos argumentos apresentados.

2. Tempos modernos e a bandeira dos trabalhadores

A sequência eleita como *objeto* da análise é clássica. No filme *Tempos Modernos* (Chaplin, 1936), o personagem *Carlitos*²⁶ caminha, despreocupado, pela rua e, de repente, vê – assim como os públicos do filme – uma bandeira – que havia sido posta em detalhe na tela, destacando-a como elemento *significativo* para a narrativa – cair da carroceria de um caminhão em trânsito. Em seguida, vemos uma cena na qual Carlitos apanha a bandeira e corre atrás do caminhão – em *Plano Aberto*²⁷ –, numa encenação que sugere a intenção de entregá-la ao motorista, brandindo-a, energicamente, enquanto o caminhão segue seu destino. A câmera e nosso olhar acompanham o caminhão, afastando-se do Carlitos que mantém sua performance com a bandeira.

²⁴ O diálogo que estamos formulando se refere a dois destacados historiadores que tomaram os filmes como *objeto* em suas investigações: Marc Ferro (1992) e Rosenstone (2010).

²⁵ O texto ao qual nos referimos é Abdala Jr. e Lage (2013), mas, também pode ser pensado a partir de Abdala (2017).

²⁶ Lembrando que as convenções culturais que modelam o personagem e os diálogos na trajetória de cinematográfica de Chaplin são reconhecidas pelo traço humorístico, mas, recorrem a longa tradição da cultura popular de embate pelo riso (Bakhtin, 1996).

²⁷ Trata-se do enquadramento de imagens mais amplo, com foco que inclui o cenário no interior do qual os personagens atuam.

Depois da tomada anterior ocorre um corte cinematográfico. Na nova tomada, o protagonista da *saga operária*²⁸ construída por Chaplin aparece de frente para a câmera e o público – em *Plano Americano*.²⁹ A seguir, vemos ao fundo da tela, em segundo plano, por trás de Carlitos, uma multidão dobrando a esquina e entrando no *quadro* da cena – análogo ao enquadramento fotográfico. O protagonista não se dá conta do que está em andamento, embora o público do filme acompanhe todo o desenrolar dos *acontecimentos*.³⁰ O Carlitos continua brandindo a bandeira, com a finalidade de alertar o motorista do caminhão que – intuímos, porque a câmera está em *Plano Aberto* com foco no personagem – desaparece diante dele. O foco da tomada, em seguida, é dar a ver o que vai por trás do protagonista: a multidão se aproxima pelas costas de Carlitos e, como desdobramento da ação, acaba por incorporá-lo à manifestação, levando-o à sua frente. Toda a tomada oferece ao público a *impressão visual* de que o personagem seria, não *somente* um membro da manifestação, mas *até* seu líder, embora esteja claro também que essa interpretação é um equívoco.

Os manifestantes que compõem a multidão estão empunhando faixas e cartazes com expressões como: “unite”, “libertad”, “unidad”, “liberty or death”. A seguir, a polícia chega para reprimir a manifestação e prende Carlitos como o líder do movimento. Os termos que aparecem nos cartazes e faixas da manifestação sugerem posições políticas à esquerda que, atualizando, consideraríamos como progressistas. Os termos e as condições de trabalho na época da produção do filme indicam que essas eram, provavelmente, palavras de ordem comuns nas manifestações de trabalhadores nos EUA dos anos 1930. Mas, todas essas características somente são possíveis de serem reconhecidas partir dos *diálogos* – bakhtinianos – com o repertório da “cultura histórica” do público de época, ou contemporâneo.

Importa reconhecer que, sem que haja uma ideia – ainda que vaga – de que se trata do contexto histórico que se seguiu ao *Quebra da Bolsa de New York* de 1929, a interpretação do filme será frágil, ou pode ser considerada como *mera* ficção – sem relação com a realidade. Há necessidade de que o público reconheça a grave crise econômica, seguida de consequências sociais de proporções globais ocorrida na época. Afinal, como os EUA havia saído da I Grande Guerra como a maior potência econômica mundial, a crise econômica que

²⁸ Seguindo as sugestões de Stam (1992) para empregar o *dialogismo* bakhtiniano às obras cinematográficas, uma sequência somente tem significado em *diálogo* com o enredo completo do filme que, no caso, pode ser resumido como a luta pela sobrevivência de operário no mundo contemporâneo – dos anos 1930, nos EUA. O termo *saga operária* refere-se, pois, ao reconhecimento deste *diálogo*.

²⁹ Trata-se de enquadrar as tomadas na altura da cintura dos personagens, mas incluindo cenários.

³⁰ Coloco em *itálico* os elementos, propriamente, cinematográficos da narrativa, como nesse caso.

se seguiu à quebra da bolsa, arrastou o resto do mundo para uma situação caótica também socialmente, talvez, ainda mais grave. Os diálogos bakhtinianos propostos pela sequência cinematográfica ficam bastante comprometidos, caso o público desconheça esse dado histórico; situação que se agrava ao considerarmos os impactos do filme noutros países, ou mesmo sua fruição e apreensão contemporânea.

Nessa sequência antológica, Chaplin nos brinda com uma das mais fabulosas *operações semióticas* que o cinema clássico formulou. A primeira observação a ser destacada é que o filme é em preto e branco, mas, quando a bandeira cai da carroceria do caminhão *sabemos* – cognitivamente, temos conhecimento – tratar-se de uma bandeira vermelha.³¹ Afinal, os códigos sociais que informam nossa percepção sobre “a bandeira” são bastante efetivos, nesse caso.³² O tom acinzentado da bandeira é *interpretado* por nós – o público – como *vermelho*. A performance cinematográfica *realiza-se*, efetivamente, com a coloração *cognitiva* da bandeira, mas também em sentido teatral, ao vermos – na tela – o Carlitos brandindo a bandeira *vermelha* à frente de uma multidão de trabalhadores, numa manifestação que também condiz com a *cor* da bandeira.

Chaplin, nesta sequência, nos presenteia com uma *performance cinematográfica* na qual são alterados os códigos semióticos que conferem sentidos distintos ao signo bandeira. A cor *vermelha* da bandeira – que não existe, empiricamente (para a percepção), por ser um filme em preto e branco – é construída cognitivamente pelo público. A seguir, os sentidos que o signo *bandeira vermelha* pode ter é *manipulado* na sequência, destacando – para o público – que, ao mudarem os contextos – no caso, cinematográficos porque não são, somente, audiovisuais, mas, também socioculturais e históricos – nos quais ele está inserido, mudam, igualmente, os *sentidos* que expressa e simboliza.

Na primeira tomada, a bandeira indica perigo, supostamente, de acidentes; mas, na segunda, o perigo não está tão obvio assim. Trata-se ainda de um perigo, mas esse é abstrato, metafórico, pois tem caráter ideológico. Um perigo que é também mais ameaçador, desafiador das convenções e do *status quo* contemporâneo. Refere-se ao papel do trabalho, do estado e das formas de reivindicação dos trabalhadores. Aliás, um perigo que logo será reprimido – no

³¹ Gostaria de agradecer aos professores Robson Camargo Correa e Eduardo José Reinato por termos partilhado a disciplina que inspirou a ideia de como a “bandeira” era *colorizada* pelas nossas convenções.

³² Importa lembrar que um fenômeno análogo – a mudança de significado de uma imagem quando ela é apresentada em seguida à outra, numa montagem – foi observado por um grande pensador de cinema, no início do século passado que, por isso, levou seu nome: efeito Kuleshov. Conferir o fenômeno como foi proposto em <https://www.youtube.com/watch?v=DwHzKS5NCRc>. Gostaria de agradecer ao Renato Moreira Araújo, doutorando de História - UFG a lembrança dessa analogia.

filme – pelas forças policiais, de forma violenta, processo que leva preso o suposto líder da manifestação – o Carlitos.

Na sequência há um evidente testemunho de época sobre a grave situação dos trabalhadores, dos tratamentos a que eles eram (e são) submetidos quando se manifestavam publicamente, assim como são *cinematografadas* as formas como eram acolhidos pelos poderes públicos, ao denunciá-las. Mas, a operação semiótica de mudança de sentido do significado, dependendo do contexto diegético formulado pelo filme, é ainda mais interessante para a análise. Além desses elementos de época que são muito importantes e com os quais Chaplin, mais do que brincar, ironiza, satiriza, escarnece, há outro velado.

A sequência também lança luz sobre o medo da *grande ameaça* que as manifestações de trabalhadores representavam na época e, certamente, continuaram representando ao longo do tempo, até a atualidade. Mas, a coloração que alerta para o perigo que é *vermelho*, indicando, metaforicamente, que seria o perigo *soviético*, cujo importância consolidava-se – pode-se inferir isso, se considerarmos a cultura política do período entre guerras. O medo do perigo que os objetos da carroceria do caminhão representam importa; mas, sobretudo, são os movimentos sociais que ocupam as ruas das cidades que ameaçam ainda mais o *status quo* político daquele mundo. A sequência é fascinante como testemunho de época, ou como demonstração das *continuidades* dos processos políticos ou ainda no que se refere ao papel das forças policiais, bem como do papel do estado diante dos trabalhadores ao longo da história.

A operação semiótica que a linguagem cinematográfica nos faz operar, cognitivamente, é também impressionante. Toda a mudança de *sentido*³³ que é realizada pela linguagem cinematográfica sobre o signo bandeira, definindo e/ou escarnecendo a respeito da ameaça que trabalhadores, organizados e insatisfeitos, representam numa sociedade capitalista, é brilhante. O mais fundamental é reconhecer que, *cognitivamente*, as operações forjadas com seu emprego da linguagem cinematográfica, efetivamente, “colorem” uma bandeira no contexto diegético do filme, comprovando as monumentais possibilidades que ela representa. A sequência demonstra, ainda, a pertinência de uso das teses bakhtinianas para estudo do significado de filmes para as, sobretudo, quanto aos seus dispositivos explicativos sobre a realidade por ela representada.

³³ O termo “sentido” é mais pertinente para uso porque, embora no filme – um discurso cinematográfico – a imagem não tenha sido alterada, as leituras possíveis do mesmo *signo* – bandeira – indicam a pertinência do termo. As operações de mudanças dessa natureza foram observadas por Mitry e Aumont conforme indiquei em artigo sobre o tema. Ver em Abdala Junior (2008b).

A manipulação de *sentidos* do signo *bandeira* na sequência e as verdadeiras artimanhas cinematográficas-humorísticas que Chaplin nos faz presenciar na tela joga, brinca, revela elementos da cultura para os quais raramente estamos atentos. A sequência nos *engaja* em um processo de interpretação do mundo da vida prática que, de um lado objetiva essas artimanhas e, de outro, destaca alguns dos elementos discursivos empregados para sua manipulação – nesse caso, *cinematográficos*. A alteração de *sentidos* realizada por ele tem a vantagem de objetivar um reconhecimento *não verbal* sobre esses processos e, como desdobramento, abre possibilidades de apreensão de aspectos silenciados e/ou manipulados nas narrativas cinematográficas que são apresentadas como “a” realidade.

3. Um letramento para além da linguagem cinematográfica

O texto procurou oferecer uma abordagem para identificar e apreender a produção de significado as mudanças de sentido sobre a realidade realizada por uma sequência cinematográfica. Considero que ela pode ser aplicada a um discurso cinematográfico completo, como um filme. Demonstrei, teórica e empiricamente, a pertinência de uma abordagem *semiótica da cultura* em uma análise que não se restringe aos elementos *verbais*, tampouco aos *não verbais*, mas aos *performáticos* – análogos àqueles empregados na vida cotidiana, como sugerem Bauman, Goffman e Certeau.

Finalmente, penso ter demonstrado a pertinência do uso das teses bakhtinianas como quadro teórico-metodológico para analisar os processos de produção de significados e mobilização de sentidos operados pelas manifestações da cultura, sobretudo, em filmes e outras obras que empregam a linguagem cinematográfica.

Referências

ABDALA JUNIOR, R. Cabra marcado para morrer: um filme entre história e memória. **Anos 90**: Revista do Programa de Pós-graduação em História da UFRGS, Porto Alegre, v. 24, n. 45, 2017.

ABDALA JUNIOR, R. Cinema e História: elementos para um diálogo. **O Olho da História**, v. 10, p. 1-22, 2008b. Disponível em: <http://oolhodahistoria.org/artigos/IMAGENS-cinema-historia-dialogo-roberto-abdala.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2020.

ABDALA JUNIOR, R. Um papel histórico para a teleficção: a minissérie Anos rebeldes e a cultura histórica brasileira dos anos 1980. **História da Historiografia**: International Journal of Theory and History of Historiography, Ouro Preto, v. 9, n. 20, p. 69-86, 2016.

- ABDALA JUNIOR, R; LAGE, M. M. História & cinema: performances e diálogos audiovisuais. **Karpa**: revista de teatralidades e cultura visual, Los Angeles, 2013. Disponível em: <https://www.calstatela.edu/sites/default/files/abdalapdf.pdf>. Acesso em: 17 jun. 2020.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDNUB, 1996.
- BAKHTIN, M. Gêneros do discurso. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 226-306.
- BAKHTIN, M. (Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- BAKHTIN, M. O discurso no romance. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: Unesp; Hucitec, 1998. p. 106.
- BAKHTIN, M. O problema do texto na linguística, na filosofia e em outras ciências humanas. *In*: BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 337-335.
- BAUMAN, R. **A Poética do Mercado Público**: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. Antropologia em primeira mão / PPGAS. Florianópolis: UFSC, 2008. v. 103. (Tradução de palestra).
- BAUMAN, R. Fundamentos da performance. **Revista Sociedade e Estado**, [S. l.], v. 29, n. 3, p. 727-746, set./dez. 2014.
- BAUMAN, R. **Story, performance and event**: Contextual studies of oral narrative. Cambridge, New York, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1986.
- BAUMAN, R. **Verbal Art as Performance**. Rowley, Mass, Newbury House Publishers, 1977.
- BAUMAN, R; BRIGGS, C. Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. **Ilha**: Revista de Antropologia, Florianópolis, v. 8, n. 1-2, 2008.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutividade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter et al. **Benjamin e a obra de arte**: técnica, linguagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 9-40.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- FARIA, T. B. B. da C. **Aproximações entre a antropologia interpretativa de Clifford Geertz e a abordagem histórico-cultural em psicologia de Lev Vigotski**. Campinas, SP: [s. n.], 2014.
- FREIRE, P. **A importância do ato de ler**: em três artigos que se completam. São Paulo: Autores Associados: Cortês, 1989.

GINZBURG, C. Sinais. *In*: GINZBURG, Carlo. **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p.143-179.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

JAKOBSON, R. Prefácio. *In*: BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 9-10.

KRACAUER, S. **De Caligari a Hitler: uma história psicológica do cinema alemão**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

LANGDON, E. J. Performance e sua Diversidade como Paradigma Analítico: A Contribuição da Abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha: Revista de Antropologia**, v. 8, n.1-2, p. 163-183, 2006.

MALERBA, J. (org.) **História & narrativa: a ciência e a arte da escrita da história**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2016.

MARCHEZAN, R. C. Diálogo. *In*: BRAIT, Beth. (org.) **Bakhtin: outros conceitos-chave**. 4. ed. São Paulo: Contexto, 2006. p. 115-131.

RIBEIRO, A. P. G.; SACRAMENTO, I. (org.). **Bakhtin: linguagem, cultura e mídia**. São Carlos, SP: Pedro e João Editores, 2010.

RICOEUR, P. Entre o tempo vivido e o tempo universal, o tempo histórico. **Tempo e narrativa: o tempo narrado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010c. v. 3, p. 176-212.

RICOEUR, P. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. v. 1.

RICOEUR, P. Tempo e narrativa. *In*: RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa: a intriga e a narrativa histórica**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010b. v. 1, p. 93-147.

RÜSEN, J. **Teoria da história: uma teoria da história como ciência**. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Curitiba: Editora UFPR, 2015.

RÜSEN, J. **Teoria da História I: fundamentos da ciência histórica**. Tradução de Estevão de Rezende Martins. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2001.

SCHWARCZ, L. M. **Sobre o autoritarismo brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

STAM, R. **Bakhtin: da teoria literária à cultura de massa**. São Paulo: Ática, 1992.

STAM, R; BUGOYNE, Robert; FITTERMAN-LEWS, Sandy. **Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratologia, psicoanálisis, intertextualidad**. Barcelona/Buenos Aires/México: Ed. Paidós, 1999.

TAYLOR, D. **O arquivo e o repertório**: performances e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TEMPOS MODERNOS. Charles Chaplin. EUA. Charlie Chaplin Film Corporation, 1936. Los Angeles: United Artists, 1936. DVD (86 min), P&B.

TODOROV, T. Prefácio à edição francesa. *In*: BAKHTIN, Mikhail. M. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. XIII-XXXII.

TORRENS, D. B i. **Neurociencia para educadores**. 2. ed. Barcelona: Ediciones Octaedro, 2018.

VIGOTSKI, L. S. **A construção do pensamento e da linguagem**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

WERTSCH, J. **La mente en acción**. Buenos Aires: Aique Grupo Editor S/A, 1999.

WERTSCH, J. Narrative Tools of History and Identity. **Culture Psychology**, [S. l.], v 3, n. 1, p. 5-20, 1997.

WERTSCH, J. Texto e dialogismo no estudo da memória coletiva. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 36, n. especial, p. 123-132, 2010.

WERTSCH, J. Texts of Memory and Texts of History. **L2 Journal**, v. 4, 2012. p. 9-20.

WERTSCH, J. The Narrative Organization of Collective Memory. **Ethos**, v. 36, issue 1, p. 120–135, 2008.

WERTSCH, J. **Voces de la mente**. Madrid: Visor Distribuciones S/A, 1993.

WERTSCH, J. **Vygotsky y la formación social de la mente**: Cognición y desarrollo humano. Barcelona/Buenos Aires/México: Piados, 1988.